

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee

Anno I - Gennaio-Giugno 1994

pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

*Direttore responsabile:* Girolamo De Simone

*Comitato Scientifico:* Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini

Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Pietro Mazzone

Gabriele Montagano, Riccardo Risaliti

*Redazione:* Filomena Piccolo

*Redazione editoriale:* Marina Martusciello

*Direzione amministrativa:* Giovanna Delfino

#### Condizioni di abbonamento per il 1994

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

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

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

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

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

# KONSEQUENZ

RIVISTA SEMESTRALE  
DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

ANNO I • GENNAIO • GIUGNO 1994



Edizioni Scientifiche Italiane

*Girolamo De Simone*

## SOMMARIO

### TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, <i>Perché «Konsequenz»</i>	5
GIUSEPPE LIMONE, <i>Fra simbolica e musica</i>	11
PIETRO MAZZONE, <i>Omaggio ad Anner Bylsma</i>	19
GIANCARLO CARDINI, <i>Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali</i>	25
MARCO BOCCITTO, <i>L'ultima provocazione di Zappa</i>	31

### FOCUS

PER LUCIANO CILIO	
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta</i>	35
FRANCESCO D'EPISCOPO, <i>Sirena suicida</i>	43
EUGENIO FELS, <i>Un musicista scomodo</i>	49
MASSIMO LO IACONO, <i>Da Napoli all'Europa?</i>	53
AURELIO MUSI, <i>Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante</i>	57

### RUBRICHE

ACRONICHE	
MARIO GAMBA, <i>Politica della musica e neo-romantici</i>	63
LA NOTTE AMERICANA	
GOFFREDO DE PASCALE, <i>Blue, il colore dell'Aids</i>	67
KONFUSION	
STEFANO VALANZUOLO, <i>L'opera in jazz: Contaminatio senza trasgressioni</i>	69
SCREEN	
GENNARO CARILLO, <i>Terremoti</i>	71
PIEGHE DEL TEMPO	
CLAUDIO BONECHI, <i>Il dimenticato Giannotto Bastianelli</i>	73
CORRADO OCONE, <i>Croce, tra economica ed estetica</i>	75
MIRIAM DONADONI OMODEO, <i>Ricordando Croce</i>	77

## PERCHÉ «KONSEQUENZ»

Il nome di questa rivista, *Konsequenz*, è mutuato dall'Adorno di *Improptus*, e precisamente dal saggio dedicato ad Anton Webern, dove la parola esprime la nozione di "echeggiamento", e di sviluppo del conseguente di una frase. Tuttavia, le ragioni della scelta non sono tanto quelle dell'omaggio, quanto quelle del disagio patito dalla sensibilità estetica di oggi rispetto a tesi che hanno condizionato per anni la produzione teorica sulla musica contemporanea.

Già la dicitura 'musica contemporanea', al singolare, sembrerebbe affermare la distinzione tra una produzione 'doc' qualificata dalla militanza sperimentale (o dai canali didattici istituzionali), ed una profusione d'altra musica, sistematicamente ridotta entro i confini di genere, e rappresentata da etichette che, si sa, prima o poi finiscono per essere superate per tempi e invenzioni velocissime, senza mai riuscire ad avere quella 'consacrazione' di eternità tipica delle opere d'arte di un glorioso passato musicale. Né soddisfa il ricorso all'immagine di "nuova musica", come se bastasse il crisma della novità a conferire un significato all'opera.

Si capisce, così, che *Konsequenz* esprime da un lato la saturazione di una cultura musicale che s'è nutrita a sufficienza delle litanie sul consumo, la reificazione, l'imbarbarimento dell'arte, dimenticando spesso che erano pronunciate nel deliberato intento di promuovere *uno soltanto* dei modi di comporre; dall'altro rappresenta la *presa d'appoggio* per riconsiderare le vicende della produzione attuale, questa volta senza barriere ideologiche e costruzioni gerarchiche.

L'arroganza, lo spirito d'intolleranza, le sviste storiche<sup>1</sup> e teori-

<sup>1</sup> Ad esempio, in *Invecchiamento della musica moderna*, dapprima conferenza e poi saggio del nostro, c'è questa frase: "Già c'è da dubitare che duecento anni fa l'oblio di Bach e il sopravvento del nuovo stile galante fossero realmente una reazione sana e un fatto positivo, come viene per lo più interpretato nella storia della musica" (in T.W. ADORNO, *Dissonanze*, Milano 1981, Feltrinelli, p. 159). Peccato che qui poco c'entri la storia della musica: Bach moriva nel 1750, ma dopo la morte veniva pubblicata l'*Arte della Fuga*, il figlio Emmanuel stampava il trattato sulla

che<sup>2</sup> di alcuni scritti di Adorno, soprattutto laddove si realizza un confronto con il jazz, la cinematografia, le trascrizioni non autorizzate, la musica giovanilistica, e in genere con qualsiasi autore potesse fare ombra su quelli da lui prediletti, furono effetto di un metodo solo in apparenza asistemico e micrologico. La micrologia nascondeva l'esistenza di minuscole entità numeriche, simili alle cellule musicali che sarebbero state usate dagli strutturalisti, poi organizzate in un insieme più che logico, e soltanto in apparenza asistemico. Basta confrontare i testi delle conferenze con quelli destinati alla pubblicazione, o considerare la *Teoria estetica* per quel che è: un *work in progress*<sup>3</sup> la cui fer-

vera arte di suonare il cembalo, enumerando e raccontando in realtà gli insegnamenti del padre. I numerosi allievi di Bach diventavano abili organisti o maestri di cappella. Tenendo conto che l'epoca non era ancora asfissata dalla supponenza del concetto di repertorio, si può ben dire almeno che l'oblio sia cominciato un po' più tardi. Che le cronologie e le letture trasversali non siano il forte di Adorno è suggerito anche dal fatto che lo stile galante si affermò ben prima della morte di Bach, nel 1730 circa e che, anzi, *dopo* la sua dipartita acquistò proprio con il figlio di Bach un carattere di maggiore espressività.

<sup>2</sup> Alcune di queste incoerenze sono segnalate in G. DE SIMONE, *Manuale del mancato virtuoso*, Napoli 1993, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 70 ss. (in relazione ad alcune affermazioni contenute in *Terminologia filosofica*), pp. 74 ss. (in relazione alle inesattezze collocate in *Prismi*). Altri percorsi, non necessariamente così critici, sono in G. DE SIMONE, *Le parole sospese*, Napoli 1988, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 41 ss. e in G. DE SIMONE, *L'invenzione della dodecafonia e il disidio Schoenberg-Mann*, Napoli 1990, Flavio Pagano Editore.

<sup>3</sup> Ad esempio, il discorso sulla verità dell'arte, e sulla possibilità concreta della sopravvivenza dell'incanto ricorre in più punti dell'estetica, specie dove Adorno si riferisce all'utopia della costruzione. Qui ritorna l'idea di una perdita di tensione dell'arte, dovuta sia alla soggettiva debolezza che all'effetto della costruzione, la quale si traduce nello sforzo di giungere a qualcosa di "estensivamente normativo" (T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino 1977, Einaudi, p. 98). Si ripresenta l'idea del movimento causato dallo scontro tra l'incanto proprio dell'opera e il disincanto del mondo, che tuttavia non può mai essere cancellato (p. 99). I temi della verità dell'arte e della perdita di tensione dell'opera ricorrono in modo simmetrico: a p. 91: "la totalità alla fine inghiotte la tensione"; poco più avanti si espone la verità dell'arte nel duplice senso di mantenimento di certi fini e di prova dell'irrazionalità del vigente. A ciò corrisponde quanto detto a p. 99: "l'attuale perdita di tensione dell'arte costruttiva non è solo prodotto di soggettiva debolezza bensì effetto dell'idea di costruzione"; e poco avanti, l'arte "ha verità in forza della critica che mediante la sua esistenza esercita sulla razionalità divenuta ai propri occhi un assoluto". La struttura si ripropone ancora a p. 140: "l'arte oggi non è quasi più pensabile altrimenti che come la forma di reazione che anticipa l'apocalissi. A un più vicino sguardo anche creazioni artistiche di calma gestualità sono uno scaricarsi non tanto delle emozioni accumulate dal loro autore quanto alle forze che nelle opere stesse si combattono"; e sulla verità: "Quando un inesistente spunta come se fosse esistente, si mette in moto la questione della verità dell'arte". Tutto ciò, ma è una piccola selezione di risultati da rendere noti in sedi più idonee, fa pensare all'esistenza di cellule strutturali ripetute ed intrecciate con altre, vere e proprie variazioni su temi, quali l'allergia dell'arte alla magia, la sua lontananza dalla teologia, l'ideale del nero, la dissoluzione del sociale, la similitudine tra questa disgregazione e l'entropia dell'arte. Questa metodologia, l'itineranza e la reiterazione di cellule, pare confermare la possibilità che le opere di Adorno seguano un principio di costruzione strutturale che rispecchia il suo snobismo estetico: l'esoterismo della scrittura musicale si contrappone all'exoterismo tipico delle opere facilmente e "falsamente" fruibili. Queste

rea costruzione risulta spezzata per eventi incontrollabili. Temi dominanti, quasi seriali, si rincorrono lungo gli anni per gli scritti del francofortese<sup>4</sup>, e non è un caso che egli venga oggi accostato ad un altro autore seriale, Michel Foucault<sup>5</sup>. Lo strutturalismo ed il positivismo, aldilà delle aperte dichiarazioni di ostilità provenienti da Adorno, diviene in Foucault serie attraverso la nozione di sviluppo lineare (sub-infra-lineare, pieghe del discorso, etc.), indovinata da Deleuze, ed ispirata forse alle descrizioni poetiche di Henry Michaux<sup>6</sup>. Ed una corrispondenza, naturalmente univoca, proclamava Foucault, rammaricandosi di aver conosciuto solo in vecchiaia il lavoro di Adorno.

Ancora disagio provoca la tradizionale dicotomia tra Stravinskij e Schoenberg, proposta come inconciliabile opposizione di estremi. Sfuggiva al nostro che l'*Harmonielehre* parla di una continuità quasi naturalistica tra l'armonia tradizionale e l'invenzione del linguaggio con dodici suoni<sup>7</sup>. Anche il collante tra passato e futuro, la forma, ci appare nella scia della tradizione. Insomma, lo sviluppo che Schoenberg ha propiziato risulta infine lineare, consequenziale, necessario<sup>8</sup>. Per prolungare la metafora attraverso Deleuze e Guattari, è sviluppo arboreo, nato e pasciuto su solide radici, infine venuto alla luce

strutture microscopiche provano altresì l'esistenza di uno schema formale piuttosto solido, anche se accuratamente celato.

<sup>4</sup> Ad esempio, in *Minima moralia* (Torino, 1979, Einaudi) il tema dell'entropia ricorre ciclicamente a pag. 33, 143, 198, 260-287; la nozione di individuo a pag. 129, 175 e 177-181, 190, 278. E così via...

<sup>5</sup> "Così, in questo secolo, non c'è biologia ma una storia naturale che forma un sistema solo organizzandosi in serie; non c'è economia politica ma un'analisi delle ricchezze; non filologia o linguistica ma una grammatica generale" (G. DELEUZE, *Foucault*, Firenze 1987, Feltrinelli, p. 126).

<sup>6</sup> Per Deleuze/Foucault, strategia è un diagramma di forze o di singolarità interne ai rapporti di forza; essa è presente ad ogni strato atmosferico del "fuori". E il "fuori" ha un al-di-sotto, che è quello delle singolarità microfisiche. Le strategie sono aree, contrariamente alla stratificazione, proprie della terra. Esistono poi singolarità selvagge, "non ancora legate, anch'esse sulla linea del fuori e che ribollono proprio al disotto dell'incrinatura". È la linea di Melville "oppure la linea di Michaux" (G. DELEUZE, cit., pp. 122-123). Difatti, per Michaux: "come nel Mondo ci sono anfrattuosità, sinuosità, come ci sono cani randagi / una linea, una linea, più o meno una linea... / In frammenti, in cominciamenti, colta di sorpresa, una linea, una linea... / ...una legione di linee" (H. MICHAUX, *Brecce*, Milano 1984, Adelphi, p. 190). Le linee, pertanto, hanno un fuori e un dentro, costituito dalle pieghe, dagli anfratti del piano.

<sup>7</sup> A. SCHOENBERG, *Manuale di armonia*, Milano 1980, Il Saggiatore, pp. 34 ss.

<sup>8</sup> Uno sviluppo con intuizioni geniali, naturalmente, ma che della linea mantiene la direzione, curandosi poco di un'altra possibilità, quella dell'esplosione del piano per migliaia di punti in fuga. Una sorta di 'costellazione', per fare il verso ad Adorno, che però può essere metaforizzata attraverso la forma della spirale.

del sole sotto forma di fragili ramoscelli<sup>9</sup>. Quello di Stravinskij (ma anche altri fecero molto in questa direzione) è uno sviluppo non rettilineo, stratificato, proteiforme, multidirezionale. Il suo modello è rizomatico, simile a funghi o radici che si sviluppano in modo indipendente, e tale da consentire un piano eteroreferenziale di gran lunga più interessante e vario di quello schoenberghiano.

Del resto, col senno di poi, si può leggere retrospettivamente la storia recente per valutare quanto le tesi di Adorno dovessero essere smentite dai fatti concreti della produzione e fruizione musicale.

Difatti, l'eterogeneità degli stili, l'arte della citazione portata agli estremi, la stessa *confusione* e *contaminazione* tra generi, non doveva condurre ad un imbarbarimento (anche perché di un vero e proprio "imbarbarimento" non avrebbe forse senso parlare) ma ad un ampliamento di consapevolezza, ad una visione multi-etnica dai linguaggi variegati e pluriformi. Così come nell'era della multimedialità virtuale (ma anche reale e *concreta*), non ha più senso parlare di *purezza* di una razza, o di salvaguardia di una cultura che si distingue tra le altre, non avrà, ed effettivamente i dati di vendita lo dimostrano, non ha più motivo di esistere una differenza gerarchica tra i prodotti e le creazioni artistiche. Ciò non vuol dire affatto che una qualità non esista, o non possa esistere: essa risiederà però, più propriamente, nella capacità dell'opera di rinviare ad altro, di rimandare al diverso, di richiamare una realtà nuova che non ha più nulla in comune con la salvaguardia di un'etnia in particolare, ma che parla per un villaggio globale della comunicazione, la quale è relazione fra sé ed altro. Non più una qualità per insiemi numerici di contenuti o per organizzazione formale di contenenti. Ma 'qualità' come eteroreferenzialità.

Non si fa qui soltanto teoria: se si osservano le classifiche discografiche, oppure, in modo non mediato (aggirando cioè le presunte influenze dell'industria), si registrano le reazioni del pubblico in una sala da concerto, si può notare: *a*) un calo delle vendite e dell'attenzione rispetto alle produzioni cosiddette di 'repertorio'; *b*) soltanto la parziale sopravvivenza delle produzioni monografiche e/o relative ad autori o brani poco conosciuti, rari, sconosciuti; *c*) la saturazione anche di generi come il jazz o il rock.

<sup>9</sup> Vale la pena di precisare che quella arborescente è una struttura gerarchica: "I modelli corrispondenti sono tali che un elemento non vi riceve le sue informazioni se non da un'unità superiore, e una destinazione soggettiva, da collegamenti prestabiliti" (G. DELEUZE - F. GUATTARI, *Mille piani*, vol. I, Roma 1987, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da G. Treccani, p. 23).

Contemporaneamente, pare si stia verificando un fenomeno di inversione di tendenza (sintropia) in merito alla cosiddetta morte dell'arte (entropia): vendono maggiormente, e appaiono radicate nella nostra cultura massmediologica quelle composizioni che non attuano più una finzione di autonomia, di costituzione unitaria; opere, cioè, che sono più 'autentiche' perché *riescono a non ignorare l'altro, il diverso*, il quale ci è intorno grazie alla intermediazione di strumenti di eccezionale velocità di comunicazione. In ciò, l'industria ha una parte importantissima, veicolare. E la stessa vendita non fa che contribuire all'accelerazione verso il villaggio globale. Inoltre, se gli investimenti in direzione della ricerca sono possibili soltanto in ragione della vendibilità di un prodotto, quest'ultimo è effettivamente vendibile quando riesce ad essere interstiziale con la realtà, cogliendone anche gli aspetti di confusione, di irradiazione sociale, di velocità televisiva o telematica. Il futuro vedrà il successo degli ipertesti, delle favole interattive, delle opere in cui il linguaggio farà posto ad un discorso non più articolato, ma frammentario e strumentale ad ogni esigenza. Gli ascolti verranno diversificati, scegliendo atmosfere differenti per ciascuna finalità. Una musica per ogni possibile uso.

Anche la ricerca fine a sé stessa, gli aridi sperimentalismi di un lungo periodo decadente, in questa diversa prospettiva, e grazie ai segnali che si colgono *proprio nell'ambito ancora dei generi*, ci sembra finita, nel senso che ci pare finalmente incanalata al servizio della relazione, del rapporto, e svincolata dall'assurda corsa alla novità per la novità, spesso incapace di trasmettere alcunché. Pare finalmente che essa torni ad una forma di spontaneità d'applicazione. Le sale deserte, le provocazioni dello sperimentalismo, la noia di lunghe serate dedicate alla "musica contemporanea" che si trascinavano senza vita e senza entusiasmo, ci paiono lontane mille miglia da quanto può avere successo, e vendere, e quindi essere 'connesso' con le nostre esigenze di ampliamento multidirezionale, di irradiazione rizomatico, di perlustrazione infrastratica. L'uniformità, l'unidirezionalità ha stancato tutti. Occorre andare con coraggio verso l'esplorazione dell'infinitamente coesteso, che è anche musica di consumo, musica benedetta, se il consumo rappresenta una parte delle nostre esigenze. L'irradiazione, infine, non esclude la possibilità di continuare ad esplorare, senza dichiararle esaurite, le diverse unità lineari. Dopotutto, nulla vieta gli estremi filologismi, le analisi comparate fra le mille esecuzioni possibili dei centomila interpreti esistenti, le infinite variazioni numeriche degli strutturalisti più rigorosi. Oggi nessuno si scandalizza se esistono gruppi di musica rinascimentale,

e un successo commerciale può essere raccolto anche da antiche sequenze, eseguite da fulgide *star*: monaci raccolti in preghiera. Ogni ironia scompare se si ripone il giudizio di valore (la qualità) nella capacità di rimandare ad altro, senza confonderla con la quantità, che è data dalla complessità dell'insieme considerato.

Quindi, concludendo:

1) Deve essere possibile un'osservazione dell'opera senza aver preconstituito alcuna categoria: l'appartenenza ad una industria culturale, la sua strategicità nell'ambito del gioco potere/sapere, la vendibilità, seguono ad una qualificazione derivante unicamente dalla capacità del rinvio ad altro.

2) Le opere 'commerciali' (per accessibilità, ripetitività, fruibilità, modularità...), costruite *ad hoc* dall'industria culturale, non vanno sottovalutate. Già procedendo negativamente, non è detto che non possano avere 'qualità' estetiche di tipo anche tradizionale; inoltre, per il fatto di essere 'costruite' per la vendita, andrà considerata attentamente la complessa strategia di *marketing* che consente un aggancio privilegiato con l'esterno.

3) Permangono, evidentemente, anche delle ragioni riposte nel carattere intrinseco dell'opera che giustificano la sua immediata veicolazione, la capacità esponenziale di rimandare ad un infinito potenziale di riferimenti. I più giovani consumatori di musica leggera sono capaci di 'datare' la merce che vien loro proposta. Essi riescono a storicizzare l'opera, spesso ricorrendo allo strumento di un linguaggio non lineare, rivolgendosi piuttosto agli elementi costitutivi del prodotto (ad esempio al timbro usato, o alla perfezione dei 'bit', degli impulsi ritmici più piccoli: meraviglie consentite dall'uso dei più aggiornati *software* musicali anche domestici): se ciò avviene, vuol dire che le opere preconfezionate dall'industria (e piena dignità estetica hanno anche gli 'stacchetti' pubblicitari) sono collocabili in un tempo determinato, e devono soddisfare esigenze sempre diverse dei più giovani fruitori.

5) Opere differenti con agganci multipli ed incrociati riescono già per ragioni costitutive a connettersi con facilità ai molteplici piani del quotidiano, riuscendo a comunicare stati d'animo differenti per ciascuna necessità ed occasione.

Esse saranno maggiormente vendibili con gran soddisfazione di tutti.

GIROLAMO DE SIMONE

## FRA SIMBOLICA E MUSICA

1. Si immagini un lago che improvvisamente si ghiaccia mentre è al largo una barca. Che cosa accadrebbe in tale ipotesi? Verosimilmente, per il primo principio della termodinamica – per il principio di conservazione dell'energia – la barca s'incendierebbe. Tutta l'energia calorica che era *diffusa* nella distesa del lago, *concentrandosi* nella barca, la brucerebbe.

È l'immagine che preferiamo dare come preambolo a un discorso sul simbolo: perché in qualche misura essa costituisce *simbolo* per approssimarsi al simbolo. E ci proponiamo, in un itinerario in più tappe, di presentarne una giustificazione.

Porsi, infatti, il problema di «che cosa sia il simbolo» e di «se sia possibile darle una caratterizzazione unitaria» è impresa ardua, se non disperata, ammesso che abbia almeno legittimità. Noi pensiamo che una tale legittimità non manchi e che questa impresa possa conoscere piste percorribili. Per ovvie ragioni di spazio, ci restringeremo qui solo a dare alcune indicazioni di scorcio, ripromettendoci di offrirne poi un'esplorazione analitica a ventaglio.

2. Premesso metodologicamente che, per compiere un tale itinerario, occorrerà riuscire a vedere il «simbolo» anche dove non è chiamato con tale nome e riuscire a vedere, invece, ciò che simbolo *non* è anche dove è chiamato così, segnaliamo, per adesso solo per indici, alcuni percorsi possibili per chiarificare il perimetro problematico da individuare, e precisamente:

a) un percorso linguistico; b) un percorso iconico; c) un percorso problematico; d) un percorso teoretico.

Ci restringiamo qui solo a rapidi cenni.

Il simbolo appare, *prima facie*, una grande forza *suggestiva*. In realtà, esso si costituisce come una *realtà-forza invisibile che diventa visibile attraverso la visibilità degli effetti*. Come accade con tante forze della fisica, che non sono viste in sé ma dagli effetti osservati e interpretati (si consideri per esempio il movimento degli elettroni), così vale per il sim-

bolo. Simbolo che noi cercheremo qui di incontrare a partire dai percorsi considerati.

a) Il percorso linguistico

La parola «simbolo», come è fin troppo noto, deriva dalle forme greche «syn-bolon» e «syn-ballein». Sia il sostantivo («syn-bolon») sia il verbo («syn-ballein») alludono manifestamente al «gettare insieme», al «mettere insieme», e, in questa loro azione, all'oggetto tagliato in due o più parti, ricostituibile per ricomposizione. È fin troppo noto, altresì, che, come racconta la Bibbia, Tobia dà la metà del documento a chi conserva l'altra metà (*Libro di Tobia*, 5,2-3); che, come Platone racconta nel mito dell'androgino, l'uomo tendé all'altro uomo per ricostituire la primitiva unità spezzata (Platone, *Simposio*); che nell'antica comunità cristiana a ognuno era attribuita una parte di tessera che, ricomposta con le altre, ricostituiva l'unità intera e, con essa, il segno dell'intera comunità.

Una prima notazione da fare è che il «syn» indica una «messa in relazione» e che il «ballo» indica un atto *energico*, forte, violento («gettare»).

Già dal punto di vista linguistico, quindi, emerge del simbolo una prima caratteristica *paradossale*: il «syn-ballein» è sia a) «gettare insieme», e quindi tendenzialmente «connettere, fondere», sia b) «combattere» (nei testi classici «synballein» vien detto anche di due che lottano, che contendono, che si azzuffano: Er. 1,77; Sim. 136; Pol. 1,9,7, etc.). Il «synballein» allude, quindi, sia al «fondersi» sia al «combattersi»: due fenomeni *opposti* contenuti da *una sola* forma espressiva. Questa notazione ci servirà.

Se è vero, come diceva Platone nel *Cratilo*, che le parole non derivano da arbitrii o da casi e se è vero, come è enucleabile dalla storia dei segni (di cui quelli linguistici sono parte) che in essi opera una base eto-antropologica ben individuabile, qui l'indicazione etimologica può anche indicare una pista.

Ma *come tradurre al meglio*, sulla base delle cose sopra dette e allo scopo di restituire un senso vicino all'originario, il «syn-ballein» e il «syn-bolon»? Noi proporremmo di scegliere il termine «con-centrare» e «con-centrazione», sia per rendere in qualche misura il percorso verso la *ricomposizione*, sia per esprimere la «vis» che vi è implicata, là dove il «centro» indica non una mera figura geometrica ma l'*evento* del *condensarsi*.

Ma, se volessimo essere ancora più ligi alla translitterazione e all'ambiguità dell'etimo greco, proporremmo, forse ancor meglio, la tradu-

zione con le parole «con-trarre» e «con-trazione»: là dove il «con» rende il «syn» e il «trarre» restituisce il «ballo», mentre va osservato quanto di ambiguità semantica e tonale nel «trarre» – fra il «tirare» e il «lanciare» – sia sedimentata e come, d'altra parte, il «con-trarre» e la «con-trazione» continuino, intanto, a dare il senso di una *forza che condensa*. Per noi, fra l'altro, è di speciale significato il fatto che Michel Foucault abbia dedicato, nella ricostruzione della storia dell'*Edipo re* di Sofocle, una specifica analisi alla ricomposizione delle due metà come significato della tragedia e come fenomeno *energetico* di un salto qualitativo (Michel Foucault, *La verità e le forme giuridiche*, Napoli, Arte Tipografica, 1991, pp. 43 ss.).

Già l'indicazione linguistica, quindi, allude a un tendenziale «venire a coincidere» *di due o più eventi in uno solo*: di *più* eventi nel solo *corpo* di un *medesimo* evento: là dove avvengono, al tempo stesso, un fenomeno energetico di «contrazione» e un fenomeno energetico di «combattimento». Se ci si consentisse una parola oggi molto usata e non sempre a proposito, direi «sinergia»: là dove l'«ergon» dice il *lavoro* che si contrae nel «syn» (ovvero, un'energia *cinetica* che si *concentra* in energia *potenziale*).

b) Un percorso iconico.

Occorre domandarsi se il simbolo, nel corso dell'esperienza umana, non ci dica già da sé, attraverso le sue forme ricorrenti, qualche cosa di sé.

E infatti, se si pensa ai vari livelli *morfologici* in cui il simbolico vive (il simbolo in senso stretto, il mito, la fiaba, la favola, la leggenda, la stessa concettualistica, etc.), emergono, come ossessive forme ricorrenti, alcune *figure di azione* il cui ripetersi fa, quanto meno, problema. Se ne accennano qui solo alcune:

a) La figura del *dividersi*, del dilacerarsi, dell'essere tagliati a pezzi (Osiride, Dioniso, Orfeo, etc.); b) la figura del *ricomporsi*, dove il ricomporsi non è un mero accostarsi che somma, ma un *qualitativo produrre energia*. Non a caso, Carl Gustav Jung (e così Bachelard) coglierà nel *fuoco* una delle immagini radicali dell'esperienza umana; c) la figura del centro inteso non come *cosa* ma *evento*: evento del concentrare e concentrarsi (vedi Mircea Eliade, *Immagini e simboli*); d) la figura dell'albero cosmico (vedi Mircea Eliade, *op. cit.*); e) la figura del fondamento; f) la figura del labirinto; g) La figura del tempo abolito, della maya, della sospensione del tempo, del tempo che ritorna; h) la figura dell'uovo infranto; i) La figura dei nodi; l) la figura della ruota; m) la figura del microcosmo; n) la figura del patto; o) la figura della consegna;

p) la figura dell'alto, del basso, del lato destro, del lato sinistro, dell'avanti, del dietro, del medio, del centro.

In realtà, se ben si osserva, nella forma del *tempo che ritorna* si esprime una delle guise fondamentali del simbolo: la gravitazione del tempo, come *massa* di tempo, su sé medesimo.

c) Il percorso problematico

Ma, a questo punto del discorso, e di là da quello che attraverso la parola «simbolo» e attraverso immagini ricorrenti il simbolo possa averci detto di sé stesso nella plurimillennaria esperienza umana, ci si domanda: che cos'è il simbolo?

Se c'è una tale *ricorrenza* di figure analoghe in spazi e tempi lontanissimi fra loro, ciò accade per mera casualità storica? Per influenza reciproca di modi di vita? Per semplice «simpatia» fra uguali necessità *retoriche* dell'umano? Per qualche altra ragione, ad esempio per una radicale *costitutività* – «archetipicità» – del simbolo nell'animale uomo in quanto tale?

E c'è da domandarsi: se è vero che un apparato simbolico può essere sottoposto a riflessione analitica, non è forse anche vero che un apparato analitico può, reciprocamente, essere sottoposto a una vera e propria caccia agli elementi simbolici che lo attraversano e lo «tramano» senza che l'apparato analitico stesso ne sia consapevole? Se è vero che una riflessione analitica sui simboli può apportare un contributo alla criticità, una individuazione dei simboli operanti nei più rigorosi apparati analitici non può apportare, dal suo canto, un *simmetrico e altrettanto necessario* contributo critico alla criticità?

d) Il percorso teoretico

Come può quindi parametrarsi il simbolo? Crediamo che le coordinate di fondo possano desumersi dalla conclusione di uno splendido mito di Platone, sito nel X libro de *La Repubblica*, il mito di Er. A conclusione del quale, Platone scrive: "...Ecco, caro Glaucone, in quale modo si è salvato il mito e non è andato perduto. Ed esso, invero, può salvare noi, se gli crederemo..." (Platone, *Repubblica*, 621 B-D).

Il mito, quindi, – che è la forma *narrativa* del simbolo – può salvarci se gli crediamo. Ciò può significare:

a) sia che il mito stesso ha la forza; b) sia che siamo noi a conferirgliela; c) sia che *e* il mito ha la forza e noi gliela conferiamo; d) sia, infine, che non sono assolutamente distinguibili il momento dell'*averla*, la forza, e il momento del *conferirla*, la forza, perché il conferirla e il riceverla *nascono e si costituiscono insieme*.

In ogni caso, rinviando per adesso un'ulteriore analisi su questi

punti, emerge che il mito – e il simbolo che in esso narrativamente vive – *in tanto è in quanto è forza* (percepita/conferita). E si parla di forza in senso reale e non di forza "immaginaria". Si parla di *presenza* e *potenza reale*.

3. Ma dire che il simbolo è *forza* non basta. Bisogna, infatti, precisare che esso:

a) non solo è forza, forza reale (*concentrazione* di forza, *contrazione* di forza), e quindi *massa gravitazionale* (si pensi a *Massa e potere* di Elias Canetti), ma anche

b) *istituzione e istruzione di un campo di forze* (un «alto», un «basso», un «avanti», un «dietro», un «medio», un «centro», etc.) in cui vanno a strutturarsi *rapporti di forze*, ed, ancora,

c) *una vicenda di forze in atto nel campo*.

Da questo punto di vista – non stupisca il confronto – la *forza ristrutturante del simbolo* come ristrutturazione di campo fenomenologico può essere ancor meglio, dal nostro luogo di contemporanei, compresa se pensiamo a quelle che oggi vanno sotto il nome di "realtà virtuali" (intendendosi per tali quelle realtà *fenomenologiche* create dagli apparati dei computers). In realtà, se ben si osserva, *la forza del simbolo crea una simulazione di senso condivisa* che, in quanto condivisa, è garantita dalla forza strutturante della «terzietà» quale luogo di risonanza partecipata.

4. In questa logica e in questa visione, si può, ad avviso di chi scrive, e differenziando i *modi* delle vicende possibili all'interno del *campo di forze* istruito dal simbolico, sviluppare una teoria in cui *trovino un'inattesa unità* fenomeni tradizionalmente considerati, almeno in tempi moderni, distanti fra loro: il sublime e il comico, il riso e il tragico, l'aforistico e il sacro, l'artistico e il religioso.

È stato Freud ad osservare, analizzando il lavoro dell'inconscio, che il motto di spirito produce *un risparmio energetico che si spende come riso*. Esattamente negli stessi termini, e in una logica unificata, può ad avviso di chi scrive dimostrarsi che *il simbolo produce un risparmio energetico che diffonde forza*.

*E l'arte è uno degli stili del simbolo*. La potenza *suggestiva* dell'arte si può significativamente osservare, infatti, come un *contrarsi*, dentro il suo corpo *conciso*, di una *molteplicità* di registri e di sensi che, nel loro venire *simultaneamente a coincidere* e a *combattersi*, producono risparmio energetico e creano *cangianza*: fanno risonanza infinita generando fascinazione.

L'opera d'arte, di per sé, fa «simbolo». Nel senso che fa simbolo, da un lato, in uno stile *suo proprio* e, dall'altro, con le modalità originarie di *qualsiasi simbolo*. Chi vive l'arte, vive il simbolo «dall'interno»,

come vive il simbolo dall'interno chi vive l'amore. Per ascoltare l'arte, occorre l'arte dell'ascolto.

5. In una prospettiva come quella qui individuata, la «simbolicità», quindi, non è connotato *possibile* dell'arte, *ma*, nello stile che le è proprio, *la sua stessa sostanza*: il suo mettere performativamente in scena nel suo corpo creato la potenza fascinatrice che le deriva dall'essere «syn-bolon» di forze: «contrazione» e «combattimento», nel risparmio energetico di un *unico corpo* (visivo, immaginario, sonoro, filmico, multimediale), di registri diversi e contrastanti *come per miracolo compositivo inopinatamente coesi e cangianti*.

E, in tale prospettiva, nessun'arte più della musica, quasi «simbolo del simbolo», mette in scena questo suo essere *corpo unico in cui sinergicamente si combattono si contraggono risuonano luoghi multipli* generando fascinazione. Niente più della musica infatti:

1) evoca il massimo dell'*invisibile* in un *corpo* (uditivo);

2) realizza una spazio-temporalità che si fa «una», *coestesa nella memoria*, là dove simultaneamente si temporalizza lo spazio e si spazializza il tempo;

3) sprigiona, nel suo essere «symbolon» di «spaziotempo sonoro», il *pervasivo del tempo* in quell'uomo che vive come *tempo del pervasivo*. Se la memoria, potrebbe dirsi, è la *musica* del tempo, la musica è la *memoria* del tempo.

4) attiva, nel suo essere universo *solo* uditivo ma *non* scisso in lingue speciali, il massimo dell'analogia sinestesica con l'intero universo percettivo (sensazioni esteriori e interiori) dell'uomo in quanto tale.

5) inscena una complessa *simulazione di senso di realtà virtuale*.

Inoltre, significativamente; se ben si osserva, possono emergere punti in cui fra simbolo e musica avviene un istruttivo *scambio di valori*. Si pensi, fra gli altri, a:

1) una declinazione dei modi del simbolo compiuta come una sua *stilistica musicale*; e, per converso, a

2) una *stilistica simbolica* della musica: in questa luce, la «tonalità» della musica tonale può essere istruttivamente vista come – simbolo nel simbolo – *una gravitazione della musica intorno ad alcuni suoi centri di agglutinazione*. E l'atonalità della musica atonale è l'apertura di un'altra gravità.

6. René Girard, nel suo libro *La violenza e il sacro*, analizzando la vicenda dell'Edipo re sofocleo, ricostruisce la *corposità* del fenomeno sociale per cui un intero popolo, posto davanti al problema tragico della peste che imperversa e di un dio che vuole, perché essa cessi, che sia pu-

nito il colpevole dell'uccisione di Laio, *sposta su Edipo il meccanismo della colpevolizzazione*. In questo senso, Girard, avvertendoci che Sofocle non aveva molta libertà poetica nel modificare l'antica vicenda narrata dal mito (che andava perciò necessariamente preservata come già nota), sembra volerci suggerire che il *reale* fenomeno da studiare e capire *non* è il fatto che Edipo sia veramente colpevole e paghi per questo, ma, invece, il fatto che *il popolo ha bisogno* che Edipo sia colpevole e paghi per questo. Edipo diventa un *simbolo* – nella modalità del *sacro* – nel momento in cui viene assoggettato, colpevole o no che sia, all'azione della colpevolizzazione. L'intera energia del popolo, che per salvarsi ha bisogno della colpevolezza di Edipo, *fa sì che nel corpo di Edipo questo bisogno si concentri e lo bruci*. Edipo è *sacro* perché una violenza collettiva lo fa tale, per una risonanza di forze sociali sviluppatasi e agglutinatasi in lui, ed è *simbolo* perché un bisogno collettivo, spostandosi e contraendosi in lui, in lui si salva.

Un lago che improvvisamente si ghiaccia brucia la barca che vi è al largo. Un popolo che improvvisamente si libera della colpa, brucia Edipo nel condensarvi il suo fuoco.

Il meccanismo energetico è uguale: il simbolo, il sacro, l'arte rivelano un identico significato.

GIUSEPPE LIMONE

## OMAGGIO AD ANNER BYLSMA

Vorrei dedicare queste poche pagine ad un musicista di impressionante statura – misconosciuta in un paese come il nostro fatto di una cultura musicale sostanzialmente arretrata e meschina –, il violoncellista olandese Anner Bylsma, che compie in questo '94 sessant'anni. E alla sua recente incisione, pubblicata dalla Sony (S2K 48047), delle *Suites per violoncello Solo BWV 1007-1012* di J.S.Bach. Un'uscita discografica di tale valore da suscitare non solo un'emozione prossima al pianto, ma una serie inesauribile di stimoli e di riflessioni. Di sicuro c'è questo: a quarant'anni dalla nascita delle prime esecuzioni "filologiche", su strumenti d'epoca (i primi concerti del *Concentus Musicus* di Vienna diretto da Harnoncourt risalgono al 1954), l'impresa di Bylsma non è l'attestato della straordinaria vitalità di questo movimento.

Non lo è perché non ce n'è proprio nessun bisogno. Non lo è perché ai "maestri" come appunto Bylsma, come appunto Harnoncourt, come Leohnardt, Bruggen, Koopman, Munrow, Hogwood, ha fatto seguito una nuova generazione di musicologi-direttori d'orchestra e di *ensembles* da camera e sinfonici che hanno proseguito le ricerche dei "maestri" nelle più varie direzioni: dall'approfondimento delle prassi esecutive d'epoca alla riscoperta di repertori obliati o perduti, dalla precisione nel restauro di strumenti antichi e nella fabbricazione di copie perfette degli originali ad un ampliamento del concetto di musica antica che ha investito non solo Beethoven e il pieno Romanticismo, ma lo stesso Brahms e il tardo Romanticismo (e qui davvero non è possibile non menzionare un "vecchio" come John Eliot Gardiner che ha fondato una nuova straordinaria compagine, l'*Orchestre Revolutionnaire et Romantique*, proprio per esplorare un repertorio che, partendo da Beethoven, si spinge fino a Faurè); ed anzi si può dire che un'uscita recente come i *Preludi* di Debussy (Channel Classics CCS 4892) eseguiti su un piano Erard del 1894 concluda idealmente tutto il percorso cronologico che quel movimento di musicisti vuole percorrere: e cioè tutta la storia della musica fino all'avvento del disco (anche se naturalmente il lavoro

che resta da fare è enorme: personalmente mi chiedo, ad esempio, se Roger Norrington e i London Classical Players ci daranno mai opere di Verdi; se Harnoncourt avrà tempo e forze per dedicarsi a un autore verso cui il temperamento lo spinge come verso un destino: Wagner; o se un pignolo irriducibile come Hogwood – il quale, dopo essere giunto ad eseguire Beethoven ha pensato bene, prima di spingersi oltre, di fare un passo indietro e fermarsi per i prossimi dieci anni a studiare ed eseguire con la sua Accademia di Musica Antica tutto il repertorio sinfonico di Haydn – vorrà mai regalarci opere rossiniane su cui sicuramente interverrebbe con lo spirito giusto; o se ancora Gardiner un giorno vorrà sbrogliare l'intricata matassa interpretativa che avvolge e offusca – e non mi fa preferire nessuna delle versioni discografiche attualmente esistenti – la *Carmen* di Bizet: anche qui scommetterei su affinità elettive...).

Dunque, il recente lavoro di Bylsma sulle *Suites* di Bach, di una profondità, di una densità interpretative che lascia attoniti, suggella semmai questo quarantennio di ricerche filologiche proiettandosi verso orizzonti che, a partire dall'ottica di questi maestri, appaiono davvero come nuove volte di cielo, cariche di un fascino e di una suggestione impressionanti.

Fra i protagonisti della prima generazione, sono in particolare due le figure che oggi appaiono in un forte, persino sconcertante movimento di pensiero: Nikolaus Harnoncourt e appunto Bylsma. Harnoncourt da anni appare inappagato dagli strumenti antichi del suo celeberrimo *Concentus Musicus* e ha diretto o dirige con regolarità orchestre "tradizionali" fra le più blasonate d'Europa, sembra quasi scelte fra le più "conservatrici" come la *Staatkapelle* di Dresda, o la *Royal Concertgebouw* di Amsterdam, l'*Orchestra Sinfonica* di Vienna, mentre addirittura si annuncia per questi mesi un'uscita discografica con i *Berliner Philharmoniker*. Perché? Harnoncourt ripudia la prassi esecutiva d'epoca? Riscopre i "suoni" tradizionali? Niente di tutto questo. In un'intervista di qualche anno fa alla rivista tedesca *Frankfurter Allgemeine* – e tradotta in Italia sul numero di "Piano Time" del settembre '90 – Harnoncourt parlava della necessità di coniugare sapere ed emozioni. Affermava che tempi *autentici*, una intonazione corretta e un meticoloso rispetto della dinamica (che egli riesce straordinariamente a imporre anche ad orchestre "moderne": è una sensazione veramente inusitata ascoltare la *Concertgebouw* completamente trasformata, suonare ad esempio con un uso minimo del vibrato, quando è diretta da Harnon-

court) non bastano "per arrivare ad un alto livello interpretativo": bisogna, in più, andare alla ricerca dell'*anima* di un'opera.

Con estrema acutezza, Andrea Coen commentava, su quello stesso numero di "Piano Time": "Fuori dai denti, non so quante persone in Italia siano in grado di valutare con maturità le parole di questa recentissima intervista al maestro austriaco". "Volendo mantenere i termini usati da Harnoncourt, si evince facilmente il concetto che il sapere senza l'emozione dà origine ad una esecuzione arida, e che l'emozione senza sapere non si concretizza e dunque non diventa, come dovrebbe, comunicabile; e a questo punto sembrerà banale affermare che in Italia l'emozione in quanto tale sovrabbonda, mentre il sapere sembra scaraggiare tragicamente". E sempre a proposito della situazione italiana, Coen scriveva anche che "nessun direttore italiano saprà mai dirigere un'orchestra moderna come la dirige Harnoncourt, per il semplice motivo che nelle sue mani non sono mai passati gli strumenti che usavano Bach o Mozart, né nelle sue orecchie le loro sonorità".

Ma, lasciando stare l'Italia, torniamo al dissidio, all'inquietudine, alla ricerca estrema di Harnoncourt. Credo che il problema sia questo: l'ossessione – che è naturalmente colma di paradossi – di ricreare *così com'erano* i suoni del passato; il desiderio struggente e di-struttivo di realizzare attraverso le ricerche musicologiche e le esecuzioni rigorose un'impossibile macchina del tempo furono la causa profonda delle crisi depressive che, negli anni Settanta, portarono al suicidio due grandi medievalisti come David Munrow e Thomas Binkley (e naturalmente le incisioni da essi realizzate con i loro rispettivi gruppi, l'*Early Music Consort of London* e lo *Studio der Fruhen Musik* restano ancora oggi un imprescindibile punto di riferimento per tutti coloro che vogliono conoscere e approfondire la musica del Medioevo). Harnoncourt sembra risolvere questa stessa medesima ossessione sul piano liberatorio della sperimentazione. In lui non un eccesso ma direi un vertiginoso approfondimento riflessivo del sapere, produce una sorta di blocco dialettico: la *pienezza* di questo sapere è al tempo stesso il suo esser vuoto, tutto e nulla combaciano, il musicologo rigoroso è talmente rigoroso da non esserlo più, il filologo della musica si tramuta, per eccesso di amore nella sua ricerca, in filosofo della musica.

Analogo percorso – ci sembra – quello di Bylsma. Le sue *Suites* di Bach sono una reincisione. La prima versione, incisa nel 1978 (per la BMG, sigla RD 70950), è stata un disco di culto, un sogno realizzato. Bylsma suonava un *barockcello* dal suono vergineo, dolcissimo e morbido; prosciugato e al tempo stesso di una ricchezza di timbri sbalor-

ditiva. Eseguita senza vibrato, senza uso del legato, restituendo alle partiture sublimi l'essenzialità, la nudità che l'autore stesso aveva voluto sperimentare: tutta la ricchezza dell'armonia e del contrappunto in poche note, il resto lasciato alla fantasia, all'illusione dell'ascoltatore. A quasi quindici anni dalla prima versione, quella odierna di Bylsma è conseguenza estrema, inquietante di ulteriore studio, di una voragine meditativa che aveva già offerto una versione di eccezionale rigore filologico e di rarissima sensibilità. Anzitutto lo strumento: Bylsma impiega uno Stradivari che viene giustamente definito da Kenneth Slowik nelle note di copertina "robusto e impressionante sotto tutti gli aspetti", dall'"eccezionale risonanza", dalla "sonorità cupa ma allo stesso tempo brillante": in realtà ciò che letteralmente sconvolge è proprio la gravità avvolgente dei registri inferiori. Uno strumento, insomma, originale, eppure per quell'epoca *eccezionale*, che sembra stravolgere l'idea che avevamo di levità e di leggerezza del violoncello storico addirittura fino a Brahms, se è vero che una recente incisione delle sonate per cello e pianoforte di Brahms fatta da Pieter Wispelway (allievo di Bylsma!) per la Channel (il pianista è Paul Komen; la sigla del CD è CCS 5493), è eseguita su un violoncello della metà dell'Ottocento proprio per evidenziare che certa tradizionale cupezza della musica brahmsiana è in realtà il risultato dell'abitudine ad eseguirla con violoncelli e archetti e tecniche moderni.

"Per questa incisione - annota ancora Slowik - Bylsma ha incordato il violoncello con budello semplice per la corda del la, e con budello riavvolto di metallo per le tre corde inferiori". "Il senso di disagio - egli scrive - che potrebbero provare i puristi davanti a questa apparente anomalia scomparirà quando ascolteranno le sonorità stupende ed incontestabilmente 'barocche' che Anner Bylsma riesce ad estrarre dallo Stradivari".

Slowik ha naturalmente ragione. Ma l'anomalia, come egli stesso la definisce, resta. E, in Bylsma come per le scelte di Harnoncourt, non rappresenta un tradimento, un passo indietro, rispetto alla "strada maestra" della ricerca filologica. Appare invece come una spia di uno smarrimento direi quasi esistenziale, anzi senz'altro esistenziale, del musicista-filologo di fronte alle partiture amate. Dopo tanto studio, tante ricerche sulle copie manoscritte - ma, ricorda lo stesso Bylsma, per "un grandissimo peccato" l'originale bachiano è scomparso - l'interprete sembra chiedersi: cosa so io di queste partiture? Di come veramente vanno suonate? L'esecuzione tormentata e quasi spaventosamente ricca di pensiero di queste nuove incisioni sembra in effetti provenire da una

macchina del tempo miracolosamente attivata; l'interprete sembra proprio suonare in una sera della prima metà del '700, collocato in una sala dell'epoca. Epperò - questo è il punto - sembra pagare il pegno di non incontrare nessuno, di non ascoltare nessuna musica. È proiettato in quell'epoca senza poterne afferrare lo stesso la dimensione autentica: sa tutto e sa nulla, appunto; e dall'alto di una sapienza delusa si abbandona alla libera espansione di una tale emozione. Si spiega così la strana lentezza, incantatoria e desolata, dei *Preludi* e delle *Allemande*, la corsa senza fiato nei movimenti veloci che sostituisce il passo di danza di infinito equilibrio e di perfetta grazia della prima versione. Si spiega, ancora, così il sorprendente uso del legato che Bylsma adotta quasi costantemente.

Nel suo scritto allegato al compact, Bylsma si addentra in una precisa ricognizione della prassi esecutiva di quest'opera attraverso le epoche - ma solo per concludere che "è evidente che finché il manoscritto originale non sarà trovato, nessuna edizione moderna può avanzare una pretesa di autenticità". "Che musica meravigliosa, queste *Suites* per violoncello di Bach! - egli conclude. - Si cambia continuamente d'opinione. Anno dopo anno si continua a scoprire nuovi nessi musicali, ed ogni motivo può essere eseguito in tante maniere diverse e tutte giustificabili. Ma alcune interpretazioni sono più vivaci ed interessanti di altre. Credo che nessuno potrà mai essere completamente soddisfatto della propria esecuzione delle *Suites*. Rimarranno sempre tante cose da dire..." E qui non posso che far notare i punti di sospensione con cui Bylsma conclude e quel punto esclamativo con cui sottolinea uno stupore aristotelico nei confronti delle *Suites* che è la sostanza della sua posizione di interprete e di studioso di Bach oggi. Con una venatura esistenziale - lo dicevo prima - evidente non solo e in primo luogo all'ascolto dell'opera ma anche laddove Bylsma annota: "Ogni musicista conosce la sensazione di insufficienza che si prova affrontando un'opera di Bach. È come giocare a scacchi con un avversario che è dieci volte più abile, e presto si incomincia a mettere in dubbio la propria interpretazione".

In conclusione, dunque, ribadirei proprio questo: l'atteggiamento di *crisi* che emerge da questa lettura di Bylsma (crisi nel senso proprio del termine: di messa in discussione del proprio sapere e della propria esistenza), così come dalla *svolta* harnoncourtiana, rappresenta una sorta di avanguardia all'interno di un movimento interpretativo che già personalmente considero uno dei maggiori fenomeni d'avanguardia musicale *tout-court* del nostro tempo. In altri termini le attuali posizioni - e

interpretazioni – di Bylsma e Harnoncourt rappresentano *soglie*, limiti estremi che s'inscrivono tuttavia *all'interno* delle ricerche e delle problematiche della filologia musicale: fuori da tale contesto non sarebbero mai germinate, e fuori da tale contesto non possono che apparire sotto una luce equivocata e distorta. Da Bylsma, per assurdo, accetterei anche un'ennesima versione delle *Suites* su un violoncello moderno o addirittura amplificato, così come da Harnoncourt delle trascrizioni. Ma, a tutt'oggi, da Bylsma, da Harnoncourt: e da nessun altro.

PIETRO MAZZONE

## MUSICA DA VEDERE, SILENZIO, SUONI AMBIENTALI

Ci sono degli elementi periferici e marginali nell'esecuzione della musica, cioè del rito del concerto, che da marginali e periferici sono diventati protagonisti, in certi casi di musica d'avanguardia degli anni Sessanta. Al fondo di tutto sta il concetto nuovo, affermatosi nel nostro secolo, che la vita, il quotidiano, sono tanto importanti quanto l'evento artistico formalizzato che viene proposto nei luoghi canonici. Equipollenza dei valori, quindi. La sala da concerto può dispensare emozioni profonde, ma rimane pur sempre gabbia dorata, che tramanda e mantiene in vita, se utilizzata in modo tradizionale, una concezione aristocratica e severamente selettiva del mondo dei suoni. Nella musica contemporanea, il primo musicista ad affermare con forza questa posizione teorica inedita, già presente peraltro nell'importante "Manifesto dei rumori" di Luigi Russolo è, com'è noto, John Cage. Nel compositore americano, comunque, i suoni e rumori fortuiti dell'ambiente, il "fuori cornice" che egli invita a considerare parte dell'opera, tutto questo si lega strettamente alla sua filosofia del silenzio: "...in questa musica nuova non accade nient'altro che suoni: suoni che sono stati scritti e suoni che non lo sono stati. Quelli che non lo sono stati appaiono, nella musica scritta, silenzi, aprendo la strada della musica a quei suoni che, casualmente, si verificano nell'intorno fisico" (da *Silence*).

C'è un pezzo divenuto famoso di Cage, 4'33," che esemplifica come meglio non si potrebbe l'emergere del "fuori cornice" nell'opera rispetto a ciò che è "dentro" la cornice; in questo caso, di "dentro" non si può nemmeno parlare, trattandosi di un brano in cui nessun suono intenzionale è stato scritto dall'autore. È in causa quindi il solo "fuori cornice", e cioè i suoni e i rumori accidentali dell'ambiente, dato che il silenzio assoluto, apparentemente il protagonista del pezzo, non esiste, come Cage afferma più volte.

Non esiste, ma non si può negare che talvolta i rumori che si verificano in qualsiasi ambiente protetto acusticamente, come ad esempio la

sala da concerto nel momento dell'esecuzione di un brano "in pianissimo", sono talmente deboli da risultare pressoché impercipienti. Se al posto del brano con dinamica molto bassa si avesse invece una pausa molto prolungata, con il pubblico zittissimo, si sprigionerebbe indiscutibilmente una forte esperienza di silenzio quasi assoluto.

Non si può non ricordare, a questo proposito, che la storia della musica occidentale è basata sui suoni, sulle loro proprietà, sui rapporti dialettici, sulla loro organizzazione formale; una storia di 'pieni' e non di 'vuoti'. L'antitesi della musica, o semplicemente uno degli elementi di essa, e cioè il silenzio, trova dunque con Cage la sua liberazione totale, invadendo mostruosamente lo spazio riservato agli eventi acustici, ridotti in certi suoi pezzi a meri epifenomeni, o forse invece, proprio in virtù delle loro rarissime presenze, e dell'immensa respirante tensione che li precede, a luminose apparizioni.

Palmare risulta l'affinità con certa arte estremo orientale, in cui il peso della materia è ridotto al minimo, e acquistano importanza determinante i concetti di assenza, nulla, vuoto. Aggiungerei adesso, sulla scorta della mia esperienza di questo brano, eseguito per la prima volta dal pianista David Tudor, che trovo completamente ininteressanti e anzi infastiditi al massimo, gli interventi sonori intenzionali, di tono derisorio, di certo pubblico. In Cage, comunque, l'esperienza limite di 4'33" è preparata da altri pezzi precedenti, sempre per pianoforte, in cui le pause acquistano un peso sempre più rilevante; essi sono, cronologicamente: *Four Walls*, del 1944; l'ultima pagina di *Ophelia*, del 1946; il primo dei *Two Pieces*, sempre del 1946; alcune parti di *Music of changes* del 1951, e infine due composizioni del 1952, l'anno del 4'33": *Two Pastorales* e *Waiting*; per quanto riguarda le pagine pianistiche scritte dopo il 1952 con sezioni protagonistiche affidate al silenzio, sono da rammentare almeno la serie delle *Music for Piano*, *Winter Music* e *Music Walk*.

Un'altra interpretazione del silenzio come momento percettivo privilegiato la si può trovare da un lato in certe partiture verbali degli anni Sessanta (si prevedeva in esse un'attività immaginativa solitaria e, appunto, silenziosa) e dall'altro nel grafismo sperimentale sempre di quegli anni. Tra gli autori che hanno operato in quest'ultimo settore avendo come obiettivo il costituirsi di una teoria estetica riguardante il silenzio, uno dei più fecondi e impegnati è stato senza dubbio Daniele Lombardi, sulla cui produzione orientata in tal senso (ormai lontana negli anni, e da lui superata) mi soffermerò qui di seguito.

Lombardi inizia a comporre a metà degli anni Sessanta, con un gruppo sostanzioso di lavori appartenenti al filone della "musica da ve-

dere": disegni e pittografie con segrete valenze musicali, da ascoltare, per così dire, con la mente piuttosto che con l'orecchio (l'autore definisce infatti queste opere "notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione"); tali composizioni, insomma, prescindono tranquillamente dal potenziale acustico a disposizione, e in fondo anche dal mobile/strumento; in tal senso ci si distanziava da pezzi come 4'33 di Cage, o il *Piano Piece for David Tudor n. 2* di Lamonte Young, opere silenziose ma che necessitavano pur sempre del pianoforte come oggetto. L'ipotesi più estrema della "musica da vedere" comunque faceva a meno anche della sala da concerto, in una prospettiva che da Boezio arriva fino ad artisti come Schnebel, quelli del gruppo "Fluxus", Chiari, Simonetti, Marchetti, Tom Johnson, Lombardi, appunto, e Guacero (quest'ultimo autore, tra l'altro, fin dal 1961, dell'importante saggio *L'alea, da suono a segno grafico*).

Scrivendo Lombardi, in quegli anni: "L'assunto paradossale solo in apparenza di far della Musica nel silenzio fisico non è un fatto nuovo; basti ricordare, tra i precedenti più vicini nel tempo, le esperienze compiute al Bauhaus, il lavoro di Klee e Kandiskis, il Manifesto del Neoplasticismo scritto nel 1926 da Mondrian". Scrive ancora Lombardi, nel 1983: "Anni di pratica esecutiva e di ascolti analitici sono stati il meccanismo generatore di questa produzione di progetti grafici; momenti utopici di composizioni, schizzi prospettici di costruzioni sonore disegnati nella bidimensionalità della carta, a volte emergenti dal suono udito, a volte generati dall'automatismo grafico, a volte immagini sognate. Mi sto chiedendo tuttora se questa era una rappresentazione di musica un attimo prima del suo manifestarsi nel suono, o se ne era una sua descrizione postuma". Le partiture grafiche di Lombardi, colorate e non, destinate all'esecuzione silenziosa si possono dividere in due categorie: la prima comprende disegni musicalmente intenzionati, e racchiusi in un unico foglio, senza direzioni obbligate di lettura, mentre la seconda si avvicina di più alla partitura tradizionale, trattandosi qui non di veri e propri disegni, ma di percorsi grafici leggibili in uno scorrimento spazio/temporale da sinistra a destra, e impaginati in grandi pieghevoli a fisarmonica. La natura dei segni che troviamo in questi due generi di opere non allude, di massima, alla scrittura tradizionale; ci troviamo di fronte, invece, a un repertorio grafico tendenzialmente autonomo, anche se nelle partiture a fisarmonica la selva segnica, sempre ricchissima e sensibilmente variegata, si dispone in andamenti che rimandano in modo più esplicito a un immaginario evento musicale.

Il senso di questo divorzio della scrittura dall'acustico si riconduce

comunque ad almeno altre due distinte motivazioni, musicale l'una e sociologica l'altra. Quella musicale riguarda il logoramento del mondo sonoro a disposizione, cosa questa che venti, trent'anni fa era molto sentita. Quella sociologica consiste invece in questo: il fossato tra produttori e consumatori nella musica contemporanea ufficiale è diventato sempre più grande, soprattutto a causa della estrema complessità linguistica delle opere, vero e proprio gergo iniziatico destinato a frange elitarie. L'unico modo, secondo Lombardi, di restaurare un rapporto vivo tra artista e pubblico, sembrò essere allora la progettazione di un "linguaggio immediato di segni-intuizioni grafiche del fatto sonoro, ideogrammi-simbolo trasferibili direttamente dal fatto visivo al significato musicale. L'indeterminatezza di questo sistema di segni rivendica all'arte musicale il risveglio della sensibilità di ogni partecipante. La notazione usuale è infatti una inutile complicazione per un sistema di scrittura atto a trasmettere sintesi ideografiche di strutture musicali. Se si opera un lavoro di filtraggio strutturale su qualsiasi musica presente o passata, la sintesi formale derivante è del tutto simile al materiale della mia prassi compositiva. Il pubblico - conclude Lombardi - compie il lavoro di esecutore, ma nel senso di immaginazione del significato musicale. Questo è possibile per il non musicista grazie alla eliminazione della base tecnicistica tradizionale della quale sarebbe sprovvisto. A questo livello la sublimazione della più complicata scrittura d'avanguardia, la costituzione di moduli, porta a una semplificazione del linguaggio".

L'intento socializzante di questo operare nel campo della "Augenmusik" (riscontrabile anche in Earle Brown) differenzia Lombardi da altri autori che si sono valse degli stessi mezzi, piegati magari all'illustrazione di una propria mitologia esoterica di segni. Bisogna anche dire che la moda del grafismo era ormai esaurita, in quegli anni. Aver riproposto questo tipo di scrittura, veicolando attraverso di essa contenuti originali, torna a merito del compositore e pianista fiorentino.

Vediamo adesso di riflettere sul significato di questa musica silenziosa. Intanto, si può chiamare musica? Io penso di sì, anche se non escludo che questo tipo di esperienza possa appartenere a un'arte nuova. Lombardi ammetteva, per queste sue partiture sperimentali, anche l'eventualità che venissero talora realizzate acusticamente. Personalmente posso dire che, leggendo queste partiture, non cerco di immaginare i suoni, ma mi ritengo pienamente soddisfatto della percezione silenziosa. Penso infatti che quei segni non debbano essere concepiti come metafore, ma reclamino invece un'attenzione piena, incondizionata. Ideogrammi che si offrono all'interiorità come apparenze inaffer-

rabili, e insieme tracciati simbolici di masse, volumi, densità, gesti, ritmi. Tutti attributi musicali in senso lato, come si vede.

Dopo queste prime opere silenziose, il suono riemerge a partire dai primi anni Settanta, con un sostanzioso gruppo di composizioni pianistiche. Era un passo inevitabile, certo indotto dalla pratica concertistica, e anche dai risultati non sempre positivi delle partiture silenziose. L'opzione verso il silenzio non svanì comunque subito, ma proseguì ancora per svariati anni.

V'è da dire, concludendo, che le composizioni progettate per un'esecuzione fisica sono immediatamente riconoscibili rispetto alle precedenti, in quanto il repertorio segnico appare qui, giustamente, assai più ristretto e dunque più finalizzato a una concreta esecuzione strumentale.

GIANCARLO CARDINI

## L'ULTIMA PROVOCAZIONE DI ZAPPA \*

Frank Zappa era di origine italiana ma non nutriva particolare simpatia per il nostro paese: diceva di sapere cosa pensavano a Roma di quelli come suo padre, che era siciliano. Inoltre conobbe a distanza un certo Pillitteri, senza volersi fare necessariamente un'idea su quello che pensavano i milanesi. All'ex sindaco socialista non si può perdonare nulla, tanto meno il codardo insabbiamento di un delirante progetto zappiano legato ai Mondiali di calcio del '90. L'opera *Dio fa* (alla torinese, "Dio - cioè il calcio - mente") invece di andare alla Scala finì tra i pochissimi lavori abortiti di una carriera trentennale. Pillitteri non è Havel, il premier cecoslovacco che voleva a tutti i costi Zappa nel suo esecutivo, così come *Dio fa*, almeno da quello che si poteva capire dalle prime bozze, non sarebbe stato un capolavoro. Zappa invece è Zappa, e scoccherà un po' vedere la sua data di morte nelle enciclopedie rock a venire. Anche se dovesse precedere un *incipit* del tipo "Grande genio musicale del XX secolo".

Tra chi ha continuato a seguirlo fino a *The yellow shark*, l'opera visuta per due sole repliche l'anno scorso, e ora disponibile in cd, c'è anche chi ha smesso del tutto di comprare altri dischi "qualsiasi" (tanto solo con Zappa ne ha ingurgitati oltre cento, esclusi *bootleg* e pirati). Tutto parziale, prevedibile e pleonastico di fronte a Zappa, che intanto si dimostrava sempre più capace di riassumere con un linguaggio tutto suo, rock, blues e jazz, musica contemporanea e rinascimentale, partiture computerizzate e ubriacanti affreschi orchestrali. Oltre a tutto quello che il *personaggio* emanava in termini di provocazioni, prese di posizione oltranziste rispetto alla morale dominante, impietosi dradretti e onomatopee fulminanti. Suscitò la reazione cieca dell'America peggiore, che non sopportava di essere dipinta così realisticamente, con il più appropriato dei turpiloqui.

Forse era solo *avantgarde-doo-wop* con testi particolarmente satirici e piccanti, ma molto di quello che ti può venire in mente tra Presley e i Guns N'Roses, per esempio, in Zappa c'è già. Di lui invece forse c'era

già qualcosa, ma era come il profilo di un volto senza baffi e pizzetto, nei fratelli Marx e in Edgar Varese. E ci sarà qualcosa, forse, in quello che i suoi due figli, Dweezil e Moon, riusciranno a fare nei sotterranei della casa di famiglia.

Zappa era molto di quello che si è scritto, anche se a lui non piaceva leggerlo: iconoclasta, eccentrico, visionario, goliardico. Ma soprattutto era ossessionato dall'idea che qualcuno potesse suonare la sua musica non correttamente, per quanto sempre meticolosamente scritta, e ha condotto lunghe battaglie legali per mantenere o riconquistare il controllo su tutto il suo repertorio. Non mangiò mai escrementi sul palco come voleva una delle leggende più diffuse sul suo conto ("il posto dove arrivai più vicino a farlo fu nel '73, al buffet di un Holiday Inn a Fayetteville, North Carolina" ha detto a Peter Occhiogrosso, l'unico che sia riuscito a vincere le sue resistenze sull'opportunità di un'autobiografia: *The Real Frank Zappa book*, in Italia nel '90 per l'Arcana come *Frank Zappa*). Ed era politicamente impresentabile anche per la scena alternativa californiana, che di fatto lo emarginò giudicando forse inammissibile che in un certo periodo storico lui non vedeva affatto come Grande Arte tutto quello che usciva da San Francisco. Per lui i friscoidi erano settari etnocentrici, loro lo bollarono come reazionario. Se davvero era pazzo, era un pazzo *nature* che detestava le droghe (sigarette escluse) e un po' anche chi le usava (di Hendrix ricorda solo un incontro durante il quale il chitarrista russo per tutto il tempo). Poi detestava i discografici, i giornalisti rock e perlopiù i libri, oltre alla minestra di lenticchie che la madre cucinava troppo spesso.

Zappa aveva anche un padre che sognava di scrivere una "Storia del mondo" con la Sicilia nel bel mezzo, ma per arrotondare lo stipendio faceva da cavia per test chimici. Lui si distraeva giocando con il mercurio, il Ddt, strane miscele esplosive con le quali imbottiva palline da ping-pong e la maschera antigas che aveva in dotazione per via della pericolosa vicinanza di un deposito di pirite. Primo disco acquistato *Ionisation* di Edgar Varese, il secondo *La sagra della primavera* di Stravinskij. Andava in bestia nel notare come sulle prime copertine del rock'n'roll c'erano mandrie di adolescenti bianchi che si divertivano un casino, anche perché i dischi contenevano solo canzoni *doo wop* di gruppi neri, rifatte malissimo (per questo e altro non soffriva Presley, senza aver bisogno di aspettare Jello Biafra e il *surf-punk*). In futuro anche lui scimmiotterà la musica nera, ma non con l'intento di vampirizzarla. Il blues e la grande tradizione vocale del *doo wop* c'erano e come, e nel periodo in cui schierò i due cantanti-musicisti Ike Willis e Ray White, o

George Duke alle tastiere, c'era anche qualcosa in più. Poi c'è una canzone di *Freak Out!*, intitolata *Trouble every Day*, che proprio mentre scoppiavano i disordini di Watts puntava il dito sugli Stati Uniti della discriminazione. Risuonata durante i più recenti moti di Los Angeles, funzionava ancora: "Infatti non è cambiato nulla - aveva recentemente detto il musicista alla rivista Pulse -. Abbiamo avuto anni per esaminare quello che era successo a Watts, ma nessuno ha fatto nulla (...). Gli scienziati credono che l'universo sia fatto di idrogeno perché è la sostanza di cui c'è più abbondanza. Io sostengo invece che è la stupidità".

Zappa assaggiò anche la galera di San Bernardino, per una storia di cassette porno in cui lo incastrò un ispettore di polizia allergico ai capelli lunghi (era il '62), ma poco dopo formò il suo primo gruppo, i Black-Outs, "l'unica *band rhythm'n'blues* in tutto il deserto del Mojave". Frequentava parecchio un certo Don Van Vliet che diventerà presto Captain Beefheart, il Capitano Cuoredimanzo, compagno di tante bravate: uno che faceva la vita di strada con poche cose al seguito, ma le perdeva regolarmente tutte.

Nel '64 fonda i Mothers of Invention e due anni dopo arriva *Freak out!*, ed è come un foruncolo che inizia ad infiammarsi sul naso della cultura americana. Per qualcuno fornì uno sfondo concettuale a *Sgt. Pepper's lonely hearts club band* dei Beatles, per altri è solo l'inizio di un'alluvione che non ha eguali nella storia della musica. Da *Absolutely free* e *We're only in it for the money* fino alla serie mitragliante di *You can't do that on stage anymore*, con in mezzo titoli imprescindibili come *The Grand Wazoo*, *Sheik Yerbooty!* o *Man from Utopia*.

Prolifico fino all'eccesso, Zappa ha rovesciato sul mercato una quantità infinita di autocitazioni, ma per dirne solo una ha anche presentato la musica del suo immaginario antenato bolognese Francesco Zappa, un compositore barocco che forse doveva già avere familiarità con il computer.

\* Questo contributo, già pubblicato dal *Manifesto*, compare per gentile concessione.

MARCO BOCCITTO

PER LUCIANO CILIO

PRODUZIONE E DISTRIBUZIONE MUSICALE  
A NAPOLI NEGLI ANNI OTTANTA

«Niente ci costringe a cercare la soddisfazione sempre nel riposo... La dissonanza non è portatrice di disordine, così la consonanza non è garanzia di sicurezza».

IGOR STRAVINSKIJ

«La musica non è ideologia tout court, ma è ideologia nella misura in cui è falsa coscienza».

THEODOR WIESENGRUND ADORNO

1. *La metropoli mancata*

1.1. La Napoli che fa da sfondo alla vicenda artistica ed umana di Luciano Cilio è una città a due velocità, in un periodo che culturalmente racchiude tutte le contraddizioni che hanno di fatto negato, nel corso della sua storia, un concreto riscatto di una capitale europea destinata a restare "periferia", di un'incubatrice di sperimentazione e avanguardia, spesso mortificate dalla diffidenza di quelle stesse istituzioni preposte alla diffusione ed alla educazione di nuova cultura. «Napoli è una città da troppo tempo pericolosamente abbandonata dalle sue forze migliori - scriveva Cilio su "Il Mattino", inaugurando una serie di interventi su "Estate a Napoli" -. Persone che l'assenza totale di strutture, stimoli, istituzioni e l'arroganza dei loro stessi colleghi hanno costretto ad una vera e propria emigrazione forzata. Decine di nomi fortunatamente ampiamente riconosciuti altrove nei più disparati campi (...) veri e propri emigranti colpevoli di aver pensato e prodotto cose giuste e interessanti. Di contra oggi ad una schiera sempre più vasta di generiche figure di "orecchianti", che oggi si usa definire "operatori culturali" - continua Cilio - "Estate a Napoli" qualche volta disperde i propri mezzi e le opportunità. Accentuando così quella sempre più incolmabile spaccatura tra la Napoli da sempre in rinascenza, città d'Europa, ed un'altra nella quale tutti giocano a diventare cittadini europei, senza che l'Europa ne sappia niente». L'appello di Cilio a «trovare distanza dalla politica di assistenza ai teatranti terremotati» ed a «scrol-

larsi di dosso con coraggio anche le ultime scorie di sottocultura e di sottobosco che condannano la nostra città a posizioni gregarie e qualche volta ridicole» risuona oggi estremamente attuale, anzi in questi ultimi dieci anni abbiamo assistito, anche in campo culturale, al trionfo della retorica del populismo e della demagogia, e di chi, al suono proprio di quelle tammurriate e opere buffe che Cilio proponeva di lasciare alle spalle, ha consolidato le sue posizioni nel sottobosco sottoculturale napoletano.

1.2. «Oggi i musicisti contemporanei sono decisamente un'élite, per non dire una mafia. Se non sei istituzionalizzato (...) vieni immediatamente considerato un poveraccio che fa sottocultura»<sup>1</sup>. Ci sarebbe molto da riflettere sul termine "sottocultura" - ancora qui utilizzato da Luciano Cilio nel corso di un'intervista -, con quel prefisso che va anche a caratterizzare il "sottobosco" culturale napoletano: preferiamo intenderlo con Lévy-Strauss e Radcliffe Brown come elementi caratterizzanti delle "folk-society", ovvero lo sviluppo di un codice culturale autonomo e contrapposto alla matrice dominante. E nel decennio a cavallo tra gli anni '70 e '80 a Napoli si assiste ad un insolito processo di autoinduzione: mentre le istituzioni culturali e didattiche si arroccano a difesa del vecchio, rispondendo ad una insolita forza centripeta, spetta all'associazionismo culturale di base affrontare le aperture verso il "nuovo" e creare un clima di proficua osmosi con le avanguardie artistiche internazionali. Per comprendere quale sia l'importanza pratica di questo paradosso napoletano è bene richiamare<sup>2</sup> la netta differenza fra produzione e distribuzione musicale: nella prima categoria, ovvero chi fa direttamente musica, possiamo far rientrare i complessi artistici del San Carlo e quelli della Rai, mentre per quanto riguarda la seconda, ovvero l'aspetto meramente organizzativo, nel decennio in questione assumono particolare rilievo le associazioni culturali, che danno voce alle realtà musicali di base.

1.3. Così come il sisma del 1980 si ripercuoterà in modo drammatico sul mondo delle arti e della cultura, disgregando invece di coagulare le espressioni più interessanti della realtà napoletana, anche l'immediato dopoguerra segna per il San Carlo uno strano spartiacque, una diga che argina un "nuovo" che potrebbe compromettere equilibri (di gusto e di cartellone) già precari. Ma per chiarire cosa sia questo "nuovo" per il Massimo napoletano, occorre risalire al 1947, anno in cui Karl Böhm dirige la prima napoletana del *Wozzeck* di Alban Berg con Tito Gobbi nel ruolo del titolo: «Di fronte a opere come questa - scriveva Alberto Savinio<sup>3</sup> dopo la prima romana dell'opera di Berg - gli ascoltatori si dividono in vari tipi. C'è l'indifferente, e di costui non c'è ragione di parlare. C'è quello per il quale "questa non è musica" in quanto manca alla musica di Alban Berg lo spunto melodico e la armonizzazione alla *Parsifal*, e anche di costui è inutile parlare... poi c'è l'entusiasta invasato di modernismo... C'è infine il tipo dell'ignorante presuntuoso che del *Wozzeck* dice "è superato"». L'atteggiamento verso l'opera di Berg è esemplare della posizione assunta dal pubblico sancarlino (un pubblico sordo al nuovo, forte-

<sup>1</sup> Lei/Glamour: intervista con L.C., ottobre 1977.

<sup>2</sup> FONDAZIONE AGNELLI: *Rapporto sull'economia delle arti*, 1992.

<sup>3</sup> A. SAVINIO: *La scatola sonora*, Milano 1955.

mente ancorato al grande repertorio romantico e, per quanto riguarda l'opera, scosso solo dai *divertissement*, dai caratteri marginali dell'opera buffa nella grande riscoperta del Settecento napoletano ad opera di Roberto De Simone) verso il repertorio contemporaneo: la casistica di Savinio è relativa ad un «ritorno al nuovo che secondo alcuni ha seguito il *Wozzeck*, un ripiegamento e non un superamento»<sup>4</sup>. Purtroppo, dal 1947 ad oggi, i cartelloni del Massimo napoletano continueranno costantemente a penalizzare il repertorio contemporaneo: il *Wozzeck* sarà riproposto solo nel 1985, e, sempre per quanto riguarda la lirica, in quasi mezzo secolo le novità in cartellone - se si escludono titoli di Dallapiccola, Stravinskij e Jacopo Napoli - si contano sulla punta delle dita: *Dall'oggi al domani* di Schönberg e "Bolivar" di Milhaud (in edizione originale, 1952); testi di Henze, Hindemith e Menotti (1955); nel 1958 troviamo *La morte di Socrate* (in lingua tedesca) di Erik Satie, in una straordinaria serata che comprendeva anche (in edizione originale) *Opera astratta* di Blancher, *Il cuore* di Webern e *Andata e ritorno* di Hindemith. «È necessario un maggior coraggio nelle scelte dei programmi - sottolineava Luciano Cilio<sup>5</sup> -. La cultura musicale contemporanea non si esaurisce nelle gare tra questo o quel soprano, ma è anche dibattito filologico, sociologico, questioni sul "musicale" stimolate ed affrontate da tutta una validissima produzione musicale contemporanea completamente assente, da sempre, dai cartelloni del nostro maggior teatro». Nonostante i principi ispiratori della Legge 800 sugli Enti lirici (educazione e diffusione del repertorio musicale), al San Carlo la situazione non cambia nemmeno per quanto riguarda la sinfonica e la musica da camera: anzi interessanti presenze (come *Les Percussions de Strasbourg* nel 1988) o proposte come il "Requiem" di Vieri Tosatti (1989) e la serata dedicata a Cece, Morricone e Williams (1993) raccoglieranno in sala solo poche decine di spettatori.

1.4. La situazione cambia radicalmente se si analizza il ruolo delle altre "storiche" realtà napoletane di produzione/distribuzione: l'Associazione "Alessandro Scarlatti" e l'omonimo complesso orchestrale della Rai di Napoli; quest'ultimo, in particolare con la direzione artistica di Mario Bortolotto, ha dato vita ad affollati momenti di contatto con il repertorio del Novecento, come l'interessante Festival Internazionale di Musica Contemporanea. L'analisi degli ultimi 14 anni di proposte musicali parte con un'originale "Soirée Satie" (1980, Ass. "Scarlatti") con musiche di Ligeti-Boulez e Schönberg affidate ad Antonio Ballista. Indimenticabile il biennio 1984-84 per i "Concerti d'Autunno" della Rai: Giorgio Carnini esegue Busoni, Ghedini, Pennisi e Bossi; il soprano Anette Meriweather (dell'Ircam di Parigi) propone *Orts* di Franco Donatoni, *Più sopra le stelle* di Solbiati, *Ariel* di Matteo D'Amico e *Il canto ritrovato* di Molino. Ancora all'insegna dei contemporanei l'"Autunno Musicale" 1985 all'Auditorium di Fuorigrotta: si inizia con le prime esecuzioni assolute dell'Overture di Bruno Bettinelli e del *Moto perpetuo* per quintetto di ottoni e orchestra con "The David Short Brass Ensemble", per proseguire con la serata per il decimo anniversario della morte di Luigi Dallapiccola, con le prime esecuzioni assolute - affidate a Bruno Canino e Antonio Ballista - del Terzo con-

<sup>4</sup> C. CASINI: *Il Teatro di San Carlo nel Novecento*, Napoli 1987.

<sup>5</sup> G. DE SIMONE: "Napoli Oggi", intervista con L.C., giugno 1982.

certo per pianoforte e orchestra di Mosca e del Concerto "veneziano" per pianoforte, clavicembalo e orchestra di Ambrosini. Ancora prime esecuzioni assolute per la serata in onore del sessant'anni di Aldo Clementi, con la *Criptografia* per viole e orchestra di Gentile e *Due canzoni del XX sec.* di Sciarrino. Da sottolineare, nel 1987, il concerto all'Auditorium dedicato a Hans Werner Henze, con la *Sinfonia n. 1* per orchestra da camera, la *Fantasia* per archi ed i *Neapolitanische Lieder* (su testi anonimi del XVII sec.) per voce media e orchestra da camera, composti nel 1956, un primo tentativo per Henze di accostamento al folclore italiano. Massimo Fagnoli, che succede a Bortolotto nella direzione artistica dell'Orchestra "A. Scarlatti" della Rai di Napoli (oggi assorbita dall'Orchestra Sinfonica di Roma e di Napoli della Rai), prosegue nella politica di "apertura" del repertorio ai contemporanei: sono del 1988 le "prime" assolute di Di Martino, Cece, Di Lorenzo, Galdi e Ravinale, mentre a Filippo Zigante è affidata la serata dedicata alla produzione della Scuola napoletana dal 1920 ad oggi. Un momento di riflessione per una città che nel '900 ha rappresentato «un caso a parte nel panorama della cultura europea nella letteratura, nelle arti figurative come nella musica. Gli stimoli esterni fino al termine della seconda guerra mondiale lambivano la città lasciandovi sedimenti fecondanti che ne stravolgevano la fisionomia. I tanti drammi vissuti, le tensioni sociali sempre più aspre ed incumbenti hanno spinto le nuove generazioni alla ricerca di altri modelli e l'incontro con culture diverse è spesso divenuto contaminazione. L'attuale panorama culturale, intensamente variegato, presenta indicazioni spesso contraddittorie ma comunque segnate dall'ansia di una ricerca, dalla necessità di un riscatto, unico, sottile ma tenace filo di collegamento con il passato»<sup>6</sup>. L'attenzione della Rai verso i contemporanei è costante (nell'Autunno musicale 1990 è inserito il ciclo delle *7 Kammermusiken* di Hindemith), ma a tanta buona volontà non corrisponde un'adeguata risposta del pubblico, come nel caso del recente "Musical network", interessante ciclo di concerti-analisi organizzato in collaborazione con l'Accademia Musicale Napoletana. Dopo l'Autunno Musicale 1993 (l'ultimo targato "Scarlatti"), con il concerto monografico dedicato alla memoria di Luigi Nono, realizzato con il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova (e che vedrà protagonista, con Roberto Fabbricani e Giancarlo Schiaffini, anche Alvis Vidolin, docente di Musica Elettronica al Conservatorio "B. Marcello" di Venezia, fondatore dell'Aimi, Associazione di Informatica Musicale Italiana e direttore del CERM, Centro di Ricerche Musicali e di Sperimentazione Acustica), le proposte "contemporanee" più interessanti verranno dall'Associazione "A. Scarlatti", con la periodica presenza sulla scena napoletana del Quartetto Kronos.

1.5. «Napoli è culturalmente viva, a tratti, ma anche incoerente, irrazionale (...)»<sup>7</sup>. Negli anni che vanno dal 1974 al 1983 l'attività di Cilio coincide - e si interseca - con quel movimento che a Napoli farà dimenticare - complice la breve stagione di nuove modalità di consumo culturale varata dall'amministrazione Valenzi - l'immobilismo istituzionale nel campo dello spettacolo: realtà come il Teatro Esse, il Play Studio e lo Spazio Libero costituiranno i poli di ir-

<sup>6</sup> Autunno musicale Rai: programma di sala, dicembre 1987.

<sup>7</sup> G. DE SIMONE: articolo cit.

radiazione di quell'avanguardia diffusa, incubatrice di artisti e gruppi come Mario Martone, Enzo Moscato e Falso Movimento. Luciano Cilio rappresenta, in questo movimento, il superamento di limiti e ghetti estetico/culturali: il suo interesse - e le esperienze maturate a Parigi, Colonia e New York - lo portano ad approfondire il rapporto fra immagine e suono, fra musica, teatro e cinema d'avanguardia. Non a caso firma le musiche di scena per il "Prometeo legato" di Eschilo, nell'allestimento di Gennaro Vitiello, ed un suo concerto verrà ospitato dalla Modern Art Agency di Lucio Amelio, autentico tempio per l'avanguardia nelle arti visive. Nel 1980 Cilio organizza un doppio appuntamento dedicato agli "Aspetti della musica a Napoli", in cui presenta, affidata a Emery Cardas (violoncello) e Eugenio Fels (pianoforte) la sua *Sniff*. Il successo di pubblico lo spinge a replicare l'iniziativa, nell'ambito di "Estate a Napoli", con il "Long Concert" dedicato alla nuova musica da camera. Per Luciano Cilio la scommessa è diventata proporre al grande pubblico la produzione musicale napoletana contemporanea, scommessa ancora più ardua perché fatta da un artista che si muove oltre i limiti della standardizzazione, rifiutando formalismi ed etichette. Nel 1982 è la volta degli appuntamenti in Villa Pignatelli con gli "Incontri Internazionali della Nuova Musica", con la direzione artistica di Luciano Cilio e Carmelo Columbro. «All'inizio dell'estate a Napoli - commenterà Cilio - c'è stato un festival di musica contemporanea. Le uniche persone che applaudivano erano quelle sedute nelle prime tre file, cioè quelle che erano entrate con gli inviti. Dalla terza fila in poi la gente fischiava. Quelli seduti nelle ultime file, poi, avrebbero tirato volentieri dei pomodori»<sup>8</sup>. Nel panorama musicale degli anni '80 è mancato un dibattito sull'educazione al consumo, su nuove modalità di distribuzione da agganciare alla produzione. Di questa straordinaria stagione - che diede vita anche ai "concerti-analisi" dell'Associazione "L'Armonia e l'Invenzione", una innovativa formula per avvicinare nuovo pubblico alla conoscenza della musica, contemporanea e no - poco rimane oggi sul piano della distribuzione. Ci si chiede se c'è stata quella crescita del gusto musicale auspicata da Luciano Cilio, ma tutto lascia pensare - anche alla luce del momento particolarmente critico che sta attraversando il settore dello spettacolo - che gli spazi di confronto fra musicisti oggi siano relegati solo al Festival di Musica Contemporanea di Ischia o alla rassegna "Dissonanze", poli napoletani di un panorama nazionale che pure propone momenti di vitalità come il Festival di Musica Verticale ed i concerti dell'Accademia Italiana di Musica Contemporanea.

## 2. Lo Stato dell'Arte

2.1. La storia della distribuzione della musica classica in Italia dal dopoguerra ad oggi può essere riassunta in due periodi contrapposti: in particolare, gli ultimi due decenni di vivacissima espansione hanno ampiamente riscattato gli anni '50 e '60, caratterizzati da una lunga fase di stagnazione di manifestazioni e di pubblico. A fronte di 1,4 milioni di spettatori nel 1959 e di 1,5 mi-

<sup>8</sup> Lei/Glamour: articolo cit.

lioni nel 1969, nel 1987 le manifestazioni di musica classica hanno registrato oltre 4 milioni di spettatori. Un'evoluzione progressiva si è anche registrata per il numero di concerti. Ma il dato è ancora lontano da quelli registrati nei paesi industrializzati: nel 1984 solo il 6% della popolazione italiana in età superiore a sei anni segue almeno una volta all'anno un concerto di musica classica. Negli Stati Uniti la percentuale sale al 13%, nel Regno Unito è dell'11%, in Giappone del 10% ed in Francia del 7%.

2.2. Nonostante la progressiva evoluzione del gusto, il pubblico italiano continua a rifiutare proposte di musica contemporanea: questo fatto è documentato dall'esiguità dei redditi dei compositori contemporanei, condizionati anche dalla scarsa possibilità di presentare in pubblico le loro creazioni. I compositori iscritti all'Annuario Musicale (il cui numero coincide con quelli iscritti alla SIAE)<sup>9</sup> è di circa seicento. Secondo i risultati di un'indagine compiuta su 122 compositori oltre la metà ricava dall'attività musicale una quota del proprio reddito inferiore al 10%. E solo poco più del 10% del campione ricava dalla propria attività più del 50% del proprio reddito. Oltre alla riscossione dei diritti d'autore, il reddito del compositore si ripartisce equamente tra direzione ed esecuzione musicale, consulenze e direzione artistica di festivals e rassegne, nonché diritti d'autore - seppure in modesta parte - riscossi all'estero. L'esiguità del reddito proveniente dalla creazione musicale spinge dunque il compositore verso un'attività alternativa, prevalentemente didattica. Infine c'è da rilevare che dei seicento compositori italiani solo un decimo incassa diritti d'autore nella quantità minima per la registrazione statistica<sup>10</sup>.

2.3. Lungi dal vedere, come in Gran Bretagna, il compositore come imprenditore, in Italia il quadro delle sovvenzioni all'attività creativa risulta poco articolato: premi ed incentivi sono molto ridotti, i primi di entità superiore ai 50 milioni in Italia sono solo una decina. Il sostegno alle opere nuove, previsto dalla Legge per lo spettacolo del 1967, stanziava 200 milioni per gli Enti lirici che rappresentano nuovi lavori. Questo stanziamento non è mai aumentato, mentre il finanziamento complessivo per le attività musicali è passato dai 15 miliardi del 1967 agli oltre 490 miliardi di oggi. Infine ci sarebbe da aggiungere la quota di sovvenzioni destinate ai Conservatori, ma queste non sono comunque esclusivamente finalizzate alla composizione, ed inoltre lo statuto di queste istituzioni è vecchio e superato, con la mancata apertura alle nuove frontiere della sperimentazione e l'anacronistica separazione fra musica e cultura<sup>11</sup>.

### 3. Uno sguardo Oltralpe

3.1. La lettura dell'attuale panorama istituzionale in cui è costretta a muoversi (!) in Italia la musica contemporanea risulta ancora più deludente se confrontata con la situazione francese. In Francia lo Stato è promotore di un'autonoma azione culturale mirata non solo al sostegno, ma anche alla promozione

<sup>9</sup> Dati SIAE, 1992.

<sup>10</sup> Dati ISTAT, 1991.

<sup>11</sup> FONDAZIONE AGNELLI: *Indagine sui redditi dei compositori italiani*, Torino, 1990.

di arte e scienza: la politica del Ministero della Cultura-Direzione della Musica e della Danza, è mirata, in particolare, a «ricollocare l'attività musicale in una prospettiva sociale, favorendo l'accesso di un numero maggiore di persone all'apprendimento delle discipline musicali (...); invitare i compositori a vivere e produrre in seno alla società, cercando di suscitare un nuovo rapporto nell'ambito della musica, promuovendo nuove compagnie e *ensembles*, accogliendo i compositori presso collettività musicali nelle Regioni, avvicinandoli di più ai propri *partners* musicali; restituire la propria dignità a tutte le forme musicali, sostenendole con mezzi finanziari e con strutture, inserendo le nuove espressioni musicali nelle scuole e nei Conservatori, creando un nuovo equilibrio tra le varie discipline musicali (...)<sup>12</sup>. Un'attenzione particolare è riservata al campo della ricerca ed a tutte le estetiche musicali contemporanee, consentendo loro una maggiore possibilità di esprimersi. Inoltre i principi della politica di intervento del Ministero invitano a «prendere in considerazione la dimensione economica del settore musicale attraverso lo sviluppo della ricerca, diversificando i suoi campi d'interesse e valorizzandone i risultati, per assicurare anche il rilancio delle industrie musicali (strumentale, grafica e fonografica), rinnovando i mezzi di formazione e produzione»<sup>13</sup>. La politica musicale francese pone in atto una piccola rivoluzione attraverso il mutamento musicale nella società, con il rafforzamento delle basi e la presa d'atto del dinamismo delle pratiche produttive.

3.2. Nella convenzione stipulata fra il Ministero della Cultura ed i tredici teatri membri della R.T.L.M.F. ogni teatro, «cosciente della vitale necessità di procedere alla presentazione di opere contemporanee, si impegna a proseguire e migliorare la propria politica attraverso la prima assoluta, mondiale o francese, di un'opera contemporanea almeno ogni due anni, da solo o in coproduzione con più teatri; nonché la replica, nelle stesse condizioni, di un'opera contemporanea che sarà presentata in una nuova produzione realizzata da un teatro o che sarà accolta nella produzione realizzata da un altro teatro»<sup>14</sup>. In particolare, nelle modalità per l'aiuto dello Stato ai teatri lirici, l'ammontare annuo delle sovvenzioni è stabilito anche in funzione della programmazione di opere liriche contemporanee.

3.3. Lo Stato finanzia le grandi formazioni di musica contemporanea attraverso sovvenzioni annuali come contributo alla composizione ed alla diffusione del repertorio contemporaneo: il contributo dell'*Ensemble Intercontemporain*, orchestra ufficiale dell'IRCAM (*Institut de Recherche et de Coordination Acoustique-Musique*) è composto al 70% da sovvenzioni dello Stato, 20% Comune di Parigi e 10% incassi da botteghino. Ma, oltre l'ensemble presieduto da Pierre Boulez, altri importanti complessi (*l'Ensemble Itineraire*; *L'Ensemble 2E2M*, *l'Ensemble Instrumental ElectroacoustiqueTM*, *Les Percussions del Strasbourg*) ricevono sostegni diretti dallo Stato e dalle Municipalità, così come i grossi complessi sinfonici lasciano, nella loro programmazione, ampi spazi alla musica contemporanea (*L'Orchestre de Paris* ha proposto importantissime

<sup>12</sup> CIDIM/UNESCO: *La Francia in Musica*, Roma 1986.

<sup>13</sup> CIDIM/UNESCO: op. cit.

<sup>14</sup> CIDIM/UNESCO: op. cit.

prime assolute come *Aura* di Maderna, 1974; *Chemin 4* e *Concerto per piano di Berio*, 1977). Un importante contributo alla diffusione della musica contemporanea avviene con i festival: tra questi, la Sezione Suono della Biennale di Parigi ha approfondito le pratiche che interagiscono con lo spazio, il colore e la forma. Il successo della manifestazione è ascrivibile alla rottura radicale che ha provocato in espressioni estremamente codificate: la musica contemporanea e le arti visive, la musica colta e la musica popolare, "flusso e riflusso incessante e universale che non annulla le singole specificità, ma le fa innalzare e fondere"<sup>15</sup>.

3.4. Un ultimo sguardo Oltralpe non può tralasciare il campo della ricerca, che per la sua articolazione e diffusione meriterebbe un saggio autonomo. Ci limiteremo a ricordare il grande contributo che la Francia dà, attraverso un sistema di borse di studio e di produzione, ad un settore estremamente articolato che coinvolge l'Università e centri come il C.N.R.S. (*Centre de la Recherche Scientifique*), con l'approfondimento di campi come l'Acustica, l'Elettroacustica e l'Etnomusicologia. Per quanto riguarda la composizione elettroacustica vanno ricordate realtà come il G.M.E.B. (*Groupe de Musique Expérimental de Bourges*), l'analogo G.M.E.M. di Marsiglia, il C.E.M.A.M.U. (*Centre d'Etudes de Mathématique et Automatique Musicales*) fondato da Iannis Xenakis con l'U.P.I.C. (*Unité Polygonique Informatique du CEMAMU*), il G.R.M. (*Groupe de Recherches Musicales*) di Pierre Schaeffer e l'I.R.C.A.M. di Pierre Boulez, il cui statuto mira a «stabilire relazioni di tipo nuovo fra musicisti, ricercatori e tecnici, affinché i primi possano a poco a poco utilizzare le nuove risorse sonore ed i secondi comprendere la vera natura dei problemi musicali; sviluppare, grazie a talune ricerche interdisciplinari, gli strumenti e le tecniche offerte oggi al compositore; incoraggiare la composizione e la realizzazione di nuove opere mediante l'uso dell'insieme di questi mezzi; formare i compositori francesi e stranieri all'uso delle tecnologie e dei linguaggi non ancora insegnati nella gran parte delle scuole di musica; far conoscere al pubblico francese e straniero l'insieme delle ricerche, le opere che ne sono scaturite e, più in generale, l'attuale evoluzione del pensiero e della composizione musicale»<sup>16</sup>.

FRANCESCO BELLOFATTO

<sup>15</sup> F. BARRÉ: *Frequence Modernité*, Parigi 1984.

<sup>16</sup> CIDIM/UNESCO: op. cit.

## SIRENA SUICIDA

*Morte di un matematico napoletano*, il raffinato film di Mario Martone, che narra le estreme vicende vitali di Renato Caccioppoli<sup>1</sup>, geniale matematico-artista, finito suicida, invita, tra l'altro, ad una meditazione non spassionata sul ruolo estremo, in senso ora positivo ora negativo, che può giocare Napoli sul destino di uomini di cultura, che hanno legato la loro storia alla vita e alla fine di una città, che esalta e deprime, come la creazione.

Un amico di Caccioppoli, uno scrittore degno di maggiore attenzione, Luigi Incoronato<sup>2</sup>, seguì il suo esempio disperato, trovando la fine nelle *Pareti bianche* (titolo di un suo romanzo)<sup>3</sup> della sua solitaria casa napoletana.

Caccioppoli, Incoronato: due vite inebriate ed abbattute dal frutto proibito di una scelta definitiva, estrema, prima ed oltre ogni ragione, dentro e fuori ogni sensazione.

Luciano Cilio decise di porre fine ai suoi giorni a soli trentatré anni: era nato nel 1950. I conti anagrafici sono facili a farsi, non altrettanto quelli propriamente esistenziali. Ma che cosa pensava Cilio della città, che lo aveva partorito e gli aveva poi negato la vita?

"Napoli è una città da troppo tempo pericolosamente abbandonata dalle sue forze migliori. Persone che l'assenza totale di strutture, stimoli, istituzioni e l'arroganza dei loro stessi colleghi hanno costretto ad una vera e propria emigrazione forzata. Decine di nomi fortunatamente ampiamente riconosciuti altrove nei più disparati campi: dalla ricerca scientifica al teatro, al cinema, alla danza, alla musica: veri e propri emigranti colpevoli di aver pensato e prodotto cose giuste e interessanti"<sup>4</sup>.

Cilio preferì l'emigrazione estrema, dopo aver però sperimentato, in vita, una vibrante parentesi straniera. In realtà, egli a Napoli era nato ed era rimasto, in una sorta di costante attrazione-repulsione, capace di impedire ogni reale ipotesi di fuga. A Napoli Cilio aveva studiato e si era formato e, a parte i due anni parigini, durante i quali si era perfezionato in chitarra e pianoforte, alla sua città era rimasto visceralmente attaccato, nella persuasiva speranza di poter confermare quel destino europeo, che gli spettava da sempre: "Di contro oggi ad una schiera sempre più vasta di generiche figure di 'orecchianti', che

<sup>1</sup> Cfr. PIERO ANTONIO TOMA, *Renato Caccioppoli. L'enigma*, Napoli 1992, Edizioni Scientifiche Italiane.

<sup>2</sup> Ivi, pp. 139-153.

<sup>3</sup> Cfr. LUIGI INCORONATO, *Le pareti bianche*, Milano 1968, Mondadori.

<sup>4</sup> LUCIANO CILIO, *C'è una strada nel sottobosco...*, in "Il Mattino", 9 Agosto 1992.

oggi si usa definire 'operatori culturali' (...) accentuando così quella sempre più incolmabile spaccatura tra la Napoli da sempre in rinascenza, città d'Europa, ed un'altra nella quale tutti giocano a diventare cittadini europei, senza che l'Europa (dove purtuttavia vivono e lavorano, un po' qua e un po' là, artisti napoletani) ne sappia niente"<sup>5</sup>.

Il rapporto con l'Europa, motivo dominante della *querelle* ciliana, lungi dall'essere enfatizzato in un discorso fine a se stesso, si misura con una specifica realtà ambientale e antropologica, quella napoletana appunto, che rischia ciclicamente di essere contaminata dal morbo di una improvvisazione dilettantesca. A quest'ultimo, facile a degenerare in un cronico e demagogico populismo, Cilio contrappone, come antidoto, una serie concreta di incontri e manifestazioni, quali "Estate a Napoli" e "Incontri Nazionali della Nuova Musica", improntati a un innovativo rigore di ispirazione e di metodologia musicale.

Cilio affonda il bisturi della sua analisi spietata e, insieme, disperata, nella fondamentale mancanza di cultura, che condanna spesso la città "a posizioni gregarie e qualche volta ridicole"<sup>6</sup> e condiziona duramente le scelte di coloro che, preposti ad enti e ai mezzi di comunicazione, avrebbero la preziosa occasione di scongiurarla. Invece, un incolmabile divario si spalanca tra chi fa dell'arte una condizione estrema di partecipazione culturale ed esistenziale e chi, al contrario, la gestisce con burocratica banalità, costringendola a sopravvivere in un sottobosco di espedienti senza storia e senza futuro: "Napoli è stata per troppo tempo una città maniacalmente inibita nei suoi centri di produzione di cultura proprio dallo scetticismo, l'arroganza degli enti, organi e persone fisiche preposti a compiti in questa direzione, perché una eredità del genere possa non pesare; costretta pertanto a posizioni ben lontane da aperture realistiche e di confronto, che un tempo erano realtà"<sup>7</sup>.

L'utopia della realtà possibile, che Cilio registra con sconcertante evidenza, segna drammaticamente il destino di una città, potenzialmente carica di genio, che stenta, tuttavia, a trovare spazio nelle strutture consolidate di una tradizione, facile da consumare e da costruire.

La provocazione di Cilio è contro una cultura o, meglio, sottocultura, che cambia la forma, ma lascia il contenuto sempre uguale al fine di secondare gli epidermici gusti di una popolazione musicale, che si contenta di ripetitive melodie.

Rispetto a una musica di logoro consumo, Cilio intende assumere un aperto dissenso critico, non, come qualche volta è stato superficialmente dichiarato, per scongiurare il demone della sua città d'origine, bensì per far sprofondare e riemergere le sue radici, "per liberarsi dal folklore, per esprimere le vere esigenze e intenzioni creative dei musicisti napoletani"<sup>8</sup>.

Se la civiltà è "stratificazione degli assunti culturali"<sup>9</sup>, non sarebbe tra l'al-

<sup>5</sup> Ivi.

<sup>6</sup> Ivi.

<sup>7</sup> Ivi.

<sup>8</sup> SAUL GIANQUITTO, *Long Concert. Contro la musica in giacca e cravatta*, in "Il Diario", 21 Agosto 1980.

<sup>9</sup> GIANNI CESARINI, *Musica. Dibattito. Un teatro stabile per la canzone napoletana? Parla Cilio: È solo un'idea di cattivo gusto*, in "Il Mattino", 26 Ottobre 1980.

tro corretto rimuovere la storia di una tradizione musicale, che annovera episodi notevoli e appunto ineliminabili; tutto ciò, tuttavia, appartiene al passato, ad una realtà che ha logorato i propri archetipi, mentre oggi è soprattutto al 'presente' che bisogna guardare, anche al fine di restituire una storia possibile a una città, che ha talvolta costretto i suoi migliori spiriti ad emigrare e a sperimentare l'ambiguità di una condizione divisa tra voglia di fare, veramente e civilmente altrove, e desiderio di tornare. Cilio sogna per la propria città un futuro prossimo venturo, realmente capace di proiettarla in un circuito europeo, preservandola dalla selvaggia usura di coloro che pensano solo al loro esclusivo profitto.

L'avanguardia e la ricerca musicale a Napoli negli anni Settanta trova in Cilio uno dei suoi esponenti più consapevoli. Il suo ormai introvabile LP *Dialoghi del presente*<sup>10</sup> nasce dalla orientata esigenza di coniugare intimamente, intenzionalmente, conoscere e comunicare, attraverso il ricorso ad una partitura scenografica e sinfonica, fondata su un uso sottile degli strumenti, che li libera gradualmente dalla loro specificità melodica, per cui "certi strumenti" possono essere impiegati, "come gli archi, certi fiati come l'oboe, la stessa voce come uno strumento nell'ambito di una ricerca armonica, ma anche melodica e ritmica"<sup>11</sup>. È, questa, la musica nova che Cilio rincorre, per le direttive che si assegnano agli esecutori, nonostante la libertà loro concessa di esibirsi con una certa libertà, e per l'assoluta mancanza di strumenti elettrici. Questo non impedisce, tuttavia, a Cilio di servirsi di musicisti provenienti da quelle esperienze.

"Cilio suona il pianoforte, la chitarra, il flauto, il basso e la mandola; egli stesso ha curato l'orchestrazione dell'album in maniera molto vicina all'impaginazione classica, coinvolgendo all'interno di una delicatissima tessitura pastello strumenti come il sax, l'oboe e il corno inglese"<sup>12</sup>.

Un'ansia di assoluta totalità anima i quattro quadri e l'interludio dei *Dialoghi*, che, mentre rivelano una solida conoscenza teorica, mirano a sciogliere l'erudizione in emozione, in nome di una conoscenza comunicativa o, se si vuole, di una comunicazione conoscitiva, affidata ad una orchestrazione esclusivamente strumentale. "I suoni quasi mai escono allo scoperto mentre brevi fraseggi muovono gli spazi delle sonorità. L'angoscia, in questo senso, diventa un sottoprodotto della fase di liberazione: un momento di gioia provocatoria e inattesa senza la violenza dei ruoli e della sua rappresentazione"<sup>13</sup>.

Indicazione importante, quest'ultima, dal momento che la "destrutturazione dei tradizionali rapporti armonia-melodia-ritmo e di ogni altro tipo di mediazione e infrastruttura tra forma ed espressione"<sup>14</sup>, a cui fa riferimento uno dei critici più costanti e acuti di Cilio, sembra sottendere "una messa a nudo, che esclude ogni ipotesi consolatoria ed evasiva", per comunicare - e questo è vera-

<sup>10</sup> Fu pubblicato dalla EMI nel 1977.

<sup>11</sup> ELIO CADELO, *Ecco i suoni del presente* (intervista a L. Cilio), in "Doppiovù", Giugno 1977.

<sup>12</sup> PEPPE VIDETTI, *Luciano Cilio. Dialoghi del presente*, in "Stereoplay", Novembre 1977.

<sup>13</sup> FRANCO SCHIPANI, LUCIANO CILIO. *DIALOGHI DEL PRESENTE*, in "L'anno discografico", 1977-78.

<sup>14</sup> GINO CASTALDO, *Esce il primo disco di un nuovo musicista. Suoni per comunicare*, in "Repubblica", 13 Marzo 1977.

mente suggestivo – “l'altro da sé”<sup>15</sup> sino alla soglia, si potrebbe forse aggiungere, di un beckettiano “non io”, in cui affonda la solitudine e la disperazione dell'esistere.

Cilio, architetto, che compie le prime esperienze nel campo dell'avanguardia teatrale e musicale degli anni Settanta, si rivela, nella sostanza della sua ricerca, un inquieto artigiano del segno, sia esso immagine e/o musica. La semio-grafia, sulla quale egli insiste, sottende un processo teorico, capace di far convergere segni solo apparentemente diversi, nella ribadita consapevolezza di una fondamentale unità delle manifestazioni artistiche.

La “dissoluzione della tonalità”<sup>16</sup>, che scandisce il destino della musica contemporanea, l' “incidenza aleatoria con la partitura”<sup>17</sup>, che Cilio aveva sperimentato nelle prime prove, l' “integrazione della grafia nuova con quella classica ove questa sia limitante”<sup>18</sup>, sono solo alcuni motivi di una partitura, da reinventare e da orchestrare ogni volta, come se davanti si avesse sempre una nuova opera.

Ricerca aperta, dunque, quella di Cilio, nella difficile conquista di un equilibrio tra libertà e rigore, tra passato e presente, capace di valorizzare l'ansia alternativa di una dimensione musicale europea, intesa ad esorcizzare lo spettro montante di una esterofilia, propria di una condizione gregaria, provinciale.

Non sempre i risultati dell'impatto della nuova musica con un pubblico avvezzo ad altri modelli furono felici: “All'inizio dell'estate, a Napoli c'è stato un festival di musica contemporaneo. Le uniche persone che applaudivano erano quelle sedute nelle prime tre file, cioè quelle che erano entrate con gli invitati. Dalla terza fila in poi la gente fischiava. Quelli seduti nelle ultime file, poi, avrebbero tirato volentieri dei pomodori”<sup>19</sup>.

Nonostante tutto, Cilio volle che i suoi *Dialoghi del presente* non fossero inseriti, dalla casa discografica che li aveva pubblicati, in una collana di musica classica. Una sfida, che forse gli costò la vita. Nella difficoltà a portare avanti un discorso musicale audace, nella solitudine corale del proprio complesso e degli incontri con altri compagni d'avanguardia e d'avventura, è forse una delle ragioni di un disagio esistenziale, che si misura duramente con quello socio-culturale della sua città. In essa, dopo avere vissuto il fascino di altre sirene, come New York, Parigi, Colonia, egli aveva voluto sempre fare ritorno, in una sorta di richiesta ad oltranza alla propria passione e alla propria ragione.

Nella tensione discriminante tra io e non io, tra essere e parere, è una delle molle più tragiche di una depressione, che richiede un eroismo quotidiano troppo all'erta per poter essere vissuta con quotidiana partecipazione mentale e sentimentale. Dopo aver provato l'oltre, è difficile rientrare dentro di sé.

Cilio, come altri napoletani veraci o acquisiti, pensò di porre fine in modo tragico a una vita, che rischiava di trasformarsi in sopravvivenza forzata. La sua vita provvisoria, la sua ricerca musicale incompiuta, al di là dei giudizi spe-

<sup>15</sup> Ivi.

<sup>16</sup> GIROLAMO DE SIMONE, *Luciano Cilio, l'architetto della musica contemporanea* (intervista al compositore napoletano), in “Napoli Oggi”, 2 Giugno 1982.

<sup>17</sup> Ivi.

<sup>18</sup> Ivi.

<sup>19</sup> *Novità da Napoli*, in “Lei-Music Box”, Ottobre 1977.

cifici che gli esperti potranno formulare, meritano amore e rispetto, purtroppo postumi. In una città, in cui la vita e la morte si confondono in un'unica, interminabile scenografia; in cui, soprattutto, si può spesso morire da vivi, la musica di Cilio potrà continuare a risuonare, paradossalmente, come un inno all'amore e alla vita, quotidiano ed estremo tributo di un'arte, che non conosce il distacco serenatore delle note, ma si dibatte nei labirinti di suoni di un conservatorio vivente, quello che la città riserva al suo mistero. Napoli, città invisibile, offre ai suoi amatori un'infinità di suoni, di scene: Cilio ha tentato, ed è riuscito, ad afferrarne alcuni, nello spirito di un sangue che è sempre stato europeo.

Il suo esempio invita a rivedere e a risentire lo spazio e il tempo di vicoli, che diventano piazze, nella strettezza e nell'ampiezza di un orizzonte che, come la musica, “è tutto da inventare”<sup>20</sup>.

FRANCESCO D'EPISCOPO

<sup>20</sup> Ivi.

## UN MUSICISTA SCOMODO

Intervista ad Eugenio Fels

*Come si presentava il rapporto tra Cilio e il suo interprete preferito?*

Se preparavamo una prima assoluta, lui consegnava i brani sempre con grande ritardo, poco prima dell'esecuzione: mi ricordo di pochi giorni febbrili passati interamente insieme per montare la sonorità dei pezzi; lui aveva l'abitudine di segnare sugli spartiti originali, quelli che sono andati perduti, con la matita colorata in blu, in rosso, in nero, i segni dinamici. In questo modo individuava delle aree di intensità, e traduceva anche la sua simpatia per il segno grafico e visivo. In alcuni spartiti esistevano soltanto simboli extramusicali. Io ritengo che lui lavorasse così anche ai tempi del disco, ma questa è una mia supposizione, una congettura. Quando ho suonato il *Terzo quadro*, lui dovette farlo trascrivere dal disco: immagino quindi che non esistessero spartiti veri e propri.

Probabilmente non segnava l'esatta altezza dei suoni, a questo suppliva il lavoro di giorni e giorni con l'interprete. Ogni mia nuova esecuzione, lui vivente, veniva ristiudiata con lui.

*Torniamo alle varie esecuzioni e versioni della Sonata, che lui ha scritto per te: pare che tendesse a tagliare progressivamente, eliminando le aree più tonali ed armoniche...*

Luciano mi consegnò la sonata il 20 aprile del 1979: io l'avevo conosciuto nel febbraio del 1979. Volevo eseguire il *Terzo quadro*, e in quei mesi mi disse che stava scrivendo questa nuova sonata...

*In questa fase ti faceva ascoltare delle improvvisazioni, di cui una è stata ritrovata, anche se è molto lontana dal risultato finale della sonata...*

Ma queste improvvisazioni erano completamente tonali, nell'area di do diesis minore, probabilmente per il fatto che il giorno in cui ci conoscemmo io gli suonai il *Notturmo* opera postuma di Chopin, che è nella stessa tonalità... lo colpì a tal punto che gli prestai il mio spartito, che ancora dovrebbe essere tra le sue cose.

È come se fosse partito da quel brano, giocandoci sopra, e poi allontanandosi sempre di più, anche se il riferimento era per lo più emotivo.

La *Sonata* è atonale, come dice anche nell'intervista rilasciata a Roma a Castaldo. Nella prima versione, ci sono vari punti in cui si può riconoscere un alone tonale, assieme ad una ricerca sulle armoniche e di un timbro pianistico particolare. Nelle versioni successive, già al concerto per Demetrio Stratos

dell'11 giugno, mi pare che lui avesse cominciato ad effettuare i tagli delle battute in cui c'era il compiacimento tonale.

*Tagliava toutcourt?*

Sì, ma il lavoro avveniva insieme: lui suggeriva i tagli, io provavo ad eseguire senza la parte incriminata, si vedeva se la cosa lo convinceva, io di fatto la cancellavo. Animato da un identico spirito, a settembre o ottobre, da Lucio Amelio, ci furono altri tagli. C'era anche la *Suiff*, in prima esecuzione. Ricordo almeno tre versioni della sonata, fino a quel momento. Dopo la serata da Amelio non fu più tagliata.

*Suiff non è stata mai tagliata, c'era però una circolarità del pezzo, inizialmente non segnata, ma da lui intuita: si tratta di un doppio anello?*

Sì: così come è stata fissata l'idea, gli è senz'altro venuta durante le prove con me ed Emery Cardas.

*Ho notato che se riascoltiamo quella incisione dal vivo, e la confrontiamo con lo spartito, la vostra soluzione è tra le più armoniche ed efficaci, anche se si discosta dalla segnatura...*

Di certo c'è questo: prima che finisca l'assolo di Emery io comincio a suonare gli accordi, che devo poi ripetere per ritrovarmi con lui: deve avermelo chiesto Luciano. D'altra parte, quello che c'è nei miei ricordi è la grande libertà rispetto al segno scritto: lui considerava un brano finito soltanto quando era costruito, provato e definito con l'interprete; il pezzo non era un assoluto, ma un relativo valido per ogni interprete e per ogni esecuzione. Io, per averci lavorato insieme quattro anni, per come abbiamo montato i pezzi, so che moltissime cose non venivano segnate, ma eseguite nella pratica.

*Cosa ricordi di Liebesleid? Questo brano è costruito su quello per violoncello, anche se viene eliminata la circolarità, e viene inserita una larga parte improvvisativa, dove sono segnate solo le altezze. La parte pianistica prevede una serie di cluster diversi, con una identica frase 'percussiva'.*

Io gli avevo fatto conoscere il *Liebesleid* di Kreisler, ricordo poi che già per *Suiff* avevamo lavorato insieme per cercare il suono di quella frase: lui voleva qualcosa che fosse allo stesso tempo penetrante, e che tuttavia mantenesse una morbidezza di atmosfera con tutto il resto: non Bartok, ma nemmeno una frase morbida di tipo romantico. Finché ho avuto l'idea di fare un portato con tre dita, molto appoggiato, slegato. Così gli piacque finalmente il suono.

*Liebesleid è il primo brano improvvisato?*

No, perché già nella *Sonata* v'era una mia improvvisazione, poi eliminata a causa di una mano sinistra eccessivamente tonale.

*In Liebesleid lui segna queste semibreve con un segno di tremolo intermedio: come veniva eseguito?*

A grappoli di note vicinissimi, che creassero un'onda, un rombo, doveva muoversi una massa di suoni dalla parte bassa dello strumento fino a quella alta, e viceversa: un gioco di timbri.

Segnali del lavoro comune mi vengono anche dai pedali che io segno nella *Sonata*: sono tutti dati da Luciano, le sovrapposizioni armoniche sono tutte studiate e volute da lui; ci sono anche moltissime modifiche di altezze. La soppressione delle parti armoniche, sempre nella *Sonata*, mi fa pensare che lui avesse avuto degli incontri con musicisti dell'Accademia; direi che questa preoccupazione di eliminare aloni tardoromantici e compiacimenti tonali fosse

derivata dal fatto di non voler essere attaccato dalle istituzioni musicali ufficiali, per il fatto d'essere un compositore sostanzialmente autodidatta. Del resto, nella prima versione della *Sonata*, i riferimenti tonali creavano un gioco di tensione/distensione molto funzionale anche alla atonalità complessiva del pezzo. I successivi tagli rendono il brano sempre più doloroso, e asciutto, ma non mi sembra comunque che le modifiche lo stravolgano.

*Torniamo a Liebesleid.*

Ho eseguito anche la prima versione, i *Due studi*, l'anno prima. La parte pianistica è la stessa, forse ci sono dei segni in più per la parte del canto; ci sono delle ripetizioni poi eliminate, e degli errori. Poi non c'è traccia della sezione improvvisativa di *Liebesleid*, anche se permane la circolarità di *Suiff*.

*Anche qui la sua musica sembra subire una contrattura...*

credo che le cose non avvengano mai a caso: si sposò un suo percorso interno che lo condusse evidentemente ad una maggiore asciuttezza e a un dolore più manifesto. Ciò accadde contemporaneamente con il suo scontrarsi con le istituzioni ufficiali.

*Il rapporto con i critici.*

Fu molto difficile, perché Luciano voleva che venisse riportato quello che lui pensava e non travisamenti fantastici: non bisogna dimenticare come tutti hanno scritto quello che hanno voluto, inventandosi date e circostanze, e gli errori sono documentabili. Del resto lui aveva anche conosciuto critici dei quali si fidava ciecamente, come Gino Castaldo.

*Il problema della diversificazione delle date per brani identici...*

I *Dialoghi del presente* escono nel '77, ma nel momento in cui sono andato a suonare il *Terzo quadro*, che è tratto da quel disco, sullo spartito segnai, su sue indicazioni, la data del 1975. Quando ho fatto la prima a Roma lui mi fece scrivere sul manifesto il 1973, che ricompare anche nel concerto di Napoli, e di Milano alla casa di riposo Verdi. Alla prima edizione di Villa Pignatelli lui ha indicato la data del 1969. Posso fare l'illazione che ha preferito collocarlo molto indietro nel tempo per la stessa ragione per la quale espungeva dai brani riferimenti tonali.

*Non possiamo nascondervi che esiste una produzione di pezzi scritti del 1971, e ormai perduti, registrati all'inizio degli anni '70: non possiamo sapere quanto di questi brani si sia poi trasferito nei Dialoghi. La data del '69 potrebbe indicare questa lontana origine...*

Sta di fatto che tutte le date che possiedo sono state date da lui: anche la *Quarta Sonata* viene riportata come del '78, quando io sono certo che l'avesse scritta pochi giorni prima di darmela, nel '79.

Prima di morire aveva avuto una commissione di musica di scena per un balletto al San Carlo, so che lui ci lavorava, anche se non ho mai sentito cosa abbia prodotto. Pare che lui registrasse una serie di idee di notte, non so se sulla chitarra, sul piano o sul violoncello.

*Come mai non si è trovato nulla di tutto ciò? né copie degli spartiti originali?*

Questo è uno degli enigmi che non so risolvere. Ma non penso che lui le abbia distrutte: io possedevo comunque mie copie delle musiche, e non credo che non abbia pensato a questo.

*Per quanto riguarda il disco su Demetrio Stratos?*

Il suo nome compare sulla copertina, perché riproduce il manifesto, ma io ricordo una sua grande delusione per il fatto di essere stato escluso dal disco, a causa forse della sua musica ardità.

*E il disco da voi registrato per la CRAMPS?*

Con certezza è stato registrato il *Trio*, la *Sonata* e *Suiff*, anche questo resta un mistero: il timbro del pianoforte non ci soddisfaceva. Prima di ritornare a lavorare, si sono verificati dei problemi interni alla CRAMPS, per cui abbiamo perduto tutto.

*Un pensiero conclusivo.*

Una musica dolce, sognante e disperata, un'anima tormentata sempre di più, a causa dell'impatto con il mondo delle istituzioni e dell'Accademia, con l'incomprensione più totale anche delle case discografiche. La sfortuna, anche: la sua musica è stata perduta, o espunta a favore talvolta di brani "d'avanguardia".

Sfortuna che continua: una dispersione di musica in modo quasi incredibile. Sembra un miracolo possedere ancora qualche cosa, che forse finirà con me.

Un musicista scomodo.

Intervista di Girolamo De Simone

## DA NAPOLI ALL'EUROPA?

"...gemendo  
il fior dei tuoi gentili anni caduto".  
U. FOSCOLO

La morte di ogni giovane è dolore immenso, per l'evento che si oppone al ritmo che, crediamo, la natura ha impresso alle sue creature; la morte di un giovane che abbia già offerto valide prove di sé è motivo di più grande turbamento - si tratti di un pensatore o di un artista o di uno sportivo - ma più intenso ancora, e colmo di stupore, è il dolore per la precoce morte volontaria. Qui, salvo restando il rispetto per quel momento supremo di soggettiva scelta, bisogna interrogarsi sul quadro complessivo del mondo in cui è maturata la decisione tragica, senza catarsi. Non si imputa al mondo circostante più di quanto esso possa aver fatto, caricandolo di responsabilità improprie, però - quando si tratta di riflettere della sorte di un artista - è certo che la rottura della dialettica tra artista e pubblico (semplificando) è crisi di comunicazione che può avere risonanze immense, nutrendo una crisi personale pregressa, magari.

La morte precoce di chi ha già dato ottimi segni del suo potenziale, è un problema storico, che riguarda le opzioni già svolte; ancora, nel caso specifico per cui scriviamo oggi, riguarda i modi con cui ciò è stato recepito, il tessuto culturale in cui questa esperienza è stata realizzata.

E si è ben consapevoli che la morte di Luciano Cilio non può essere paragonata a quella di Giaime Pintor, pur essendo entrambi dei "rivoluzionari", anche se in epoca e modo diversissimo, né a quella di Renato Caccioppoli, per ovvia differenza di maturazione nel proprio ambito d'azione, ma piuttosto può trovare un confronto in quella del giovane filosofo goriziano Carlo Michelstaedter.

Dunque, al maggio del 1983 qual era il tessuto culturale per quanto concerne la musica 'moderna' a Napoli? Si propongono qui spunti di riflessione e di analisi che sono da svolgere e completare, in vista anche di una risposta al permanere di una certa angustia spirituale, nei confronti di ogni forma di musica nuova, nel 'nostro' pubblico, nella nostra cultura.

Stendendo la nota sulle condizioni della vita musicale a Napoli tra il '45 ed il '65, in occasione della mostra "Fuori dall'ombra", con particolare riguardo al moderno, venne immediata alla mente di chi scrive, oggi, anche in questa nota, l'immagine di Luciano Cilio quale simbolo di un modo di fare, di spe-

rare, e forse di illudersi, a prescindere dalla oggettiva bellezza di certe sue pagine. E quel quadro, cui si rimanda il curioso lettore, riproponiamo qui per i suoi esiti successivi.

I compositori 'moderni' a Napoli sono sempre stati così intensamente vicini all'impostazione tradizionale che se ne intravede appena la fisionomia di modernità: ciò vale per tutta la generazione di artisti nati nei primi decenni del secolo, e fioriti con garbo e buon gusto ed un certo letterario *pathos*, entro alvei di continuità, cioè senza mai affrontare il rischio di certo sperimentalismo, di certa forma di *engagement* che, pur fonte di errori in sé e per sé, almeno sono elementi di riappropriazione di un linguaggio per tanti versi consumato dalla ripetizione. E ciò può voler dire, e di fatto dice, che c'è stata tanta garbata ovvietà. E pure, considerando che l'esperienza della nuova musica si è esaurita in virtuosismi, o in eventi di carattere composito, che sembrano vivere solo come accadimento momentaneo nella cronaca che li consuma (per esempio taluni lavori di Nono e Berio e Stockhausen), e che è diventata - questa nuova musica - prodotto di pura combinazione tecnologica, e campo di pura sperimentazione, bisogna dire che la linea della tradizione e della continuità oggi è vincente. E certo la tradizione napoletana più cauta può dirsi affermata appieno: peccato che non abbia prodotto alcunché di molto solido e duraturo. O forse non ce ne siamo ancora accorti.

Negli anni più vivi dell'operosità di Cilio, di tutto ciò non ci poteva essere gran premonizione, poiché manifestazioni quali il concerto di sue musiche alla Galleria di Lucio Amelio (1979), i concerti a Villa Pignatelli dell'estate 1981, che lo ebbero tra i protagonisti, furono tutti eventi che seguivano in qualche modo i festivals Rai di "Nuova musica e oltre", cioè stimoli ed occasioni, magari disordinate, che però facevano sperare in una diversa divulgazione e ricezione del nuovo.

Poiché sia la "Scarlati" (associazione), sia l'orchestra Scarlati-Rai, guidata da un grande esegeta dell'avanguardia come Bortolotto, facevano "sentire" il loro ruolo di enti impegnati nella diffusione della musica moderna, ci si domanda dove dobbiamo allora cercare più precisamente la fonte/causa di questo stagnamento dell'interesse per la nuova musica che si delinea negli anni Ottanta, ultimi della vita di Cilio e poi dell'oblio che l'ha avvolto.

È da escludersi che il punto più debole di questa situazione si debba ricercare nella programmazione del teatro San Carlo, ente fin qui non ricordato, per il semplice fatto che la più recente storia della programmazione del teatro ci ha ben mostrato come, a partire dagli anni Sessanta, il massimo produttore di musica della città si sia attestato su posizioni di assoluta retroguardia. A tal punto che il *Wozzeck* di Berg, allestito nell'85, risultò evento di perturbante innovazione per gli abbonati. Anzi, va aggiunto che la rilevante presenza di opere di vario titolo di Roberto De Simone si può leggere oggi come alibi di apertura ed innovazione in una programmazione fin troppo spesso ripetitiva, talora alle soglie di livelli provinciali. Il San Carlo è da troppo tempo fuori da un discorso di vera responsabilità culturale, proponendosi piuttosto come ente di produzione e vendita di un prodotto decoroso, e poco di più.

Se dunque pure tutti gli enti organizzatori di concerti avessero allora svolto e realizzato una diversa programmazione, il destino della musica di Cilio - e non solo sua - sarebbe stato diverso? Probabilmente, no.

Infatti non è la quantità di eventi o di materiali in genere a dare una compiuta esistenza ad una dimensione culturale e spirituale. La mancanza a Napoli di un riferimento istituzionale per il nuovo ha privato tutti di un valido supporto teorico, che permettesse ai vari eventi di determinare un modo di essere e di pensare la musica secondo parametri altri rispetto alla tradizione. Per esempio, Alfredo Parente, con tutti i suoi scritti, è stato un po' il referente, in sede storica, di tutta una tradizione compositiva partenopea: ebbene, è mancato un suo corrispettivo di impostazione diversa. Avrebbe dovuto pensarci, come in altre città, l'Università di Napoli, fornendosi di una cattedra di storia della musica, ma le cose sono andate molto diversamente. La cattedra, con Agostino Ziino, è arrivata solo nei primissimi anni Ottanta, ed è rimasta un po' al margine della vita culturale cittadina, pur essendo vivacissima.

E che dire delle varie 'scuole' pianistiche attive in città, che hanno prodotto generazioni di pianisti squisitamente all'antica tranne pochissime eccezioni?

È in questo contesto che l'esperienza di Cilio e della sua generazione si è invischiata, ed è in questo contesto che rischia di affondare se non si ripetono interventi di responsabile informazione e divulgazione.

Ultimo soggetto da inserire in questa nota è proprio l'informazione. Il partito che possiamo chiamare 'conservatore' ha avuto la sua voce illustrissima ed abilissima in Alfredo Parente, i 'progressisti' hanno avuto giovani e non sempre organiche voci in tanti recensori, tra cui chi scrive queste note: talora cauti, talora entusiasti, in una impossibile coerenza a fronte di eventi diversissimi, le più giovani voci hanno avuto, e forse hanno, debolezze teoriche, ma certo curiosità e disponibilità notevolissima al nuovo, o quanto meno al diverso, come si può evincere da tutta la produzione critica cittadina dell'ultimo decennio. Ma riconosciamo che la mancanza di organicità determinatasi dieci anni fa è stata un elemento di 'rallentamento' per i compositori, per la qualità della vita musicale cittadina, ed è uno degli elementi che rimarca certo nostro distacco, nelle situazioni positive, dalle altre città di impostazione veramente europea.

Riuscirà tutto l'insieme di attività, messo in opera intorno al ricordo di Luciano Cilio, a dare un impulso verso l'Europa?

MASSIMO LO IACONO

## PUBBLICO E MUSICA A NAPOLI: MEMORIE DI UN CRONISTA DILETTANTE

Per cinque anni, dal 1979 al 1983, ho curato la cronaca della musica cosiddetta colta per le pagine napoletane di "Paese Sera". Uso volutamente la nozione di *cronaca* al posto di *critica* per due motivi in particolare: per il carattere dilettante e non professionista dell'attività da me svolta; per la funzione da me attribuita a quel compito, teso soprattutto al servizio di lettori e pubblico piuttosto che, come spesso accade, a quello di produttori, esecutori ed interpreti. E, naturalmente, la mia attenzione era rivolta assai più ai significati e agli aspetti extramusicali degli eventi che descrivevo, ai problemi strutturali, organizzativi, in ultima analisi politici, della vita musicale napoletana e regionale, meno agli aspetti interni legati alla prassi esecutiva ed interpretativa. E tutto questo non perché mi mancasse una cultura musicale idonea ad affrontare il compito di questioni connesse con l'estetica, lo stile, la tecnica, l'esecuzione e l'interpretazione: suonavo discretamente il pianoforte ed ero sempre stato sensibile alla struttura e alla storia della musica; c'erano tutti i presupposti per esercitare il mestiere di critico. Ma non era precisamente la cosa che volevo: un mestiere l'avevo già, quello di professore universitario di storia moderna; non volevo certo diventare giornalista a tempo pieno; e poi mi divertiva molto di più fare cronaca e non critica, nel senso prima indicato. Ricordo - ero appena agli inizi della mia nuova avventura - di aver ricevuto anche qualche lettera di dura critica al mio modo di fare cronaca musicale: immediatamente le utilizzai per "aprire un dibattito" come si era soliti dire allora, sulla funzione del giornalismo musicale.

Il lettore mi scuserà se queste brevi note vogliono proporsi quasi come frammenti di un'autobiografia intellettuale: non saprei quale altra chiave di scrittura scegliere per un contributo che, per avere un qualche significato ed una minima utilità, non può prescindere dall'esperienza e dal vissuto di chi scrive.

Visti dal presente e dalla grigia attualità, lo scorcio degli anni Settanta e il principio degli Ottanta rappresentarono una stagione musicale assai vivace. Certo vi convivevano splendori e miserie, certo lo scenario era contraddittorio, ma le luci e le ombre contribuivano, starei per dire quasi in egual misura, ad alimentare una speranza che negli anni a venire si sarebbe rivelata una cocente illusione: quella speranza di rinnovamento delle forme della vita civile e culturale napoletana di cui il rapporto fra pubblico e musica, nelle tipologie inedite di quegli anni, sembrò essere un elemento di notevolissima importanza. E fu anche il peso di questa speranza ad orientare la direzione di una cronaca musicale, come quella da me curata su "Paese Sera" che, oltretutto, doveva ritagliarsi un suo spazio di originalità e di diversificazione rispetto ai colleghi de "Il Mattino".

Essi inseguivano i modelli classici della critica musicale: e, forse, qualche volta riuscivano pure ad attingerne le vette e le sublimi altitudini. Ma avevano – come dire? – le loro ‘fissazioni’, rappresentate da idoli, mostri sacri intoccabili, che si identificavano in istituzioni come l’Associazione “Scarlati”, animata da Gianni Eminente, e in interpreti come Riccardo Muti e Salvatore Accardo, per fare solo qualche nome. Gli amici de “Il Mattino” erano invece assolutamente impermeabili alle novità che si andavano producendo in quegli anni; erano inoltre intolleranti verso ogni forma di analisi critica delle tradizionali manifestazioni concertistiche promosse da prestigiose istituzioni come la “Scarlati”. Eppure, proprio in quegli anni, al principio degli Ottanta, si annunciava la crisi di una formula, peraltro benemerita, promossa da questa associazione: quella delle “Settimane di Musica d’Insieme”. E proprio dalle colonne di “Paese Sera” evidenziammo tutti gli elementi che contribuivano all’invecchiamento del modello della musica d’insieme a Villa Pignatelli. In particolare richiamammo l’attenzione sul nonsenso delle cosiddette prove aperte, ridotte a pura apparenza, scena, in cui il farsi della musica, il processo, il *work in progress* erano completamente assenti. Il concerto serale si era poi ridotto a un rito: in esso si celebrava il primato del clima, della forma sui contenuti dell’esecuzione. Venivano scambiati per *valori* alcuni *fantasmi* della manifestazione: l’immediatezza e la familiarità dell’incontro, le doti di eclettismo degli esecutori, l’estemporaneità. I vezzi salottieri, civettuoli ed intimistici, creavano una fragile atmosfera di comunicazione tra organizzatori della manifestazione, esecutori e pubblico. Del resto, Villa Pignatelli era molto spesso l’impossibile salotto di Napoli: impossibile perché anacronistico, più idea, aspirazione mitica che effettiva realizzazione. Villa Pignatelli, durante la “Settimana”, mostrava i segni della patetica ricerca di splendori perduti. Infine si notava anche un progressivo decadimento dell’impegno degli esecutori, che a volte a Villa Pignatelli ‘leggevano’, non interpretavano, le scritture musicali: paghi di una rendita di posizione che credevano di aver consolidato, ma che invece entrava in crisi per assenza di alimentazione.

Se l’Associazione “Scarlati” viveva un’attenuazione del suo prestigio e del suo “nome”, un’istituzione pubblica come il Teatro di San Carlo entrava nel tunnel di una lunga, progressiva decadenza, dalla quale il Massimo napoletano non si sarebbe più risollevato.

Dunque i segnali di rinnovamento, i momenti significativi che, al di là degli esiti e dei destini futuri, resero memorabile la stagione musicale a cavallo tra anni Settanta e Ottanta, non ebbero origine da prestigiose associazioni o istituzioni storiche come il San Carlo o il Conservatorio. Quei segnali vennero da una maggiore attenzione degli enti locali verso la dimensione spettacolare della musica colta, da un loro impegno diretto nell’organizzazione di una più stabile attività concertistica rivolta a più larghe masse che, peraltro, in quegli anni mostrarono una forte crescita della domanda di musica colta e non. E vennero ancora dalla nascita e dallo sviluppo di qualche nuova associazione che avvertì il bisogno di promuovere *non solo concerti*, ma anche *cultura musicale*. Alla fine degli anni Settanta “Musica-città” realizzò un circolo virtuoso tra pubblico e musica colta: come dimenticare un entusiasmante concerto del Quartetto Italiano ascoltato al Politeama da oltre duemila persone? La visibile emozione sui volti di tanti ragazzi è difficile da cancellare dalla memoria di chi si lasciò trascinare in quell’occasione dalla stessa onda emotiva e dallo stesso gusto della parte-

cipazione ad un evento memorabile. Non è facile riproporre oggi, per intero, il clima di quegli anni. Non è facile far rivivere quel ‘mix’ di piacere, aspettative, sentimento della partecipazione collettiva, a volte anche di delusione, che coinvolse i partecipanti alle numerose edizioni di “Estate a Napoli”, che pure recò un contributo notevolissimo ad un avvicinamento di un più vasto pubblico alla musica, in tutte le sue molteplici forme. Le polemiche sull’*effimero* rischiano di avvelenare e distortere quel clima: del resto, vissuto alla luce delle esperienze successive, il ricordo di quel tempo può indurre in brutti scherzi e dare troppo libero spazio al sentimento della nostalgia.

Quanto alle associazioni, non bisogna dimenticare che, già a metà degli anni Settanta, erano state promosse nella nostra regione due iniziative di grande interesse, che rispondevano ad una forte domanda musicale: si tratta di “Musica-tempo” a Salerno e “Musica-incontro” ad Avellino. I concerti di “Musica-tempo” videro la partecipazione di migliaia di persone! Ma fu a Napoli, con la costituzione dell’Associazione “L’Armonia e l’Invenzione”, che si ebbe quello che non esito a definire il fatto più significativo e innovativo nella storia della vita musicale campana degli ultimi vent’anni! Per valutare l’originalità e la funzione insostituibile de “L’Armonia e l’Invenzione”, bisogna por mente a un dato. Mentre in quasi tutte le principali città italiane si promuovevano cicli integrati di conferenze, seminari, concerti su temi monografici, a Napoli l’iniziativa musicale si identificava per intero, senza residui, con la tradizionale attività concertistica dai rituali contorni, inutili e anacronistici, dell’esibizione salottiera e della mondanità a volte stucchevole e provinciale. “L’Armonia e l’Invenzione” batté altre vie: quelle del concerto-analisi, della conoscenza storica e critica della musica, della divulgazione della ricerca musicologica. Altrove sarebbe stata una associazione tra tante: qui a Napoli noi fummo costretti a segnalarne il valore esemplare. E qui il noi ha proprio il significato del plurale majestatis: in realtà all’associazione il sostegno convinto e forte venne solo da “Paese Sera” e da chi scrive queste note. Non solo “Il Mattino”, ma anche le istituzioni pubbliche e gli enti locali capirono assai poco il valore delle iniziative promosse dall’associazione e, conseguentemente, se non le boicottarono, comunque non le aiutarono a crescere. Un secondo merito de “L’Armonia e l’Invenzione” fu quello di portare la formula del concerto-analisi nelle scuole secondarie, per avvicinare alla cultura musicale un’area sociale esclusa dai canali tradizionali dell’ascolto. Infine, “L’Armonia e l’Invenzione” va ricordata anche per lo sforzo compiuto in direzione della conoscenza della musica antica e di quella contemporanea, come nel caso di uno splendido *Jeu de Robine et Marion* di Adam de la Halle all’Istituto francese, o degli incontri con Luciano Berio sulle attività dell’IRCAM, con Luigi Nono, etc.

Sono così arrivato, attraverso un tortuoso itinerario, al rapporto tra Napoli e la musica contemporanea. Voglio parlare di questo rapporto raccontando un concerto: 14 novembre 1978, Teatro Mediterraneo alla Mostra d’Oltremare. Un pubblico prevalentemente giovanile gremisce la sala per ascoltare il concerto del trombone solo Giancarlo Schiaffini e del quartetto romano “Strutture di supporto”. Nel ciclo di manifestazioni organizzate da “Musica-città”, questo concerto costituisce un avvenimento notevole, perché è la prima volta a Napoli che la realtà della musica creativa investe una massa giovanile così ampia. Il primo impatto della massa è traumatico: dissonanze stridenti, rigorose geometrie, im-

pasti timbrici di voce umana e voce strumentale; Schiaffini, il gigante barbuto, dal centro del palco mescola stili e abbatte i confini dei 'generi' musicali, crea con grande abilità tecnica strutture dense di riferimento a tutta la realtà storica contemporanea. Persino alcuni studenti del Conservatorio manifestano vistosamente con fischi e parolacce il rigetto viscerale del discorso musicale di Schiaffini. Dopo pochi minuti, tuttavia, la curiosità e l'interesse di gran parte del pubblico subentrano alle prime reazioni emotive: a dimostrazione del fatto che l'alfabizzazione musicale, l'educazione del gusto, la conoscenza e l'abitudine all'ascolto sono condizioni indispensabili per un avvicinamento non traumatico alla musica contemporanea. Da questo punto di vista, istituzioni come il San Carlo e la "Scarlati", ma anche strutture formative come il Conservatorio, non facevano quasi nulla: mai una "Settimana" dedicata dalla "Scarlati" ai contemporanei; il San Carlo affidava le sue stagioni sinfoniche a programmi più che collaudati e dal facile ascolto; solo le stagioni concertistiche della RAI erano più aperte. Men che mai istituzioni e associazioni citate erano disponibili ad aprire le porte del tempio sacro per fare entrare giovani compositori napoletani che si dedicavano a ricerche ed esperienze di Nuova Musica. A rischiare qualcosa di più su questo terreno furono ancora una volta gli organizzatori di alcune edizioni di "Estate a Napoli". E fu proprio nell'agosto del 1980, in una serata di "Estate a Napoli" al Maschio Angioino che avvenne il mio primo incontro con l'architetto-compositore Luciano Cilio. Qualche anno prima, se non ricordo male alla fine del '78, avevo incontrato a Salerno un altro architetto musicista, Lello Cuomo. Mi era stato segnalato da Nicola Muccillo a cui mi ero rivolto per raccogliere dati e informazioni relativi alle esperienze di produzione musicale in Campania. Matteo Cosenza, direttore del periodico "La Voce della Campania", mi aveva affidato un'inchiesta su quel tema. Nel più totale isolamento, Lello Cuomo studiava i rapporti tra progettazione architettonica e musica, osservava alcuni fenomeni acustici che riproduceva simbolicamente nella partitura musicale, utilizzava tecniche elettroniche. Cuomo srotolò davanti ai miei occhi una scrittura per flauto piena zeppa di segni che offrivano all'esecutore una gamma amplissima di informazioni sulla qualità e la quantità del suono. Mi venivano in mente certe partiture di Bussotti, Nono, Stockhausen. "Non ho nessun rapporto col Conservatorio - mi disse Cuomo -. Lavoro tra grandi difficoltà. Avrei bisogno di strutture, di un sintetizzatore". Cuomo progettava, scriveva, eseguiva: un circolo chiuso che rispecchiava efficacemente tutte le difficoltà affrontate da chi, in quegli anni, faceva un certo tipo di ricerca musicale in Campania.

Fu proprio in occasione di questa inchiesta che sempre Nicola Muccillo mi parlò di Luciano Cilio: "Sai - mi disse - è riuscito anche ad incidere un disco con la EMI: svolge una ricerca originale tra tonalismo e atonalismo". Era tutto quello che sapevo surrettiziamente, per così dire, su Cilio, quando lo incontrai nell'agosto dell'80. Sua era stata l'idea di un "Long Concert", una sorta di piccola festa della musica da camera che si svolse il 19 agosto al Maschio Angioino. L'ensemble "Nuova Musica da Camera" era formato da Eugenio Fels e Antonino Averna (piano), Luciano Carotenuto e Daniele Sepe (flauti), Pavel Cardas e Ivano Caiazza (violini), Patrick Cardas (viola), Emery Cardas (violoncello), Paolo De Simone (contrabbasso). Prima del concerto Luciano Cilio mi regalò una splendida battuta che puntualmente registrai nella recensione pubblicata due

giorni dopo su "Paese Sera": "A Napoli - mi disse - non esiste soltanto Salvatore Accardo". Allora non seppi apprezzare lo spirito e il significato profondi di quella battuta. Se ne fossi stato capace, non avrei in pratica stroncato il concerto parlando di "disomogeneità del gruppo" e di un ensemble privo "di quell'equilibrio minimo necessario all'esecuzione di musica d'insieme". E tuttavia mi sento di confermare oggi la conclusione dell'articolo che così suonava: "Quel che conta è comunque il valore di un'iniziativa che ha presentato al pubblico un primo nucleo di giovani energie napoletane allo stato nascente. A Napoli dunque non c'è solo Accardo: ma, probabilmente, l'ensemble 'Nuova Musica da Camera' non esaurisce il discorso sui giovani esecutori partenopei. Quanti sono gli elementi, anche più validi e più dotati, che non riescono a imporsi al pubblico, a sfondare, come si suol dire, per il boicottaggio implicito o esplicito di scuole e istituzioni musicali, delle case discografiche, dei centri di potere concertistici, impermeabili al ricambio e avvinti come l'edera al nome di sicuro richiamo? I tempi sono maturi per organizzare manifestazioni meno asfittiche di quella ideata da Luciano Cilio, per presentare un censimento, il più ampio possibile, di giovani esecutori e produttori musicali che operano in Campania".

Anche il secondo incontro con Cilio non fu certo pacifico e tranquillo. Fu in occasione della rassegna "Avanguardia e ricerca musicale a Napoli negli anni Settanta", svoltasi al Maschio Angioino dal 28 al 31 luglio 1981. Valutai allora positivamente la decisione del Comune di Napoli di 'aprire' alle giovani forze della ricerca. Ascoltai con illimitata disponibilità i quattro compositori che avevano ideato e organizzato quella rassegna. Luciano Cilio mi parve il più intelligente ed acuto perché più consapevole della crisi d'identità: "Dobbiamo fare i conti oggi con la crisi dei modelli, con la pluralità dei linguaggi contemporanei". Gli altri non mi parvero altrettanto consapevoli, a parte Antonio De Santis, che faceva i conti con la traiettoria discendente della "computer music". Non mi convinsero né il volontarismo umanistico di Carmelo Columbro, né il ritorno di Renato Piemontese a una mitica età dell'oro. Tutte le battute rivelavano comunque la confusione, il disorientamento, la caduta dei punti di riferimento, le contraddizioni del compositore contemporaneo, e rispecchiavano anche il disagio di chi faceva la musica a Napoli fuori dai circuiti istituzionali.

Poi Cilio scomparve dal mio orizzonte. Due anni dopo il mio secondo e ultimo incontro, Cilio troncò la sua vita. Era di maggio. In quello stesso mese si concluse anche, strana coincidenza!, la mia esperienza di cronista musicale dilettante. Di Luciano mi resta assai poco: frammenti, fulminanti battute, qualche evento da lui ideato che, per essere sincero fino in fondo, non aveva lasciato tracce rilevanti e durature nella tumultuosa attività di un frenetico cronista. Oggi raccolgo quei frammenti sparsi: integrati nelle cose che ho appreso e imparato ad amare di Cilio, mi fanno capire meglio i suoi valori ancora attuali. In sintesi essi sono: 1) la battaglia contro ogni forma di napoletanismo deterioro; 2) la positività di un rigoroso artigianato; 3) l'equilibrio fra organizzazione e improvvisazione nel momento creativo; 4) l'importanza delle fasi di passaggio d'epoca, di transizione, per ritrovare le ragioni della sperimentazione e della ricerca musicale.

AURELIO MUSI

POLITICA DELLA MUSICA  
E NEO-ROMANTICI

Venerdì 18 febbraio sarà un giorno lontano quando il primo numero della rivista uscirà. Un giorno dimenticato. Ma la sera del diciotto si è tenuto a Roma, in una saletta regolarmente semivuota della Scuola Popolare di Testaccio, un piccolo dibattito istruttivo intitolato "I neo-romantici: distruzione di un teorema". Quattro compositori, due neo-romantici: Paolo Arcà e Matteo D'Amico, e due non si sa come definirli, comunque non ostili a quella che si continua a chiamare sperimentazione: Lucia Ronchetti e Michelangelo Lupone, hanno detto la loro, stimolati e moderati dal critico Sandro Cappelletto. Perché istruttivo? Perché si è risolto in una delle prove più lampanti della confusione che regna sotto il cielo della musica contemporanea. Specie dal lato della riflessione, del tentativo di fare della musica contemporanea un oggetto della battaglia culturale.

Non varrebbe la pena di tornare a quell'ormai lontano dibattito se non si potesse notare con facilità che le idee che vi circolavano sono diffuse tra gli specialisti, costituiscono largamente un senso comune, sia pure articolato su posizioni contrapposte. Proviamo, dunque, a riassumere i discorsi di quella serata. Cappelletto ha buttato un'esca, forse una provocazione (a suo modo riuscita): c'è nell'aria una voglia di essenzialità, per qualcuno essa è raggiungibile attraverso la semplificazione del linguaggio musicale, esempi potrebbero essere Arvo Pärt e i minimalisti. È questa la strada? È giusto chiedere alla musica d'oggi di essere più semplice? Preoccuparsi di essere apprezzati da un pubblico possibilmente numeroso? I neoromantici hanno dato risposte interessanti a questo genere di quesiti?

Nella sua introduzione Cappelletto non ha dimenticato di citare una storica frase di Schoenberg: "Il Comandante Supremo mi ha imposto di cercare nuove vie per la musica" e di citare anche una frase della recente intervista concessa da Goffredo Petrassi a Cappelletto stesso: "C'è oggi una voglia di pura comunicazione, una voglia di scrivere musica solo sensoriale; i minimalisti rappresentano il puro accadimento musicale senza nessuna partecipazione intellettuale; ma, nonostante ciò, rimane l'esigenza, direi il *dovere*, del musicista di indagare per portare alla luce la condizione dell'uomo contemporaneo". Tutte e due le frasi servivano per impostare i problemi secondo la seguente logica: la musica di ricerca, la sperimentazione in musica, una musica che cerchi sempre di 'andare oltre', queste cose non possono essere frutto che di un'istanza etica, ancor prima che estetica. Il compositore 'di ricerca' sarà sempre, almeno un

po', messianico; se in scena entra il disincanto non si avrà altro che musica in qualche modo moderata, pacificata, restaurata, ancorché 'comunicativa'.

Forse una provocazione, ripetiamo, quella di Cappelletto, o forse no. Sicuramente eco ben forte di un senso comune circolante. Tanto è vero che su questa contrapposizione tra semplice e difficile (facile e difficile), tra missione del compositore ricercatore, e onesto lavoro musicale di intrattenimento, contrapposizione che più falsa non si può, si sono snodati gli interventi successivi dei quattro compositori. D'Amico si è limitato a dire che lui ha preso atto della "caduta degli ideali" e scrive musica in conseguenza. Come? come gli viene, cercando di piacere agli ascoltatori, di non trovarli traumatizzati dai suoni nobili della ricerca (oggi improponibili perché non c'è più nessuna tensione ideale). Arcà ha ricordato che non sempre l'avanguardia produce buona musica così come non sempre il minimalismo, preso come paradigma del modo 'non complesso' di scrivere musica, ottiene la comunicazione col pubblico. Insomma, bisogna accettare l'idea che esiste una pluralità di linguaggi, tutti legittimi. Senza qualificarli come 'avanzati' o 'arretrati'. Lui ne ha scelto uno, sicuramente pensando che il pubblico delle Filarmoniche, per quanto criticabile sotto certi aspetti, sia il pubblico con il quale il compositore 'colto' ha a che fare.

Lupone è partito lancia in resta contro la "semplificazione" e a favore della "complessità". Ha sostenuto che oggi il nostro orecchio è in grado di percepire relazioni più complesse rispetto ai tempi di Bach e Beethoven; la complessità è in noi, nel momento in cui accendiamo la radio e la Tv; è interessante la musica che dà all'ascoltatore un numero maggiore di informazioni, e non uno minore come accade per i minimalisti, per Pärt e per lo stesso Schoenberg quando "mostra delle *défaillances*". La scelta di Rihm, secondo Lupone, è quella di "utilizzare le macerie del passato"; un accordo perfetto è oggettivamente, oggi, privo di interesse.

Dopo l'omaggio appassionato di Lupone, esponente del gruppo romano di Musica Verticale, all'idea di progresso (rettilineo), ci voleva almeno un intervento meno schematico, che è venuto da Ronchetti. Sulla comunicazione: è un'istanza estetica del compositore, non si misura col numero degli spettatori presenti in sala. Sulla complessità e affini: Pärt e i minimalisti sembrano operare una radicale semplificazione ma in realtà sono spesso molto complessi, al di là del loro lessico di base. Sul movimento neo-romantico: nasce da un credo estetico, almeno se si pensa a Rihm, mentre il minimalismo nasce col sostegno delle multinazionali ma ha anche lo "splendore del successo di massa" e si misura con un pubblico diverso da quello delle filarmoniche, ormai inutilizzabile per un discorso culturale.

Bene. La giovane compositrice Ronchetti ha cercato di dipanare la matassa. Impresa titanica. Fa spavento il bisogno di rifugiarsi, in sede di filosofia della musica, se così vogliamo chiamarla (ma l'espressione "politica della musica" è largamente preferibile), dietro categorie che non hanno nessuna legittimazione storica, e tantomeno ne hanno ora. Giancarlo Cardini definisce "penitenziali" autori come Beethoven e Schoenberg, non un autore come Webern. Eppure Schoenberg si concede delle vacanze dall'impegno del ricercatore radicale, mentre Webern non se ne concede mai, eppure risulta così appassionante, non penitenziale per l'appunto, col suo esplicito riferimento a un atto percettivo ful-

mineo, a una sovversione operativa di ogni luogo comune acustico, di ogni retorica codificata delle emozioni. L'irriducibile Webern è utilizzabile per un ascolto di piacere, il dissociato Schoenberg un po' meno. Che sorpresa, vero?

È bello individuare tendenze a ancora di più gettarsi nel conflitto tra le tendenze, ma si tratta di non confonderle con un sistema di 'a priori' che non sta nelle musiche concretamente prodotte nel passato e nel presente. Un sistema dettato più che altro dal maledetto bisogno di 'valori'. Valori e non altro sono la profondità, la durata nel tempo, la complessità. Come se i loro contrari non avessero diritto di cittadinanza là dove ci si mette in gioco e si mettono in gioco gli ordini costituiti attraverso la fruizione dei prodotti sonori. Ma è questa, forse, la linea di demarcazione che è utile individuare: tra i musicisti e gli ascoltatori che si mettono in gioco e quelli che "a me Mascagni mi dà sicurezza, Kagel no".

Bisogna confrontarsi con le idee, non con le ideologie (e, per favore, ribadiamo una volta per tutte che Marx fu il critico più radicale del concetto di ideologia). Ideologia è quella neo-romantica alla Tutino (e, purtroppo, alla Baricco quando spaccia la seguente formula: avanguardia storica uguale a assunzione del 'difficile' come programma). Si basa, questa ideologia, sul bisogno di consenso, non sul desiderio di un coinvolgimento del pubblico. Che si può ottenere con una massa ingente di nuove informazioni o con una sola 'vecchia' informazione che suoni sconvolgente in quel momento, nella direzione in cui viene trasmessa. Come sempre, in politica (della musica) conta il contesto.

MARIO GAMBA

## BLUE, IL COLORE DELL'AIDS

Ridurre la vita a semplici regole di causa ed effetto è il segno di un meccanicismo d'altri tempi che ancora oggi, però, può contare su un nutrito gruppo di proseliti. Nel cinema esiste un *escamotage* tecnico che traccia il confine, il limite dell'ambiguità. Quell'ambiguità della messa in scena e della vita stessa che attraverso la finzione viene rappresentata è un trucco che in gergo viene definito "effetto notte" e fu illustrato circa vent'anni fa da François Truffaut ne *La nuit américaine*. Si tratta di un semplice filtro posto davanti all'obiettivo della macchina da presa per cui lo spettatore si ritrova immerso in una scena notturna, nonostante questa sia stata girata quando sul set il sole era ancora alto. Insomma, una situazione netta, paradossalmente inequivocabile, che allo stesso tempo racchiude in sé una tensione, una ricerca tesa ad ampliare gli orizzonti e a raggiungere nuovi linguaggi. È, in definitiva, il percorso compiuto da Derek Jarman, sempre pronto a smontare il testo fino a coglierne i brandelli, le sofferte lacerazioni, da riassemble poi in un discorso fatto di vibrazioni, di colori intensi. In fondo, di amore. Nel rendere pubblica la sua malattia, il cineasta inglese disse: "Il virus è invisibile, solo i suoi effetti sono visibili". Oggi il suo corpo appassito lo prova. Ma è solo l'estrema testimonianza di una vita trascorsa proprio a delineare i mille intrecci sentimentali, sociali e morali che animano i rapporti umani e quelli dell'uomo con la natura, con il mondo che lo circonda. Nella sua ricerca anticonvenzionale, Jarman ha tentato di dar corpo persino all'Aids, il male oscuro che lo ha stroncato. Mentre il virus Hiv gli minava il corpo mettendolo in balia di qualsiasi affezione, lui con la stessa violenza riusciva a scarnificare ogni rapporto umano, facendo leva proprio sulle contraddizioni. Un esercizio, questo, diventato stile di vita, estetico e morale, che si ritrova fin nelle sue prime espressioni pittoriche. Non a caso le scenografie disegnate per *I diavoli* di Ken Russell ristabiliscono un legame tra religione, sesso ed erotismo grazie allo spirito di libertà sessuale (forte negli anni Sessanta) che anima in modo originale i canoni rinascimentali adottati dalla pittura italiana nella rappresentazione della martirologia cristiana.

L'omosessualità di Jarman, la "diversità", non costituisce un semplice punto di partenza o di approdo nel suo percorso artistico, piuttosto quell'equilibrio, sempre precario, che caratterizza un'esistenza. Il suo linguaggio, a tratti feroce, a tratti lieve, si scaglia contro la superstizione e la coercizione; si oppone alla "visione naturalistica" di quanti si affannano a sostenere che le convenzioni sociali sono emanazioni di aeree leggi cosmiche o di recondite scansioni dell'anima. I fondali neri su cui si stagliano i personaggi che danno vita al dramma di Wittgenstein o alla frenesia pittorica di Caravaggio; l'accecante lu-

minosità di Sebastiane; l'oscurità che avvolge Edoardo II ed il suo amante; e lo stesso schermo monocromatico di *Blue* appaiono come galassie carpite, nel loro vorticare perenne. Ed ecco prendere forma quello che siamo abituati a definire come "altro", "estraneo", "diverso"; ma si tratta di cristallizzazioni di un modo di sentire, di percepire la realtà che, invece, non dovrebbe ammettere limiti.

La Natura di Jarman, infatti, è la stessa che gli ha offerto un rifugio prima della morte, quella che circonda il suo *cottage* sulla costa scozzese battuta dal vento, screziata dal bianco di un nugolo di gabbiani e la cui aria "fresca" porta con sé la minaccia invisibile di scorie radioattive rubate da una vicina centrale nucleare.

GOFFREDO DE PASCALE

## KONFUSION

### L'OPERA IN JAZZ: CONTAMINATIO SENZA TRASGRESSIONI?

Anni Venti: in America esplose il jazz. Le case discografiche costruiscono i propri miti attraverso i *race records*, prodotti ad esclusivo uso e consumo dei neri, una miniera d'oro, più che altro, per i bianchi. Bessie Smith inaugura quel filone di grandi voci che Billie Holiday ed Ella Fitzgerald renderanno irripetibile. Tra New Orleans e Chicago impazza la Creole Jazz Band, formazione in cui si esibisce, tra gli altri, un giovanotto di nome Louis Armstrong. Ed Edward Ellington, non ancora diventato "Duke", ha voglia, soprattutto, di fare *ragtime*.

Anni Venti: in Italia il jazz è merce per gli addetti ai lavori. Qualcosa di esotico e magari di corrosivo nei confronti della solida tradizione italiana. Da tenere alla larga, nella maggior parte dei casi. A Giacomo Puccini, il compositore più in voga del momento, il jazz, però, non fa paura. Le nuove tendenze, anzi, lo incuriosiscono, le suggestioni lontane l'affascinano. Di quella musica si innamora, negli States; saprebbe attingervi, certo, in maniera esplicita e personale, se non morisse, nel 1924.

Puccini e il jazz, storia di una *contaminatio* mai nata, e costruita in sala d'incisione, settant'anni dopo. Artefice dell'operazione Enrico Rava, trombettista torinese, il più europeo tra i jazzisti italiani. "Rava l'Opera va" è un progetto discografico (ma l'idea è nata al Festival di Le Mans) ambizioso che, al di là del gioco di parole, mira a cogliere i nessi segreti tra il mondo di Puccini e l'universo jazz. Nessi da cercare con un po' di attenzione, ma che esistono, dopo tutto, e che rendono credibile il progetto di *fusion* portato a termine con intelligenza e garbo da Rava e dal suo *team*, ricco di presenze illustri: da Bruno Tommaso a Richard Galliano, da Palle Danielsson a Jon Christensen.

Di misfatti consumati in nome della presunta modernizzazione del linguaggio classico è ricca la storia recente della musica. Negli anni Settanta imperver-sava su vinile tal Waldo de los Rios, pericoloso monomaniaco impegnato a far scempio dell'opera di Mozart. Per non parlare di operazioni tipo Rondò Veneziano, giocate su suggestioni pseudovivaldiane dall'aspetto orribilmente kitsch. Solo lo spessore dell'interprete, però, è in grado di dare valore al discorso *contaminativo*, in musica come in ogni altro campo. Conta fino ad un certo punto, cioè, il materiale di partenza. Che non va né rivoltato né imitato ma, semplicemente, rispettato. Come fa Rava, il quale si guarda bene dal 'jazzificare' il melodramma: in tutto il disco non si coglie mai la batteria insistere sui tempi pucciniani, né la tromba fare il verso, pomposa o stentorea, al tenore. Tosca è Tosca, Manon è Manon e non si fa fatica a riconoscere le melodie

principali, viste quasi come un 'canto dato' intorno al quale aggirarsi prudenti. Non è un caso che la vena jazzistica esploda con totale disinvoltura e senza inibizioni soprattutto in quel recitativo da Tosca ("Tre sbirri, una carrozza...") così originale, così vicino, senza traumi, a Miles Davis come a Puccini; Rava, affrancato dal riferimento melodico orchestrale, si concede il lusso dell'improvvisazione senza apparire irrispettoso nei riguardi del testo. Un modello di discrezione, da additare a quanti ignorino che *contaminatio* non vuol dire trasgressione. Di tale finezze interpretative vive "Rava e l'Opèra va". Giustamente il disco è stato premiato come migliore album italiano del '93. Offre un esempio, infatti, di *fusion* arguta e costruttiva nel bel mezzo di una bagarre discografica in cui si spacciano, spesso, mistificazioni di dubbio gusto e rimuginamenti neoclassici come conquiste della musica moderna. Senza contare il valore di questa riscoperta della cantabilità che, per il jazz italiano, sa tanto di naturale ed autonoma riappropriazione delle radici.

STEFANO VALANZUOLO

## TERREMOTI

*Terremoto con madre e figlia* di Fabrizia Ramondino, per la regia di Mario Martone, radicalizza l'idea di sospensione temporale. Nel dramma tutto è già accaduto (la scossa, la fuga, la morte degli altri). Eppure, qualcosa, un che di ulteriore, può ancora accadere. Tra questo "già" e questo "ancora" in potenza si muove un presente anacronistico, pregno della memoria recente - forse troppo, per essere già memoria - e dell'attesa, più o meno segnata da presagi, di una nuova catastrofe.

Il terremoto, che apre gli anni Ottanta, offre a Martone la possibilità di un'analisi retrospettiva, già intrapresa con *Lucio Amelio. Terrae motus*. Una pagina di diario, uno sguardo a ritroso sui linguaggi, sulle forme costitutive dell'esperienza di Falso Movimento, sui propri anni Ottanta. Annotazioni a margine da cui nasce, forse, la ripresa anacronistica di materiali e tecniche di quegli anni (il video, la veneziana) e la necessità di affidare a questi richiami l'evocazione del sisma. Si spiega, così, la coerenza del video iniziale, mai didascalico, ma allusivo, bidimensionale, che lascia intravedere il movimento della terra sotto forma di un'increspatura del mare, in onde corte, rapide e leggere.

Il presente del dramma sconta un'ulteriore aporia, pretendendo di riallinearsi mediante scosse, sussulti chiamati "di assestamento": aporia di un ordine infranto che, per riorganizzarsi, necessita di altri traumi, altre scomposizioni. E, alla fine del processo di ristabilimento dell'ordine, nulla sarà più instabile di una normalità costruita per frantumi, per faglie e lacerazioni. In questo, *Terremoto con madre e figlia* è dramma patologico, con oggetto il delirio, nella duplice accezione della fuoriuscita dal solco e dell'abbandono della luce, dell'impossibilità di ritrovare una linea che risolva la piega dell'anima, una cura che si opponga alla malattia del fluttuare, del (terre-)moto perpetuo: la follia vissuta come piega e come ombra. Instabile e impossibile, la linea del presente, dopo il sisma, non sarà più luogo geometrico di punti, ma barocca teoria di inflessioni e ricurvamenti.

Leggiamo Gilles Deleuze: "L'inflessione è il vero atomo, il punto elastico. Klee la enuclea come elemento genetico della linea attiva, spontanea, testimoniando così la sua affinità con il barocco e con Leibniz, opponendosi a Kandinsky, cartesiano, per il quale gli angoli sono duri, il punto è duro, messo in movimento da una forza esteriore<sup>1</sup>.

Un'estetica della curvatura non può che opporre alle percezioni chiare e di

<sup>1</sup> "La piega. Leibniz e il Barocco", Parigi 1988, Torino 1990, p. 22.

stinte un elogio della potenza dell'ombra, dell'oscuro, a cui il chiaro "non smette di far ritorno"<sup>2</sup>.

Sigillando in queste nicchie del tempo una madre e una figlia, due ordini simbolici, Fabrizia Ramondino assume criticamente il terremoto. Non in chiave retorica, ma con uno scarto radicale. Il sisma, come la peste in Artaud, diviene una precondizione patologica del pensare Napoli in forma di teatro. Ed è una catastrofe svincolata dall'accadere, irriducibile alla cronaca o alla storia. Già in *Morte di un matematico napoletano* la precarietà delle strutture architettoniche, figlia dell'approssimazione della razionalità calcolante, sembra evocare l'imminenza di un riscatto delle leggi naturali sull'artificio. Rivolta del vuoto contro il pieno, del basso contro l'alto, delle fondamenta contro i vertici. Il suicidio, non rappresentato, non visto, di Caccioppoli - compreso tutto in un urlo e in un malore di testimoni involontari e indiretti dell'evento - è una caduta annunciata dalle crepe di Palazzo Cellamare. Questo addensarsi di presagi non ha bisogno di un riscontro, di un crollo fisico, materiale, che si faccia, poi, storia, accadimento, ricordo.

Nella Ramondino e in Martone vi è un pudore di fronte alla coscienza collettiva delle tragedie.

In *Terremoto con madre e figlia*, quando i cani latrano (uscendo dal margine sinistro della scena, con un suono lontano, ma nitido - la più semplice delle macchine teatrali, dovuta alla sensibilità di Daghi Rondanini), il dramma non nomina l'annuncio della scossa, spiazzando l'aspettativa di chi il terremoto l'ha vissuto, ricacciando, così, l'autobiografico nello straniante.

Il potente *medium* antiretorico è proprio l'interpretazione di Anna Bonaiuto, la madre, scettica e spaesata, che rende l'alcoolismo del copione senza ammiccamenti, senza frasi smozzicate, come una mistica del disagio, una scepsi della dissociazione. All'interiorità implosiva della madre fa da contrappeso la nevrosi adolescenziale di Valeria Milillo, la figlia che tutto esterna, rabbiosa, attraverso il cibo, il pianto, il telefono.

Martone supera qui, sul versante della direzione degli attori, la prova più impegnativa. In *Terremoto con madre e figlia*, venuto meno l'apporto della corralità degli ultimi allestimenti (*Rasoi*, *Riccardo II*), residua in scena unicamente il corpo dell'attore, elemento semplice di un teatro severo.

GENNARO CARILLO

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 133.

## IL DIMENTICATO GIANNOTTO BASTIANELLI

Giannotto Bastianelli è abbastanza conosciuto come critico musicale soprattutto tra gli addetti ai lavori, che gli riconoscono grande personalità e ricchezza di idee. Nato a Fiesole nel 1883, studiò poi lettere a Firenze, unico musicista presente nel gruppo della "Voce".

Su invito di Prezzolini fondò con Pizzetti la rivista musicale "Dissonanze", dove pubblicò, nel 1914, le sue *Sonata per vl. e pianoforte* e *Sonata marinaresca*, da lui in seguito titolata *Terza Sonata* per pianoforte. Fu subito molto apprezzato da Casella, che nello stesso anno suonò insieme a Castelnuovo Tedesco il suo *Concerto per due pianoforti*. Uomo dalla vita tormentata e disordinata, ma pieno di passione per la musica, per l'arte e per tutto quanto si muoveva nel mondo della cultura, regalava le sue musiche o pagava i debiti con esse, come i pittori facevano con i loro quadri.

Dopo la morte, avvenuta a Tunisi nel 1927, è caduto su di lui un inspiegabile oblio.

È stata Miriam Omodeo Donadoni a riportare nuovamente in vita il suo ricordo con appassionata tenacia di musicologa, ma soprattutto di musicista: già prima della guerra riuscì a rintracciare le sorelle di Bastianelli da cui ottenne musiche inedite e lettere. Esegui a S. Cecilia la *Terza Sonata* e successivamente svolse un grosso lavoro critico e divulgativo, suonando spessissimo le altre musiche e sensibilizzando il mondo, spesso piuttosto sordo, della cultura musicale italiana.

Quella di Bastianelli fu personalità prestigiosa e carismatica, dotata di grande immediatezza e di forza persuasiva, tanto da lasciare sempre tracce indelebili nei suoi interlocutori. Fu senz'altro un caposcuola non dichiarato, attraverso la formazione di una metodologia critica peculiarissima. Da lui hanno attinto almeno due generazioni di critici musicali, non ultimo lo stesso Massimo Mila. Anche se musicista, Bastianelli fu capace di vera comunicazione con i letterati, laddove tale comunicazione era stata in altri casi assai difficile. La musica, per lui, va letta da un punto di vista interdisciplinare, per giungere però ad un concetto di "musica pura", autonoma, svincolata dalla parola e da significati esterni. Ma la sua ricerca è tormentosa, l'oggetto della ricerca quasi illegittimo, stante l'egemonia del melodramma italiano sugli altri generi. Per Bastianelli la musica soltanto, fra le arti, riesce ad esprimere il movimento, anche temporale, dell'interiorità, il cui carattere dinamico è innegabile e va continua-

mente rivendicato anche a costo di contraddizioni, di interruzioni e di discontinuità.

Quando progetta il volume *L'Armonia come una glottologia musicale* concepisce l'armonia come "storia delle correnti spirituali che generano la musica: l'animo religioso (dal pre-gregoriano fino a Pizzetti), l'animo dionisiaco dei romantici, l'animo decadente che interpreta il mondo attuale che attende la sua catarsi". Il suo interesse va sempre verso le radici profonde della musica; animato da forte entusiasmo, all'inizio si sforza di applicare le teorie estetiche di Croce alla musica, ma poi i suoi riferimenti filosofici si allontanano verso Schopenhauer, Nietzsche, Bergson. Nonostante non compia grandi viaggi riesce sempre a conoscere prima di chiunque altro i brani più significativi del suo tempo: le opere di Schoenberg, Skrjabin, Debussy, Ravel si trovano spesso sul suo leggìo accanto a quelle di Frescobaldi e Cavazzoni.

Come critico si contrappone continuamente al Torre Franca, erudito e distaccato ma immerso nello studio del passato: nel suo appassionarsi al mondo interiore soggettivo, non individuale ma universale, sempre attento e recettivo verso le novità, Bastianelli paga la sua ansia di presente con grande instabilità emotiva e con l'ostracismo degli accademici.

Tra i suoi brani più interessanti vi sono la già citata *Terza Sonata* e la *Natura morta in morte di Skrjabin*. La prima fu tra i pochi brani pubblicati, ed al suo apparire colpì musicisti come Casella e Malipiero. Il primo movimento è basato su un unico elemento melodico, fortemente ritmato e con carattere sia di danza che di canzone popolare, rafforzato dal grande impiego della scala napoletana. Il secondo è un tema con variazioni in cui coesistono aspetti sentimentali ed ironici, nonché una molteplicità di riferimenti a musica diversa, da quella bandistica a quella dei *Quadri* di Mussorgskij. Il linguaggio è tonale, ma utilizza anche la scala esatonale. Il finale è un inno al dionisiaco, che lo stesso Bastianelli dà spesso l'impressione di rifiutare; qui lo ripropone tra ironia e confessione.

La *Natura morta* viene considerata dal Nostro una vera e propria forma compositiva. "Natura morta" o "Sinfonicità" si riferisce a un contrappunto non di suoni ma di pensieri e immagini musicali. La *Natura morta in morte di Skrjabin* è pensata come reazione commento alla Decima sonata per pianoforte di Skrjabin, e corrisponde a quell'aspetto della concezione critica di Bastianelli per il quale "all'ora dell'animazione e valutazione creativa" seguiva "l'atto concreto della formazione definitiva di tale valutazione".

La sfida di Bastianelli, per il quale prima di essere critici musicali bisognava essere fior di musicisti, è forse andata dimenticata, a tutto favore dell'intellettualismo ancora vigente. E tuttavia, in un'epoca che ha imparato molto sui sogni, la sfida di Bastianelli risulta ancora valida: dare suono e parola al sogno.

CLAUDIO BONECHI

## CROCE, TRA ECONOMICA ED ESTETICA

L'arte: cosa è? Sin da Socrate la filosofia è ragionamento sul "ti esti", sulla natura o essenza delle cose. La risposta, è chiaro, è da sempre data e, all'un tempo, non è mai definitivamente data. Non è "una celia sciocca", per Croce, affermare "che l'arte è ciò che tutti sanno cosa sia". Tuttavia ciò non equivale a irretire in contenuti e forme rigide e definitive il giudizio su quello che è artistico.

L'arte come regno della libertà, come simbolo e riflesso dell' 'eterna' creatività umana: questo è forse il senso ultimo della riflessione crociana sul bello. L'arte, come ogni cosa che ha valore, che è valore, è perciò movimento dell'animo: funzione insopprimibile dell'uomo in quanto tale. Il valore che essa esprime non è di un 'in sé', non è datità, non è 'bello di natura'.

E a togliere apparenza di paradosso alla verità dell'inesistenza di oggetti o cose belle, Croce fa riferimento al caso analogo della scienza economica, "la quale - dice - sa bene che in economia non esistono cose naturalmente e fisicamente utili, ma solo bisogni e lavoro, dai quali le cose fisiche prendono per metafora quell'aggettivo".

Ecco: l'Economica e l'Estetica - "le due scienze mondane", le due scienze moderne, le scienze del mondo secolarizzato. La cifra, per Croce, dell'immanenza, della riabilitazione del "senso" e del corpo. La conoscenza sensitiva: autonoma, preta di senso, indipendente.

Ora, se si apre l'*Estetica*, e le varie sue rielaborazioni (il *Breviario*, l'*Aesthetica in nuce*), un senso di fastidio può sorgere: ci sembra artificiale quel distinguere, quel determinare negando, il continuo anelito al classificare. Viva è però l'esigenza che esso esprime: l'irriducibilità della coscienza estetica, la sua presenza nell'animo di ogni individuo: non *poeta nascitur*, dice Croce, ma *homo nascitur poeta*...

Ed ecco pertanto l'equivalenza, non concreta ma formale, di genio e gusto (la filosofia 'idealistica' è, come è noto, scienza delle forme). Il fruire è un ricreare, e cioè creare senz'altro. Di nuovo, quindi, la spontaneità, libertà, spiritualità. Tra-duzione perenne è il fruire: condurre a sé; e messa in atto della conoscenza intuitiva e attualizzarsi di quella coscienza estetica che Croce ha riconosciuto ad ognuno. Ma non c'è forma senza un contenuto, e il contenuto è, per Croce, il sentimento. E il sentimento non è lo stato d'animo immediato, perché è, appunto, in-formato: è cioè ordinato (e in quell'ordine consiste l'arte) dall'immagine. L'arte è perciò "un sentimento gagliardo che si è fatto rappresentazione nitidissima", "un'aspirazione chiusa nel giro di una rappresenta-

zione". E, dice Croce riecheggiando Kant, "il sentimento senza l'immagine è cieco, e l'immagine senza il sentimento è vuota".

Con l'asserita "cosmicità" dell'arte, Croce riapre le porte a quella critica 'contenutistica' o 'psicologica' che pure aveva criticato. Al suo particolare gusto, per l'appunto. La tesi coerentemente 'idealistica', meramente formale, avrebbe portato, in effetti, ad equiparare ogni coscienza estetica: quella del roccettaro, potremmo dire noi, a quella dell'amante del classico. Ma Croce aveva un suo 'gusto': non 'borghese', come pure si è detto, ma corrispettivo ad una personalità complessa e raffinata. Il suo gusto tendeva, infatti, a privilegiare le psicologie 'totali' o 'globali', conscie dell'irrazionale ma trionfatrici di esso, come ha detto Contini.

Trionfatrici, ma mai in modo definitivo. L'equilibrio a cui Croce guarda, e che le meravigliose pagine di *La letteratura della nuova Italia* ci trasmettono, è l'equilibrio non statico ma dinamico che la nostra finitezza ci permette: l'equilibrio, se così fosse lecito dire, fra equilibrio e disequilibrio.

Cosmo e caos: cosmicità sempre ricreantesi dalla caoticità che è il suo fondo e la sua vita. Apollo e Dioniso, classico e romantico: o meglio Apollo-Dioniso, classico-romantico; questa, per Croce, la vita vera e compiuta, e la vita vera e compiuta dell'arte.

Non ha forse il sapore del paradosso constatare che il teorico della pura forma possa oggi servirci per le sue fini analisi critico-psicologiche, analisi che ci orientano nei nostri itinerari sempre nuovi nel sempre nuovo e variegato mondo delle arti?

CORRADO OCONE

## RICORDANDO CROCE CON MIRIAM DONADONI OMODEO

Miriam Donadoni Omodeo, pianista e musicologa, è stata allieva di Luisa Cognetti, a sua volta allieva di Liszt. Ha poi studiato con grandi maestri come Cortot, Friedmann, Casella, Donhany, Weingartner, svolgendo una brillante carriera concertistica, dedicandosi anche a studi musicologici. Personalità originale, dotata di una grande e appassionata musicalità fusa con una viva intelligenza, piena di affettuosa ironia e di forte presenza umana, si è impegnata a fondo nel riproporre musiche poco note di Muzio Clementi e soprattutto a riportare alla luce la figura e la musica di Giannotto Bastianelli, compositore e critico musicale fiorentino dei primi del secolo, la cui influenza è stata tanto intensa quanto misconosciuta e dimenticata. Figlia di Eugenio Donadoni, importante critico letterario noto soprattutto per il suo "Tasso", ha conosciuto e frequentato personaggi di spicco del mondo artistico e intellettuale. Le abbiamo rivolto alcune domande, cominciando dai suoi ricordi di incontri con Benedetto Croce.

D. Dove conobbe Croce?

R. A casa Russo<sup>1</sup>. La prima volta che mi vide disse: - Sono molto contento di conoscere i figli di Eugenio Donadoni perché io mi considero un po' il loro autore... - dichiarazione che mi sorprese assai, e spiegò che, secondo lui, Donadoni aveva conosciuto quella che poi sarebbe diventata sua moglie, perché lei aveva scritto un volumetto di poesie e gliene aveva mandato in visione il manoscritto. L'apprezzamento di Croce, espresso con poche ma significative parole, era stato pubblicato nell'introduzione, e, secondo lui, aveva indotto il Donadoni a voler conoscere l'autrice. Ma io ritengo che questo non sia vero perché so che Donadoni era professore del fratello di mia madre, e leggendo i temi d'italiano del ragazzo, capì che non erano opera sua e disse allora che avrebbe voluto conoscerne il vero autore. Così, quando mia madre, inviata dai genitori come la persona più colta della famiglia, andò a chiedere notizie scolastiche di suo fratello al professore, nacque immediatamente un reciproco interesse che in breve tempo sfociò nel matrimonio. Quindi le cose non si erano svolte come Croce pensava; tuttavia mia madre riteneva che una certa freddezza di Croce verso Donadoni dipendesse dal fatto che quest'ultimo sposandosi, non gli avesse poi presentato sua moglie. Questa idea mi era sempre sem-

<sup>1</sup> Luigi Russo, Delia 1892 - Marina di Pietrasanta 1861, critico letterario crociano e storicista.

brata sproporzionata, ma quando sentii Croce pronunciare quella frase, capii che quella di mia madre non era una semplice fantasticheria. Tuttavia, nonostante non avesse mai aiutato mio padre, quando Prezzolini, dall'America, gli chiese consigli sull'organizzazione della biblioteca universitaria, Croce gli caldeggiò gli studi di mio padre sul Tasso, dimostrando come lo stimasse.

D. E Russo come lo conosceva? Era amico di suo padre?

R. Non credo, era anche molto più giovane, era molto amico di Adolfo Omodeo<sup>2</sup>, e io frequentavo casa Russo fin da bambina. Omodeo era stato allievo di mio padre fin dal Liceo, e anche in seguito tenne sempre in grande considerazione i suoi pareri e i suoi consigli, ritenendolo una persona di livello superiore: fu lui che gli suggerì di intraprendere lo studio storico delle religioni, e infatti si laureò con una tesi su Gesù, e poi, come noto, si è occupato di Storia del Risorgimento. Quando con mia madre, da Pisa, dove risedevamo, ci recavamo in vacanza a Palermo dai nonni, sempre si passava a Napoli da Omodeo, che ci accoglieva con affetto più che paterno.

D. Continuò anche a frequentare Croce, a quei tempi, ossia prima della guerra?

R. No, fu dopo la guerra, quando mi sposai con Pietro Omodeo, figlio di Adolfo, che rividi Croce. Andai infatti ad abitare a Napoli, in casa Omodeo, ma seppi ben presto che mia suocera, una grecista, non amava la musica, che diceva essere per lei un disturbo. Come si sa, anche Croce la pensava così, influenzando, credo suo malgrado, tutti gli intellettuali napoletani che si facevano una specie di vanto di questa sordità, mentre Croce se ne rammaricava. Allora io non volli il pianoforte in casa: le figlie di Croce, che abitavano con il padre al piano di sotto e di cui ero diventata amica, venute a conoscenza di questo mi invitarono a studiare sul loro pianoforte, che nessuno più suonava.

D. E quindi incontrò Croce più volte...

R. Sì, anche se era sempre abbastanza taciturno. Ma un giorno, accompagnandomi alla porta, mi disse: "Grazie della bella musica che ci offre, peccato che io non sia in grado di goderne, perché come lei sa sono sordo alla musica".

D. Ma poi le parlò di Hanslick.

R. Infatti. Continuò dicendo: "Vorrei però contraccambiare invitandola a leggere tutto lo Hanslick che si trova nella mia biblioteca, soprattutto *Del bello in musica*, da cui ho preso le mosse per scrivere la mia *Estetica*, ed è per una ironia bizzarra che io, così refrattario alla musica, abbia tratto ispirazione proprio da un grande critico musicale".

D. Croce conosceva Hanslick da molto?

R. Sicuramente nel 1912 lo conosceva già, perché ne parla ne *La Critica*<sup>3</sup>. In un primo momento avevo pensato che fosse stato Bastianelli a suggerirgli di leggerlo, ma poi una figlia di Croce, Alda, mi ha mostrato una lettera di Bastianelli a Croce, in cui gli comunicava che, data la stima che aveva per lui, gli sarebbe piaciuto molto che si fosse occupato di Hanslick. Ma la lettera è del '13.

D. Forse Bastianelli vedeva in Hanslick, nel suo opporsi ai fumi della critica

<sup>2</sup> Adolfo Omodeo, Palermo 1889 - Napoli 1946, storico del Risorgimento e uomo politico.

<sup>3</sup> *Rivista di letteratura, storia e filosofia* fondata e diretta da B. Croce dal 1903 al 1944.

musicale romantica, di stampo letterario, un recupero dei valori più genuinamente musicali, quelli che poi i romantici rivendicavano alla musica, ritenendola il primo linguaggio dell'uomo.

R. Bisogna tenere presente che in quel tempo in Italia esisteva solo l'Opera lirica, contro l'esclusività della quale i critici musicali più seri si sono battuti a lungo. Troppo, perché le hanno negato anche ciò che aveva di bello. E Bastianelli infatti, dopo aspre battaglie antioperistiche, poi corresse il tiro più volte.

Intervista di Claudio Bonechi, Siena 12-2-94

## MUSICA, MUSICA...

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

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

Nome \_\_\_\_\_  
Via \_\_\_\_\_ Città \_\_\_\_\_  
Cod. fisc. \_\_\_\_\_  
Data \_\_\_\_\_ Firma \_\_\_\_\_

## Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

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

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

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

20129 MILANO - Via Fratelli Bronzetti, 11

### LIBRERIE DEPOSITARIE:

Ancona: C.A.R.T.A.; Fagnani Ideale; Fogola  
Ascoli Piceno: Massimi; Rinascita  
Avellino: Petrozziello  
Bari: Cacucci; C.U.S.L.; Feltrinelli; F.lli Laterza;  
Laterza s.p.a.; Marrese; Pirrola Maggioli; Villari  
Benevento: L'Ateneo; Masone; Messina  
Bologna: Cinema, teatro, musica; Dehoniana;  
Feltrinelli; Giuridica Ceruti; Patron; Pirola  
Maggioli; Rizzoli  
Cagliari: F.lli Cocco; La Biblioteca; C.U.E.C.  
Campobasso: Centro Librario Molisano; Giuridica  
D.L.E.M.; La Scolastica  
Capri: La Conchiglia  
Capua: Uthopia  
Caserta: Croce; G.D.C.; Guida; Il Cenacolo  
Cassino: Editrice Garigliano  
Catania: Bonaccorso; Cavallotto; Crisafulli; Editrice  
Torre  
Chieti: De Luca; Pirola Maggioli  
Ferrara: Spazio Libri  
Firenze: Marzocco; Salimbeni; Seeber  
Foggia: Dante; Minerva; Universo Simone  
Foligno: Carnevali  
Genova: Editrice Sileno; F.lli Bozzi; Giuridica  
Baldaro; Di Stefano; Libreria degli Studi; Liguria  
Libri  
Isernia: A. Patriarca  
Latina: La Forense; Soldano; Latina  
L'Aquila: B.E.L.L.F.E.; Colacchi; Interbooks;  
La Luna; M.G. di Maccarrone  
Lecce: Adriatica; Lecce Spazio Vivo  
Macerata: Bottega del Libro; Universitaria Floriani  
Matera: Libreria dell'Arco  
Messina: Editrice Hobelix  
Mestre: Don Chisciote  
Milano: Anthea; Archivolto; Claudiana; C.U.E.M.;  
C.U.E.S.P.; Egea; Feltrinelli; Garzanti; Giuffrè;  
Giuridica Manara; Glossa; Hoepli; Libreria delle  
Donne; Libreria dello Scriba; Libreria dello  
Spettacolo; Pirola; Ricordi; San Paolo; Vita  
e Pensiero  
Modena: Libreria Del Corso; Muratori

Napoli: Dehoniana; Deperro; Feltrinelli; Librerie  
Guida; Libri & Libri; Liguori; Loffredo; Marotta;  
Martino; Paoline; Pisanti; Riscato; Treves  
Padova: CLEUP; Dello Studente; Draghi; Feltrinelli;  
Piccin; Progetto; Universitaria  
Palermo: CELUP; Dante; Feltrinelli; Flaccovio;  
Giuridica Valentini; L'Aleph; San Paolo  
Parma: Bottega del Libro; Feltrinelli; Fiaccadori  
Pavia: Garzanti  
Perugia: Athena; L'Altra Libreria; La Libreria;  
Margiacchi; Simonelli  
Pesaro: Biblios; Pesaro Libri  
Pescara: Libreria dell'Università  
Pisa: CLU; Feltrinelli; Vallerini  
Potenza: Ermes  
Rimini: Libreria del Professionista  
Roma: Achab; Ancora; Bocca; Bonacci; Coletti  
S. Pietro; Coletti S. Giovanni; Dedalo;  
Economico-Giuridica; Ex Libris; Esedra;  
Feltrinelli; Forense; Ge.Pa.; Giuridica Carucci;  
Gremese; Herder; Il Leuto; Il Progresso Giuridico;  
Il Tritone; Kappa; Lo Scaffale; Micozzi;  
Modernissima; Nardecchia; Panella; Psicologia;  
Remo Croce; Rms'; Rinascita; Rizzoli; Scienze  
e Lettere; Sforzini; Stamperia Reale; Tombolini  
Salerno: D'Auria; Feltrinelli; Internazionale  
Sassari: Dessi  
Spoleto: Casa del libro  
Taranto: Libreria Concetta Filippi  
Teramo: Ipotesi; La Scolastica  
Torino: Facoltà Umanistiche; Feltrinelli; Forense  
Tarditi; Giuridica Bosso; Stampatori  
Trento: Artigianelli; Universitaria  
Treviso: Canova  
Trieste: Borsatti  
Udine: Borgo Aquileia; Carducci; Tarantola  
Urbino: La Goliardica; Moderna Universitaria  
Venezia: Al Tribunale; C.L.U.V.A.; Ca' Foscarina;  
Goldoni  
Verona: Cortina; Universitaria  
Viterbo: Fernandez; Scripta Manent

## TRACKS

GIROLAMO DE SIMONE, *Perché «Konsequenz»*  
GIUSEPPE LIMONE, *Fra simbolica e musica*  
PIETRO MAZZONE, *Omaggio ad Anner Bylsma*  
GIANCARLO CARDINI, *Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali*  
MARCO BOCCITTO, *L'ultima provocazione di Zappa.*

## FOCUS

PER LUCIANO CILIO

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*

## RUBRICHE

ACRONICHE

MARIO GAMBA, *Politica della musica e neo-romantici*

LA NOTTE AMERICANA

GOFFREDO DE PASCALE, *Blue, il colore dell'Aids*

KONFUSION

STEFANO VALANZUOLO, *L'opera in jazz: Contaminatio senza trasgressioni*

SCREEN

GENNARO CARILLO, *Terremoti*

PIEGHE DEL TEMPO

CLAUDIO BONECHI, *Il dimenticato Giannotto Bastianelli*  
CORRADO OCONE, *Croce, tra economia ed estetica*  
MIRIAM DONADONI OMODEO, *Ricordando Croce*