

16/2007

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

16/2007

LIGUORI EDITORE

Vincenzo Liguori, *Sull'indifferenza e l'inutilità dell'arte*
Mario Campanino, *La musica, opera d'arte o oggetto d'uso?*
Romina Daniele, *Il luogo della musica*
Francesco Lucifora, *Video trip*
Giancarlo Pesce, *L'arte ospitale*
Claudio Bonechi, *Ricordando Dimitri Nicolau*
Alessandra Margiotta, *Mercan Dede e Ludovico Einaudi, tra oriente ed
occidente*
Maurizio Piscitelli, *Napoli-Ankara, un Maggio di musica*
Antonella Carlo, *Se le parole diventano suono*
R.It.M.O., *La voce della Rete Italiana Musicisti Organizzati*
R.It.M.O., *Un libro collettivo*

FOCUS: Scarl/ACT

Gian Lucio Esposito, *Il Fluxus della dissonanza*
Nicola Oddati, *Le celebrazioni scarlattiane a Napoli*
Julia Draganovic, Marina Vergiani, *Scarl/ACT al Palazzo delle Arti*
Maurizio Piscitelli, *La mirabile storia di Scarlatti*
Enzo Amato, *Mimmo Scarlatti e la frenesia napoletana*
Girolamo De Simone, *Scarl/ACT o della Dissonanza*
Girolamo De Simone, *Diario della dissonanza*

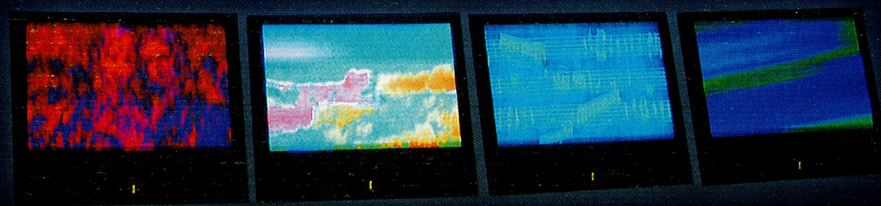
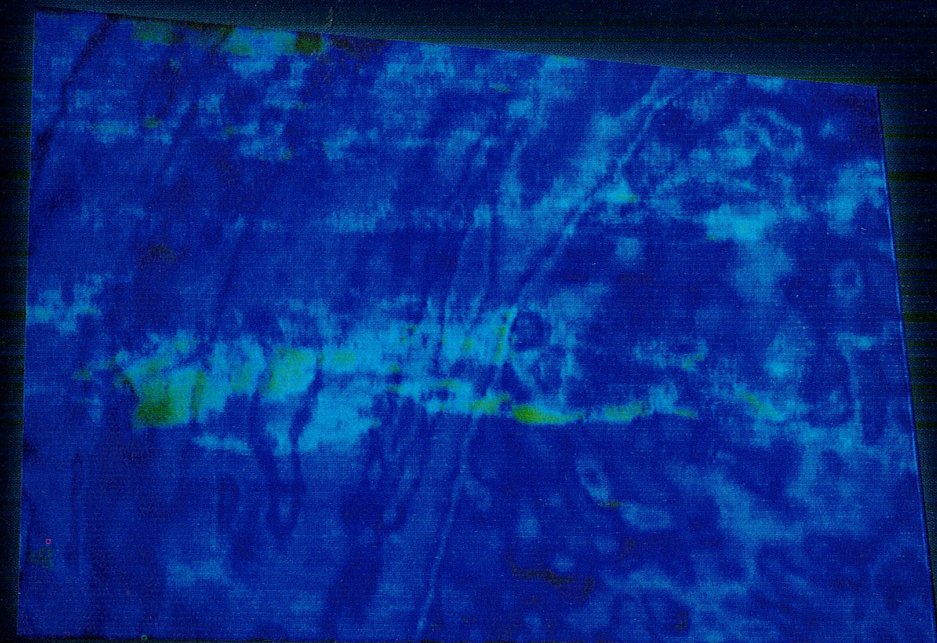
*Resoconto sul convegno "Un futuro per la musica classica", Roma 3 aprile
2008*

COD. P
ISBN 978-88-207-4397-0



9 788820 743970

€ 16,50



Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno XVI - 2007
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt
<http://www.konsequenz.it>
info@konsequenz.it

Direttore responsabile: Girolamo De Simone
direttore@konsequenz.it

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiarì, Alfredo D'Agnese, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Riccardo Risaliti

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 150805, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato.

In copertina: *Scarl/act*, di Girolamo De Simone, foto di Michele Liguori.

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 16 - NUOVA SERIE

ANNO XIV • 2007



LIGUORI EDITORE

N. 16 – Luglio-Dicembre 2007

ISSN 1722-0270

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore (Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/1633_41.html). Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale. La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore. La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge. Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Direttore Responsabile: Girolamo De Simone

Redazione: Liguori Editore, S.r.l.

Amministrazione e diffusione

Liguori Editore - via Posillipo, 394 - I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it> - e-mail dircomm@liguori.it

© 2008 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Finito di stampare in Italia nel mese di Giugno 2008 da OGL - Napoli

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4517 dell'11/4/94
ISBN-13 978 - 88 - 207 - 4397 - 0

Abbonamento annuale (2 numeri) € 33,00 (Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio)

Spese postali (oltre il costo dell'abbonamento)	
Italia: Servizio postale	€ 00,00
Italia: Corriere	€ 14,00
UE: Servizio postale	€ 13,00
Extra UE: Servizio postale	€ 23,00

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie prime fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

SOMMARIO

Vincenzo Liguori, <i>Sull'indifferenza e l'inutilità dell'arte</i>	1
Mario Campanino, <i>La musica, opera d'arte o oggetto d'uso?</i>	3
Romina Daniele, <i>Il luogo della musica</i>	7
Francesco Lucifora, <i>Video trip</i>	17
Giancarlo Pesce, <i>L'arte ospitale</i>	23
Claudio Bonechi, <i>Ricordando Dimitri Nicolau</i>	31
Alessandra Margiotta, <i>Mercan Dede e Ludovico Einaudi, tra oriente ed occidente</i>	33
Maurizio Piscitelli, <i>Napoli-Ankara, un Maggio di musica</i>	39
Antonella Carlo, <i>Se le parole diventano suono</i>	44
R.It.M.O., <i>La voce della Rete Italiana Musicisti Organizzati</i>	53
R.It.M.O., <i>Un libro collettivo</i>	
FOCUS: Scarl/ACT	
Gian Lucio Esposito, <i>Il Fluxus della dissonanza</i>	65
Nicola Oddati, <i>Le celebrazioni scarlattiane a Napoli</i>	67
Julia Draganovic, Marina Vergiani, <i>Scarl/ACT al Palazzo delle Arti</i>	68
Maurizio Piscitelli, <i>La mirabile storia di Scarlatti</i>	69
Enzo Amato, <i>Mimmo Scarlatti e la frenesia napoletana</i>	71
Girolamo De Simone, <i>Scarl/ACT o della Dissonanza</i>	72
Girolamo De Simone, <i>Diario della dissonanza</i>	76
<i>Resoconto sul convegno "Un futuro per la musica classica", Roma 3 aprile 2008</i>	79
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	105

SULL'INDIFFERENZA E L'INUTILITÀ DELL'ARTE

VINCENZO LIGUORI

Che l'arte sia sempre stata considerata il nobile riflesso di un trito naturalismo, è espressione che appartiene all'aneddotica del passato. La triste illusione che, in generale, l'arte serva a qualcosa o a qualcuno, che rappresenti, illustri, descriva una realtà i cui contorni, tra l'altro, lentamente svaniscono, è durata fin troppo. In verità si è tanto insistito sull'argomento che adesso non vi è rimasto alcunché di interessante.

L'oggetto, la natura, l'uomo, si sono rivelati superflui all'arte. Per questa, «Il pianto e il riso sono esteticamente una frode», come crudelmente sentenza Ortega y Gasset. La disumanizzazione dell'arte su cui, nell'omonimo saggio, egli tanto si dilunga, è proprio la constatazione di questo spregiudicato disinteresse dell'arte per l'uomo. Rinunciando alla rappresentazione, ai trucchi, ai rimandi allegorici, ai giochi di prestigio degni di astuti illusionisti, l'arte finalmente si mostra per quello che è.

Cosicché Cage cronometra il silenzio delle sue composizioni; Pollock numera o misura i supporti su cui lascia gocciolare i suoi chiassosi colori; Man Ray, prevedendo stupide e inutili domande sul significato del film da lui stesso concepito e diretto, lo intitola *Emak Bakia*, una inequivocabile espressione basca che significa "non seccarmi".

Insomma, l'arte si schermisce, si allontana, prende le distanze dall'uomo dal quale non può più ricavare nulla. «Nella nostra epoca», profetizza Man Ray, «(...) sembra irrilevante e futile creare ancora opere la cui unica fonte di ispirazione siano le emozioni e i desideri individuali dell'uomo». (M. Ray - *L'epoca della luce*). L'arte contemporanea fa *tabula rasa* della specie umana. I dispositivi neotecnologici ne autorizzano la scomparsa. La macchina, il congegno elettronico, la rete, prendono il posto di ciò che un tempo era dominio di un soggetto in carne ed ossa, carne e ossa che oggi, probabilmente, interessano soltanto la medicina e i vermi.

Come Merce Cunningham fa muovere i suoi ballerini su scene in cui la musica è spesso completamente assente (*Beachbirds for Camera, Walkaround Time, Changing Steps*), così l'arte contemporanea familiarizza con un mondo che ha definitivamente chiuso

con l'uomo e con l'oggetto. Un senso di pacifica rinuncia, di serena inutilità, la elevano finalmente a manifestazione di qualcosa di assoluto ed eterno. Essa evita costantemente di farsi rappresentare da quella oggettualità consolidata dal nostro quotidiano cui Baudrillard frequentemente si richiama (*Il sistema degli oggetti, Lo scambio simbolico e la morte, Le strategie fatali*). Elude ogni riferimento all'oggetto d'uso comune per ritirarsi, finalmente, in quella incontaminata radura dell'intelletto.

Tuttavia, pur negando l'oggetto, l'arte non fa che crearne di nuovi. Ma qui lo scarto è incolmabile. Ciò che l'arte contemporanea produce non sono veri e propri oggetti ma *cose* che interrompono qualsiasi rapporto di utilità con chi ne usufruisce. Queste *cose* ormai hanno definitivamente perso ogni somiglianza con ciò che tutti i giorni è sotto i nostri occhi, con quella indistinta e pullulante massa di oggetti che è il nostro costante e funzionale riferimento d'utilità. I nuovi oggetti dell'arte sono completamente inutili e inutilizzabili.

Insomma, là dove persino *Il Cenacolo* di Leonardo serviva a coprire le candide pareti del refettorio di santa Maria delle Grazie a Milano, o le *Variazioni Goldberg* di Bach ambivano a procurare il sonno all'ambasciatore di Russia von Keyserlingk, l'arte contemporanea oppone un rifiuto e una rinuncia. La rivincita dell'*oggettivo* sull'oggetto, dell'inutilità sull'efficiente, diventano così i suoi motti e i suoi meriti.

Ma quest'arte sembra essere destinata ad un'altra epoca e ad un altro uomo, un *homo novus* forse ancora molto di là da venire. Sì, i tempi cambiano. Ma intanto il cielo sembra promettere ancora sereno.

LA MUSICA, OPERA D'ARTE O OGGETTO D'USO?

MARIO CAMPANINO

Tutta la musica che esiste, ed esiste perché pensata e scritta da musicisti, è legata ad una o ad alcune situazioni d'ascolto o, per meglio dire, ad uno o ad alcuni usi. Si scrive una certa musica – con determinate caratteristiche, una certa durata, un certo grado di complessità, un certo aspetto sonoro – perché le sue caratteristiche sembrano consone all'uso che se ne vuol fare.

Il carattere della composizione (parte del suo patrimonio genetico), dunque, non è un qualcosa che il compositore, propriamente, inventa: egli piuttosto lo patteggia misurando i procedimenti compositivi che potrebbe mettere in atto con le regole non scritte di quel particolare gioco comunicativo (l'uso, appunto, la cornice) entro il quale vuole iscrivere la propria opera. Una musica da ballo popolare (che sia danza medievale o disco music) dovrà essere ritmicamente chiara ed incisiva, formalmente semplice, sovrabbondante di ripetizioni, più di quanto debba esserlo una musica in cui, con l'ausilio di un testo letterario, si narra qualcosa – questo mi sembra confermato inoltre dal fatto che, qualora l'uso di una musica sia cambiato nel tempo, ciò sia stato correlato ad una trasformazione della musica stessa (le danze rinascimentali, ad esempio, andarono vistosamente evolvendosi nella scrittura e nella forma dal momento in cui non furono più destinate al ballo ma esclusivamente all'ascolto). Anche quando il compositore (situazione rara) scrive per se stesso, e nonostante questo uso personale sia virtualmente privo di regole imposte dal di fuori, nondimeno la sua musica avrà delle caratteristiche che, soddisfacendo in parte le esigenze di una particolare cornice d'uso, la renderanno atta ad entrarvi.

Non si danno, quindi, che usi della musica, sociali o personali. Usi, dunque, culturali, che nascono e muoiono nella storia e negli uomini, mai assoluti – così come in questo senso non può esistere una musica assoluta, sciolta da un uso. Potrei scrivere musica relativa ad una prassi ormai desueta nella mia cultura,

come un vecchio rituale religioso o sociale. Starei così scrivendo musica fuori cornice, la cui unica possibilità di esistere come musica vissuta sarebbe quella di venire adottata da una prassi attuale alternativa. La mia musica religiosa potrebbe così trovare una collocazione nella prassi del concerto pubblico, in cui sarebbe ridotta a mero oggetto estetico il cui solo uso possibile resterebbe quello artistico-contemplativo. Particolarità di tale uso non sarebbe quella di rappresentare una non-funzione della musica (la funzione è appunto quella di oggetto estetico), quanto quella di rappresentare una funzione autoreferenziale, non legata cioè ad alcuna realtà extra-musicale – ma a questo si potrebbe già obiettare che membri di determinate classi socioculturali usano l'approccio prettamente estetico a certa musica per celebrare un vero e proprio rito di appartenenza alla classe (e conseguentemente di distinzione dalle altre). Ma anche quest'uso ha un'origine sociale e storica, e potrebbe essere quindi destinato ad una eventuale stasi o caduta in disuso (così come ha avuto, e questo è noto, un preciso inizio).

Vi è stato un tempo nella cultura occidentale in cui il concetto di musica come oggetto di pura intenzione estetica non esisteva. Non a caso il concetto di musica funzionale è nato proprio con lo sviluppo decisivo dell'atteggiamento estetizzante opposto. Prima tutta la musica era musica funzionale, ma ciò non rappresentava, di per sé, una connotazione negativa. E noi oggi ascoltiamo con una pura intenzione estetica (perché ne può essere degno oggetto) molta di quella musica del passato non pensata per un uso prettamente estetico, la musica devozionale, ad esempio, o quella per la danza.

Nella cultura contemporanea accademica, invece, l'attributo di funzionale (nell'accezione più ampia da noi adottata) sembra rappresentare a priori una connotazione pregiudiziale negativa: la musica per film, la musica per gli incontri e i divertimenti di società, la musica d'ambiente sono ritenuti generi non puri. Come a dire che l'unico uso corretto della musica sia quello esclusivamente estetico-contemplativo (e che l'unica musica vera sia quella pensata per tale uso). Questa è una visione distorta del fatto musicale che ha delle origini ben precise e, credo, si può cercare di individuarle.

Tale visione da una parte proviene, mi sembra, da un evento che ha avuto inizio nell'ottocento: l'invenzione della storia. È stato più o meno nel secolo scorso che i musicisti hanno cominciato a guardare molto indietro rispetto al momento contemporaneo, ricostruendo l'evoluzione del linguaggio musicale e spingendosi

in questa ricostruzione sempre più alle origini. Cosa si è visto, tutto sommato, in questa retrospettiva? Si è visto che c'erano stati degli uomini, molto bravi, che avevano composto musica bella: essi furono chiamati compositori. Si è visto anche che altri uomini (ma spesso gli stessi uomini, e questo avrebbe dovuto far pensare), attraverso anni di pratica, erano diventati molto bravi nel suonare uno o più strumenti: essi furono chiamati virtuosi. E così si è creduto che la vita della musica fosse questo, una serie di persone che si dedicavano a suonare o a comporre perché ciò era bello e artistico.

Ma non era stato proprio così. Gran parte degli uomini che avevano composto lo avevano fatto per un uso ben preciso e non solo estetico: per esempio l'uso liturgico o didattico (senza andare molto indietro si trova J. S. Bach). Così per coloro che erano diventati tanto bravi nel suonare. C'è stato, credo, un fraintendimento della storia che ci ha portati a volerli compositori o virtuosi senza avere però prima un uso per cui comporre o suonare. Abbiamo, forse non volendo, trasformato una lettura del passato (influenzata dal modo ottocentesco di essere musicisti proprio perché è stato allora che si è cominciato a leggere il passato) in una scrittura del presente, limitandolo.

Ma l'odierna visione della musica sopravvive anche per altre ragioni. Si tende spesso a rifiutare o a bollare come non artistici tutti quegli oggetti musicali che, in uso in contesti vari, potrebbero dimostrare che non esiste una sola musica ma tante musiche. Un rifiuto dettato dalla volontà di rimanere ben chiusi e protetti nei propri territori. Ma la chiusura non è funzionale alla vita contemporanea: non risponde alle molte esigenze per le quali solo molte musiche, con e grazie alla loro diversità, potrebbero invece funzionare e risultare appaganti, adeguate.

Esistono molte situazioni sociali (usi) e altrettante musiche. L'esistenza di un contesto suggerisce l'idea di relatività. Il valore di una musica non può essere dunque stabilito su una scala assoluta di riferimento. Un'idea (relativa) di musica a cui si voglia far corrispondere un valore musicale superiore agli altri (dunque un valore assoluto) diventa un'ideologia.

Vincendo ogni presunzione di concludere, si può dire che per ora vi è una prospettiva possibile che potrebbe fare, finalmente, dubitare. Il modo di essere musicisti (fare i musicisti), oggi, sarebbe quello di farlo al modo antico, inserendosi nei tanti usi e pratiche della vita quotidiana.

P.S.

Rivedo e ripubblico, con alcune variazioni, questa riflessione già contenuta in *Il linguaggio, la forma, l'uso, mio lavoro iniziale – Eidomedia 1997, prezzo di copertina 10.000 lire, introvabile al di fuori di casa mia e qualche biblioteca – con cui individuo nei miei lavori attuali una grande continuità. In particolare quell'idea di relazione forte tra caratteristiche formali del flusso sonoro e destinazioni d'uso, già qui enunciata con intenti di polemica verso la sperimentazione musicale, ed oggi ancora lì come motivo delle diverse potenzialità semantiche della costruzione sonora – puoi vedere i miei due ultimi interventi su Konsequenz. Differenza superficiale ma similarità di fondo, confortato dal ricordo del gioco verbale di Fabrizio (De André) quando diceva: ho poche idee, in compenso fisse.*

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD: IL LUOGO DELLA MUSICA NELL'AUDIOVISIONE

[abstract]

ROMINA DANIELE

[...] Nel definire la “singolarità” e le qualità della musica di Davis per *Ascenseur pour l'échafaud*, non possiamo prescindere dal fatto che essa sia un elemento del film: costitutiva del campo sonoro (cinematografico) i cui fenomeni “l'abitudine ci ha portato a considerare come naturalmente propri” dell'immagine e della sua “singolarità”¹:

L'immagine, ciò che nel cinema si designa con questa parola, non è il contenuto ma il contenente. È il quadro (...) in quanto luogo di percezione delimitato e visibile (...) un contenente che preesiste alle immagini, che c'era prima di esse (...) È dunque una caratteristica propria del cinema l'assenza di *un luogo di immagini* (...) ed è per questo, e per null'altro, che si può parlare nel cinema dell'immagine al singolare.²

Il chiarimento di Chion fa da premessa alla definizione della “singolarità del suono”, e nello stesso tempo si pone in rapporto ad alcuni concetti fondanti relativi l'audio-immagine: il “meccanismo del montaggio” come “scardinamento del teatro della visione, praticato dal cinema *non solo in procedimenti specifici come la*

¹ M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, p. 61.

² *Ibidem*. Il “quadro preesistente” di cui dice Chion (egli stesso precisa) “non è esattamente quello” di Pascal Bonitzer e Jacques Aumont, i quali hanno fondato i propri studi sul confronto del “quadro cinematografico” con la pittura. Chion non si riferisce alla “rappresentazione” il cui discorso potrebbe convergere con quello della pittura, ma allo schermo come mezzo e alla riproduzione tecnica. Cfr. P. Bonitzer, *Le Champ aveugle*, Cahiers du Cinéma-Gallimard, Paris 1982; J. Aumont, *L'oeil interminabile. Cinéma et peinture*, Paris, Librairie Séguier, 1989 (tr. it. *L'occhio interminabile. Cinema e pittura*, Marsilio, Venezia, 1991); una ricognizione esauriente delle teorie sul rapporto tra cinema e pittura è in: A. Costa, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

*semisoggettiva*³; la visione come “doppia visione”, di “un’immagine che è stata creata dall’autore e contemporaneamente anche di un’immagine creata dallo spettatore grazie ad un suo personale atto creativo”⁴; l’idea dello “spettatore come soggetto estetico”⁵; quindi la definizione della *singolarità* dell’immagine cinematografica come “intervallo” tra l’opera e il grado di appartenenza al suo autore, tra cosa vista e atto del vedere.⁶

Ecco che il “percorso antioscurantista” nei confronti dell’audio-immagine, pur nelle diverse teorie, si realizza nella constatazione di “un certo numero di relazioni di assenza e di vuoto che fanno vibrare profondamente la nota audiovisiva”⁷. È nostra opinione che il caso di *Ascenseur pour l'échafaud* sia emblematico di tale percorso nell’utilizzazione della musica, e renda possibile parlare del “luogo della musica nell’audiovisione” escludendo definizioni astratte o chiarendone il senso.

³ F. Casetti, *Vedersi vedere*, in I. Pezzini, R. Rutelli (a cura di), *Mutazioni audiovisive. Sociosemiotica, attualità e tendenze nei linguaggi dei media*, Pisa, Ets, 2005, pp. 29-36. Una “semisoggettiva”, dalla cui definizione Casetti procede argomentando *Blow Up* (di M. Antonioni, Italia/Gran Bretagna 1966), «è un’inquadratura che sembra presentare un oggetto dal punto di vista di qualcuno (...), ma che però finisce con l’includere nello stesso piano anche chi avrebbe dovuto osservare». Altrove vien definita «inquadratura che pur rappresentando lo sguardo di un personaggio non ne rispetta sino in fondo la posizione» per differenziarla da ciò che altrimenti si dice “falsa-soggettiva” (G. Rondolino-D. Tomasi, *Manuale del film, linguaggio racconto analisi*, cit., p. 110). Bernardi definisce questo tipo di figure “stilistiche: oscillazioni o rovesciamenti” (S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 77-78). Si rimanda inoltre a: F. Casetti, *Dentro lo sguardo*, cit.; F. Casetti, *L’occhio del Novecento*, Milano, Bompiani, 2005.

⁴ S. M. Eijzenštejn, *Montaggio 1938*, p. 107; in S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema, “Ritorno ad Eijzenštejn”*, cit., p. 185. Lo spettatore è sottoposto ad un processo di elaborazione attivo di significati e di emozioni utili ad articolare il racconto cinematografico, al quale lavorano tutti gli elementi della forma del film – spazio, movimenti, luce, suono, colore, parola. In ciò Eijzenštejn, con riferimento alla spettacolarità teatrale antica, professava un processo di forte appartenenza e coinvolgimento da parte dello spettatore; e teorizzava la distinzione tra Rappresentazione e Immagine e la necessità che l’Espressione debba restituire un qualcosa di fondamentale del Contenuto; definiva la Decostruzione e la Ricostruzione (lo smontaggio e il rimontaggio) del dato rappresentativo come principio comune a tutte le arti; con l’unica differenza che il cinema coinvolge la più grande eterogeneità di elementi percettivi in un’immagine significativa. Cfr. S. M. Eijzenštejn, *Izbrannye proizvedenija v šesti tomach*, (vol. II), Mosca, Iskusstvo [tr. it. *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985].

⁵ Cfr. S. Bernardi, *Introduzione alla retorica del cinema*, cit., pp. 180-183.

⁶ *Ivi*, pp. 183-200. Con premessa nel concetto di “spettatore come soggetto estetico” e alla luce della storia delle teorie del cinema, Bernardi indica con il termine *singolarità* la dimensione della “contingenza pura” intrinseca dell’immagine cinematografica: in quanto sempre “non diretta e imprevedibile” nei confronti dello spettatore essa “fa della visione il suo tema stesso”.

⁷ M. Chion, *L’audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit. p. 109-157. Corsivo mio.

[...] Dal punto di vista della morfologia musicale, nella musica di *Ascenseur pour l'échafaud* “c’è uno sviluppo di quel pensiero modale (...) che diventerà una costante e una novità del jazz davisiano; del jazz, *tout court*, di fine anni Cinquanta. E c’è l’accentuazione, funzionalmente connessa al film, del senso drammaturgico del suono”⁸.

[...] Il jazz utilizza dunque la tonalità “in maniera modale”; e un primo grado di commistione in tal senso è il tratto più caratteristico della musica di *Ascenseur*. (...) Davis realizza una “indeterminatezza di linguaggio”, in stretto rapporto con la concezione blues, che incide anche sull’“ordine del moto musicale”⁹; nel suo *blue period*¹⁰, infatti, egli produce opere cariche di tensione tra tempo misurabile e casualità.

Jean-Louis Ginibre afferma che, con *Ascenseur pour l'échafaud*, Davis “prese coscienza delle caratteristiche di tragicità della sua musica, fino a ieri espresse molto debolmente”¹¹. Più esattamente, il rapporto con l’immagine ha comportato l’esaltazione della dimensione drammaturgica di Davis, in riferimento particolare al senso del tempo. Da una parte, il suo fraseggio ha la forza di “interrogarsi” e “far interrogare” sul tempo, poiché si pone imprevedibile rispetto ai sistemi noti di misurazione, come il confronto con la trascrizione mostrerà ampiamente. Da un’altra, il discorso musicale di Miles Davis produce una sensibilizzazione del fruitore sull’ascolto e, dal punto di vista audiovisivo, il rapporto con le immagini non può che realizzarsi sul *piano formale* della musica

⁸ L. Cerchiari, *Miles Davis – dal bebop al jazz-rock*, cit., p. 102. Primo e ultimo corsivo mio.

⁹ «L’ordine del moto musicale dipende dall’uso che si fa dei due elementi fondamentali della musica, il suono e il ritmo, in rapporto al “tempo” che tecnicamente è lo schema metrico-ritmico delle battute, inteso quale unità fondamentale di durata e di accentuazione. Esso, che poggia sulla coordinazione degli accenti ritmici in base alla loro quantità e qualità (durata), viene espresso ordinariamente con una frazione numerica (Es. 6/8; 2/4; ecc.)» (A. Aprea, *Fondamenti teorici dell’arte musicale moderna*, cit., p. 13).

¹⁰ Espressione con cui si fa riferimento a un gruppo di opere comprese tra il 1957 e il 1960. *Blue Period*: periodo *blue*, laddove con il termine *blue* si fa riferimento alle *blue notes*: note corrispondenti, nel blues e nel jazz, a uno dei gradi III, V e VII della scala diatonica (formata da sette note) abbassate di meno di un semitono, o comunque a suoni leggermente “calanti”. Si definisce così il periodo in cui Davis, unitamente al senso nostalgico del “suono calante”, assume la disposizione modale. L’opera emblema di tale periodo è *Kind of Blue* (Columbia, 1959), in cui l’orizzonte dell’armonia modale davisiana si schiude in maniera evidente, unitamente al senso superiore dell’intesa non preordinata tra i componenti del gruppo. Il disco fu registrato il 2 marzo e il 22 aprile con J. Coltrane (sax tenore), C. Adderley (sax contralto), P. Chambers (contrabbasso), W. Kelly e B. Evans (pianoforte), J. Cobb (batteria).

¹¹ J. L. Ginibre, *30 Ans De Cinema*, Jazz Magazine, marzo 1961; in I. Carr, *Miles Davis – Una biografia critica*, cit., p. 116.

stessa (davisiana) e della scrittura cinematografica (malliana). [...] «Parlare di «modernità» nel cinema significa situare il discorso sul versante dello stile»¹²: nell'ambito della reciproca articolazione dei livelli «storico-culturale, artistico ed estetico, cinematografico», da cui deriva la messa «in gioco dell'intero dispositivo, compreso il suo punto d'incidenza terminale, il pubblico». L'«esigenza autoriflessiva che è propria della stessa cultura moderna», scrive De Vincenti, si svolge «all'interno del linguaggio» [...] Il processo di alterazione e disfacimento del montaggio a *découpage* classico, e il procedere di una congeniale riflessione teorica scaturita dal confronto tra «la grande stagione del realismo poetico, dei Renoir e dei Carné degli anni Trenta e Quaranta» e l'esperienza neorealista italiana¹³, conduce dunque al sorgere di una scuola *nouvelle*, quella di Truffaut, Godard, Rivette, Rohmer, e delle generazioni successive. Per questi autori *fare cinema* vuol dire *interrogarsi* sulle «condizioni della conoscenza», sul «mezzo di riproduzione» ovvero sui «modi di produzione del senso», su quel piano che De Vincenti definisce pertanto «formale (nel senso di filosofico, epistemologico della parola)»¹⁴.

Con la *Nouvelle Vague* francese, «seguendo un'ispirazione diversa e magari più autentica, (il cinema) si libera dalla funzione, e si presenta come «linguaggio in se stesso», stile»¹⁵.

[...] l'alterazione dei sistemi noti con il fine di indagare le possibilità espressive, l'interrogazione sulla forma e la riflessione critica [sono] le marche evidenti di una metaformosi della cultura vissuta ed espressa tanto da Louis Malle regista quanto da Miles Davis musicista. Con riferimento all'intera cultura moderna, l'opera dei due autori si pone nella *spaccatura* tra tradizione e modernità, necessità della ricerca ed efficace utilizzo di mezzi linguistici noti: il denominatore comune delle due esperienze è la «sperimentazione, il confronto aperto con la realtà, la messa in

¹² *Ivi*, p. 9.

¹³ Le premesse dello scardinamento del montaggio «nascosto», così come avviene nel «nuovo cinema», si trovano nel cinema italiano del dopoguerra, e in particolare nell'esperienza neorealista, la quale semba rinviare «alla costituzione del cinema come soggetto di un sapere «nuovo» che esso stesso costruisce, come produttore di un mondo i cui elementi sono talvolta privi di una funzionalità narrativo-diegetica piena, non si esauriscono cioè nella storia, ma acquistano un loro valore più in rapporto all'occhio che li guarda che non all'azione della quale fanno parte.» (A. Sainati, *Supporto, soggetto, oggetto: forme di costruzione del sapere dal cinema ai nuovi media*, in *Costruzione e appropriazione del sapere nei nuovi scenari tecnologici*, CUEN, Napoli, 1998, p. 154). Sul neorealismo: L. Micciché, *Il neorealismo cinematografico italiano*, Venezia, 1975.

¹⁴ G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, pp. 12-20.

¹⁵ P. P. Pasolini, *Il «cinema di poesia»*, in *Empirismo eretico*, Milano, Garzanti, 1972, p. 187.

questione del linguaggio e di ogni certezza»; e dunque, «il dubbio esistenziale»¹⁶ che da ciò scaturisce. Questa «linea rossa»¹⁷ che unisce i «creatori» al di là dei settori (la musica, il cinema), non avendo come fine primario l'incontro con il pubblico, è indice di un *sapere autoreferenziale*.

[...] Il senso della solitudine e dell'assolo, della ricerca e della resistenza ai tentativi di repressione di una cultura non ancora riconosciuta appieno (...) si coniuga appieno con la visione malliana del mondo moderno; in cui il rapporto tra individuo e comunità si svolge a discapito dell'individualità dell'uomo stesso, annullando le differenze. Così, figure umane dal movimento depersonalizzato accompagnano la Moreau per tutta la sequenza – ritenuta emblematica: seq. 9, *Nuit sur les Champs-Élysées* –.

[...] Miles Davis lavora sulle «sfumature» del suono, sulla «somialianza tonale»¹⁸, e così sulla percezione uditiva e sulla capacità di ascolto [...] L'introduzione presenta una scansione temporale tale da essere definita con la formula «out of tempo.» [...] Come Malle, iniziando «in maniera improvvisa per poi rallentare»¹⁹, incide nell'*incipit* del film la natura dell'intera sua opera; così Davis, con un singolare trattamento del tempo, incide nell'*intro* la natura della sua «performance» e del brano. Mentre il regista si concentra dunque sui dettagli, il musicista si concentra sulle sfumature del suono. In tal senso, il confronto tra il disco e la partitura mostra ampiamente che il 4/4 di Miles Davis è un tempo dilatato, che non è possibile scandire con il metronomo. Davis dilata e restringe, entra nella metrica e poi ne fuoriesce, nel corso dell'incisione. È in effetti lo stesso procedimento adottato da Malle nella sua scrittura, nei confronti della «linearità del racconto», in rapporto alla «complessa sintassi elaborata dai colleghi più anziani»²⁰, e che

¹⁶ G. De Vincenti, *Il concetto di modernità nel cinema*, Le Pratiche, Parma, 1993, p. 240.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ L'espressione «somialianza tonale» è utilizzata da Apreda per descrivere quei suoni che non corrispondono ad un segno grafico musicale noto: «Mentre i suoni musicali percepiti dal nostro orecchio sono un centinaio circa, i nomi che li distinguono sono appena sette. Ciò perché (...) tutti i suoni che stanno fra loro in rapporto di 8a, pur distinguendosi l'uno dall'altro per la diversa «altezza» (grado tonale), hanno per così dire una stretta somialianza tonale, ed assumono perciò lo stesso nome.» (A. Apreda, *Fondamenti teorici dell'arte musicale moderna*, cit., p. 4). Sulle *blue notes*: 1.5. *La drammaturgia del suono*, p. 46.

¹⁹ Cfr. G. Charenso, *Le Nouvelles Littéraires*, cit., p. 100; 3.1. *Struttura della colonna sonora* (analisi della sequenza 7), pp. 106-108.

²⁰ *Ibidem*.

nel caso della sequenza 9 si manifesta nella forma del montaggio "frammentato".

[...] Il brano *Nuit sur les Champs-Élysées* (take 3) è in tonalità Re minore; tempo 4/4; presenta 50 battute di cui l'ultima di 2/4; durata: 2'47"²¹. [...] Realizza l'incontro tra "forma blues" e modalità [...] a partire dalle alterazioni della tonalità di Re minore, in ragione della *cadenza blues* del fraseggio.

[...] Da un lato questo "discorso musicale" ha una costante nell'alternanza tra quinta diminuita (La bemolle) e quinta giusta (La naturale), che rimanda al cromatismo tra quarto e quinto grado della scala blues. Dall'altro, gli intervalli che caratterizzano questa scala – terza diminuita (tra Re e Fa) e settima minore (tra Re e Do) – si ritrovano nella scala modale di Re dorico. In proposito scrive Cerchiari:

Il modo dorico costruito sul re comprende (secondo lo schema del dorio, ossia la posizione del semitono fra secondo e terzo e sesto e settimo) non il fa# e il do#, bensì fa e si naturali, ossia la terza e la settima abbassate di un semitono rispetto a re maggiore (...). È manifesto il fatto che, "contenendo" per definizione terza e settima minore, il modo dorico insista sugli stessi intervalli tipici della scala blues.²²

Attraverso questo riferimento, *Ascenseur* prelude all'adozione vera e propria del modo dorico che Davis attua nel brano più tardo *So What*²³. Precisiamo che la scala di Re dorico corrisponde a quella di Re minore naturale²⁴, fatta eccezione per il sesto grado: il Si naturale nella prima, bemolle (in chiave) nella seconda. In quest'ottica, Ian Carr afferma che il fraseggio davisiano realizza in *Ascenseur* un "forte sapore modale ruotando ambigualmente intorno a re minore e fa"²⁵: egli si riferisce all'alterazione ritornante dei gradi sesto e settimo della scala, dalla quale deriva la distinzione tra le scale di Fa maggiore e Re minore melodica.

[...] La composizione risulta *mossa* da brevi, fitte cellule melodiche che si legano tra loro lungo il registro medio con incursioni in quello

²¹ Cfr. Appendice 1b (trascrizione del brano).

²² L. Cerchiari, *Miles Davis – dal bebop al jazz-rock*, cit., p. 116. Sul rapporto tra Re dorico e Re maggiore: 1.5. *La drammaturgia del suono*, pp. 43-44.

²³ Il brano *So What*, concepito da Davis sul modo di Re dorico, è la traccia 1 del disco *Kind of Blue*. Cfr. 1.5. *La drammaturgia del suono*, p. 46, nota 168.

²⁴ La scala "minore naturale", dalla sequenza TSTTSTT, non presenta il sesto e il settimo grado alterati nel moto ascendente, come la "minore melodica", né altra alterazione.

²⁵ I. Carr, *Miles Davis – Una biografia critica*, cit., p. 115.

acuto; gruppi di note che non si ripetono in sé, bensì *ripetono la loro differenza*: l'uso "essenziale, sintetico e denso della frase e del melos"²⁶, in virtù dei cromatismi e dell'uso dello spazio, è tale da realizzare *l'elaborazione continua della medesima cosa*.

Il gruppo discendente La bemolle-Sol-Fa costituisce nella prima parte del brano la tensione che culmina, ma *senza terminare*, nel passaggio di pedale dal La (quinta) al Do (settima minore) che occupa le battute 22-25. In questo modo, la curva melodica "prepara ma differisce in continuazione la sua cadenza"²⁷, e infine "non cade" ma "resta in sospenso". L'assenza di un vero e proprio passaggio di tonalità da maggiore a minore, realizza la "falsa cadenza", da cui deriva un senso di sospensione e di tensione non sopita. È così che nel dramma filmico Julien e Florance non si incontreranno mai.

[...] La costruzione generale della scena – sequenza 9 – si fonda sulla realizzazione di "punti di sincronizzazione evitati". [...] Davis costruisce le sue frasi ritardando costantemente il primo suono in rapporto ad ogni piano e allo stacco tra un piano e l'altro.

[...] Il flusso sonoro (il fraseggio musicale) e il flusso visivo (la composizione della scena) si rapportano in modo non sincrono e non accomodante ma senza il presupposto della casualità, bensì in virtù di una logica di concatenamento che realizza, nel senso chioniano della metafora, una "cadenza evitata": un *vasto "movimento di anticipazione"*.²⁸

[...] L'inizio – della sequenza 9 – è segnato da un *fade incrociato* tra lo strascico del tuono e la musica. L'*estensione del suono*²⁹ diegetico (il tuono) nell'incontro con la musica ha l'effetto di isolare l'audio-spettatore dalla *dimensione esterna della realtà* rappresentata, per introdurlo nella *visione soggettiva* della donna. Sul *fade* molto graduato si pongono le variazioni di focale, come segnali visivi dell'introduzione nell'atmosfera incerta che connota la sequenza.

²⁶ L. Cerchiari, *Miles Davis – dal bebop al jazz-rock*, cit., p. 92.

²⁷ M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit., p. 53. Per "cadenza" si intende in musica un progressivo passaggio dai gradi di una scala a quelli di un'altra, attraverso un sistema di alterazioni, per cui ad un certo punto del discorso musicale si verifica la "modulazione" in un'altra tonalità. Con l'espressione citata, Chion indica la "variazione" e la "falsa cadenza" nel *Bolero* di Ravel (compositore conosciuto e apprezzato da Miles Davis), scelto da Godard per *Lettre à Freddy Buache* (Usa, 1982, corto/documentario). Sulla variazione e il suo valore di "ritournelle": G. Deleuze-F. Guattari, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980 [tr. it. *Sul ritornello, Millepiani* (vol. 3), Roma, Castelvecchi, 2003].

²⁸ *Ivi*, pp. 52-53. Corsivo mio.

²⁹ M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit., pp. 174-175.

[... Si presenta] il valore metaforico molto forte sul tema dell'incomunicabilità, caro al cinema e al pensiero di Louis Malle³⁰: gli individui della società moderna come i manichini sono immobili oppure in mostra, mentre chi pur essendo in primo piano (in tal caso il personaggio Florance) si pone domande – non sappiamo quali: il campo sonoro è costituito solo dalla musica – lo fa con il volto torvo e lo sguardo dritto dinanzi; i movimenti del capo e delle labbra sono rigidi: ella parla tra sé e nessuno la ode.

[...] La sequenza esaminata introduce la percezione spettatoriale in un territorio non rassicurante, anzi destabilizzante, sin dai primi fotogrammi.

[...] il montaggio realizza una serie di *corrispondenze*, che congiungano la struttura della scena con i già delineati tratti peculiari della poetica di Louis Malle: la *soggettività imprecisa*, la solitudine e la condizione di incomunicabilità, dell'individuo moderno, sono rese attraverso la figura della "falsa soggettiva"³¹ che permea la scena.

Ciò vale anche per il campo sonoro: in apparenza commentativa (descrittiva della situazione emotiva del personaggio), la musica impone bensì alla scena un andamento incidentale (attraverso la disarticolazione formale).

[...] Il fraseggio *pausato* e intenso di Miles Davis deforma "contemporaneamente lo spazio e il tempo, li dilata e li restringe uno dopo l'altro"³². Così l'intera sequenza, che a sua volta si pone come una frattura nella struttura del film, auspica "l'esistenza e la consapevolezza della discontinuità temporale"³³.

[...] "le azioni non si concatenano più e gli spazi non si coordinano più": "al posto di una somma di oggetti distinti su uno stesso piano, ecco ora che l'oggetto resta il *medesimo*, ma passa per *piani differenti*."³⁴

La sequenza è la "presentazione diretta di un tempo pesante, inutile e inevitabile, che ossessiona il personaggio; e, da un polo all'altro, le potenze del falso che tessono una narrazione, per quanto si svolgano in «falsi movimenti»"³⁵.

³⁰ L'incomunicabilità come assenza di una congiunzione tra gli esseri, al livello psichico e della coscienza, è un tratto sofferto della poetica di Louis Malle, che ha il suo emblema, tra le prime produzioni, in *Le Feu Follet* del 1963.

³¹ Cfr. 3.3. Il «quadro sonoro» e il «quadro visivo», *schema comparativo piano per piano*, pp. 149-150 e 156-157.

³² G. Dorflès, *L'intervallo perduto*, cit., p. 110.

³³ *Ivi*, p. 111.

³⁴ *Ivi*, pp. 54-57.

³⁵ Cfr. *Ivi*, p. 153.

[...] L'evidenza del "doppio flusso", flusso visivo delle immagini proiettate e flusso sonoro della musica che si svolge mettendo "in scena quindi un «secondo grado» permanente"³⁶, non è un fatto scontato in riferimento alla musica extradiegetica; dal momento che il Novecento audiovisivo fino a Godard³⁷ ha operato, con poche eccezioni, nella direzione attenuante del "duplice aspetto orizzontale e verticale della catena audiovisiva", facendo convergere, in una "supposta unità ideale", "la loro interdipendenza e la loro dialettica"³⁸.

Rapporto "senza subordinazione né commensurabilità"³⁹, è "il contratto audiovisivo" di cui scrive Chion: "il contratto di un rapporto naturale che *rimandi* a un'armonia preesistente tra le percezioni"⁴⁰; si tratta di *rimandare* (alle percezioni), non già di *imprimere* (nel rappresentato) l'armonia tra suono e immagine. La *disparità* dei termini operanti, i quali sussistono "separatamente nello stesso tempo, è infine la condizione propria della catena audiovisiva, che si mostra attraverso un messaggio *udibile* e un montaggio *visibile*, sotto forma di "tracce rivelatrici del lavoro dell'immagine e del suono, che sono rimaste nella copia finale."⁴¹

[...] Troviamo nella rappresentazione malliana, con il vivo concorso della musica di Miles Davis, la comparazione: la differenza come "oggetto di un'affermazione corrispondente". Nei termini in cui viene esposta dalle prime pagine di *Différence et répétition*, essa corrisponde al fulcro del pensiero deleuziano in toto, nonché a quello del pensiero deleuziano sul cinema. Lo statuto "ottico e sonoro" che mette in scena il "tempo in divenire", "scolpendo il tempo"⁴², corrisponde di fatto ad un livello della percezione

³⁶ C. Metz, *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, cit., p. 171.

³⁷ È opportuno precisare che, fino all'*Audiovisione* (M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit.), Chion sembra indicare Jean-Luc-Godard come autore emblematico della composizione audiovisiva fondata sulla dialettica tra elementi dall'origine disparata (il suono, l'immagine). Nei tempi successivi alla pubblicazione di questo testo, sul quale abbiamo basato il nostro lavoro, Chion si dedica in particolare a definire l'audiovisione analizzando l'opera di Stanley Kubrick, la quale, al di là di movimenti culturali specifici (come la *nouvelle vague* francese, ad esempio), incarna a pieno il "concetto di modernità nel cinema". Cfr. M. Chion, *2001 - L'Odyssée de l'espace*, Paris, Nathan, 1999 [tr. it. *Un'odissea del cinema. Il "2001" di Kubrick*, Torino, Lindau, 2000]; *Stanley Kubrick: L'humain, ni plus ni moins*, Paris, Éditions des Cahiers du cinéma, 2005 [tr. it. *Stanley Kubrick, l'umano né più né meno*, Torino, Lindau, 2007].

³⁸ M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit., p. 38.

³⁹ G. Deleuze, *L'immagine-tempo. Cinema 2*, cit., p. 190.

⁴⁰ M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit., p. 8.

⁴¹ C. Metz, *L'enunciazione impersonale, o il luogo del film*, cit., p. 22.

⁴² Come nota Chion (M. Chion, *L'audiovisione, suono e immagine nel cinema*, cit., p. 22) è il cineasta russo Andrej Tarkovskij ad incarnare a pieno tale metafora, espressa

spettatoriale fondato sul contrasto tra elementi di diversa natura e agenti in simultaneità, ciascuno con la propria identità, dalla propria parte, "differenti ma non opposti". Questo stato della percezione è il fondamento della concezione reticolare e non gerarchica o settoriale della conoscenza tanto professata dalla filosofia di Deleuze, quanto rappresentata da autori che hanno rovesciato codici e stilemi di categoria facendo coincidere l'opera con la ricerca sul *mezzo*, e sulle condizioni della conoscenza.

16 anche nei suoi scritti attraverso la formula "il cinema come arte di scolpire il tempo" (cfr. A. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, a cura di V. Nadai, Milano, Ubulibri, 2002^o.) Il saggio, del 1986 e tradotto in numerose lingue occidentali, è apparso in URSS in un'edizione ridotta solo nel 2002: *Zapečatlennoe vremja* in P. D. Valkova (a cura di), *Andrej Tarkovskij. Archivy, Dokumenty, Vospominahija*, Mosca, 2002.

VIDEOTRIP

FRANCESCO LUCIFORA

Viviamo giorni fugaci ed estremamente veloci. Il quotidiano vivere tocca livelli molto alti di istantaneità: velocità che non è sempre arrivismo sociale, ma ha sembianze di un accaparramento di riconoscibilità di fronte all'altro socializzato e civil-progredito. Una corsa spasmodica verso consumi, stili, e contorni simbolici, un cocktail trino che non è interamente negativo, ma conserva pur sempre un'estetica strisciante che non ha l'unico torto di insinuarsi, ma quell'altro meno tollerabile di essere decisa d'anticipo e massivamente imposta. Questa repentinità simultanea può essere incisa, catturata e soggetta ad una manipolazione interpretativa, filmica, visuale e video-registrata. La T.V. è una scatola magica, stanca, seppur ancora colossale, rimane un media potente, pulito senza sbavature né di contenuti né di colori. Tutto mediato, nulla di meditato, non ci sono pixel fuori posto nei nostri video domestici, addomesticati e addomesticatori. La videoart può far rivedere tutto sotto luci differenti, scoprendo veli o sbarrando corpi e figure come se non fossero mai state incise. Non voglio far strada verso un'inutile ed infinita rilettura di tutta la realtà, soltanto un altro modo di far vedere. Vedo la possibilità di poter riconquistare piccoli spazi, nella concettualità visiva ed artistica di chi ha nutrito di cultura la propria retina e di chi non ha nutrito nessun mezzo tecno-biologico del corpo. Dunque a tutti la propria porzione di video, un pollice su ogni trenta del video di casa. Come? Un video!

Stesso percorso del cinema, della fotografia e di tutta la famiglia delle arti visive, ma fino ad un punto di interruzione, un punto di rottura avvertito e non conclamato: il video non dipendente dal sistema mediatico. Quando si discute di videoarte, è senz'altro vantaggioso allontanarsi in primo luogo dal concetto di medium, anche se non si aderisce a una di quelle forme di "revisionismo mediale" deplorato da coloro che si sono votati alla diffusione della cosiddetta "arte mediale". Del resto, è deviante utilizzare il termine "arte mediale" come definizione di un'arte che sfrutta nel senso più ampio le possibilità tecnologiche ed elettroniche della produzione di immagini, poiché anche una "semplice" immagine su tavola, dipinta a olio su legno, è arte mediale. Inoltre si può affermare che una parte consistente dell' "arte mediale" elettronici-

ca (o prevalentemente tale) legittima, riguardo all'immagine esteriore – e non tanto all'effettiva qualità di contenuto –, la propria estetica, intendendo il video come un medium speciale, che suggerirebbe di per sé stesso i concetti di attualità e d'avanguardia. In realtà, come dice Ralph Melcher, è ingenuo credere che una tecnica o un medium artistico dalle caratteristiche avanzate siano sufficienti a formulare una posizione caratterizzata da contenuti d'avanguardia oppure una posizione rivolta al futuro. La padronanza tecnica in chi opera nei mass media è nettamente superiore a quella di qualsiasi artista, senza peraltro manifestare la minima intenzione di una trasformazione della società, o quantomeno della destrutturazione dei suoi luoghi comuni visuali.

#*incursione territoriale della video arte*

Intessuta dalla dimensione dello spazio e del tempo, l'arte elettronica richiede un'attenzione e una sensibilità particolari, in cui la percezione giunge a costituirsi come partecipazione, emotiva, mentale, fisica, fino ad immettere lo spettatore all'interno dell'opera e a farlo intervenire anche nella responsabilità dell'evento, territoriale fino a collegare territori e culture indigene in un linguaggio non comune ma di identica trama.

Video e installazioni propongono intuizioni, suggestioni, narrazioni, inquietudini e miti dell'oggi, archetipi antichi e nuovi di un immaginario nella cui identità concorre la presenza delle profonde trasformazioni delle forme del comunicare e del pensare legate all'accelerazione della vita e della tecnologia del mondo contemporaneo. La molteplicità dei percorsi dell'arte elettronica delinea un sistema di passaggi della considerazione dell'essere e del percepire, un intreccio di trasmigrazioni che continuamente coincidono e sfuggono.

Agli albori italiani (o del territorio visuale Italia), *Lucio Fontana proietta Immagini luminose in movimento* attraverso i "buchi" del suo primo Concetto Spaziale. Episodio che ha luogo in una trasmissione sperimentale della RAI di Milano nel 1952 e che si considera isolato, ma collegato all'idea di fondo di un vitale rapporto dell'arte con le conquiste della scienza e con i cambiamenti dei modelli conoscitivi e dell'inconscio dell'uomo contemporaneo. Per Fontana e per quel nuovo artista che si affacciava nel mondo, la televisione è un trasmettitore, un veicolo, una tecnica da usare per estendere le proprie ricerche: "La televisione è per noi un mezzo che attendevamo come integralismo dei nostri concetti".

Le sue idee adombrano l'ipotesi di una televisione fatta e gestita dagli artisti: un sogno che negli anni Settanta darà vita all'utopia di trasmissioni via cavo improntate ai percorsi ideologici della controinformazione e mirate a cercare una coincidenza tra arte "alternativa" e comunicazione "alternativa".

A distanza di poco tempo i pionieri della videoarte degli anni Settanta assumono un atteggiamento completamente diverso: si volgono ad analizzare la televisione come oggetto, strumento, struttura di comunicazione e di emissione di immagini, suoni e luci, studiandone le potenzialità; ne ribaltano i caratteri peculiari e già standardizzati. La videoarte si costituisce come una creazione in movimento continuo, un'arte trasversale e meticciosa, deviante, innervata nei processi linguistici del mutamento e della sostituzione: dall'oggetto all'immaterialità, dal compiuto al modificabile, dal silenzio al suono, dal dato fisico alla fluidità, dalla contemplazione alla partecipazione, da un paese ad un no-luogo.

Per Wolf Vostell la televisione è uno strumento per comunicare, emblema dell'ideologia di un sistema da combattere; l'artista ne denuncia l'ipocrisia incastonandolo con le sue trasmissioni alienanti tra i segni dei campi di sterminio nazisti (Schwarzes Zimmer, Berlino, 1958-59), lo brucia e lo distrugge durante le azioni dei suoi dé-collages, lo spegne, lo cementifica, come nelle numerose versioni di *Depression Endogène*, dal 1975.

Per Nam June Paik la televisione è un meccanismo di produzione di materia luminosa in movimento e di "musica fisica". In quanto tale lo analizza, lo asseconda e lo modifica, trae dal suo interno immagini, suoni ed effetti non previsti, diversi da quelli per cui era stato costruito, con un procedimento creativo che parte dalla musica (elemento fondamentale della formazione di Paik, ma anche di altri come Steina Vasulka, Bill Viola, Robert Cahen).

Prima Lucio Fontana con la sua idea di video come estensione di ricerca artistica e poi Wolf Vostell e il precursore Paik, esemplificano il diramarsi della videoarte in territori mentali e geografici che daranno vita, non a tradizionali correnti, ma ad un flusso indistinto di immagini e di installazioni che prima di essere arte sono rielaborazione creativa della realtà attuale. Infatti assimilare le tecnologie multimediali a materiali per l'arte, in questo senso destrutturante e ristrutturante, significa mettere in discussione sia gli strumenti audiovisivi sia le norme e la nozione tradizionale di arte; il dialogo con la macchina costituisce una negazione della tradizionale frattura, legata alla mano e all'occhio, che per secoli si era posta come una condizione dell'autenticità e del valore del prodotto artistico. Si radicalizza un percorso operativo e mentale

(e un dibattito), iniziato nell'Ottocento con la fotografia, a lungo relegata in un ruolo ancillare dell'arte, e intensificato poi dalle vicende del cinema sperimentale.

Ma se avanguardie e neoavanguardie avevano rifiutato il saper dipingere tradizionale, l'arte elettronica recupera su un piano completamente diverso la pratica e la fattualità, imponendo un'intelligenza del fare impostata su un *know-how* relativo a macchine e dispositivi in continuo aggiornamento: video, telecamere e via via tutte le risorse dell'informatica, l'analogico e il digitale, le immagini di sintesi, le simulazioni della realtà virtuale, il tessuto globalizzante della rete.

#VideoItalia

In occasione della Terza Biennale Internazionale della giovane pittura: Gennaio 1970. Comportamenti, progetti, mediazioni, organizzata a Bologna da Barilli, Calvesi e Trini, vennero registrate in video una serie di performance tra le quali una di De Dominicis, intento a copulare con la terra sulle rive del Tevere.

Sempre nel 1970 Luigi Ontani realizza il primo video a colori, probabilmente di livello europeo, "La favola impropria".

In questa prima metà degli anni '70, inoltre, hanno inizio altre esperienze fondamentali nell'ambito della videoarte nostrana: l'atelier fiorentino di Art\Tapes\22, voluto da Maria Gloria Bicocchi, che prendeva come modello produttivo la collezione Castelli-Sonnabend; il Centro Video arte di Ferrara, fondato da Lola Bonora nel 1972, grazie al quale emergerà Fabrizio Plessi, forse il primo artista italiano che lega il suo nome quasi esclusivamente al medium elettronico; la galleria veneziana Il Cavallino di Paolo Cardazzo, autore già nel 1970 di un primo lavoro in video.

Art\Tapes\22 chiude i battenti nel 1976, l'attività ferrarese prosegue anche nel decennio successivo, mentre l'ultimo tape del Cavallino risale al 1981.

Grazie a questi quattro laboratori hanno la possibilità di confrontarsi con il video artisti come Chiari, Agnetti, Merz, Boetti, Paolini, Calzolari, Chia, De Dominicis, Pozzi e La Rocca. Per quasi tutti si tratta di una parentesi, solo per alcuni è l'inizio di un vero percorso.

20 Sul versante politico lavorano, sempre in questi anni, il gruppo Videobase, costituito da Guido Lombardi, Anna Lajolo e Alfredo Leonardi, tutti provenienti dall'esperienza del cinema sperimen-

tale. Tra i primi risultati 'Sotto le tende, sotto il tendone' (1972), 'Carcere in Italia' (1973) e 'Quartieri popolari di Roma' (1973). Il videotape è considerato uno strumento rivoluzionario per la capacità non solo di documentare le lotte di operai e contadini, ma anche di creare una coscienza di classe. Il videotape si pone come una preziosa arma di controinformazione, occhio libero e alternativo rispetto all'istituzione televisiva. Queste sembianze sono rimaste tali nell'attuale produzione video di provenienza indipendente e totalmente underground. Altra figura di quel periodo è Alberto Grifi – anche lui protagonista dell'*underground* romano. L'operazione che lascia maggiormente il segno è 'Anna', realizzato da Grifi insieme con Massimo Sarchielli. Un videofilm "politico" nel senso più ampio de termine, per il suo essere documento che si organizza autonomamente in forma narrativa sotto gli occhi degli autori e perfino contro la loro volontà. Anna è la registrazione quasi "in diretta" della vita quotidiana di una sedicenne tossicodipendente e incinta, con un tragico passato alle spalle. Undici ore vengono ridotte a 3 ore e 45 minuti. Anna oltrepassa, sfondandolo, il concetto di "cinéma-verité".

Il primo decennio degli '80. Quattro ambiti diversi: documentario, videoteatro, videodanza e la sperimentazione con il computer. Da Piscicelli a Segre, da Bigoni a Baresi, da Agosti a Calopresti. Si allarga la *base-start* della videoarte, se ne delineano nuovi territori, nuove forme narrative: la novità è costituita dall'accostamento delle Muse con il video, dell'arte con il pixel.

Dalle 'Vite di ballatoio' di Segre ai frammenti di vite clandestine di Agosti. Poi c'è la riflessione sul terrorismo, ovvero su un periodo storico appena concluso ed ancora troppo doloroso da mettere in scena.

C'è chi tenta la strada del racconto. I numerosi video di Tonino De Bernardi sono innanzitutto percorsi poetici, iniziatici e intimi (si pensi all'imponente *Viaggio a Sodoma*), costruiti insieme a persone che fanno parte della vita quotidiana del regista.

Il Festival di Salsomaggiore (insieme a Ghezzi per Raitre) produce una serie di cortometraggi in elettronica che sono un abbozzo di film futuri: 'Indagine sul disordine di un film che ancora non esiste' di Soldini è il nucleo da cui si svilupperà 'L'aria serena dell'ovest'.

Per il teatro e la danza il video si rivela strumento in grado di moltiplicare e modificare la dimensione spazio-temporale. E sul palcoscenico ma non semplicemente sotto forma di suggestiva scenografia, bensì come elemento strutturante lo spettacolo stesso

(l'esempio più famoso è *La camera astratta*, collaborazione tra Barberio Corsetti e Studio Azzurro).

Non deve apparire un'eresia. Il videoteatro e il music video quasi si sovrappongono. Gli anni di maggiore diffusione di entrambi sono, non a caso, il 1984-1986. Dai vari Raffanini, Curi Giagni, ad autori a cavallo degli anni '80-'90 come Ambrogio Lo Giudice – legatosi alla Filmmaster Clip di Marco Balich, la più importante casa di produzione di musica da vedere – fino alle nuove leve: Fei, Trigari, Infascelli, Panini, Capotondi, i fratelli Manetti, solo per citarne alcuni. A metà degli anni ottanta esplose il fenomeno dell'alta definizione, ma il percorso storico si allarga e merita trattazione adeguatamente approfondita. Fin qui il video si dimostra rivelante e rivelatore per molti degli ibridi artistici che si sono venuti a creare, così la videoarte è difficile da circoscrivere, ma facile da cogliere nella sua azione di catalizzazione perpetrata nel mondo dell'arte. Videoarte che unisce territori vasti dell'immaginario visuale, che trasforma, decompone e restituisce un montaggio ultramoderno di immagini o di immagine priva della sua originaria struttura.

#underground? Cosa?

All'interno dei centri sociali e di cooperative culturali il video rappresenta una Musa affiancabile per valore a quella della Musica. Ciò che contraddistingue la produzione video proveniente da "sottoterra" è l'autonomia e l'indipendenza da qualsiasi tipo di casa di produzione (anche se di recente l'autoproduzione sta mutando verso il modello video-discografico). La videoarte che nasce è il tramonto del video puramente rivoluzionario e politico – esso è diventato sempre di più ricerca pseudo-volontaria di nuove estetiche; creare filmando e manipolando il filmato è una vera e propria esigenza di chi vive al di sotto della crosta sociale. Il tubo catodico insieme ai fili delle casse acustiche è l'unico link artistico riconosciuto all'*underground*. Le installazioni, come concetto, sono stati resi "pratici" all'interno di luoghi urbani e di socializzazione estrema come i centri sociali – l'assemblaggio di multimateriali con i video autoprodotti sono un connubio esplosivo, ma che sicuramente rimane non catalogabile e subitaneo sia nella realizzazione che nell'esposizione. Si conosce l'estrema potenzialità di quella gente che centrifuga tutto ciò che non tollera, poiché il risultato non è un impasto da rigettare ma un "ammasso" su cui riflettere.

L'ARTE OSPITALE¹

GIANCARLO PESCE

Nel 1985 Giuseppe Chiari tiene una performance a Bologna dal titolo "Il giuoco dei dieci nomi". Qualche anno dopo, ricordando questa esperienza con il critico d'arte Claudio Cerritelli, afferma:

"... il campo dell'arte è un campo ospitale dove nel nostro secolo si può fare tutto. Ho sempre detto che la disciplina ospitale, il campo rifugio, nell'800 è la poesia mentre nel 900, a ben guardare, è cambiato ed è passato ad essere l'arte. Sotto la voce arte avviene ormai di tutto: musica, politica, oratoria, progettualità, danza, eccetera; ed è un fatto che il concetto di arte riesce a reggere tutti questi ospiti."²

In queste parole credo si possa trovare la risposta a tante domande che riguardano l'opera di Chiari e di tanti artisti che hanno gravitato nell'orbita di Fluxus. Parole che sono constatazione (presa di coscienza) e progetto artistico allo stesso tempo, modello a cui "ispirarsi" e sentire spontaneo insieme. Quando Chiari nel 1962 partecipa al Fluxus Internationale Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden ha già alle spalle un intenso percorso artistico (ed umano) che lo pone tra i pionieri di un certo modo di fare e di intendere la musica (l'arte?) non solo in Italia ma anche in Europa e negli Stati Uniti.

MUSICA MADRE (E PADRE)

Giuseppe Chiari nasce a Firenze nel 1926. A dispetto del suo luogo di nascita, città d'arte per antonomasia, i suoi studi universitari (matematica ed ingegneria) sembrano apparentemente avere poco a che fare con la musica e con l'arte. La sua passione per la musica, nata dall'interesse per il Jazz e l'improvvisazione, si sviluppa invece con lo studio di pianoforte e composizione. L'amore per questo genere musicale, che lo porterà a fondare nel 1947 il

¹ Giancarlo Pesce – "L'Arte al servizio di un'idea(le)" (2008), tesi discussa il 4 aprile 2008 presso l'Accademia di Belle Arti – Napoli.

² Giuseppe Chiari – "Il Gioco dei 10 Nomi" (a cura di Claudio Cerritelli) – Trento, Tipolitografia Editrice (1991), pp. 7 e 8.

Circolo degli Amici del Jazz, è fondamentale per Chiari. Infatti il Jazz è un genere musicale che nasce dalla combinazione tra musica colta e ritmi africani, caratterizzato dall'improvvisazione e dall'uso insolito di "armonie classiche". Inoltre all'inizio del XX secolo ha subito spesso giudizi negativi da parte di un certo *establishment* critico-musicale, che lo considerava alla stregua della "musica popolare". Non volendo entrare nel merito della questione, basterà in questa sede far notare l'affinità tra il Jazz ed una certa idea di sperimentazione musicale (caratterizzata anch'essa dall'improvvisazione) che era propria del musicista fiorentino. La predisposizione di Chiari per la sperimentazione e l'innovazione fa assomigliare la musica ad una scatola magica e misteriosa da cui tirare fuori qualcosa di inaspettato e sorprendente, salvo poi accorgersi che spesso ciò che scaturisce è qualcosa di comune e naturale, e per questo spesso sottovalutato e guardato con diffidenza e distrazione. Giocando con il titolo di una delle sue opere, "Musica madre", sembra che per Chiari la musica abbia quasi un ruolo "genitoriale". Una musica madre, ed anche padre direi, che genera suoni; una madre non materna ma di sicuro non altezzosa e distante, che è dunque fonte di suoni per chiunque si lasci prendere tra le sue braccia. Ma lasciamo per un attimo da parte questo concetto dalle forme un po' barocche e torniamo alla sperimentazione musicale.

Nel 1960 Giuseppe Chiari fonda con Pietro Grossi l'associazione "Vita Musicale Contemporanea", che diventa in breve tempo il luogo d'incontro di personalità diversissime come il compositore Sylvano Bussotti, il filosofo Eugenio Garin ed il fisico Giuliano Toraldo di Francia. A partire da questo momento Chiari volge il suo sguardo oltre l'espressione musicale (in senso stretto), risale infatti ai primi anni '60 l'interesse per la poesia concreta che lo porta a fondare il Gruppo 70³. È dunque in questo duplice campo di interessi (la sperimentazione musicale e la sinergia di parole ed immagini) che l'espressione di Chiari si snoda durante tutto il suo percorso artistico. Interessi che caratterizzeranno (spesso fondendosi) tutta la sua opera rendendola decisamente singolare nel panorama artistico italiano. Dal 1962, anno di "Gesti sul

³ Il Gruppo 70 nasce nel 1963 a Firenze e raggruppa musicisti, poeti ed artisti d'avanguardia nel nome di una nuova forma espressiva, commistione di parole ed immagini, che prende il nome di poesia visiva: insieme a Chiari ne sono fondatori Eugenio Miccini, che ha alle spalle studi filosofici e teologici (sua l'invenzione del termine "poesia visiva") e Lamberto Pignotti, semiologo e teorico della pubblicità, mentre nel campo più specificatamente letterario i nomi principali sono quelli di Anceschi, Battisti, Bortolotto, Gillo Dorfles, Umberto Eco, Roman Vlad.

Piano", è tutto un susseguirsi di sperimentazioni, performance e mostre che lo porteranno alla ribalta non solo in Italia, ma anche nel resto del mondo (tra le sue rappresentazioni ricordiamo quelle di Parigi, Belgrado, Hannover e Kassel degli anni '70). Nel corso della sua carriera Chiari si è misurato con una molteplicità di strumenti espressivi ed è riuscito a suonare l'acqua, la città, la stanza e la strada in modo sorprendente e poetico. Ed è proprio la componente poetica/emozionale (emotiva) che caratterizza la sua espressione (artistica?). Sostenitore dell'idea che chiunque è in grado di fare arte, ed affermando contemporaneamente la fine dell'arte ("L'Arte è finita. Smettiamo tutti insieme" recita una scritta su una delle sue opere) Chiari è riuscito anche ad essere contemporaneamente "musicista" e "pittore", compiendo un'operazione decisamente singolare che però ci dà il senso di una certa idea di concepire il "fatto artistico". Sebbene infatti in un contesto "classico" sarebbe difficile che un pittore s'improvvisi musicista (mentre sarebbe possibile il contrario) per evidenti deficit tecnici, questo può accadere invece all'interno di un discorso che vede l'arte (in questo caso un tipo di musica singolare ma decisamente alla portata di tutti) come qualcosa di cui chiunque può farsi autore. Tutti infatti possono suonare l'acqua o la città, anzi spesso lo fanno anche senza rendersene conto! In questo senso il merito di Chiari è duplice: l'averci reso consapevoli dei suoni (musiche) che ci circondano e della possibilità di farci autori di tali suoni. A questo proposito credo sia importante mettere in evidenza un aspetto a cui prima ho già accennato: la componente poetica. All'interno di un'espressione dai connotati decisamente concettuali l'opera di Chiari assume infatti un valore altamente evocativo e significante, raggiungendo spesso livelli di elevata suggestione. Probabilmente la sua grandezza sta nell'aver reso concreto il suono delle emozioni, non tanto attraverso l'uso di strumenti non convenzionali, ma mediante il rimando a gesti di altissimo spessore emozionale/intellettuale. Si prenda ad esempio la seguente opera del 1972:

**guardare
intensamente
la mano
di una persona⁴**

⁴ Giuseppe Chiari, "Senza Titolo" (1972) pubblicato in "Musica Madre" - Roma, Gianpaolo Prearo Editori (2000), p. 87.

Qui il gesto (azione) è di una semplicità unica ed è qualcosa che chiunque può fare anche quotidianamente. In questo caso Chiari rende evidente un gesto comune, ed in questo modo lo “eleva” ad opera d’arte. Il suo è dunque un suggerimento, un input che serve allo spettatore per rendersi autore in prima persona. Ci troviamo dunque in presenza di un’opera d’arte che non è più oggetto (il foglio su cui c’è scritta la frase) ma gesto, ed il cui autore non è colui che “crea” l’opera ma colui che la “compie”. In questo modo Chiari finisce per responsabilizzare lo spettatore nei confronti delle proprie azioni (gesti) e dei suoni (?) che lo circondano.

IL SUONO DELLE EMOZIONI

A questo punto non sembrerà azzardato dire che Chiari è riuscito a farci sentire il suono delle emozioni. Se si fosse limitato a rendere suono un’emozione o ad emozionarci attraverso un suono, la sua opera non avrebbe avuto lo stesso senso. Sarebbe stata forse ordinaria⁵ (ma non è detto che ciò l’avrebbe resa meno “grande”) e poco originale nelle premesse, ma forse non nell’esecuzione (realizzazione). Invece l’opera(zione) che ci troviamo di fronte è assolutamente innovativa (forse anche rivoluzionaria per certi versi) nell’idea che sta alla base, mentre il suo risultato è del tutto comune, anche se spesso inaspettato. A questo proposito è bene ricordare l’opera citata in apertura, e cioè “Il giuoco dei dieci nomi”.

In questa occasione Chiari sottopose al pubblico un elenco di dieci nomi in cui a suo parere è “riassunto il nostro mondo”⁶, chiedendo di scrivere altrettanti nomi che invece rispecchiassero l’opinione di coloro che assistevano alla performance. Anche in questo caso la vera opera d’arte è ciò che viene fuori dalle risposte che vennero date, anche perché per esplicita richiesta non si potevano usare mezzi meccanici per compilare la lista (anche se qualcuno utilizzò una macchina da scrivere). A proposito di questa operazione le parole di Chiari sono ancora una volta illuminanti:

⁵ Il termine è qui utilizzato nell’accezione di “comune” o “usuale” e non in senso negativo. In ambito artistico il “melò” (da “melodramma”), famoso genere cinematografico nato negli anni ’40, ha fatto dell’ordinario il suo argomento principale creando uno stile inconfondibile e raggiungendo spesso risultati di livello artistico decisamente elevato. Tanto è vero che poi è servito da modello per molti cineasti che ne hanno rinverdito i fasti in modo decisamente originale (vedi R. W. Fassbinder negli anni ’70). Tutto ciò a dimostrazione che non è detto che l’ordinario non possa essere elevato a “fatto artistico”.

⁶ Giuseppe Chiari – “Il Gioco dei 10 Nomi” (a cura di Claudio Cerritelli) – Trento, Tipolitografia Editrice (1991)

“È senz’altro arte didattica, togliendo la presunzione della definizione, e nello stesso tempo è arte totale per il fatto che butta una discussione letteraria in uno spazio di gesti grafici, e penso di essere riuscito a buttarla dentro”.⁷

Ci troviamo dunque davanti ad un’opera d’arte che oltre a fondere elementi e linguaggi diversi (arte totale), mira anche ad “insegnare” (o meglio a proporci una via per “imparare”) qualcosa (arte didattica). Credo che queste due caratteristiche, insieme a quelle precedentemente segnalate, segnino in modo profondo tutta l’opera di Chiari.

9 MAGGIO 2007

Possiamo definire Giuseppe Chiari in vari modi senza cadere in errore: musicista, artista, poeta, pittore. Ma probabilmente lui è stato tutto questo senza rendersene conto, anche se la purezza (nel senso di naturale ed incontaminato) del suo gesto artistico lo ha reso di sicuro consapevole dell’importanza di ogni sua azione.

“... la musica oggi, di tutto quel che ho fatto ne fa tranquillamente a meno, e io devo constatare questo. Non posso non constatarlo. Però questo non significa che abbia sbagliato, o che non abbia fatto ciò che avevo la sensazione di fare”.⁸

Queste sono le parole che pronunciava soltanto due mesi prima della sua scomparsa, ed oggi suonano come il commento un po’ amaro di un uomo che fa un bilancio della propria opera. Di fronte ad un giudizio simile mi viene però da pensare che ci sia ancora qualcosa del (persona)ggio Chiari che mi sia sfuggito, ed è alla ricerca di questo qualcosa che ho creduto fosse opportuno rivolgermi a chi è stato a stretto contatto con lui fino al giorno della sua scomparsa.

TRACCE SONORE

Girolamo De Simone, musicista e musicologo, è stato legato a Giuseppe Chiari da una lunga amicizia oltre che da un fecondo rapporto lavorativo. Il musicista fiorentino è stato fino alla sua

⁷ Ivi, p. 10.

⁸ G. De Simone, “Giuseppe Chiari, la magia del fluxus interrotto” ne “Il Manifesto” del 10 maggio 2007.

scomparsa anche nel comitato scientifico della rivista "Konsequenz" diretta dallo stesso De Simone, sulla quale sono comparsi numerosi suoi scritti. Tra l'altro il caso ha voluto che proprio l'ultimo numero della rivista fosse dedicato quasi interamente a Giuseppe Chiari (che aveva dunque collaborato alla stesura prima della sua morte), ed in questo modo ha assunto il valore quasi di testamento artistico. Dunque nessuno meglio di lui poteva aiutarmi a gettare uno sguardo limpido e partecipe sulla sua opera. Ho incontrato il maestro De Simone nella sua casa-studio, e questo è il resoconto delle ore trascorse sulle tracce sonore che Chiari gli (e ci) ha lasciato nel corso della sua vita.

23.11.2007

Girolamo De Simone mi riceve nella sua casa di Sant'Anastasia, un piccolo paese che sorge ai piedi del Vesuvio. Ciò che mi colpisce all'arrivo sono le voci dei bambini che accolgono il nostro ingresso in modo un po' rumoroso, e subito il mio pensiero va a Giuseppe Chiari. Mi domando cosa avrebbe pensato ascoltando quelle voci, e credo che le avrebbe considerate senz'altro "musica". Ad ogni modo è un pensiero che tengo per me mentre mi avvio col maestro nel suo studio tenendo ben in mente tutto ciò che ho bisogno di chiedere per capire qualcosa di più dell'artista fiorentino. Mi vengono mostrate in anteprima alcune tavole che faranno parte dell'installazione "Scarl/ACT" che De Simone terrà tra poco più di un mese, mi sembrano quasi un omaggio a Chiari ed ai suoi "Gesti sul Piano". Queste immagini mi sembrano un "aggiornamento" in chiave pop di quelle dell'artista fiorentino, anche se l'opera è lontana dall'essere una replica di quella di Chiari: questa è piuttosto una citazione/tributo all'amico scomparso. La prima cosa che De Simone decide di farmi vedere è un'intervista che Giuseppe Chiari gli ha rilasciato soltanto due mesi prima della sua scomparsa; nel momento in cui parte il filmato capisco che quello che credevo potesse essere un semplice incontro per conoscere meglio l'opera di Chiari è invece un viaggio nei ricordi di un uomo e non solo di un artista. Le sue parole, la sua voce caratterizzata dall'inconfondibile accento fiorentino, il suo sguardo ed i suoi gesti, tutto ciò mi parla di un uomo che ha trascorso la sua vita inseguendo un sogno (un ideale?) e che ora ne parla con un tono quasi malinconico. Ascolto le sue parole ed i suoi argomenti: Hegel, la musica classica, i suoni scoperti (e fatti scoprire). Dieci minuti di conversazione che si concludono con l'esecuzione (rappresentazione) di una delle sue azioni (gesti) più

singolari: Chiari prende un foglio e, strappandolo, lo suona. Quello stesso foglio è stato poi firmato e regalato a De Simone, che dopo me lo mostra con entusiasmo: non capita spesso di poter ricevere in dono un simile strumento musicale. Più tardi mi mostra anche una scatola bianca contenente un foglio firmato sempre da Chiari con la scritta "Abbandona la musica classica" ed un timbro che reca la stessa scritta. Un'opera nata per caso (ma non casualmente) da una frase detta durante una conversazione al telefono tra i due ed annotata da Chiari, che ha trasformato quella intuizione (pensiero) in un'opera (oggetto) e che l'ha successivamente regalata al musicista napoletano. Domando se considera quell'oggetto un'opera d'arte, lui mi risponde che lo è nella stessa misura in cui lo è un'opera di Andy Warhol. Dapprima la risposta mi stupisce un po', ma a pensarci bene credo rispecchi un certo modo d'intendere l'arte in cui l'idea conta (e vale) di più dell'opera finale. Ripensando alle parole di Chiari mi stupisce il fatto che lui creda che nella "musica per eccellenza" debba essere assente il "sentimento", per cui chiedo a De Simone di spiegarmi perché un uomo, che con la sua opera ha praticamente spogliato il sentimento facendo quasi un'opera di purificazione del suono, sposi un simile pensiero. La risposta è però illuminante ed in qualche modo conferma la mia impressione sull'opera di Chiari, infatti le sue parole sono qui da intendere in un clima di poetica "anti-romantica", inoltre l'assenza di sentimento non va confusa con l'assenza di emozioni, di cui è invece ricco tutto il suo lavoro. E sul filo delle emozioni De Simone mi mostra alcuni spartiti di Chiari, alcuni sono opere che gli ha dedicato personalmente. Infine attraverso Chiari scopro anche la figura di Pietro Grossi (di cui vedo lo stralcio di un'intervista), che con lui aveva appunto fondato l'associazione "Vita Musicale Contemporanea". Una personalità completamente diversa la sua, alla comune ricerca sulla sperimentazione e l'innovazione si unisce infatti un "dissenso" sulle strade percorse ed i risultati ottenuti. Grossi si può considerare quasi un pioniere nel campo della musica elettronica, e la sua opera è "tecnologicamente" molto più avanzata rispetto a quella dell'amico/collega. Le sue sperimentazioni possiedono un fascino prettamente "visivo" più che "sonoro", e la sua musica assomiglia ad una sorta di balletto di luci, suoni e colori "elettronici". L'opera di questi due artisti è comunque accomunata da una suggestione intellettuale ed emozionale che assume però un "sapore" diverso nel risultato finale (formale/estetico).

Ormai quella che è stata una "full immersion" di un paio d'ore nel mondo di Chiari (ma anche di un certo modo di intendere la musica) sta per concludersi, ho giusto il tempo di guardare uno

degli spartiti che c'è appoggiato sul pianoforte del maestro De Simone: si tratta della musica scritta da Philip Glass per il film "The Hours", la cosa non mi lascia indifferente. È come se quella colonna sonora fosse un promemoria che mi serve per ricordare la convivenza di due linguaggi diversi (la musica e l'immagine - in movimento -), ma questa è un'altra storia (forse).

Lo spirito che con cui mi ero avvicinato a questo incontro era quasi lo stesso di chi ha intenzione di risolvere un giallo, volevo cercare di capire chi (e cosa) si celasse dietro un artista i cui scritti spesso stanno a metà tra un proverbio popolare, una poesia di Jim Morrison ed un trattato di musica⁹. Non so se sono riuscito nel mio intento, credo però di aver compreso che la grandezza di Chiari sta non solo nella sua opera e nel suo modo d'intendere l'arte, ma anche nell'umiltà di non sentirsi un'artista¹⁰.

IMPROVVISAZIONE

Ero arrivato a questo incontro con Girolamo De Simone con una serie di domande che avevo accuratamente preparato e trascritto su un foglio, ma il sentire le parole di Chiari all'inizio mi ha portato così lontano da tutto quello che pensavo di chiedere che sono stato costretto (o forse portato naturalmente) ad improvvisare un colloquio che credevo sarebbe stato diverso. È come se lo stesso Chiari, che dell'improvvisazione ha fatto un baluardo del suo modo di intendere (ed eseguire) la musica, mi avesse invitato a seguire le sue idee.

Alla fine non mi resta che prendere quel foglio e strapparlo, rievocando involontariamente lo stesso gesto di Chiari alla fine dell'intervista. In qualche modo sono riuscito anche io a suonare un foglio.

⁹ In tal senso si veda "Dubbio sull'Armonia" - Firenze, Hopeful Monster editore (1990) e "Fantamusicologia" in "Konsequenz" (Anno III - Luglio/Dicembre 1996) - Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, pp. 13/28.

¹⁰ Ho chiesto espressamente a Girolamo De Simone se Chiari si considerasse un artista: la risposta che ho avuto è che lui si sentiva soprattutto un musicista.

RICORDANDO DIMITRI NICOLAU

CLAUDIO BONECHI

Cosa abbia significato nel panorama della musica contemporanea Dimitri Nicolau, compositore nato in Grecia nel 1946 e dal 1965, per sfuggire ai colonnelli fascisti, trasferito in Italia, a Roma, dove ha intensamente lavorato fino agli ultimi giorni della sua breve vita (ci ha lasciato il 29 marzo scorso), è difficile dire. Fatto inconsueto ai nostri giorni, la sua produzione musicale è assai vasta, contando più di 290 composizioni, tutte di alto livello: 3 opere liriche, 5 sinfonie, concerti per solista e orchestra, musica da camera e da film, e molto altro; spicca tra i suoi lavori la rilevante quantità dei pezzi dedicati agli strumenti a plectro e al sax, da lui definito uno strumento "antico" ma che "gli attuali interpreti rendono sempre nuovo". Più che da noi, dove pure non è mancato del tutto, l'apprezzamento si è ampiamente manifestato all'estero, come attestano i numerosi premi ricevuti, le pubblicazioni su giornali e riviste, la grande mole di pezzi che gli sono stati commissionati da importanti istituzioni, associazioni musicali, interpreti di talento. Più di 200 lavori sono stati pubblicati da editori italiani e stranieri, mentre numerosissime sono state le partecipazioni a festival internazionali e le esecuzioni alle Radio di tutto il mondo, in prestigiosi teatri e sale da concerto. Personalmente ritengo alcuni suoi pezzi dei veri capolavori (ad esempio *Nostos op. 60*), che non ho dubbi nell'affiancare a opere dei massimi musicisti. Quando ho studiato la sua complessa *Fantasia op. 91* per pianoforte, dedicata a Massimo Fagioli, mi sono trovato di fronte a momenti di alta tensione artistica, così come nei *Canti op. 126* per mezzosoprano e pianoforte su testi di vari autori, lui compreso. Non credo che il mio giudizio possa essere falsato dal sentimento di affettuosa amicizia che mi legava a lui: quando una sua musica non mi convinceva, non esitavo a dirglielo, talvolta suscitando una reazione del genere "ma chi ha chiesto il tuo parere!". La solidità della sua identità musicale lo ha sempre reso certo del proprio lavoro, incurante dell'immediato riconoscimento altrui. Era, per il resto, un uomo sincero e allegro, di piacevolissima compagnia, molto generoso, dotato di grande senso dell'umorismo (ravvisabile anche nella sua musica), sempre interessato alle vicende personali di chi aveva intorno; non faceva mai

pesare la sua mostruosa cultura ed era sempre pronto a discutere di tutto con grande semplicità. Il suo modo di comporre è sempre stato fuori dagli schemi dell'accademismo. Se i critici ufficiali non lo apprezzavano adeguatamente, la cosa era ricambiata: benché di idee progressiste al massimo grado, o forse proprio per questo, Dimitri non ha mai nascosto la sua avversione per certe avanguardie e raccontava di avere negli anni "sviluppato una forte resistenza agli stupidi ma sempre pericolosi virus della altrettanto stupida intelligenza musicale obbediente a certi pensatori e ideologi". Tracce di dodecafonìa e di serialismo si trovano nei suoi primi lavori, ma vengono presto abbandonate per tornare a quel "ritmo melodico" (*La melodia ritrovata*, del 1975) che aveva pensato e formulato quando era giovanissimo. In questo "ritorno alle origini", in questa scelta di mettere al centro della musica il lato affettivo ed emotivo, il proprio "bambino interiore", era stato decisivo l'incontro con l'Analisi Collettiva di Massimo Fagioli, come lui stesso lascia intendere nel libro *Dimitri Nicolau: una ricerca personale* (ediz. Papageno, Bari 2007, a cura di Maria Cristina Caldarola). Un bel libro in cui sono raccolti interviste, scritti, dialoghi, commenti critici, libretti, recensioni, disegni, oltre al catalogo delle opere; emerge con chiarezza il suo pensiero che cerca sempre nella profondità dell'irrazionale, riconosciuto non più perverso ma vero tratto distintivo dell'essere umano, sorgente dell'idea musicale e dei suoi mezzi espressivi, soprattutto ritmo e melodia. Il ritmo, poco frequentato dai compositori del secondo '900, è nella sua musica componente essenziale, mutuata dalla tradizione popolare greca. La melodia è spesso una melodia cantabile, o almeno evocativa del canto, che su di lui ha sempre esercitato un'attrattiva particolare: da sempre un grande studioso della voce umana, teneva efficaci e apprezzate lezioni sull'impostazione e l'emissione vocale, indirizzate soprattutto al teatro e al canto scenico. La sua personalità poliedrica l'aveva portato ad esprimersi anche in altri campi, quali la scrittura (molti testi dei lavori musicali cantati sono suoi), e il disegno, di cui troviamo alcuni bellissimi esempi nel libro citato. Passare il tempo con lui, parlare di qualsiasi argomento ma specialmente di musica era sempre un piacere e un arricchimento personale. Oltre ad un carissimo amico, abbiamo tutti perso una delle poche voci che hanno portato la musica a ribellarsi con sapienza alla freddezza razionale di una certa tradizione accademica, da lui conosciuta e studiata profondamente e a cui ha contrapposto una produzione musicale di eccellente qualità con cui la cultura, musicale e non, dovrà fare i conti.

MERCAN DEDE E LUDOVICO EINAUDI: TRA ORIENTE ED OCCIDENTE*

ALESSANDRA MARGIOTTA

«Uno degli aspetti che più amo del mio mestiere di musicista è l'opportunità di allargare i propri orizzonti attraverso la collaborazione con artisti di ambiti e culture diverse. Entrare in contatto attraverso la musica con altri mondi, con musicisti, scrittori, registi, attori, fotografi, architetti. In questi anni da queste varie collaborazioni sono sempre nate delle esperienze artistiche intense e coinvolgenti non solo per gli artisti coinvolti ma anche per il pubblico che vi partecipava. È in quest'ottica che ho immaginato tra gli altri la collaborazione con il musicista turco Mercan Dede, dj che rimixa con l'uso dell'elettronica la tradizione musicale del suo paese».¹

Bari, 2005. È l'inizio di nuova esperienza per Einaudi, un nuovo incontro: quello con Mercan Dede. Due culture, due mondi così diversi si incontrano. Da una parte il minimalismo di Einaudi, dall'altra la musica elettronica e orientale di Dede.

Il perché di questo incontro è spiegato dallo stesso compositore: «Con Mercan, ci siamo trovati a Bari a provare la prima volta. Le motivazioni sono quelle di un incontro musicale con una cultura diversa, tra Oriente e Occidente. Come con la musica del Mali, o quella armena, ho sempre trovato interessante collaborare con artisti appartenenti a culture diverse dalla mia e radicati nella tradizione popolare del loro paese. È un modo per conoscere e far conoscere, trovare dei punti di contatto e di dialogo con altri modi di pensare».

L'elettronica di Dede percorre e fa da sfondo a tutto il concerto, le musiche in alcuni momenti si fanno eteree, sottili, coprono e

* Il saggio qui proposto è parte di un lavoro più ampio dedicato alla musica di Ludovico Einaudi in corso di pubblicazione.

¹ Ludovico Einaudi, <http://www.auditorium.com>

lasciano la sensazione di ampi spazi, dove le poche note di Einaudi assumono un'importanza capitale. La densità del suono viene ridotta al minimo.

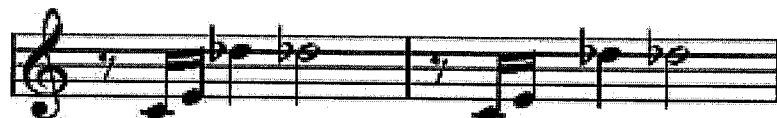
Analisi video n. 1

Il video del concerto (della durata di 17 minuti) rappresenta in modo molto completo la tecnica della danza dervisci, modificata da Mercan Dede con l'utilizzo dell'elettronica, e con le contaminazioni di Ludovico Einaudi.

Osservando il video e ascoltando la musica nella sua interezza si nota il suono del flauto, solitario come vuole la tradizione della musica sufi, all'ingresso del derviscio. È Dede a suonare, con l'aiuto subito dopo degli altri strumentisti a fiato. Il pianoforte si inserisce successivamente con il ney eseguendo due note, il DO e il SOL in prima ottava, e prolungandosi sulla seconda nota. Mira Burke entra lentamente con il classico vestito ampio coperto dal mantello.

È il momento della preparazione. Movimenti lenti e meditativi. Il pianoforte non suona più, è sempre il flauto a continuare l'accompagnamento, ma riprende subito dopo iniziando ad intonare una serie di tremoli ostinati, prima nei registri più alti, nella prima e seconda ottava scendendo in quelli bassi, come se volesse richiamare l'attenzione di Dio dall'alto invitandolo ad unirsi a questa danza, a questo incontro. Vi sono vari secondi in cui dal pianoforte di Einaudi vengono eseguiti solo tremoli, senza l'ausilio di nessun altro strumento musicale. È proprio questa musica "ostinata" e ripetitiva dei tremoli che accompagna il danzatore nei suoi movimenti e lo prepara allo stato di trance. Tutto acquisisce un valore magico, uno stato d'attesa di qualcosa che verrà.

Nel momento in cui arriva ad eseguire i tremoli nella parte grave e quindi quelli finali si inserisce uno strumento a fiato che ha il suono simile al *digeridoo*. A questo punto il pianoforte esegue una serie di incisi. Non parlerei molto di tempo e tonalità, perché lo strumento si incontra con la musica orientale, più che altro si adegua alla musica eseguita da questi strumenti. Volendo trascrivere gli incisi si osservi il primo che esegue dopo i tremoli:



Eseguito due volte lo stesso inciso prosegue con la melodia n. 2:



Durante l'esecuzione dei tremoli e della successiva melodia del pianoforte vi è la preparazione del derviscio. I movimenti diventano molto importanti. Prima le mani che si incrociano per richiamare l'*Elif*, la lettera iniziale di Allah in caratteri arabi, poi pian piano la danzatrice le alza verso l'alto. La mano destra viene posizionata più in alto col palmo rivolto in su come per "ricevere"; la mano sinistra invece più in basso col palmo rivolto in giù come per "donare".

Il flauto è lo strumento conduttore di tutto il brano, il pianoforte, invece, esegue dei motivi brevi, di due-tre battute in tutto, ripetendo lo stesso motivo per molte volte di seguito in modo "ostinato"... è questo modo "ostinato" che ritorna continuamente nell'esecuzione della melodia e che porta allo stato di trance.

Il pianoforte sembra come se fosse parte complementare agli strumenti a percussione, ma soprattutto acquisisce un carattere di mediazione tra la *darbouka* e il flauto.

Se ci si dovesse chiedere quale sia l'aspetto più importante nella musica eseguita in questo spettacolo si potrebbe dire che sia il suo carattere ridondante, funzionale a far entrare il danzatore nello stato di estasi.

Il pianoforte con i suoi brevi incisi ripetuti più volte sembra rendersi complementare al suono delle percussioni, ma nello stesso tempo fungere da accompagnamento alla melodia del *ney*.

È proprio sul finire di questa melodia, all'interno dell'ultima battuta, come si vede sopra, che si uniscono gli altri strumenti. Soprattutto le percussioni che danno lo slancio giusto al derviscio per iniziare la danza vera e propria. Mira Burke lascia cadere il mantello, termina la preparazione.

Ascoltando la melodia n. 3 successiva eseguita dal pianoforte:



si può notare come sia una sorta di melodia di passaggio, una scala discendente, per arrivare ad eseguire gli incisi che si ripetono più volte. Si trova per la seconda volta la caratteristica della melodia "discendente", prima con i tremoli, ora con questa breve frase.

Dopo la melodia discendente, considerata come una sorta di passaggio da un momento ad un altro, si entra nel vivo della danza. Einaudi prosegue con l'esecuzione di incisi eseguiti per più volte di seguito.

L'inciso n. 4, per esempio, è il primo dopo la melodia e viene ripetuto per ben dieci volte di seguito.



Dopo questa esecuzione ostinata si trova l'inciso n. 5:



Questa viene ripetuto solo una volta, perché riprende quella precedente eseguendola alcune volte di seguito e rieseguendo poi di nuovo l'inciso 5.

Praticamente l'inciso n. 4 è ripetuto più volte e alternato all'inciso n. 5.

Segue l'inciso n. 6, ripetuto di seguito più di una volta e con una scala discendente che segue dopo l'ultima ripetizione di questa.



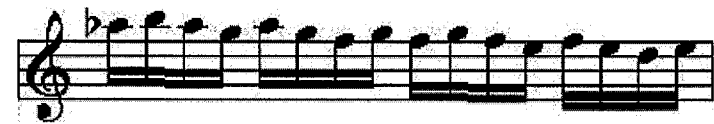
Poi ancora un'altra figura musicale, una serie di terzine ripetute continuamente e sempre più veloci come se si inseguissero. Il pianoforte smette di suonare, continuano gli altri strumenti e a primeggiare è il flauto supportato dagli strumenti a percussione. Il pianoforte entra dopo e si limita ad accompagnare l'ensemble con melodie come l'inciso n. 7 che segue:



Il pianoforte però assume un'importanza minore rispetto a prima. Ora sono tutti gli strumenti a mettere in risalto la propria melodia. La danzatrice ruota vorticosamente su se stessa. Ma lo fa già da diversi minuti, senza fermarsi.

Il conduttore della melodia ora è anche un altro strumento a fiato, la tromba, altro strumento musicale appartenente all'ensemble. A fare da contorno gli strumenti a percussione e il pianoforte, che però è solo di accompagnamento. È un alternarsi tra gli strumenti a fiato e il pianoforte, le percussioni invece hanno sempre lo stesso valore di accompagnamento a questo scambio tra i due strumenti. La musica si accende sempre di più, il ritmo incalza, la danza sempre più vorticosamente, in salita. È il momento più forte dello spettacolo. Forse la parte in cui tutto è in stato di trance, anche la musica e i musicisti.

Lo si nota dalle parti eseguite dal piano, inciso n. 8:



Il pianoforte esegue una serie di quartine di crome discendenti per poi proseguire con la figura musicale n. 9:



che ripete più volte di seguito.

Si continua con una serie di terzine di semicrome che salgono e poi pian piano scendono seguendo sempre lo stesso schema musicale. Figura musicale n. 10:



Ciò che risalta è l'esecuzione di parti musicali che non solo vengono ripetute in modo ostinato ma che rispetto all'inizio del brano, man mano che si arriva in questa fase centrale, sono costituite da valori sempre più brevi. Se si osservano le prime battute i valori più brevi corrispondono alla semiminima, con qualche croma, qui invece ci sono semicrome e terzine di semicrome.

Il pianoforte riprende, dopo questa esasperata esecuzione di terzine, le quartine come da figura n. 8, scendendo nelle sonorità basse. Gli strumenti non suonano più, è solo il pianoforte a suonare, rallentando sempre di più il tempo e accentuando poco le note. Il derviscio continua a ballare, è come se risultasse il massimo stato di trance raggiunto con questa musica.

Dopo questa breve pausa, l'ensemble riprende a suonare, con tutti gli strumenti insieme, e il piano a fare da accompagnamento. È la parte finale, è il ritorno del derviscio dallo stato di trance che aveva raggiunto.

Gli strumenti utilizzati nell'ensemble per l'esecuzione di questo brano sono vari. Vi è la contaminazione elettronica di Mercan Dede oltre a quella di Einaudi col pianoforte. Tra gli strumenti a percussione oltre la *darbouka* è utilizzato il tamburo a cornice arabo, il *bendir*.

Questo strumento ha la cornice in legno, spesso presenta un foro sul lato, dove inserire il pollice per facilitare la presa e il controllo dello strumento. La membrana è di pelle di capra e viene incollata o talvolta inchiodata sulla cornice. Sotto la pelle sono tese alcune corde di risonanza che danno al tamburo un classico suono "ronzante", questo ronzio è considerato profano. Altro strumento importante utilizzato nel progetto di Dede è il *kanun*. Si tratta di uno strumento simile al salterio. La cassa armonica è di forma trapezoidale, assomiglia ad una cetra ma è più larga. Si suona pizzicando le corde con le dita di entrambe le mani che indossano dei ditali a forma di unghia lunga. La parola *kanun* significa 'legge', dalla quale deriva la parola 'canone' in italiano. Nella musica mediorientale, è questo strumento a decidere il tono degli altri strumenti che compongono l'orchestra e il cantante, in quanto colui che lo suona è spesso il leader dell'orchestra.

NAPOLI-ANKARA: UN MAGGIO DI MUSICA

MAURIZIO PISCITELLI

Ankara, 29 maggio-1 giugno 2008

Un viaggio all'insegna della valorizzazione dell'arte e della musica di Napoli. È questo, in sintesi, il senso della tournée dell'Associazione "Maggio della Musica" ad Ankara. Per quattro giorni nella capitale turca la cultura ha parlato italiano, anzi napoletano, grazie alla fruttuosa sinergia tra l'Ambasciatore Carlo Marsili, la brillante direttrice dell'Istituto Italiano di Cultura Angela Tangianu, la Sovrintendenza Speciale per il Polo Museale di Napoli, rappresentata da Linda Martino, e l'infaticabile Sergio Meomartini, che guida con perizia ed entusiasmo l'Associazione "Maggio della Musica".

È da sottolineare, oltre all'efficacia della formula che vede operare l'uno accanto all'altro gli attori del territorio – a proposito, dove saranno mai gli Enti Locali? – la volontà degli organizzatori di creare un dialogo serrato tra le arti sorelle, che nell'unione dei codici espressivi si arricchiscono a vicenda.

Una mostra di scatti di Angelo Antolini affianca il cartellone musicale, che illustra luoghi e scene degli eventi musicali, esportando così un'immagine positiva della città del Vesuvio, nella quale la bellezza del paesaggio e la sontuosa nobiltà degli spazi si fondono in una mistura ineguagliabile, la cui cifra è il bello, declinato in tutte le sue possibili espressioni.

Il Maggio della Musica da molti anni persegue l'obiettivo, che ha avuto molti emulatori, non sempre felici, in verità, di presentare la musica da camera nella sua sede più congeniale, i musei, le ville storiche, i palazzi nobiliari: "Napoli, l'arte del luoghi, l'arte dei suoni" è, non a caso, il titolo della rassegna che varca i confini nazionali per approdare in Turchia, un "Paese da favola" come afferma simpaticamente Sandro De Palma, direttore artistico dell'Associazione e protagonista del primo concerto della tournée. Dalla conferenza stampa di presentazione, ospitata nel foyer del Teatro dell'Opera, si comprende che per gli organizzatori la musica di Napoli senza i luoghi in cui questa è nata e ha vissuto sarebbe monca. Il contributo delle sedi che ospitano i concerti,

come osserva Linda Martino, è determinante. Interesse e ammirazione hanno suscitato presso il pubblico turco le fotografie che accompagnavano l'esposizione di Linda Martino, che ritraevano il Palazzo Reale di Capodimonte, con il suo splendido Salone da ballo, la Certosa del Museo di San Martino, il Museo Duca di Martina, Villa Pignatelli e Castel Sant'Elmo. L'intuizione di unire sedi e musiche d'arte non è nuova, se si considera che già negli anni Cinquanta si teneva nei cortili del Palazzo di Capodimonte la prestigiosa rassegna "Luglio musicale a Capodimonte", che consentiva ai napoletani di seguire i concerti dell'orchestra "A. Scarlatti" della RAI nelle nobili - e fresche - cornici che la sede offriva gratuitamente, grazie a uno sforzo del Ministero che non si ripete più da anni, purtroppo. Dopo i fasti del passato, tuttavia, questi luoghi possono tornare a conquistare il pubblico, come dimostra Meomartini, conservando intatto il loro fascino e continuando a sedurre quelle persone che amano trovare nelle arti refrigerio alle infuocate esperienze del vivere.

Il primo concerto tra quelli organizzati dal Maggio della Musica per la tournée ad Ankara è stato dedicato al pianoforte di Sandro De Palma. Nelle cinque Sonate di Domenico Cimarosa il pianista, che è anche direttore artistico del "Maggio", oltre che affermato concertista, ha posto in rilievo la teatralità della musica del compositore aversano, senza rifugiarsi in teatralismi, tuttavia, anzi fornendo una lettura asciutta e senza orpelli delle pagine, come ad esempio la Sonata in Si bemolle maggiore, peraltro resa a velocità elevata, sicuramente in sintonia con una scelta interpretativa ben chiara. Dopo l'iniziale omaggio alla scuola napoletana, il pianista si è cimentato nell'esecuzione di un capolavoro della letteratura pianistica, la Sonata in re minore op. 31 n. 2 di Beethoven. Prototipo di quella stagione della maturità del maestro di Bonn, che prelude al salto nell'infinito che caratterizza la fase conclusiva del ciclo compositivo, il brano ha trovato in De Palma un lettore attento alla lettera, ma ancor più allo spirito, intento ad esaltare le tensioni che si annidano negli accordi potenti che risuonano per tutto il primo tempo. Inquietanti e cariche di interrogativi, le prime note dell'Adagio aprono la strada a una materia melodica frastagliata da accordi spezzati, che cede finalmente il posto a una frase solare che De Palma ha reso con gioia, per subito precipitare nell'angoscia, in quella lacerazione interiore che costituisce la cifra di molte pagine di Beethoven.

40 Particolarmente congeniale al temperamento del pianista quel terzo tempo, tutto sotteso da una melodia apparentemente dimessa,

ma che si presta a ben più drammatici sviluppi, agitati da fantasmi e inquietudini, che già hanno un piede nella imminente stagione del Romanticismo. Il quale culmina nel genio di Chopin, in quella ricca produzione per il pianoforte, di cui la seconda parte del concerto ha racchiuso alcune gemme: due Notturmi, splendido quello in re bemolle maggiore, appena più veloce del solito, ma delizioso nella lettura di De Palma, la Ballata in sol minore, quattro Studi e il rutilante Scherzo in si minore. Nei brani di Chopin il pianista ha dato il meglio di sé, specialmente in quei pianissimi ricchi di sfumature, non semplici riduzioni di intensità, bensì dimensioni sonore completamente autonome, dotate di vita e fisionomie proprie. E infinite emozioni ha regalato il pianista, soprattutto nella Ballata, in quelle sofferte terze discendenti che lacerano il tema e, ancor più, colpiscono la fantasia di chi ha ascoltato questo splendido concerto.

Al tango, molto più che una danza, è stato dedicato il secondo concerto, che ha visto sul palco del Teatro dell'Opera l'Italian Tango Quartet. La ripetizione parossistica di pulsazioni ritmiche elementari conferisce ai brani di Piazzola in programma un sapore orgiastico, che forse ne attenua l'eleganza, ma ne potenzia la carica vitale. Intensi i momenti in cui i musicisti hanno deciso di svelare il volto mesto del tango, quelli nei quali si smorzano i toni, si placano gli ardori delle percussioni e si dà voce al canto spiegato della fisarmonica di Giuliana Soscia, che poggia sui morbidi pizzicati del contrabbasso di Francesco Angioli, impreziositi dalle luci sapientemente gestite da Salvatore Caccia. Pino Iodice è pianista grintoso, irruente, tutto intento a sfruttare le doti percussive dello strumento, in concorrenza aperta con il batterista Francesco De Rubeis, musicalissimo elemento trainante del gruppo.

Nuances jazzistiche e swing mediterraneo si fondono in un gruppo di indubbia originalità, che cerca di sottrarre la musica del Vesuvio alle angherie della oleografia, fra le prime nemiche della città, evidenziando la complessità degli apporti che concorrono a disegnare il profilo della cultura musicale di Napoli, che è terra di incontro, anche di scontro - perché no? - tra civiltà millenarie che nel dialogo non perdono - anzi rafforzano - la loro identità, per dare vita a nuove fisionomie, nuove forme. La napoletanità, ammesso che esista questa categoria dello spirito, non si annida certo in una pizza e nel mandolino, ma si apre a molteplici letture, è un fenomeno eternamente *in progress*, come la lava, che scorre, uccide, ma nello stesso tempo crea nuove forme, disegna nuove architetture naturali. Tutta napoletana la seconda parte del

programma, piena di espressioni genuine di quella che è ritenuta – a ragione – la cifra della cultura musicale napoletana, la contaminazione. Napoli, terra di contraddizioni, in cui la diversità non si manifesta in distinzioni rigide, bensì in sovrapposizioni e sintesi, trova la sua identità musicale nella straordinaria capacità di unire elementi del jazz e spunti tematici antichi e nuovi, ritmi della sponda Nord dell’Africa e stilemi classici. Doveroso omaggio a Roberto De Simone, che di queste esperienze è pioniere e maestro, una Suite di Villanelle ha riportato alla mente la “Gatta Cenerentola”, la composizione che fin dalla sua prima rappresentazione al Festival di Spoleto del 1976 non ha smesso di far discutere e di appassionare quanti vogliono accostarsi alla cultura di Napoli, ai sorrisi antichi e alle effimere gioie del presente di un popolo oggi duramente messo alla prova da infinite storture. La musica di De Simone è l’archetipo di una tradizione che deve difendersi di continuo da presunti paladini che, pur di accontentare il gusto sempre più sciatto e anonimo del pubblico di massa, non esita a deformare contenuti e forme di una storia nobilissima. De Simone a tutto questo si oppone fieramente e con lo sdegno dell’intellettuale, organico sì, ma fesso no, che sa bene che le cose vanno così, ma la storia, il passato non sono in discussione, occorre solo impegnarsi per difenderli e goderne i benefici effetti. Autentica chicca della serata, il “Latitango” di Jodice e Soscia, in cui l’espressione dei materiali tematici è stata arricchita dal dono della sintesi, particolarmente efficace se si vuole trasformare un discorso in un aforisma, senza perdere in efficacia, né in chiarezza del messaggio. Soddisfatto il pubblico, per una serata “leggera”, che di sicuro per una manciata di minuti almeno ha fatto dimenticare i pestilenziali retaggi di chi ha deturpato il volto di Partenope, tutto intento ad amministrare le proprie fortune, a danno di tutti gli altri.

Alberto Maria Ruta, Rossella Bertucci (violini), Francesco Solombrino (viola) e Lorenzo Ceriani (violoncello) compongono il Quartetto Savinio, fortunata formazione cameristica ospite del Maggio della musica nella tournée turca. In sintonia con il tema ispiratore di questo viaggio musicale, particolare attenzione è stata dedicata alla musica di Napoli. Le doti del gruppo di giovani musicisti napoletani sono essenzialmente nella cura meticolosa della qualità del suono, in quel nitore perlaceo che hanno sfoggiato fin dalla prima pagina in programma, la Trio Sonata in Sol Maggiore di Pergolesi, dal fresco sapore giovanile, opportunamente reso dai quattro. Anche nel Quartetto in fa minore di Francesco Durante

e nella Sinfonia d’opera in Re Maggiore di Giovanni Paisiello, la cura del suono, la ricerca costante dell’amalgama giusto, dell’equilibrio fra le parti hanno fatto emergere le pregevoli doti di musicalità che animano i giovani musicisti napoletani, che hanno chiuso il programma con il Quartetto che Verdi dedicò a Napoli. Il Quartetto Savinio è un modello di vivacità intellettuale e di rigore esecutivo, una formazione giovane, sicuramente destinata a un futuro più brillante del già radioso presente. Prova del successo è stata la decisa richiesta di bis, che è stata accolta e soddisfatta con l’esecuzione, anch’essa pregevole, dello Scherzo dal Primo Quartetto di Luigi Cherubini, che il gruppo ha inciso di recente.

Ultimo appuntamento della tournée è stato l’atteso concerto dell’Orchestra del Maggio diretta da Paolo Ponziano Ciardi: malgrado il disagio che ha costretto i musicisti a modificare il programma, per sostituire dei brani le cui partiture sono pervenute difettose, il concerto è stato un successo personale del direttore, ma soprattutto del Maggio della musica. Il programma era dedicato prevalentemente a Pergolesi, musicista di cui ci si prepara a celebrare il terzo centenario della nascita nel 2010, del quale figuravano in programma la Sinfonia da “O Frate ’nnamorato”, il Concertino in sol per archi, il Concerto in si bemolle per violino e archi, che ha visto nel ruolo solistico Carlson Ulf e il Concertino in mi bemolle maggiore. La dignità della formazione cameristica ha testimoniato gli sforzi che si fanno per tenere in vita il cartellone del Maggio, che però ora si trova di fronte la sfida della costituzione di un’orchestra che rappresenti il territorio napoletano e campano. È grave che la città non esprima una formazione stabile che sia degna di contrapporsi all’unica orchestra esistente, che è quella del teatro di San Carlo. I vertici dell’Associazione stanno facendo sforzi immani per colmare questa grave lacuna: a loro tocca portare a compimento il progetto. E noi volentieri li accompagniamo con il saluto beneaugurante che i turchi rivolgono a chi parte per un viaggio, per un’impresa: güle güle, va’ col sorriso.

SE LE PAROLE DIVENTANO SUONO: DANTE NELLA MUSICA DEL NOVECENTO

ANTONELLA CARLO

La musica incontra la vita e l'opera di Dante Alighieri, percorrendo sentieri tortuosi e polisemantici, recuperando frammenti di senso, immagini poetiche, slanci ideali e passioni dell'animo. Se, come scrive Quirino Principe, «quando un testo entra nella musica e diventa musica, due linguaggi si sfidano con lealtà»¹, allora la sfida lanciata dalla Divina Commedia ha una dimensione temporale straordinaria: dal Trecento sino ai giorni nostri², tantissimi compositori ed artisti, di differente formazione e statura intellettuale, hanno tentato di tradurre, nel ritmo e nel canto, le caleidoscopiche suggestioni offerte dalla letteratura. Questo viaggio di «contaminazione melodica» del poema dantesco ha conosciuto, però, una svolta reale soltanto negli ultimi quaranta anni: dopo il 1968, non a caso, con la messa in discussione politica ed ideologica di tutti i più obsoleti dettami della cultura tradizionale, i compositori contemporanei hanno ritrovato, nell'iter oltremontano dell'Alighieri, i caratteri di un'inquietata conoscenza delle contraddizioni dell'io. Le geometrie testuali e le scelte lessicali forniscono, per così dire, un'efficace ed originaria «partitura»: da un lato l'idea, narrativa e teatrale, della catabasi iniziale e della faticosa salvezza finale³, dall'altro la dimensione «sonora» della pagina scritta⁴, favori-

¹ Q. PRINCIPE, *Il senso della presenza di Dante nella musica italiana dell'Ottocento*, in G. SALVETTI (a cura di), *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, Milano, Guerini, 1994, p. 15.

² Per un sintetico ed efficace *excursus* delle più importanti riletture musicali della *Commedia*, dal Trecento ai giorni nostri, cfr. P. PETROBELLI, *Dante e la musica italiana*, in R. RUSCONI (a cura di), *Pagine di Dante. Le edizioni della Commedia dal torchio al computer*, Perugia, Electa, 1989, pp. 289-294.

³ Francis Fergusson, a questo proposito, non esita ad affermare che «pur non essendo stata scritta per il palcoscenico, la *Commedia* ugualmente presenta la più completa imitazione dell'azione umana e la più profonda concezione della vita umana come teatro che la tradizione ci offra» (cfr. F. FERGUSSON, *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1962, p. 8).

⁴ A proposito della musicalità che caratterizza il verso dantesco cfr. A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904 e R. MALIPIERO, *Dante come dimensione musicale*, in AA. VV., *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante. Dalla lettura*

scono la rivisitazione, la manipolazione, l'ampliamento ulteriore degli orizzonti della fantasia, unendo, in un felice cortocircuito temporale, l'immaginario del Medioevo alla sensibilità attuale. Dantisti e musicologi possono camminare, dunque, su un terreno comune: e questo terreno è costituito dal realismo figurale, dalla capacità, cioè, di riprodurre gli scenari ed i suoni del mondo.⁵ I nostri compositori contemporanei, dunque, riprendono di certo questo assunto critico, ma realizzano, in particolare, una mimesi delle distonie, delle disarmonie e delle «inquietudini sonore» che, dall'Alighieri in poi, possono caratterizzare anche il nostro inferno quotidiano. In pochi decenni, quindi, le interpretazioni musicali della *Commedia* assumono una dimensione del tutto atipica, di rottura esplicita con un bagaglio espressivo ritenuto ormai superato: la polemica è diretta, innanzitutto, contro la tradizione ottocentesca che, attraverso l'opera lirica, aveva canonizzato il prototipo di un Dante sia «sentimentale» che «politico», primo e strenuo teorizzatore *ante litteram* dello spirito romantico e dell'unità amministrativa del nostro paese. Da qui il mito, da qui la retorica delle composizioni e dei libretti, da qui l'affermazione di un'estetica che avrebbe mantenuto la sua forza sino a Novecento inoltrato: la *Commedia* diviene il poema delle passioni intense, siano esse individuali (e questo spiega il successo, nell'immaginario collettivo, dell'episodio di Paolo e Francesca) o sociali. I compositori ottocenteschi, premiati nell'immediato dai teatri pieni e dagli applausi scroscianti, dopo qualche tempo dalla messa in scena delle loro opere, cadono in un sonnolento oblio: è il caso di Giuseppe Marcarini, Antonio Cagnoni e Carlo Graziani che, con i libretti di Matteo Benvenuti, Antonio Ghislanzoni e Raffaello Svicher, rileggono, tra il 1870 ed il 1885, il canto V dell'*Inferno*.⁶ Un'ispirazione in parte differente da quella dei predecessori si ritrova, invece, alle soglie del nuovo secolo, nella musica di Ric-

profetica medievale agli odierni strumenti critici: atti dei mesi danteschi 1969-1971, Firenze, Olschki, 1972, vol. II, pp. 467-495.

⁵ Scrive Vittorio Russo: «Una esecuzione teatrale del poema potrebbe, infine, avvalersi di molti altri elementi del testo, che nella rappresentazione e nel racconto tendono a sollecitare l'immaginazione non solo uditiva, ma anche visiva del lettore (cioè i due sensi indispensabili alla fruizione del genere specifico del teatro), trasformando così il lettore in spettatore. La *Commedia* induce all'ascolto non soltanto delle voci differenziate dell'io-narrante e dei tanti personaggi dell'azione narrativa, ma anche di altre «sonorità» («parole di dolore, accenti d'ira/ voci e alte e fioche, e suon di man con elle», «le strida, il compianto, il lamento»)», V. RUSSO, *Dire Dante secondo Dante (per un'esecuzione teatrale della Commedia)*, in ID., *Il romanzo teologico*, Napoli, Liguori, 2002, p. 27.

⁶ Per un ritratto biografico di questi compositori e librettisti cfr. L. PUTIGNANO, *Francesca da Rimini: la fortuna di un soggetto in opere dimenticate*, in G. SALVETTI (a cura di), *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, cit., pp. 129-139.

cardo Zandonai,⁷ che privilegia il linguaggio sinfonico rispetto a quello lirico; la sua *Scena di If V*, eseguita a Pesaro nel febbraio del 1900, presenta una fisionomia artistica creativa e finalmente non retorica, in cui la forza della melodia riesce a sovrastare il canto. L'idea del volo delle anime dannate, infatti, è sottintesa proprio dalla musica: ad «una serie di accordi dell'arpa, infatti, rispondono dei trilli dei due flauti ed un disegno dell'ottavino, che suggeriscono la dimensione aerea dei personaggi».⁸ Zandonai è il primo a rompere la linea interpretativa tardoromantica che aveva caratterizzato, con un'enfasi pesante ed indelebile, le interpretazioni musicali della *Commedia*; eppure è la riduzione teatrale della *Francesca da Rimini*, firmata da Gabriele D'Annunzio, a ricollegare, ancora una volta, poema dantesco e retorica espressiva. Nel suo dramma, presentato al teatro Costanzi di Roma il 10 dicembre del 1901, D'Annunzio conferisce alla musica uno spazio importante, affidandosi all'esecuzione dell'Orchestra Massima cittadina: gli intermezzi strumentali accompagnano, dunque, l'esplosione tragica delle passioni di ciascun personaggio. Il modello dannunziano, che adotta la magniloquenza come unico e complesso canone comunicativo, diviene una sorta di marchio di fabbrica, un'eredità imprescindibile per chi voglia riportare in teatro la *Divina Commedia*: ed è forse per questo, per un rapporto di dipendenza castrante ed asfittica con la fonte, che le interpretazioni musicali e drammaturgiche dantesche, con un significativo e tacito parallelismo, iniziano sempre più a diradarsi. Oltre sessanta anni definiscono la presenza dell'Alighieri nell'ambito esclusivo e chiuso delle accademie: gli attori esordienti, infatti, esercitano la memoria e migliorano la dizione grazie alla struttura poetica della terzina incatenata.

È soltanto il 1968, anno della protesta studentesca, a ripresentare Dante negli orizzonti musicali europei: il 27 novembre, a Berlino, alla Deutsche Oper, il compositore Luigi Dallapiccola⁹ presenta la sua opera *Ulisse*, articolata in un prologo e due atti. Autore

⁷ Giovanissimo allievo modello del Conservatorio di Pesaro, stimato e segnalato all'editore Ricordi da Arrigo Boito, Zandonai musicò più volte alcuni canti della *Commedia*: egli firmò due scene per tenore ed orchestra tratte da *If V* e *If XXXIII* e compose un *Padre Nostro* ispirandosi a Pg XI.

⁸ C. ORSELLI, *Un nuovo Dante per il nuovo secolo*, in G. SALVETTI (a cura di), *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, cit., p. 143.

⁹ Di origini austro-ungariche, Luigi Dallapiccola (1904-1975) trascorse l'adolescenza a Firenze. Compositore raffinato e molto apprezzato in Europa e negli Stati Uniti, egli organizzò, nel 1949 a Milano, il "Primo congresso di musica dodecafonica". Maestro di Luciano Berio, Dallapiccola ottenne numerosi riconoscimenti tra cui, nel 1973, il prestigioso premio "Feltrinelli per la musica", conferito dall'Accademia dei Lincei.

delle musiche e del libretto, Dallapiccola preferisce concentrarsi, volutamente ed in polemica con un'antica tradizione italiana, su un altro momento dell'*Inferno*, il canto XXVI, in cui viene rappresentato il coraggio conoscitivo ed intellettuale dell'eroe omerico. Il lavoro, di gestazione pluritrentennale (il compositore racconta, infatti, di avere intrapreso questo progetto nel 1938), presenta una complessa tessitura tematica e musicale: innanzitutto, dal punto di vista letterario, Dallapiccola realizza una contaminatio fra differenti matrici, tradizionali (epiche e dantesche) e moderne (lo scrittore Anton Machado). L'intenzione di Dallapiccola sembra far convergere tutta l'attenzione del pubblico su Odisseo, rispetto al quale gli altri personaggi hanno un ruolo di semplice contorno: la ripetizione ricorrente di alcuni momenti musicali e semantici, l'evidenza melodica delle scene legate ai temi del mare e del viaggio contribuiscono, anche tramite il ritmo, a connotare Ulisse come figura del dubbio e dell'introspezione. Se, nell'architettura dell'opera, Dallapiccola riprende lo schema già adottato nel *Prigioniero*, isolando e mettendo in risalto ogni singolo quadro drammatico, egli non perde di vista, d'altra parte, l'unità complessa del lavoro; da questa prassi compositiva scaturisce, dunque, una nuova meditazione sul tempo e sulla storia:

Nell'opera di Luigi Dallapiccola il pensiero e la concezione di Dante diventano una componente fondamentale dello stile dell'artista: Dallapiccola conosceva a memoria gran parte della *Divina Commedia* e la sua conversazione era punteggiata da citazioni del poema. Allo stesso modo, all'interno delle sue composizioni, ritornano, da un'opera all'altra, cellule tematiche, immagini sonore, il più delle volte legate a sostantivi e concetti, che hanno, come nel poema dantesco, la funzione di stabilire nessi e rapporti strutturali; paradigmatico il caso di "stelle" che da *Volo di notte*, sino ad *Ulisse* ed a *Sicut umbra*, si ripresenta con gli stessi connotati musicali o addirittura con la stessa musica. Questa periodicità di cellule si riconnette ad una concezione ciclica del tempo: la storia dell'uomo si ripete identica nelle diverse epoche e, in questo modo, passato e presente possono sovrapporsi e confondersi. Tale visione del tempo sta a monte dell'intera partitura di Ulisse, vera summa dell'arte di Dallapiccola.¹⁰

Per un più completo quadro biografico del personaggio, cfr. L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, 1980.

¹⁰ P. PETROBELLI, *Dante e la musica italiana*, cit., p. 293.

Nella scansione, ancora in un certo senso tradizionale, della sua opera, Dallapiccola introduce, quindi, alcuni elementi eversivi e di rottura: una messa in scena così matura e consapevole può segnare, a pieno titolo, una nuova stagione per le riletture musicali della *Commedia*. Avendo ormai infranto il muro innalzato dal patetismo sentimentale e tardoromantico, il compositore italiano mostra la strada per una vera e propria "attualizzazione melodica" del poema dantesco: l'interprete, infatti, riprende un'eredità letteraria medioevale, ma la "decostruisce" per poi colorarla con l'immaginario antiretorico della contemporaneità. Questa contaminazione curiosa tra sfere temporali e mondi ideologici, soltanto apparentemente lontani, diviene emblematica, dunque, di tutte le altre riletture novecentesche del poema dantesco: i versi dell'Alighieri, grazie alla loro potenza espressiva, giungono in diversi paesi europei e vibrano nelle note di compositori autorevoli, capaci di indagare i nuovi orizzonti del suono e della voce. È il caso di Ingvar Lindholm¹¹, intellettuale ed artista svedese che, nel 1973, porta in scena *To see the stars again*, «a short unaccompanied vocal piece that combines the musical sounds of the screams of the damned in Hell with the imagery of the hope of the penitents in Purgatory»¹². Il momento scelto per la rappresentazione è *If* XXXIV: Dante e Virgilio sono ancora nell'Inferno, ma il viaggio nel regno della dannazione eterna è quasi concluso. Lo stato di contrasto interiore vissuto dai personaggi è reso dalla successione vorticoso di molteplici tonalità vocali: il coro, maschile e femminile, alterna grida ed inni, interrotti dalle declamazioni dei versi della *Commedia* tradotti in svedese. Al soprano spetta il ruolo-guida nella scelta di un registro ascendente e poi discendente, che rispecchia i conflitti, le angosce e le speranze del *Viator* e del suo mentore: questo continuo zig-zag, tracciato dalle suggestioni del canto, giunge ad una catarsi finale nell'enfasi conferita agli ultimi versi dell'*Inferno*, in cui il tormento lascia definitivamente spazio al sollievo ed alla proiezione salvifica.

Il senso di disordine, di incoerenza, di sussulto poetico ed emotivo, che definisce l'originalità del lavoro corale di Lindholm, si

¹¹ Nato a Jönköping nel 1921, Lindholm studiò violino e composizione al Conservatorio di Stoccolma. Dopo alcuni viaggi di studio e perfezionamento in Svizzera, Francia ed Italia, egli divenne direttore della sezione di Musica da Camera per la radio svedese. Studiò, con particolare entusiasmo e passione, le caratteristiche della musica corale e, in questa prospettiva, compose *A cappella book* (1959), *To see the stars again* (1973) e *The Persians* (1978).

¹² M. A. ROGLIERI, *Twentieth-Century Musical Interpretations of the 'Anti-music' of Dante's Inferno*, in «Italia», LXXIX (2002), p. 153.

ritrova, con differenti forme espressive, nei pezzi strumentali firmati dal compositore americano Kenneth Gaburro.¹³ In *Subito* (1974), l'artista ritrova alcuni temi già adottati in *Dante's Joynte* (1968): comune, ad entrambi i lavori, è la ricerca di un suono impuro, corrosivo, stridente e confuso, quasi appartenente ad un nastro rovinato. Ricorrendo, in *Dante's Joynte*, alla sovrapposizione di diversi strumenti (sassofono, chitarra elettrica, percussioni), il compositore mescola i linguaggi del rock e del jazz, adottati come viatico emotivo del travaglio infernale dantesco. Questa idea viene ripresa ed amplificata nel pezzo successivo, in cui Gaburro, esplicitamente, dichiara di voler realizzare una colonna sonora per il canto degli usurai: egli sceglie, pertanto, un percorso ritmico e teatrale, in cui la tromba, la viola ed il basso accompagnano la recitazione di *If* XVII. Il chiasso infernale è ricreato con «perverted instrumental sounds»,¹⁴ che tentano di riprodurre l'angoscia sonora provata da Dante nel cieco regno di Lucifero: la prassi compositiva di Gaburro, incline alla deformazione graduale della melodia e del ritmo, si fonde, in questo caso, con le indicazioni "anti-musicali" disseminate nelle terzine della *Commedia*. L'enfasi espressiva e dinamica, provocatoria ed aggressiva, che definisce l'originalità di *Subito* ed imposta i canoni di un teatro musicale ed elettronico al tempo stesso, si ritrova soltanto, qualche anno dopo, nell'interpretazione di Carmelo Bene. Il 31 luglio del 1981, l'attore è a Bologna per commemorare le vittime della strage: la sua *performance*, caldeggiata dal sindaco comunista Renato Zangheri, è mal vista dai consiglieri comunali democristiani, che temono l'irruenza istrionica del personaggio e una possibile connotazione politica del suo *recital*. Forse per smorzare i toni delle polemiche, Carmelo Bene sceglie di interpretare, dall'alto della Torre degli Asinelli, alcuni brani delle opere dell'Alighieri,¹⁵

¹³ La passione per la musica risale all'infanzia ed all'adolescenza di Kenneth Gaburro: nato nel 1926 in New Jersey da una famiglia di emigranti italiani, egli venne apprezzato, sin da piccolo, per le sue sofferse ed intense interpretazioni pianistiche. Coltivando con rigore gli studi, Gaburro vinse una borsa *Fullbright* a Roma, dove fu allievo di Goffredo Petrassi al Conservatorio di Santa Cecilia. Ritornato in America, egli divenne, alle fine degli anni Sessanta, organizzatore del famoso "Festival di Arti contemporanee" ed iniziò ad occuparsi di musica elettronica. Questo impegno pluridecennale gli valse, nel 1983, il conseguimento del titolo di *Director of the Experimental Music Studio* all'Università dell'Iowa. Gaburro morì nel 1993, acclamato, a ragione, come uno dei più coraggiosi pionieri della musica contemporanea.

¹⁴ M. A. ROGLIERI, *Twentieth-Century Musical Interpretations of the 'Anti-music' of Dante's Inferno*, cit., p. 158.

¹⁵ Il programma dello spettacolo, di circa cinquanta minuti, comprendeva *If* V, XXVI, XXXIII, parti di *Pg* VI e VIII, ancora *Pd* VII, XXIII, XXVII, e, per concludere, i sonetti *Tanto gentile e tanto onesta pare* e *Guido, io vorrei che tu Lapo e io*.

riallacciandosi, formalmente, all'antica tradizione delle *lecturae Dantis*. Eppure, nello spettacolo di Bene, rimane soltanto la veste esteriore dell'impostazione canonica delle *lecturae*: ecco il leggio di fronte all'attore che, come unico interprete e demiurgo di emozioni, declama versi della *Commedia* e dei sonetti danteschi; questo sostrato drammaturgico è riempito, inoltre, da un impatto comunicativo nuovo, offerto dalla musica e dal sistema di amplificazione. Al compositore Salvatore Sciarrino¹⁶ tocca il compito di riproporre ed attualizzare melodie medioevali; al solista Davide Bellugi,¹⁷ inoltre, il ruolo di seguire, in scena, il talento esplosivo di Carmelo Bene. La voce dell'attore arriva al pubblico alterata e deformata, grazie alle rifrazioni sonore prodotte dai microfoni, mentre il flauto contribuisce ad evidenziare l'impalpabile e suggestivo fascino del testo: questa modalità di approccio, acustico più che visivo, permette di definire lo spettacolo di Bene come un *pastiche* colto, un saggio raffinato di teatro-concerto. Parte della critica, non abituata a una modalità interpretativa così sperimentale, ha assunto un atteggiamento decostruttivo rispetto al *recital* bolognese, preferendo un approccio più classico e tradizionale alla *Divina Commedia*:

Fiumi d'inchiostro furono versati per magnificare quella recitazione, che a qualcuno appariva tuttavia fastidiosamente vicina ad un concerto rock. L'apoteosi di questo cammino fu dunque quella notte bolognese, applaudita quanto discussa. Le batterie di amplificatori sembravano *katusce* e nelle prove di volume sibilavano sinistre come razzi in partenza. Un colossale impianto fonico da quarantamila watt amplificava e allontanava i suoni dal minuscolo corpo che si stagliava sul primo balcone della Torre degli Asinelli. La voce strisciava per strade, vicoli, palazzi, porticati. Si insinuava sui balconi, entrava nelle case attraverso le

¹⁶ Nato a Palermo nel 1947, Salvatore Sciarrino si è formato da autodidatta, studiando musica classica e contemporanea. Egli si è affermato negli Anni Sessanta con la *Sonata per Pianoforte* e la *Berceuse per orchestra*, ma è stato spesso accusato dai critici di un certa ripetitività delle composizioni. La sua passione dantesca lo ha portato, nel 1981, non soltanto a lavorare con Carmelo Bene, ma anche a musicare il radiodramma di Edoardo Gubina intitolato *La voce dell'Inferno*. Docente di composizione al Conservatorio "Verdi" di Milano, al "Cherubini" di Firenze ed al Conservatorio di Città di Castello, Sciarrino ha diretto, dal 1978 al 1980, il Teatro Comunale di Bologna.

¹⁷ Di origini italoamericane, Davide Bellugi si è specializzato in flauto con Bernhard Ambros Batschelet ed ha suonato come solista per la Krasnoyarsk Chamber Orchestra, per la Radio Orchestra italiana di Torino, per Radio France-Paris, Radio France-Lille e per la Radio della Svizzera Italiana.

¹⁸ M. GIAMUSSO, *Il Dante di Gassman. Cronaca e storia di un'interpretazione della Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1994, pp. 134-5.

finestre, sospingeva i versi di Dante tra il popolo delle saponette e dei gelati.

In realtà, con la sua *lectura*, Carmelo Bene ha il merito di interiorizzare e di portare in Italia un modello interpretativo di stampo europeo: la letteratura è considerata come un bagaglio poetico ed immaginativo atemporale, da interrogare con la capacità dinamica di riscoprire idee e suggestioni *evergreen*. Assumendo un atteggiamento provocatorio ed irriverente nei confronti di una fruizione erudita ed immobile della poesia, Bene dimostra che la parola di Dante può essere letta in teatro soltanto con il sostegno espressivo della musica e dell'amplificazione.

Lo studio sull'elettronica, teorizzato da Gaburro ed adottato anche nella *lectura* di Carmelo Bene, diviene centrale, ancora una volta, nella composizione *Moto Dante*, presentata, nel 1994, dall'americano David Denniston.¹⁸ Il canto di Paolo e Francesca fornisce all'autore l'idea di combinare diverse variazioni derivate da una melodia: il violoncello, unico strumento previsto nel pezzo, è collegato ad un computer, che seleziona le informazioni sonore ed aggiunge un ipotetico accompagnamento sinfonico al ritmo di base. L'interprete, allora, sceglie un bilanciamento fra le due sorgenti musicali, realizzando un'alternanza tonale che procede dall'«agitated, energetic and dramatic» per poi giungere «to lyrical, calm and introverted».¹⁹ Anche Denniston, dunque, privilegia la strada espressiva del contrasto e della distonia, collocandosi su un binario creativo analogo a quello dei suoi predecessori ed immaginando l'*Inferno* come lo spazio del travaglio ciclico, in attesa di una salvezza ipotetica.

Dovremo aspettare circa dieci anni, arrivando sino alle soglie del terzo millennio, per rintracciare un'altra ed originale rilettura musicale della *Commedia*, purtroppo non molto nota al grande pubblico. Una compagnia di Imola, la "Maison des Hirondelles", diretta dall'attore Corrado Parodi, da tempo lavora sulle possibilità di interazione fra linguaggio letterario e linguaggio musicale: la prima tappa di questo viaggio artistico è rappresentata, appunto, dall'accompagnamento melodico delle *Rime* e di alcuni canti del poema dantesco. Senza tradire i presupposti di un ap-

¹⁸ Laureato all'Università di Berkeley, David Denniston ha studiato composizione con vari maestri, tra cui Frederic Rzewski e Jonathan Kramer. La sua fisionomia artistica è sempre stata poliedrica, attenta alle interpolazioni linguistiche e propensa all'utilizzo della tecnologia digitale.

¹⁹ M. A. ROGLIERI, *Twentieth-Century Musical Interpretations of the 'Anti-music' of Dante's Inferno*, cit., p. 155.

proccio filologico coerente rispetto ai testi, gli attori (e cantanti) della "Maison des Hirondelles", nel lavoro *Res sunt consequentia nomina* (2000), "fondano" un rap poetico: dopo aver scelto dei versi-chiave, essi li riprendono ciclicamente all'inizio ed alla fine di ciascuna strofa, proprio come accadeva nelle *coblas capfinidas* provenzali. Riacciarsi alla musicalità della lirica europea medioevale significa, in questa prospettiva, avvalorare la forza espressiva delle proprie radici: l'elettronica, i prodigi del computer, i virtuosismi della tecnologia lavorano e lavoreranno, dunque, su un terreno fertile, disseminato di parole e... di note nascoste tra le righe.

BIBLIOGRAFIA

- A. BASSI, *Riccardo Zandonai in occasione del centenario della nascita*, in «Rivista Internazionale di Musica Sacra», IV (1983), 3, pp. 282-302.
 A. BONAVENTURA, *Dante e la musica*, Livorno, Giusti, 1904.
 F. COASSIN, *L'ideale della "armonia". Musica e musicalità nella "Commedia"*, in «Medioevo Romano», XX (1996), 3, pp. 412-436.
 L. DALLAPICCOLA, *Parole e musica*, Milano, Il Saggiatore, 1980.
 F. FERCUSSON, *Idea di un teatro*, Milano, Feltrinelli, 1962.
 M. GIAMUSSO, *Il Dante di Gassman. Cronaca e storia di un'interpretazione della Divina Commedia*, Milano, Mondadori, 1994.
 R. MALIPIERO, *Dante come dimensione musicale*, in AA. VV., *Psicoanalisi e strutturalismo di fronte a Dante. Dalla lettura profetica medievale agli odierni strumenti critici: atti dei mesi danteschi 1969-1971*, Firenze, Olschki, 1972, vol. II, pp. 467-495.
 P. PETROBELLI, *Dante e la musica italiana*, in R. RUSCONI (a cura di), *Pagine di Dante. Le edizioni della Commedia dal torchio al computer*, Perugia, Electa, 1989, pp. 289-294.
 M. A. ROGLIERI, *Twentieth-Century Musical Interpretations of the 'Anti-music' of Dante's Inferno*, in «Italica», LXXIX (2002), pp. 149-167.
 V. RUSSO, *Dire Dante secondo Dante (per un'esecuzione teatrale della Commedia)*, in Id., *Il romanzo teologico*, Napoli, Liguori, 2002, pp. 20-37.
 G. SALVETTI (a cura di), *Il mito di Dante nella musica della Nuova Italia (1861-1914)*, Milano, Guerini, 1994.

LA VOCE DELLA RETE ITALIANA MUSICISTI ORGANIZZATI

R.It.M.O.

In occasione della presentazione del Libro Bianco sulla diffusione della *musica contemporanea* in Italia, l'Assemblea Generale di R.IT.M.O. – organismo costituito da oltre sessanta realtà dedicate alla Musica Contemporanea e presenti su tutto il territorio nazionale – riunitasi a Roma il 2 aprile 2008 presso la Discoteca di Stato ha formulato il documento che segue:

R.IT.M.O. intende cogliere questa importante occasione per segnalare come la continuità di presenza della musica cosiddetta d'arte abbia oggi una forte necessità di riposizionare un'identità. Identità che non si rapporta ad una scelta di genere aprioristica ma ad una scelta di motivazioni compositive, di urgenze culturali e di ambientazione.

I compositori e gli interpreti ritengono che una loro attiva presenza nel campo della diffusione musicale, rivolta ai più diversi ambiti, sia una risposta adeguata al bisogno di una crescita culturale che non si esprima solo nel "concerto" ma che si rapporti a momenti di approfondimento, alla capacità di interagire con le istituzioni didattiche o di altri campi di riferimento.

Gli esponenti di R.IT.M.O. si riconoscono nei seguenti punti:

La Musica Contemporanea d'Arte

- È un bene immateriale, attivo e produttivo nella creazione di un indotto di risorse umane e materiali, rivolto ad una produzione culturale ed artistica che non è solamente spettacolo, o mero intrattenimento, e agisce al di là dei meccanismi e dei vincoli commerciali e di consumo.
- Si considera per sua natura strumento dell'associazionismo culturale pur non disconoscendo la necessità di agire nel quadro delle regole dell'impresa culturale, qualora il compito di compositori ed interpreti si estenda a funzioni organizzative.
- Rivendica la propria appartenenza, ricevendone l'eredità, alla musica della seconda metà del Novecento (musica contemporanea, musica performativa, di ricerca e d'improvvisazione).

- Fa uso delle tecnologie in vario modo, inventando sia i propri ambienti performativi che gli strumenti elettronici di creazione e realizzazione.
- È uno strumento socialmente utile che si esprime attraverso la presenza nel sociale, i sistemi innovativi di divulgazione e formazione, la musicoterapia e una sua propria predisposizione al maggior benessere della civiltà.
- Contribuisce a elaborare forme non convenzionali per la creazione musicale e la sua esecuzione, individuando nuove modalità di rapporto con il pubblico.

La forte compressione dello Stato su tutte le realtà associative diffuse sul territorio nazionale – in genere di medio-piccole dimensioni – che si battono per la sopravvivenza di un settore rivolto al futuro, deve essere oggi vissuta come una grave carenza di lungimiranza politica. La crescita del settore artistico dovrebbe essere considerata – come di fatto è per sistemi legislativi differenti da quello italiano – bene irrinunciabile per una società moderna ed evoluta.

Nel medio periodo R.IT.M.O. richiede lo stanziamento di maggiori risorse per la costruzione o la ristrutturazione di sale idonee alla produzione musicale, attrezzate per la produzione contemporanea, per favorire le commissioni ai compositori e le residenze di compositori e interpreti.

È drammaticamente urgente operare una modifica del sistema gestionale, fiscale e amministrativo delle istituzioni musicali, tesa a semplificare le procedure burocratiche e a ridurre i costi.

È necessario predisporre una politica fiscale incentivante attraverso:

- l'estensione del numero di soggetti destinatari del cinque per mille nella dichiarazione dei redditi;
- la revisione della legge sulle erogazioni liberali e defiscalizzazione dei contributi da parte delle imprese e dei privati alla cultura;
- la revisione e integrazione del sistema previdenziale (INPS - ENPALS).

Si avanza l'ipotesi di dotare gli uffici ministeriali di un riferimento autorevole e competente, in grado di fornire informazioni adeguate su programmi, progettazioni e loro firmatari, preventivamente rispetto ai pareri espressi dalla Commissione Musica.

Nel concreto, alle nuove forze di Governo R.IT.M.O. chiede di indicare chiaramente il proprio impegno nei confronti dell'Arte Contemporanea – nel caso specifico, la Musica – come fattore necessario per la crescita sociale, culturale ed economica del Paese. A tale scopo propone

di istituire un tavolo di discussione e di lavoro per studiare insieme strumenti adeguati e dare un segno di decisa svolta rispetto al passato attraverso:

- A) La definizione di una strategia che coinvolga il musicista come parte attiva nella programmazione musicale, riconoscendone il ruolo fondamentale e mettendo fine al decisionismo politico nelle scelte culturali.
- B) La necessità di operare una svolta nel confuso panorama della divulgazione musicale, tramite un disegno di legge che riconosca il valore culturale e sociale delle attività creative, di sperimentazione e di ricerca musicale anche a livello interdisciplinare.
- C) La destinazione di adeguati finanziamenti per le produzioni, le coproduzioni e la circuitazione dei musicisti, anche destinando a questo scopo una quota del FUS.

Si ribadisce l'assoluta necessità di

- programmare interventi pluriennali;
- garantire certezze nell'assegnazione ed erogazione temporale dei contributi;
- differenziare criteri e misure per piccole, medie e grandi organizzazioni.

Questo documento verrà sottoposto all'attenzione delle forze politiche, delle autorità di Governo e del Parlamento nonché dei Ministeri di riferimento, dei presidenti delle Commissioni Cultura della Camera e del Senato e dei responsabili degli Enti territoriali e locali.

UN LIBRO COLLETTIVO

dalla Prefazione del *Libro Bianco* del Cemat - R.It.M.O.

Il libro che avete cominciato a sfogliare è, sotto molti aspetti, il prodotto di un lavoro collettivo. La cosa, va sottolineato, è sostanzialmente inedita per l'area della musica contemporanea, un ambito che particolarmente in Italia – più che in altri paesi europei – è stato sottoposto a un regime permanente di contingenza economica e assenza mediatica, che ha costretto le realtà che vi operano ad un impegno indirizzato per lo più alla sopravvivenza individuale. Così poche o nulle sono state le energie residue da poter impiegare nella pianificazione e nella realizzazione di progetti in rete.

Nonostante queste premesse esiste nel nostro paese una straordinaria diffusione di soggetti che si occupano di musiche innovative, come il presente volume documenta ampiamente. Li troviamo su tutta l'estensione dello stivale sia nelle grandi città che nei piccoli centri provinciali, con aree di maggior concentrazione a fronte di altre più rarefatte. Questo sembra testimoniare l'esistenza, de facto, di una comunità articolata e vivace, magari frastagliata nelle autonomie dei singoli soggetti ma che, presa nel suo insieme, ci pare costituisca un patrimonio non solo da non smantellare – come è parso dalle mosse delle ultime legislature – ma bensì da sostenere e rivalutare in quanto corpus portatore di una importante azione di produzione e diffusione di creazioni musicali che altrimenti resterebbero inaudite dai più.

Alla tenacia di cui sembrano dare prova i soggetti del nostro studio ha risposto purtroppo un progressivo disinteresse da parte delle istituzioni preposte, incapaci di comprendere l'importanza di sostenere la diffusione di forme musicali innovative, in grado di rinnovare le abitudini di ascolto del grande pubblico. Là dove manca un forte sostegno alla musica e alla cultura nel suo complesso, la formazione musicale di base nelle scuole è carente, l'arte e la cultura sono pressoché assenti dalle programmazioni televisive... è inevitabile che si accentui il divario tra chi cerca creativamente nuove vie alla proposta di espressioni musicali originali e inedite e un pubblico che possiede una scarsissima alfabetizzazione musicale anche rispetto a quello di paesi incomparabilmente più poveri di risorse e di storia culturale (per i problemi legati alla legislazione sulla musica, anche con prospettiva storica, si veda in particolare lo scritto di Gisella Belgeri).

È in questo quadro, variamente e opportunamente richiamato in diversi passaggi dei testi a commento presenti in questo volume, che si manifesta l'esigenza, da parte delle realtà territoriali dedite alla diffusione della musica contemporanea, di darsi strutture collettive atte a promuovere con voce udibile le proprie ragioni di esistenza e di sviluppo e tentare di attivare, nel mutato paesaggio, nuovi processi di auto-identificazione.

R.It.M.O.

L'idea di realizzare un libro bianco sulla diffusione della musica contemporanea oggi in Italia nasce all'interno dei lavori assembleari di R.It.M.O. (Rete Italiana Musicisti Organizzati per le musiche contemporanee – www.ritmorete.org), rete che si auto-convoca nell'autunno del 2005 per reagire all'emergenza provocata dall'erosione progressiva delle risorse assegnate al Fondo Unico per lo Spettacolo che, nel 2006, avrebbero toccato un minimo storico inaccettabile – anche in termini aritmetici di percentuale del P.I.L. – per un paese che vanta la propria appartenenza alle otto maggiori potenze industriali del pianeta.

Ma oltre alla mera mancanza di 'ossigeno' anche altre inquietudini, meno monetizzabili, portavano a far convergere nell'assemblea di R.It.M.O. i delegati di una cinquantina di organizzazioni e di gruppi di produzione provenienti da varie aree territoriali e tematiche. Nel trainare il tentativo di 'fare rete' furono senz'altro cruciali le ragioni dell'emergenza contingente. Ma già dalle assemblee fondative venne più volte ribadita l'importanza di cogliere l'occasione per riflettere sul senso di appartenenza ad una comunità e sulla necessità di rinnovare i contorni identitari di un soggetto collettivo oltre che l'idea stessa di musica contemporanea, definizione soggetta da qualche anno, tra l'altro, ad appropriazioni dubbie, quando non indebite. Le organizzazioni presenti affermavano così con forza il ruolo culturale e sociale vivo e attivo di questa musica, il valore delle proprie radici colte e l'utilità sociale della ricerca artistica e dell'alta formazione.

È in questo contesto, nell'ascolto delle problematiche che ogni soggetto portava all'attenzione dell'assemblea, che viene deciso di tentare la realizzazione di un primo censimento ragionato e analitico delle realtà esplicitamente dedicate alla diffusione delle musiche contemporanee – declinandole al plurale – e strutturate in una qualche forma organizzata. L'assemblea approvava il progetto, incaricava la redazione di svilupparne i dettagli e la Federazione Cemat, in quanto ente di promozione e aderente a R.It.M.O., si rendeva disponibile a offrire la struttura e le risorse

se necessarie per la sua pubblicazione. I contenuti della scheda-questionario formulata dalla redazione in forma di bozza sono stati ampiamente discussi, emendati e approvati dall'assemblea degli aderenti e, a cominciare dall'aprile 2007, si è proceduto con le spedizioni ai soggetti individuati come appartenenti al nostro campo d'indagine.

Tutti i dati contenuti nel presente volume provengono, quindi, direttamente dalle organizzazioni che spontaneamente hanno scelto di rispondere all'appello, ogni scheda presente nel catalogo è stata rivista e corretta dalle realtà stesse e la quasi totalità dei soggetti interpellati ha aderito all'iniziativa.

Contorni dell'indagine

Uno dei punti sensibili del lavoro, fortemente intrecciato a quella necessità di auto-definizione identitaria di cui si è detto, è stata l'individuazione dei destinatari della stessa. Esistono numerose banche dati sulle associazioni – e sui soggetti diversamente strutturati – che si occupano di musica sul territorio e molte fonti diversificate dalle quali attingere informazioni, ma spesso questi dati si sono rivelati incompleti e comunque è stato necessario procedere a verifiche ulteriori per evitare di escludere qualche realtà non censita in precedenza. Si è trattato quindi di un lavoro in gran parte realizzato *ex novo* e in buona parte integrato grazie alla collaborazione degli interpellati che, ricevendo assieme alla scheda l'elenco dei destinatari continuamente aggiornato, in non pochi casi ci hanno segnalato assenze, ampliando in corso d'opera i contorni dell'indagine.

Essendo questo il primo censimento ragionato e realizzato 'dal basso' va da sé che non possa avere la pretesa di essere esaustivo. Successive auspicabili edizioni – o il trasferimento di questi dati in un formato digitale, costantemente aggiornabile – sicuramente potranno ovviare alle nostre eventuali sviste.

Dovendo le realtà censite essere strutturate in una qualche forma legale (per lo più quella dell'associazione culturale, anche se non mancano casi diversi), eravamo ben consci del rischio di escludere fatalmente dall'indagine tutti quei soggetti individuali – compositori, interpreti, ricercatori, musicologi ecc. – che pure molto contribuiscono allo sviluppo delle musiche contemporanee nei vari aspetti ideativi, produttivi e di diffusione (per quanto riguarda la condizione dei compositori in rapporto alle istituzioni rimandiamo al testo di Alessandro Sbordoni). Abbiamo però considerato che essi sarebbero rimasti solo apparentemente esclusi dai dati raccolti. Presto o tardi infatti li avremmo ritrovati in un

qualche passaggio della nostra indagine, nella loro relazione con una delle realtà strutturate sul territorio che, potendo disporre di risorse finanziarie, organizzative e anche di studi di prova e di ricerca, di sale per i concerti e altro, operano promuovendo i diversi soggetti individuali o grazie al loro lavoro.

Ben altre problematiche ha posto la definizione dei contorni dell'area da censire per quanto riguarda il genere delle produzioni e delle programmazioni musicali espresse dalle realtà in esame. Su questa scelta si giocava la nascita effettiva di un processo identitario nella comunità in questione.

Il nucleo principale della nostra indagine è costituito dalle associazioni diffuse su tutto il territorio nazionale che 'per statuto' si occupano della ricerca, della produzione e della diffusione della musica contemporanea.

Storicamente queste associazioni, per lo più di dimensioni medio-piccole, programmano musica di autori viventi o vissuti nel recente passato, spesso 'retrocedendo' sino alle prime avanguardie storiche dello scorso secolo. Per usare una nomenclatura consolidata: Novecento storico, secondo dopoguerra e attualità.

Questa suddivisione, sebbene ancora sostanzialmente in vigore, è oggi in via di profonda trasformazione. Così, come si può ben cogliere anche solo sfogliando il catalogo, non potevamo esimerci dal segnalare come confini che sino a vent'anni fa erano per certi aspetti rigorosamente delimitati oggi sfumino in un intreccio assai complesso che spesso rimescola i generi e sfugge a classificazioni ortodosse.

Per semplificare tre sono le grandi aree confinanti/comunicanti che si sono imposte alla nostra attenzione e delle quali abbiamo cercato una rappresentazione che tenesse conto della "permeabilità" dei suddetti confini: l'area dell'improvvisazione, l'area della musica elettronica e quella della multimedialità nelle loro numerose accezioni attuali.

L'area dell'improvvisazione, ovviamente, s'intreccia con il grande continente del jazz; continente per sua natura articolatissimo. Al suo stesso interno è vivace la discussione su quando, come e perché fermarsi nell'etichettare come jazz un prodotto musicale, e se, e quando, tale prodotto sia 'innovativo', 'sperimentale' oppure ottima musica di intrattenimento e di spettacolo. Vi sono numerosissimi esempi di festival, rassegne e gruppi che per certi aspetti avremmo ritenuto idonei ad entrare nell'area del nostro studio, ma questo avrebbe amplificato a dismisura l'indagine. Pur tuttavia nel catalogo abbiamo voluto includere alcune esperienze che svolgono esplicitamente un lavoro di ricerca e sperimentazione sull'improv-

visazione. Tra l'altro segnaliamo che il tema è emergente anche nelle programmazioni di norma votate alla realizzazione di opere contemporanee d'autore, come riscontrabile nei programmi musicali presentati nelle schede in catalogo. Un dato, questo, che apre per il futuro un'interessantissima finestra di riflessione.

Non meno complesso da trattare il confine con i vari generi legati alla musica elettronica 'performativa', alcuni dei quali stanno conoscendo una crescente diffusione e popolarità negli spazi di ritrovo giovanili. In catalogo sono ovviamente inclusi tutti quei soggetti che, organizzati in studi di ricerca e produzione, svolgono un lavoro spesso lontano dalla visibilità dei palcoscenici. Da più di un ventennio questo lavoro costituisce una risorsa di fondamentale importanza per trainare l'innovazione dei linguaggi musicali legati alla produzione e al trattamento virtuale del suono. Ma l'impiego dei mezzi informatici per la produzione musicale non rappresenta più esperienza esclusiva e iniziatica come un tempo. L'informatica è oggi alla portata di tutti e lo strumento computer è d'uso comune in numerosissimi eventi legati a vari generi musicali. È emergente una vasta area di soggetti che si occupano eminentemente di musica elettronica fortemente orientata allo sbocco performativo e che frequentemente vive in ambienti dove si intrecciano le ragioni dell'ascolto impegnato e le esigenze di intrattenimento della *dance-floor music*. Anche per quest'area non è stato possibile documentare che alcune realtà particolarmente significative. Come per il tema dell'improvvisazione, segnaliamo che alcuni aspetti di queste tendenze trovano sempre più spesso ospitalità nei cartelloni dedicati alla contemporanea cosiddetta 'classica', come testimoniato per esempio dalla non rara presenza della figura del dj, o del *laptop performer*, in programmi di musiche contemporanee per altri aspetti canonici.

Per quanto riguarda la situazione dei confini verso altre espressioni artistiche, per il teatro musicale contemporaneo in tutte le sue forme e le nuove complicità con il mondo della danza si vedano i dati indicativi delle tabelle 4 e 5. Mentre per gli aspetti legati al genere dell'installazione sonora anche legata alla *visual-art*, il tema è così vasto, variegato e interessante che abbiamo pensato di includere un testo *ad hoc* di Stefano Zorzanollo.

Le grandi istituzioni sovra-territoriali e la programmazione di musica contemporanea all'interno di contenitori non esclusivamente dedicati.

60 Dal catalogo abbiamo necessariamente escluso alcune grandi istituzioni dedicate alla musica contemporanea che abbiamo chiama-

to 'sovra-territoriali'. La Biennale Musica di Venezia, che per le sue smisurate dimensioni strutturali, programmatiche e storiche richiederebbe un'indagine a parte, RAI Nuova Musica in quanto afferisce all'emittente di Stato e che quindi opera in una struttura affatto singolare rispetto ai soggetti della nostra indagine e la recente mutazione dello storico contenitore di Settembre Musica in MITO, che lega le due maggiori città industriali del Nord in un vasto cartellone che intreccia la contemporanea a programmi di repertorio più tradizionale. Un testo di Sandro Cappelletto ci guida all'analisi dell'attuale attività di programmazione di queste realtà inoltrandosi anche nell'importante territorio della presenza di nuove opere musicali nei cartelloni delle istituzioni dedite per lo più ai repertori tradizionali. Tema questo al quale compositori e interpreti impegnati nelle nuove musiche sono particolarmente sensibili.

Problematiche legate all'acquisizione dei dati

Essendo questo libro il risultato di una ricerca operata, come si diceva, 'dal basso', interrogando direttamente le singole realtà una per una, la redazione ha dovuto affrontare e tentare di risolvere non pochi problemi legati alla disomogeneità dei dati acquisiti. Alla prima esperienza di questa natura operata nel nostro campo ci si è dovuti misurare con titubanze e difficoltà di vario genere. Ma il fatto che questo tipo d'indagine abbia obbligatoriamente portato la redazione a un contatto diretto - spesso squisitamente personale - con chi opera nelle diverse realtà da noi raggiunte, ci ha offerto la possibilità di comprendere meglio, al di là dei dati acquisiti attraverso le schede, le difficoltà del lavoro quotidiano svolto da chi si occupa di musica contemporanea in territori, contesti culturali e socio-economici anche assai diversi. È questo un elemento che ci pare importante evidenziare per comprendere le reali condizioni nelle quali si trovano ad operare i nostri soggetti.

Le dimensioni medio-piccole della maggioranza delle realtà catalogate, al di là del valore qualitativo e quantitativo dei risultati, riguardano soprattutto la struttura organizzativa che nella maggior parte dei casi è retta da pochissime persone, per lo più i musicisti stessi i quali dividono il proprio tempo e le proprie energie tra l'attività amministrativa e organizzativa e quella musicale in senso proprio (a questo proposito si veda il testo di Tommaso Rossi che riporta la sua personale esperienza di musicista-organizzatore). Scorrendo le produzioni segnalate da tutte le realtà emerge chiaramente che i musicisti, quando operano in piena autonomia, producono una notevole e creativa varietà di scelte nelle

programmazioni. Prese nel loro complesso queste programmazioni svolgono una funzione di grande importanza integrando i cartelloni delle maggiori istituzioni lirico-sinfonico-cameristiche, in Italia così poco propense a programmare musica contemporanea. Così se da un lato viene colmato il vuoto altrimenti inaccettabile di spazi per la proposta delle prime esecuzioni, dall'altro riproponendo il lavoro dei compositori che hanno animato la rivoluzione dei linguaggi musicali del secondo Novecento le realtà assumono, per certi aspetti, la importante funzione di memoria storica attiva di un passato tendenzialmente sospinto verso l'oblio, ancorché relativamente recente. Va anche segnalato lo sforzo di 'svecchiare' il modo di proporre le programmazioni musicali impegnative; a contatto stretto con il territorio le strategie devono evidentemente trovare nuove e più coinvolgenti vie per raggiungere il pubblico e per promuoverne una partecipazione più attiva e consapevole. D'altra parte le difficoltà nel reperire risorse, dotarsi di infrastrutture e personale competente costringe le strutture a vivere in un perenne stato di emergenza, nel quale anche solo tenere banche dati, memoria storica del lavoro e ordine nell'amministrazione è cosa gravosa e impervia. Indubbiamente se si vuole dare nuovo impulso al settore va considerato che l'onere gestionale non è un optional e va dotato di risorse e strutture.

Le 'perle nere'

Alle realtà abbiamo chiesto in scheda di segnalarci le 'perle nere': le disfunzioni più evidenti del sistema fiscale, legislativo nel quale operano. Interessanti sono state le risposte che si possono grossomodo raggruppare in due aree. Gli aspetti squisitamente inerenti agli oneri gestionali (ENPALS, SIAE, legislazione fiscale, defiscalizzazione delle sponsorizzazioni ecc.) e le difficoltà di rapporto con le istituzioni pubbliche (Ministero, Regione, Enti Locali) che sostengono la programmazione culturale sul territorio (il lettore trova una disanima dei risultati della nostra 'mini-inchiesta' nel testo preparato sull'argomento da Alessandra Sciabica).

Altri 'attori'

Le realtà associative territoriali non esauriscono il paesaggio della musica contemporanea in Italia e molte componenti diverse entrano in campo per attivarne la produzione e la diffusione. Va qui ricordato che il nuovo ordinamento dei conservatori aprendo a forme più concrete di autonomia ha prodotto, tra l'altro, una rinnovata attenzione ai nuovi linguaggi musicali. Notevole è stato l'incremento delle classi di musica elettronica e degli investimenti

sulla dotazione tecnologica. In parecchi conservatori le classi di composizione sono decisamente più attive nel proporsi pubblicamente rispetto al passato e spesso gli ensemble di studenti si esibiscono in festival e rassegne di musica contemporanea. Nei nuovi corsi triennali e biennali di primo e secondo livello molte sono le materie incluse nei piani di studio che riguardano le nuove tecniche strumentali e in generale lo studio dei linguaggi musicali sviluppatisi negli ultimi cinquanta anni. La cosa lascia ben sperare per il futuro ma è naturale chiedersi che cosa succederà a tutte queste competenze se fuori dalle mura delle accademie non troveranno un territorio vivo e interessato ad accoglierle.

In catalogo si trovano alcuni dei centri e dei laboratori universitari che hanno collaborato direttamente all'ideazione e alla realizzazione di musica legata alle produzioni e alle elaborazioni informatiche del suono. Ovviamente anche in questo campo il paesaggio è assai vasto e in evoluzione e anche la recente espansione delle attività dei DAMS tocca spesso temi correlati. Difficile documentare le complesse problematiche del rapporto tra istituti formativi e lavoro sul territorio in questa prima pubblicazione, anche se il nostro ambiente è particolarmente sensibile all'argomento toccato, per altro, da diversi testi a commento qui pubblicati. Sia per quanto riguarda lo studio delle musiche contemporanee nei conservatori e nelle università, sia per il cruciale problema dell'assenza di educazione musicale nel ciclo scolastico di base, all'interno di R.It.M.O. la discussione è vivissima e vari progetti di studio in merito sono da tempo in agenda.

Un'analisi a parte meriterebbe anche il campo dell'editoria libraria (sia musicale che saggistica) e discografica, così come la situazione dei concorsi di composizione (spesso tra l'altro organizzati da realtà in catalogo). Non potendo operarla in questa sede è sembrato comunque utile allegare un'appendice relativa.

Un mattone

L'anno di lavoro a contatto stretto con le tematiche che la redazione ha cercato di esporre in prefazione lascia la precisa sensazione che per la gran parte dei soggetti impegnati nel lavoro di produzione e diffusione della musica contemporanea sia particolarmente urgente incontrarsi e procedere nel tentativo di fare rete. Si coglie una nuova diffusa consapevolezza della necessità di comunicare, discutere, decidere assieme le priorità e collaborare in modo più attivo alla loro attuazione.

La rete di R.It.M.O. nasce per far fronte a un'emergenza ma deve poter trovare la via per diventare consuetudine attiva e militante.

La rete è per sua natura aperta e cresce per spontanea aggregazione; solo infittendone la trama e moltiplicandone i nodi essa può consolidarsi e avere qualche speranza di incidere sulle future scelte di politica culturale a tutti i livelli.

La forma e il colore rosso del libro – ancorché ‘bianco’ nella sostanza – ricordano un mattone. Sta all’impegno di ciascun soggetto coinvolto usarlo, o meno, per fabbricare la ‘casa comune’ di tutti coloro che nel rinnovarsi dei linguaggi musicali in continua e creativa dialettica con il pubblico, riscontrano non solo il progresso di un’arte così importante per la storia culturale del nostro Paese, ma soprattutto uno dei segni distintivi di una società dinamicamente sana e matura.

FOCUS: SCARL/ACT

IL FLUXUS DELLA DISSONANZA

GIAN LUCIO ESPOSITO

Nel mese di dicembre il Palazzo delle Arti di Napoli ha ospitato l’ultima azione elettronica di Girolamo De Simone, dedicata al genio del Settecento napoletano Domenico Scarlatti. La manifestazione è rientrata in un più ampio cartellone di eventi ideati dal Comitato per le celebrazioni, istituito per la ricorrenza del duecentocinquantenario della morte di Scarlatti, e che per la prima volta è riuscito a coinvolgere in modo unitario una trentina di soggetti, tra i quali il Conservatorio di Musica di Napoli “San Pietro a Majella”, l’Assessorato alla Cultura del Comune di Napoli, l’Ufficio Scolastico Regionale della Campania, la rivista-movimento *Konsequenz* e l’Ente Domenico Scarlatti, con l’apporto di Maurizio Piscitelli ed Enzo Amato. Le attività del Comitato proseguiranno anche nel mese di gennaio, culminando con una conferenza-concerto di Riccardo Risaliti. Infine entro luglio verrà pubblicato un dvd contenente un film di documentazione e memoria.

Girolamo De Simone, musicista che opera da trent’anni alla periferia della metropoli partenopea, a ridosso del Vesuvio, ha dapprima inciso al pianoforte un centinaio di frammenti pianistici espunti dalle composizioni più avveniristiche di Domenico Scarlatti, prediligendo quelle contenenti gli avveniristici ‘clusters’, o grappoli di note dissonanti. Successivamente ha registrato bordoni, ribattuti ai bassi ed agli alti, riverberi, aloni, creando sonorità che già da sole richiamano o simulano un trattamento elettronico del suono. In seguito, attraverso procedimenti di sintesi granulare, ha trasformato gli originali pianistici, costruendo, strato dopo strato, vere e proprie metacomposizioni. L’installazione ha visto una ‘moltiplicazione’ di questi materiali di partenza, perché ha utilizzato cinque fonti stereo molto lateralizzate, ed una ulteriore fonte mono, mascherata al fondo dello spazio-tempo utilizzato (la sala PAN del museo ha offerto prestazioni ottimali con i suoi

riverberi naturali). Tutte le fonti sonore sono risultate sovrapponibili l'una all'altra in modo da creare loop, circoli di ripetizione sempre compatibili benché sempre differenti nello scorrimento del tempo.

Procedimento analogo è stato seguito per le immagini, elaborate al computer dal Videomaker Michele Liguori: scelti i materiali originali di derivazione scarlattiana (dipinti e stampe celebri, manoscritti autografi) essi sono stati mescolati ad immagini anche fotografiche inedite, ed il tutto è stato polverizzato al computer. Chi meglio di Domenico Scarlatti, innovatore della dissonanza, poteva rappresentare le memorie inconciliate della città partenopea? Così i pannelli utilizzati hanno richiamato Luciano Cilio, ma anche altri grandi innovatori italiani oggi dimenticati: Pietro Grossi e Giuseppe Chiari. Uscendo dalla stanza riempita di velluti rossi, e profumata con le essenze medicamentali del settecento, ci si pone efficacemente un dubbio sulle nozioni di 'armonia' e 'consonanza', evidentemente da considerarsi prospettiche e in movimento.

LE CELEBRAZIONI SCARLATTIANE A NAPOLI

NICOLA ODDATI*

In occasione del 250° anniversario della sua morte, il Comune di Napoli celebra il talento, la versatilità e la capacità creativa di Domenico Scarlatti attraverso una fitta programmazione di eventi artistici e culturali, che intendono commemorare il Maestro esplorandone la vita, l'opera e la personalità.

L'accurato lavoro svolto, che ha visto il coinvolgimento di molti soggetti, tutti impegnati con iniziative di grande valore, ha prodotto un'interessante offerta, all'insegna della contaminazione delle arti e dei linguaggi, che, coniugando tradizione e ricerca della novità, fanno della ricorrenza un'occasione importante per collocare il nostro territorio all'attenzione locale e nazionale.

Leitmotiv del programma, il recupero del patrimonio culturale del nostro passato, riproposto e rivisitato anche in chiave contemporanea, ambizione che ispira la scelta del tema portante del Forum Universale delle Culture, evento che siamo candidati ad ospitare nel 2013: "la Memoria del futuro" esprime infatti l'obiettivo di qualificare Napoli e il Forum stesso come una cerniera temporale tra passato, presente e futuro, consentendo ad una città dal grande passato – la nostra – di avviare una riflessione sui significati attuali della memoria e dell'identità e su quelli che assumeranno in futuro.

In tale contesto, il PAN | Palazzo Arti Napoli, si offre quale scenario ideale per consentire il suggestivo incontro con lo spirito che anima il calendario degli eventi previsti, ospitando nei suoi spazi una significativa installazione di Girolamo De Simone che, mettendone in luce l'eccezionale attualità, intende offrire una rilettura della celebre 'Dissonanza' scarlattiana, emblema, tra avanguardia e tradizione, del nostro tentativo di cercare di recuperare il passato per fare un futuro di ciò che ci manca.

SCARL/ACT AL PAN | PALAZZO DELLE ARTI NAPOLI

JULIA DRAGANOVIC*, MARINA VERGIANI **

Il vasto programma di manifestazioni musicali *Domenico Scarlatti Project*, ideato dall'Associazione Domenico Scarlatti con il sensibile coinvolgimento di numerose istituzioni cittadine, ha soprattutto la qualità di richiamare le diverse prerogative e funzioni della promozione culturale: la figura e l'opera di Scarlatti si celebrano, infatti, con iniziative scientifiche, didattiche, divulgative ed artistiche, che si svolgono nel 2007 in diversi momenti e luoghi della città di Napoli.

Il PAN | Palazzo delle Arti Napoli, che ha seguito con interesse l'intero programma di lavoro avviato dal Comitato Scientifico per le celebrazioni del 250° anniversario della morte di Domenico Scarlatti, esprime in quest'occasione la sua collaborazione proprio in quanto centro di promozione delle arti e dei linguaggi del contemporaneo, in una città dove, nell'ambito delle espressioni della cultura contemporanea, esiste una crescente e diffusa domanda di spazi per la musica.

Scarl/ACT *metamorfosi elettroniche* di Girolamo De Simone su temi di Domenico Scarlatti è dunque l'installazione che dal 13 al 23 dicembre è allestita al PAN, centro espositivo e sede di installazioni temporanee d'arte, che, nell'ambito di *Domenico Scarlatti Project*, propone una singolare ed inedita esperienza d'incontro ed integrazione tra elaborazioni musicali, elettroniche, spaziali con la produzione originale di Scarlatti.

Ed ancora, Palazzo Roccella, sede del Palazzo delle Arti di Napoli che nella sua funzione educativa si propone quale punto di riferimento per itinerari culturali cittadini, sarà in quest'occasione il luogo di partenza del programma "Passeggiando con Scarlatti", curato da docenti, studenti e dottorandi dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" in collaborazione con l'Ufficio Scolastico Regionale, volto a far conoscere, appunto, la Napoli di Domenico Scarlatti.

* Direttore Artistico.

** Dirigente e Curatore capo Centro di documentazione.

LA MIRABILE STORIA DI SCARLATTI

MAURIZIO PISCITELLI*

Il duecentocinquantenario anniversario della morte di Domenico Scarlatti rappresenta una buona occasione per rinnovare l'interesse, alquanto sopito, ahimè, per questo straordinario compositore italiano dell'età barocca. Domenico ebbe il suo primo maestro nel padre, Alessandro Scarlatti, per poi proseguire gli studi a Venezia con Francesco Gasparini. Al 1701 risale la nomina a organista e compositore della Cappella reale di Napoli. Il debutto teatrale, invece, è datato 1703, anno in cui fu rappresentata *L'Ottavia*. Lasciata Napoli al seguito del padre, negli anni successivi Domenico visse a Firenze, Roma e quindi a Venezia, dove completò gli studi ed ebbe occasione di contattare Antonio Vivaldi e Georg Friedrich Händel. Nominato maestro di cappella della regina Maria Casimira di Polonia, a Roma (1709-1714), dal 1714 al 1719 ebbe analogo incarico in San Pietro. Quando, nel 1720, fu chiamato a servizio di Giovanni V del Portogallo, trasformò radicalmente la sua attività, diventando, da compositore d'opera che era, un autore di musica sacra. A partire da questi anni, Domenico Scarlatti si stabilì in Spagna e trascorse in Italia solo brevissimi periodi. Nel 1729 seguì a Siviglia l'infanta del Portogallo Maria Barbara di Braganza, e qui rimase fino al 1733, anno del trasferimento della corte a Madrid. Nel 1738 pubblicò a Londra una raccolta, dal titolo *Essercizi per gravicembalo*, contenente 30 delle 555 sonate che sono giunte ai giorni nostri.

Il cuore della produzione scarlattiana è costituito indubbiamente dalle "Sonate" per clavicembalo, che il musicista si ostinava a comporre nonostante fossero del tutto inattuali in un periodo in cui si procedeva speditamente verso altre direzioni. Queste pagine sono in un solo movimento, cosa curiosa assai per quell'età, in cui dominava lo "stile galante", che preferiva invece le sonate in più tempi, così come aveva sancito il modello formale di riferimento, mi riferisco ovviamente alla sonata a tre di epoca barocca. Nelle Sonate, Scarlatti introdusse per la prima volta, se non si considerano talune precedenti esperienze di Rameau, arpeggi, note

* Direttore Artistico delle Celebrazioni scarlattiane.

ribattute in agilità e l'incrocio delle mani. Una grazia sorridente, non disgiunta dal controllo di una coerente razionalità, contraddistingue la figura di Domenico Scarlatti, che può a ragione ritenersi il fondatore di un genere, non immune da movenze toccatistiche, e straordinariamente attento a un accordo inusuale, a una sonorità inedita, che vanno ad arricchire la trama musicale delle sue Sonate, che spesso nascono da una suggestione, magari da una melodia di stampo popolare, oltre che da una sorprendente facilità nel creare nuovi temi. Pochissime delle sonate furono pubblicate mentre l'autore era in vita, nessuna in Spagna o Italia. I manoscritti che ci sono pervenuti sono di splendida fattura, il che fa pensare che siano quelli che il compositore realizzò per il celebre sopranista Farinelli, che era attivo a Madrid fin dal 1737 come direttore del teatro di corte. La napoletanità di Scarlatti esplode forse proprio in quel gusto inconfondibile per il popolare, per il caratteristico, che contribuiscono ad arricchire una tavolozza già molto ricca di sfumature in grado di assecondare l'esigenza di esprimere i più raffinati e nascosti particolari. Il linguaggio adottato da Domenico Scarlatti era assolutamente contrario a ogni forma di immobilismo: è questa la ragione, forse, per cui Domenico Scarlatti si volle cimentare nel tentativo – perfettamente riuscito – di creare un genere, che per molti aspetti era estraneo ai suoi tempi, al punto da apparire stravagante. Per quanto riguarda i modelli che lo ispirarono, tolto un certo spirito toccatistico, chiaro retaggio paterno, non vi furono altri autori dai quali prese spunto. Il senso del ritmo e della melodia che spesso nasce da una sintonia improvvisa con un tema popolare, come si è detto, procede parallelamente alla ricerca di nuove sonorità e di nuove modulazioni, addirittura di soluzioni esecutive ardite e profondamente innovative, impensabili a quei tempi. Il musicista escogita per lo strumento effetti straordinari, utilizzando anche la tecnica dei salti e degli incroci, costringendo così le mani dell'esecutore ad assumere nuove posizioni.

MIMMO SCARLATTI E LA FRENESIA NAPOLETANA

ENZO AMATO*

...è una splendida sera dell'autunno del 1685, precisamente il 26 di ottobre, nel cuore di una Napoli dove il fenomeno musica è così diffuso da costituire una necessità. Dove in ogni casa si esegue musica, musica che coinvolge tutta la popolazione, tanto da spiegare il grande numero di compositori e di virtuosi ed il conseguente livello di perfezione raggiunto. Dove tutti gli avvenimenti sociali pubblici e privati, nozze, funzioni religiose, lavoro nei campi, sono caratterizzati dalla presenza della musica, senza considerare gli innumerevoli concerti da camera, gli spettacoli teatrali, le feste popolari. Dove una vera 'frenesia' della musica, favolosa, incredibile, ne investe tutte le forme possibili, alle ore 20,57 in via Toledo, nella casa del grande Alessandro Scarlatti, Maestro della Real Cappella del Viceré di Spagna Don Gasparo de Haro Guzman, Marchese del Carpio, quando dal ventre di Anna Maria Vittoria Ansalone nasce Giuseppe Domenico, sesto di dieci figli, che della musica sarà un grande genio. Domenico cresce in un ambiente dove la componente musicale è fuori dall'ordinario. Oltre al padre Alessandro, uno dei fondatori della scuola musicale napoletana, il fratello Pietro Filippo è compositore, gli zii, tutti fratelli e sorelle del padre: Anna Maria Scarlatti, cantante; Francesco Scarlatti, violinista e compositore; Melchiorra Brigida Scarlatti, cantante; Tommaso Scarlatti, cantante. Il padre, Alessandro, scriverà del piccolo "Mimmo", in una lettera del 30 maggio 1705 indirizzata al Granduca di Toscana: "Questo figlio ch'è un'Aquila, cui son cresciute l'Ali, non deve star'oziosa nel nido, ed io non devo impedirle il volo". La straordinaria vicenda artistica di Domenico Scarlatti era iniziata...

* Presidente del Comitato per le Celebrazioni scarlattiane.

SCARL/ACT, O DELLA DISSONANZA

GIROLAMO DE SIMONE

In Domenico Scarlatti la Dissonanza non è solo questione d'armonia, ma anche fatto 'tematico'. Essa assume il suo significato per linee orizzontali, ancorché accompagnate al basso da un singolo suono (o da successioni di suoni).

Altre volte la Dissonanza è disegnata da un abbellimento, ovvero da rapide decorazioni del tema; accessorie, talora edulcoranti, pur sempre segno di stile. Grazie ad esse si toccano note non tematiche, talvolta non armoniche. Cospirano, così, da Abbellimenti, alla costruzione dissonante della verticalità.

Gli accenti: se dati su note tematiche, allocate tuttavia in luoghi in cui non dovrebbero essere, luoghi deboli dell'andamento metrico, ecco, la loro presenza distoglie, diverge, stranisce. Ancora Dissonanza.

Fortunatamente, per noi oggi il concetto di 'dissonanza' non ha più alcun significato. A meno di far uscire da sé la nozione e proiettarla in un luogo più ampio, in cui 'dissonante' sia qualsiasi combinazione di suoni (situazioni) in grado di far gridare allo scandalo, far drizzare le orecchie, rendere agitati gli accademici e irritati i censori...

Una nozione allargata di 'dissonanza' dovrebbe prevederne una, simmetrica, forse anacronistica, di 'armonia'.

Solo la casualità asseconda quel desiderio borghese, che risale a Scoto Eriùgena, della moltiplicazione indefinita delle letture e, quindi, per noi, degli ASCOLTI.

Se esistono tanti ascolti quanti sono gli ascoltatori, si può rendere questa relazione biunivoca, bidirezionale, solo se le aggregazioni tra le linee di un pezzo musicale si moltiplicano attraverso una casualità apparente, programmata, ma efficace ed effettiva (ovvero in grado di sortire esiti di senso) entro i margini che il compositore ha preventivamente determinato.

Ciò non va in direzione né dell'alea né del determinismo assoluto.

Si limita ad essere indicazione metodologica per la realizzazione di una *musica funzionale*.

Giuseppe Chiari diceva che la Germania s'era a un certo punto, proditoriamente, appropriata dei destini della musica, rubando un primato agli italiani.

Lui ne faceva un combattimento tra musica vocale e musica strumentale. Ma se si confrontano le geniali Sonate di Domenico Scarlatti con le noiosissime e convenzionali trovate di Beethoven (Bagattelle, Rondò, Sonatine, alcune Sonate) appare evidente che il predominio della dissonanza, della ricerca, dell'inventiva, dell'originale e fresca creatività strumentale era davvero italiano, e non era confinato alla sola musica vocale. Era una primazia *anche strumentale*.

A lungo l'illusione è stata contrapporre la forma all'invenzione. Come se invenzione e improvvisazione fossero senza... forma! Invece, il punto era che la forma tedesca appariva più semplice, restando facilmente riconoscibile. Si poteva analizzare, inscatolare, dunque riprodurre, fino al punto da diventare... ACCADEMIA. Così tutti inseguirono la forma e ne dissero mirabile. E l'invenzione? nel sistema accademico, assieme all'improvvisazione, restò inevasa; solo talvolta fu gara o abuso virtuosistico.

In un sistema integrato della Dissonanza, la relazione armonica convenzionale risulta fuori posto, quasi... dissonante. A conferma della necessità antitetica, giustappositiva, dei due termini, i quali possono agilmente 'scambiarsi' i ruoli, secondo un abusato gioco postmoderno.

Nella moltiplicazione metaforica non tutte le 'armonie' si prestano alla frantumazione tipica della sintesi granulare (che è un espediente possibile oggi grazie all'uso dei calcolatori).

Le dissonanze di Scarlatti vengono triturate agilmente. Non tutte però.

Ho dovuto incidere decine di frammenti, sezionarli, provare a sgranarli, come se lo svolgimento procedesse per... tappe iniziatriche. Grani di rosario, ovvero grani di suono. E in questa trasformazione sottile, (resta) la permanenza di qualcosa di spirituale, qualcosa che attraversa il ronzio delle macchine, il tic-tac del processore, lento e antico (quindi più preciso, nel suo lavoro INE-

SORABILE). Ecco suoni come di Campane, nel bordone utilizzato. Il tempio? quello dell'esposizione, della sala-cappella-santuario prescelto. Essa è anche un 'tempo'. Un santuario del tempo che non ho più nella mia disponibilità.

E questi frammenti diventano altro da quelli che avevo inciso. Sono Scarlatti e non più Scarlatti. Sono miei e già non più miei. Essi rappresentano, propriamente, una delle forme possibili, nella scelta arbitraria, certamente personale, forse compositiva, che ne ho fatto. Per dar forma (una delle possibili) all'immagine della Dissonanza.

Spesso alla DISSONANZA ho accoppiato l'ACCELERAZIONE. Non per simulare la pantomima, né per la nostra capacità di

SOSTARE

ATTENDERE

RIFLETTERE (che significa lasciare alle cose il tempo di venirci incontro, di colpirci).

Ma per cogliere quel senso di alterazione quasi psichedelico che viene dagli anni Settanta, e che muta prospettiva nella percezione delle cose, conferendo ad esse un senso (un vettore direzionale) differente. Per questo il materiale che ho inciso al pianoforte viene vorticosamente 'precipitato', accelerato, secondo una progressione che nessun pianista in carne ed ossa potrà mai eguagliare. Questo procedimento si colloca nel tempio dell'installazione, e trasforma i materiali della composizione in metacomposizioni: ovvero qualcosa che si fa più sottile, che cerca, disperatamente, una dimensione (ecco la 'riflessione') spirituale.

Il tempo-tempio dell'installazione è stratificato e permutabile. Perché le immagini ed i suoni, su cinque monitor e con cinque tracce musicali, non vengono mai a sovrapporsi. Ciò presuppone una loro sovrapponibilità indefinita, ovvero il progetto compositivo prevede una randomizzazione efficace.

Saper cogliere la potenza di sovrapponibilità nei materiali utilizzati è progetto ma soprattutto salto logico. C'è una componente di ASCOLTO. Senza ascolto non potrebbe esserci superamento personale, superamento dei materiali, soprattutto superamento della loro fissità nel preorganizzarli secondo un sistema.

La nostra capacità è appunto un rendersi accoglienti: capacità come attitudine a *contenere*.

74 Ascoltare la potenza dei materiali, al di là della loro organizzazio-

ne. Questo è un lascito *fluxus*, ma va oltre Fluxus, perché infine non si tratta di casualità, ma di causalità (uno dei vettori possibili a darsi, nei materiali e nella loro 'composizione').

Quando il discorso si fa desueto il silenzio diventa essenziale. Esso è insostituibile. Così procedo, talvolta, per SOTTRAZIONI, e gli insiemi complessi che ne derivano, ancorché giocare su molteplici linee polifoniche, o multitraccia, si consentono pause nel discorso.

La sottrazione diventa DISSONANZA d'assenza.

DIARIO DELLA DISSONANZA

GIROLAMO DE SIMONE

Giugno 2007. Da un mese è scomparso Giuseppe Chiari. Se ne è andato dopo Pietro Grossi. Soltanto pochi mesi fa era davanti a me, e tracciava su un pezzo di carta una delle sue 'costellazioni': Fluxus, Marcatré, Metzger ed altri nomi inanellati nei suoi ricordi. Ora il padre della musica d'azione italiana non c'è più.

Luglio 2007. Mi chiamano dal Comitato per le celebrazioni di Domenico Scarlatti. Ho da poco suonato in un chiostro un *game* ispirato a lui. Ma non voglio più suonare così. Riprendo un vecchio libro, curato da Alessandro Longo per le edizioni Ricordi, quelle di un tempo ormai andato. Le pagine sono piene di segni a matita tracciati da Eugenio Fels. Mi raccomandava di suonare i veri accordi, non quelli epurati dall'Accademia. Fels è un musicista che insegna in Conservatorio, ma le sue prassi sono sempre state auree, e non decadenti come quelle che ormai tipizzano gli studi musicali italiani. Del resto anche Beppe Chiari lo diceva (lo disse fino all'ultimo): la musica è endemicamente in ritardo. Le sue gesta erano "declinate" alla parola Arte, e non alla parola Musica. La nostra storia della musica gli era sempre apparsa brutta, totalmente da riscrivere. E le scuole, con i manuali e le storie ispirate a nomi, e non a Movimenti, non gli parevano ben fatte (diceva: perché non scrivere una storia del valzer? perché non raccontare che i tedeschi hanno trasformato la musica da vocale a strumentale per scipparla agli italiani?).

3 agosto. Guardo le note aggiunte a matita da Eugenio Fels. Riempiono gli accordi, altrimenti semplici, riportati nel libro di Scarlatti. Alcune sequenze, che parrebbero banali, si colorano di una luce nuova, inedita; di un senso (ovvero di una direzione liberatoria) che va da tutt'altra parte. Parla di un altrove che sarebbe venuto solo nel Novecento. Suonando al pianoforte tutte le dissonanze, finalmente liberate, si comprende quella musica osteggiata, considerata difficile dagli altri clavicembalisti del Settecento. Scarlatti non ebbe il successo del padre, che in parte lo oscurò, perché intendeva modellarlo a sua immagine. Ciò spinse Domenico alla dissimiglianza, a ricerche armoniche ardite, tradotte in una eccellenza di scrittura strumentale che fu costret-

to ad esportare in Spagna. Le Sonate rientrarono in Italia dalla Spagna solo grazie al celebre Farinelli. Una analogia crescente tra la vicenda artistica e personale di "Mimmo" Scarlatti (come amava firmarsi) e quella delle altre memorie inconciliate italiane e segnatamente partenopee si fa sempre più evidente. Un filo rosso lega la storia di Luciano Cilio, Pietro Grossi, Giuseppe Chiari e, perché no? anche la mia e quella di Eugenio Fels.

7 agosto. Sfoglio il libro "Gesti sul Piano" di Chiari. Foto in bianco e nero inquadrata dall'alto, sullo sfondo la tastiera del pianoforte (en blanche et noir). Voglio permutare, tritare, declinare a mia volta il gesto provocatorio, alla luce di questo nuovo grande padre delle memorie inconciliate italiane. Voglio legare questo gesto all'elettronica del pioniere Grossi, alla poeticità del mediterraneo Cilio, alle 'azioni' fluxus di Chiari. Voglio che ci sia il pianoforte, ma non posso usare i materiali già in commercio: grazie al tocco, che è il bel canto dei pianisti, è possibile rendere più gradevoli le dissonanze originarie dei manoscritti del Settecento. La Dissonanza invece deve essere cruda, e davvero 'declinata', mostrando che essa è inclusiva, mentre esclusiva, escludente, resta la consonanza. Consuetudini differenti a cavallo delle epoche hanno prescritto cosa fosse convenevole e cosa no. Ciò dimostra che l'Armonia, propriamente detta, non esiste, e che a pieno titolo dobbiamo usare in ogni momento tecnologie e consapevolezze avanzate, compresa quella della sintesi granulare, della parcellizzazione di suoni e rumori, per poterci davvero affrancare dai manuali.

7 settembre. Ho ormai completato la registrazione al pianoforte dei frammenti più interessanti. Ora si pone il problema della struttura. Sto intanto procedendo a creare una tavolozza di suoni e rumori, diverse centinaia di gradazioni, variazioni, sfumature cromatiche di senso. Cerco, nonostante tutto, una coesistenza e contemporaneità di voci differenziate. Non vorrei cristallizzare gli eventi, né darne versioni definitive. Vorrei si trattasse di una installazione e non di una composizione. Ovvero che il caso, quello però predeterminato di Cage, vi svolgesse un ruolo, ma che tuttavia la somma di tanti tasselli, la loro successione, fosse pensata in modo da 'funzionare': produrre talvolta silenzio nello spazio di destinazione (che immagino come un tempio, ove si rappresenta la Memoria e la Dissonanza), talvolta rumore, talvolta complesse sovrapposizioni accordali.

10 settembre. La sintesi granulare aiuta: è un procedimento che lascia intravedere, in filigrana, la provenienza dei campioni sonori,

che nel mio caso è sempre il pianoforte. E tuttavia trasforma quei suoni, originariamente di Scarlatti, in qualcosa d'altro: come se esplodessero. Se dovessi cercare un paragone in letteratura, penserei a Michaux. Alle sue descrizioni di esperienze psichedeliche.

12 settembre. Ho trovato un altro nesso con le memorie degli anni Settanta. La psichedelica, che dovrà essere evidente nelle immagini che accompagneranno i suoni. La moltiplicazione di suoni e visioni deve essere post-pop, lanciare oltre il sé, ma paradossalmente partire da una profonda introspezione. Questo procedimento fu descritto magnificamente da Otto Weininger, che comprese cosa volesse dire Kant nelle vertiginose congetture che dalle prassi giungono alle regole più astratte della ragione.

Ottobre. Ho prodotto infine quattro fonti sonore stereo, ed una solo monofonica. Ciascuna è indipendente dalle altre. Ciascuna prevede silenzi, anche di quindici, trenta secondi. Ciascuna ha durata differente dalle altre. Esse poggiano su un 'bordone', quieta fonte stereo, ovvero su una sorta di suono ancestrale, che rappresenta il *continuum*. Una sorta di gigantesco OM.

Faccio una simulazione: tutti gli schermi video producono suoni ed immagini. Un proiettore lascia andare il bordone, abbinato al video più astratto. Mi perdo per qualche tempo (forse due ore) nei loop, nelle ripetizioni dei dischi, che tuttavia generano musica sempre differente nel tempo. Capisco ora che forse si è trattato di una ricerca d'acqua. Che ho cercato sottigliezza è soluzione. Una sorta di 'non movimento' sempre cangiante in grado di accogliere, proteggere, riscaldare. Per diluirmi e perdermi.

RESOCONTO DEL CONVEGNO

"UN FUTURO PER LA MUSICA CLASSICA"

LE ISTITUZIONI, I MUSICISTI, GLI OPERATORI, LE LEGGI, I RAPPORTI CON IL MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI E CON IL PARLAMENTO

Francesco Agnello - Presidente Cidim (44 associazioni) e Futuromusica (15 istituzioni)

Gisella Belgeri - Presidente Federazione Cemat (12 centri di ricerca e produzione elettroacustica)

Gianni Cervetti - Presidente Orchestra Verdi di Milano

Enrico Dindo - Presidente Musicarticolo9 (58 soci)

Lucio Fumo - Presidente AIAM (84 associazioni concertistiche)

R.It.M.O. - (63 associazioni di musicisti)

CONVEGNO ALL'UNIVERSITÀ "LA SAPIENZA" DI ROMA AULA MAGNA - GIOVEDÌ 3 APRILE 2008, ORE 15.00

Voce 1: Introduzione

Ultime notizie: il Fus 2008 destinato allo spettacolo dal vivo ammonta, al momento, a soli 456 milioni invece che a 511,4 milioni di euro. Questa decisione è stata giustificata dal fatto che la legge finanziaria prevede l'accantonamento dell'11% sulla spesa corrente di tutti i ministeri. Il Ministero nell'ambito della suddivisione del FUS, ha leggermente diminuito, rispetto al 2007, le quote di ogni singolo comparto salvo per la Danza ed il Cinema.

Non sono tuttavia mancate nuove dolorose sorprese. Abbiamo appreso, infatti, che il sottosegretario E. Montecchi, a conclusione della riunione della Consulta Musica ha informato i componenti di avere ottenuto lo sblocco di € 15.000.000 sui € 55.000.000 accantonati dalla finanziaria e che questa somma è stata così ripartita:
Fondazioni Liriche € 2.400.000, Cinema € 2.000.000, Prosa € 10.000.000, Titolo III (musica) € 500.000, Circhi € 100.000.

Dobbiamo purtroppo constatare che il Ministero non ha utilizzato per la ripartizione dei 15 milioni di euro la percentuale da esso stesso fissata per il Titolo III nella misura del 13,74% che avrebbe assegnato al settore € 2.061.000 rispetto ai € 500.000 stabiliti!

FUS: 2007/2008											
2007						2008					
COMPARTI	ripartizione	% 2007	1ª ripartizione	% 2008	2ª ripartizione*	3ª ripartizione**	totale FUS 2008	percentuale del totale	differenza percentuali 2008-2007		
FONDAZIONI LIRICHE E SINFONICHE	210.990.000	47,81%	212.906.000	46,69%	2.400.000	19.124.000	234.430.000	45,88%	-1,93%		
CINEMA	79.434.000	17,97%	88.920.000	19,50%	2.000.000	7.187.000	98.107.000	19,2%	+1,23%		
PROSA	73.525.000	16,66%	74.191.000	16,27%	10.000.000	6.664.000	90.855.000	17,78%	+1,12%		
MUSICA	62.091.000	14,07%	62.654.000	13,74%	500.000	5.628.000	68.782.000	13,46%	-0,61%		
DANZA	7.679.000	1,74%	9.576.000	2,10%		696.000	10.272.000	2,01%	+0,27%		
CIRCHI	6.693.000	1,52%	6.749.000	1,48%	100.000	608.000	7.457.000	1,46%	-0,06%		
COMMISSIONI	441.000										
OSSERVATORIO	447.000	0,22%	1.004.000	0,22%		93.000	1.097.000	0,21%	0,02%		
TOTALI	441.301.000		456.000.000		15.000.000	40.000.000	511.000.000				

N.B.: Il Titolo III è il solo settore che perde (- 0.61%) rispetto alla percentuale del FUS assegnata nel 2007

Alle Fondazioni Lirico-Sinfoniche sono stati assegnati nel 2008 29 milioni extra FUS, con un conseguente incremento rispetto al 2007

* La 2ª ripartizione (€15.000.000) avrebbe dovuto comportare, in base alla percentuale fissata per la musica, un'assegnazione di €2.061.000 invece che di €500.000

** La 3ª ripartizione sarà realizzata in base alle percentuali stabilite nel 2007

Considerato, inoltre, che il sottosegretario Montecchi ha sostenuto, sempre in occasione della riunione della Consulta dello Spettacolo, che la ripartizione dei 40 milioni di euro accantonati saranno ripartiti, dopo il loro sblocco, con le stesse percentuali applicate nel 2007 (Titolo III: 14,07%), ne consegue che il nostro settore, come risulta dallo schema, è l'unico ad aver subito una diminuzione percentuale.

Va infatti considerato che le Fondazioni Lirico Sinfoniche se hanno subito da un lato una diminuzione in percentuale dell'1,93% hanno avuto, subito dopo, assegnato 29 milioni di euro extra Fus.

Questo ulteriore intervento poco favorevole alla musica classica è avvenuto dopo che dal 2003 al 2007 sono state cancellate dagli elenchi dei contributi ministeriali: 83 associazioni concertistiche, 54 festival, 27 corsi, 21 concorsi, in tutto 184 istituzioni, tra le quali non poche erano valide e attive soprattutto nei piccoli e medi centri, dove spesso costituivano l'unica forma di attività culturale a carattere stabile. Queste cancellazioni, effettuate non si sa in base a quali criteri, hanno penalizzato soprattutto il Sud. In compenso in questi ultimi anni sono state generosamente sostenute le istituzioni musicali dell'Emilia-Romagna, ormai il solo paradiso musicale del nostro Paese.

Voce 2: Tagli e nuova Consulta dello Spettacolo

Il sostegno dello Stato è stato invece negato o fortemente contenuto a gran parte delle associazioni di musica contemporanea nonostante fossero impegnate a favorire l'attività e la carriera dei nostri musicisti. Sono inoltre diminuiti, spesso in misura consistente, i contributi a favore delle istituzioni musicali sopravvissute ai tagli con la conseguenza di un ridimensionamento della loro attività.

Tagli consistenti sono stati apportati anche alle fondazioni liriche che hanno però avuto la possibilità di recuperare la loro perdita attraverso l'incremento dei contributi degli enti locali. Il soccorso offerto da quest'ultimi alle fondazioni lirico sinfoniche si è purtroppo ripercosso sulle associazioni di musica classica che hanno subito (dopo quella operata dallo Stato) una ulteriore penalizzazione a livello locale.

Questi sono alcuni dei motivi che hanno determinato il declino delle istituzioni di musica classica, nonché una flessione delle presenze ai concerti (che sono rimaste, tuttavia, maggiori di quelle registrate dagli altri settori di musica colta, compreso quello lirico).

Occorre tenere presente in proposito, che le decurtazioni dei fondi, tradizionalmente riservati al sostegno della musica classica penalizzano non solo le istituzioni del settore, ma quel che è peggio, il loro pubblico

(3.025.000 unità dagli ultimi dati) che, nonostante la strage di istituzioni concertistiche operata dagli ultimi due Governi, è tuttora distribuito in tutto il territorio nazionale, compresi molti piccoli centri.

Di conseguenza l'incremento dei fondi degli enti locali a favore delle fondazioni lirico sinfoniche e il decremento del loro sostegno e di quello dello Stato alle attività di musica classica è equivalso a favorire il pubblico della grande lirica, ovvero quello prevalentemente composto da cittadini benestanti residenti in quattordici grandi città e a penalizzare quello che frequenta le sale dei concerti in centinaia di centri molti dei quali di piccole dimensioni. Noi consideriamo questa scelta sciagurata e irresponsabile anche in considerazione del fatto che i concerti di musica classica e contemporanea, checchè se ne pensi, sono frequentati dai giovani e dalle classi meno abbienti. È di conseguenza evidente che il sostegno dello Stato alle fondazioni liriche deve essere concesso con fondi aggiuntivi e non attraverso prelievi diretti o indiretti dai capitoli di spesa tradizionalmente destinati alle istituzioni di musica classica.

Gli enti di promozione dedicati al sostegno della musica classica, di quella contemporanea, dei compositori e degli interpreti, con particolare riguardo ai più giovani, hanno fatto il possibile per attenuare le conseguenze di questa politica e per sostenere le istituzioni di musica classica. Per tutta risposta in questi ultimi anni hanno subito un decremento del sostegno ministeriale, la cui entità non ha avuto raffronto con nessun altro settore.

Dulcis in fundo: è stata di recente costituita dal Ministero la *Consulta dello Spettacolo*, che qualora dovesse funzionare come funzionava un tempo il *Comitato per i Problemi dello Spettacolo*, dal quale discende, non tarderà a dimostrare di avere altra funzione se non quella di copertura delle decisioni della direzione generale, nei casi in cui ne approva le proposte e di non essere ascoltata, le rare volte che oserà contestarle.

La Consulta è così formata: un rappresentante per le Fondazioni Liriche, uno per i Teatri di Tradizione, uno per il Titolo III, uno per i sindacati dei lavoratori dello spettacolo, uno per i critici musicali, uno per le associazioni musicali non disciplinate dalla Legge 800 ed infine uno designato dalla Conferenza Unificata.

È motivo di stupore che la composizione dell'attuale Consulta non preveda alcun rappresentante dei Festival, le Associazioni concertistiche, le Istituzioni concertistico orchestrali, le Scuole di Musica, le Accademie Musicali, gli Enti di promozione, i Corsi, Concorsi, le istituzioni afferenti all'ex art.40. Proponiamo che, per il fattivo ruolo svolto a favore della promozione musicale e culturale nel nostro paese e per la specificità dei diversi settori, il Titolo III possa essere rappresentato da almeno due membri.

L'attuale composizione della Consulta è un'ulteriore eclatante dimostrazione del disinteresse in cui è tenuta la musica classica. La mancanza di esperti del nostro settore certamente non contribuirà ad esprimere pareri adeguati ai bisogni della musica classica.

Voce 3: Nuove istanze/Istituzioni storiche

Desta poi ulteriori preoccupazioni e perplessità che il Sottosegretario Montecchi, in occasione di un incontro con gli operatori dello spettacolo associati all'Agis, abbia dichiarato che i maggiori fondi a disposizione del FUS per il 2008 sarebbero stati destinati quasi esclusivamente a favore delle nuove istanze.

Pur convinti che sia una buona politica culturale quella che voglia dare spazio alla nascita e allo sviluppo di nuove meritevoli istituzioni musicali, rimane comunque il fatto che debba essere garantita la dignità di sopravvivenza e sviluppo anche e soprattutto per quei soggetti che con un lavoro continuo di molti anni hanno cresciuto e formato il pubblico di oggi che conta più di 3 milioni di spettatori.

Posto che, secondo gli attuali scaglioni di ripartizione, i maggiori fondi devoluti dal FUS al nostro comparto ammontano al 9% di quanto in totale è destinato (da 62,09 mil. a 68,78 mil.), ci sembra sia assolutamente inconcepibile che questa percentuale vada tutta investita sulle nuove istanze dopo che, negli ultimi 4 anni, tanto sono state penalizzate le consolidate istituzioni del territorio nazionale.

Si suggerisce pertanto che alle nuove istanze vengano riservati al massimo 3 punti di percentuale mentre al parziale reintegro dei fondi per le istituzioni storiche venga garantito almeno il 6%.

Voce 4: La professionalità non è una opzione

Nella Consulta sono rappresentati, inoltre, i critici musicali ed i sindacati ma non l'associazione dei musicisti che è stata del tutto ignorata dal Ministero nonostante vi partecipino cinquanta dei migliori musicisti italiani. Ci riferiamo a MUSICARTICOLO9.

Occorre chiedersi per quale motivo il Governo e la burocrazia non si siano resi conto che, quando si discute di problemi musicali, la presenza di musicisti e di esperti del settore non è solo opportuna ma utile e indispensabile.

È possibile che si persista nel ritenere l'organizzazione delle attività di spettacolo come un gioco al quale tutti, proprio tutti, nessuno escluso, possono partecipare?

Se la competenza musicale, in riferimento a cariche direttive di istituzioni di musica sinfonica, lirica ecc., viene considerata una opzione trascurabile, come spiegare i motivi per i quali le fondazioni e le istituzioni che funzionano meglio sono proprio quelle guidate da esperti operatori musicali e non dai così detti *manager*?

Auspichiamo, pertanto, che il nuovo hobby italiano, praticato da innumerevoli dilettanti in musica, ovvero quello di dirigere un'istituzione senza averne le competenze possa essere dirottato verso carriere di altro genere.

E per favore non si perda ancora tempo a chiedersi per quali motivi il nostro Paese è in declino, almeno fino a quando non vedremo uomini giusti occupare posti giusti, a prescindere dalla loro collocazione politica. Quanto affermiamo non è certo una novità considerato che, ad esempio, Nicolas Sarkozy ha scelto tra i principali collaboratori esponenti non legati al suo partito.

Quale conquista sarebbe per la nostra Nazione se i responsabili dell'amministrazione pubblica, sia a livello politico che burocratico, si convincessero che la competenza non ha colori politici perché costituisce un prezioso patrimonio di cui nessuno può permettersi di farne a meno e innanzi tutto noi, considerate le vicende di questi ultimi anni!

Troppo spesso abbiamo assistito alla nomina di personalità prive dei titoli necessari alla copertura del ruolo per il quale sono state nominate.

Di questo dovrebbero far tesoro specialmente i Presidenti delle Regioni e i loro assessori considerato che appaiono spesso ancora meno inclini a far prevalere gli interessi pubblici su quelli della loro parte politica, di quanto lo siano gli stessi amministratori statali.

Da questo momento ci rivolgiamo idealmente non solo ai presenti, ma anche al prossimo Ministro dei Beni e delle Attività Culturali. Se, come sarebbe auspicabile, si trovasse un accordo sul fatto che le attività musicali esigono competenze specifiche, vorremmo che di questo il nuovo Ministro, i Presidenti delle Regioni, gli Assessori competenti, ne tenessero conto, sempre e per tutte le cariche.

Voce 5: Il Decreto Ministeriale

Continuiamo, sperando di riuscire a contenere la nostra amarezza soffermandoci sul nuovo Decreto ministeriale steso *a tagli e cucì*, senza una preliminare e adeguata riflessione a livello strategico che ha conferito maggiori poteri alla Direzione Generale e ha messo innumerevoli paletti che, in alcuni casi, rendono impossibile lo svolgimento dell'attività. Un esempio per tutti: l'art. 12 - festival e rassegne - che di fatto impedisce ai festival di musica contemporanea di ricevere un adeguato finanziamento.

Al di là di un articolato non innovativo e a volte contraddittorio, che non abbiamo il tempo in questa sede di esaminare dettagliatamente, spiace constatare che si è perduta una importante occasione per:

- individuare soluzioni capaci di sostenere e sviluppare l'organizzazione musicale italiana;
- predisporre un progetto efficace ed efficiente teso a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale.

Il mondo della musica classica non meritava di certo questo trattamento.

L'Aiam e FuturoMusica hanno tentato di evitare questo nuovo disagio al mondo della musica classica, purtroppo, senza esito.

A fronte di questa ennesima manifestazione di disinteresse nei confronti del nostro settore chiediamo, ancora una volta a voce alta, che l'attuale Decreto Ministeriale venga sostituito al più presto da un nuovo strumento normativo in grado di indicare regole, modi e mezzi attraverso i quali le istituzioni possono essere messe in condizione di *favorire*, in particolare tra i giovani, *la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale*, obiettivo che i musicisti, le associazioni concertistiche e i festival realizzano con costi, a carico dello Stato, assai contenuti.

Auspichiamo che la redazione di questo nuovo documento, anticipatore di una legge sulla musica da troppo tempo attesa dal settore, sia preceduto da un'ampia concertazione tra la direzione generale e gli operatori specificatamente delegati a tale scopo da ogni settore rappresentativo e dall'associazione dei musicisti Musicarticolo9.

Va ricordato in questa sede che il documento di programmazione economico-finanziario relativo agli impegni di spesa per gli anni 2008/2011 sottolinea che la valorizzazione dei beni e le attività culturali costituisce

un impegno del Governo che si pone l'obiettivo strategico di modulare risorse per le politiche culturali pari all'1% del bilancio dello Stato rispetto a quelle attuali, pari allo 0,26%.

Questo comporta per il Ministero maggiori responsabilità che non possono essere affrontate attraverso un documento inadeguato com'è l'attuale Decreto ministeriale.

Voce 6: La spesa pubblica strumento di una strategia di livello nazionale (parte prima)

Riteniamo che vada colta questa occasione per chiarire cosa intendiamo per ampio respiro o per visione strategica degli investimenti dello Stato in materia musicale.

Siamo profondamente convinti che quando si scrivono nuove regole e ancora di più se ci si appresta a predisporre il testo di una legge, occorra avere una visione complessiva degli obiettivi che si intendono conseguire nell'interesse della collettività, nonché avere la conoscenza dei problemi da affrontare e le competenze per trovare le soluzioni.

Questo presuppone capacità di concepire un programma di interventi partendo da un approfondito studio della materia e dal reperimento dei mezzi occorrenti per realizzarli. Si tratta di un impegno creativo che esige tempo e capacità.

Nel nostro caso i risultati ottenuti attraverso questo procedimento dovrebbero essere confrontati con gli obiettivi esposti all'art.1 della legge n. 800:

“Lo Stato considera l'attività lirica e concertistica di rilevante interesse generale in quanto intesa a favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale. Per la tutela e lo sviluppo di tale attività lo Stato interviene con idonee provvidenze”.

Solamente se la risposta è positiva si può avere certezza di avere compiuto un buon lavoro.

L'articolo 1 della legge n. 800, che abbiamo citato, testimonia la saggezza di chi, a suo tempo, ha votato la legge n.800 ed evidenzia che i fondi che il Parlamento mette a disposizione del Ministero non sono destinati al mantenimento delle fondazioni liriche, né delle associazioni concertistiche o dei festival ecc, e tanto meno agli stipendi, ad esempio, dei portieri o dei tecnici dei grandi teatri d'opera o degli stessi operatori musicali.

Non solo, non sono destinati nemmeno ai musicisti o ai dipendenti delle strutture musicali pubbliche bensì solo ed unicamente “alla formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale”.

Di conseguenza tutto il resto sono solo chiacchiere. Le fondazioni liriche, orchestre, festival, associazioni concertistiche, i portieri, gli operatori, gli stessi musicisti ecc. **non sono, pertanto, altro che gli strumenti di cui si avvale lo Stato per conseguire gli obiettivi che si propone la legge n. 800.**

Se partiamo da questo assunto, che è per noi principio inderogabile, si dovrebbe, in una visione non settoriale e tanto meno regionale, rileggere l'elenco delle carenze e dei problemi che rallentano lo sviluppo della cultura musicale, per passare subito dopo ad esaminare come si possano risolvere, uno dopo l'altro, le esigenze che questo metodo di lavoro farà emergere ben chiare e ben visibili.

Un esempio per tutti: il pubblico musicale italiano della lirica e anche della musica classica è inferiore a quello di altri paesi ed è evidente che potrebbe essere notevolmente incrementato.

Come?:

- Attraverso l'insegnamento della musica nelle scuole fin dalle elementari, in base ai più efficaci procedimenti didattici.
- Creando orchestre di bambini e di ragazzi attraverso i metodi che hanno avuto successo in Venezuela. È evidente che questo comporta la creazione di corsi di formazione di insegnanti specializzati ma è altrettanto evidente che nessuna disciplina scolastica è così efficace per la formazione di cittadini consapevoli. Una società funziona in misura della sua capacità di realizzare i propri compiti *concertandoli* con gli altri. Solo così si crea il benessere di tutti;
- Immaginando incentivi per la “rifondazione del dilettante musicale” ovvero di coloro che pur adulti ed impegnati in attività diverse da quelle musicali, amano la musica e sono in grado di suonare uno strumento. Ci riferiamo, innanzi tutto, alle migliaia di cittadini che da giovani hanno studiato musica nei conservatori e si sono dedicati successivamente ad altre professioni. In America, Inghilterra, Germania, esistono innumerevoli orchestre di dilettanti. Siamo più stupidi di loro o solo peggio organizzati?;
- Mediante la creazione di una fitta rete di iniziative musicali in tutti i centri, anche i più piccoli, che potrebbero essere utilizzati per lo svolgimento di stagioni di concerto e anche per interventi di carattere sociale come la formazione di orchestre giovanili e di adulti o corsi musicali per dilettanti;

- Potenziando la circolazione musicale per ampliare l'offerta musicale delle stagioni concertistiche dei centri minori.

Voce 7: La spesa pubblica strumento di una strategia di livello nazionale (parte seconda)

Avere un'idea strategica della conduzione del Ministero significa tra l'altro esaminare la situazione musicale nelle varie regioni per verificare come si possa favorirne lo sviluppo culturale.

Ad esempio, la Sardegna presenta peculiarità che ostacolano lo svolgimento delle attività musicali in tutto il territorio e questo anche per motivi oggettivi come, ad esempio, la distanza dai principali centri di produzione musicale e i costi comportati dai viaggi e trasporti.

Questo è tuttavia solo un handicap che potrebbe essere superato attraverso la predisposizione di un progetto che preveda, per un quinquennio, incentivi per l'assestamento e il potenziamento della circolazione e della produzione musicale. Si tratta di uno dei progetti che dovrebbero essere realizzati attraverso specifici accordi tra Stato e Regioni.

Si potrebbero fare altri esempi, ma ci auguriamo, a questo punto che sia chiaro quale impegno ci attendiamo dal Ministero in futuro: non solo la distribuzione più o meno sapiente delle risorse dello Stato, ma una maggiore attenzione ai problemi della musica classica e la capacità di risolverli anche attraverso il potenziamento, su scala nazionale, delle nuove e ben funzionanti istituzioni musicali, comprese quelle sopravvissute.

Bisogna sempre tenere conto che il mancato sostegno dello Stato ad un'associazione consolidata dovrebbe essere preceduto da una comunicazione che consenta all'associazione stessa di migliorare la propria programmazione.

In ogni caso la negazione del contributo ministeriale non dovrebbe essere comunicata a fine esercizio, se non in casi del tutto eccezionali, al contrario di quanto è accaduto negli ultimi anni. È importante considerare che all'interno delle associazioni vi sono persone che lavorano e che non possono essere trattate come degli oggetti più o meno ingombranti.

Voce 8: Come far funzionare la Commissione Musica e garantire la trasparenza

Il mondo della musica ha bisogno di maggiori capacità di comunicazione con le fonti del finanziamento pubblico: deve offrire e ricevere questa comunicazione in tempi rapidi e con modalità trasparenti.

Siccome lo strumento di rapporto tecnico con la musica è per il Ministero la *Commissione Nazionale Musica*, esiste una esigenza prioritaria: il prossimo Governo deve dotarsi di strumenti adeguati affinché i componenti della *Commissione* possano svolgere consapevolmente la propria funzione di consulenza, obiettivo che può essere conseguito solo attraverso una modifica dei metodi messi finora in opera e assicurando all'esame delle pratiche tempi adeguati.

Dovrebbe, inoltre, provvedere alla diffusione dei dati attraverso i quali la Commissione giunge alla determinazione dei contributi. Offriamo la massima trasparenza (molte delle nostre istituzioni rendono pubblici i propri bilanci), abbiamo diritto alla massima trasparenza. La trasparenza degli investimenti pubblici costituisce non solo una richiesta legittima, ma è il fondamento etico che consente ad un Governo di chiedere al Parlamento i fondi necessari e ai cittadini un impegno per la ripresa culturale ed economica della Nazione.

È evidente che la Commissione Musica andrebbe ripensata, nelle funzioni e nei metodi di lavoro, e ciò è necessario sia per favorire la ripresa delle attività, sia per ridurre gli inconvenienti che si sono registrati a partire dal 1998. Si chiede, pertanto, che venga presa in esame la seguente proposta:

- divisione della Commissione in due gruppi: uno dotato di pieni poteri (istruttoria delle pratiche e indicazione dell'ammontare dei contributi), un secondo con compiti esclusivamente consultivi;
- formazione del primo gruppo attraverso nomina del Ministro;
- formazione del secondo gruppo: esponenti attivi delle varie categorie musicali, anche se responsabili di istituzioni finanziate dallo Stato;
- esame di ogni singola richiesta di contributo realizzato dai due gruppi in seduta congiunta;
- piano di assegnazione dei contributi sottoposto, su proposta del Presidente, esclusivamente al parere del primo gruppo (quello nominato dal Ministro).

n.b. La Commissione dovrebbe avere la facoltà di chiedere, a maggioranza per esempio di due terzi, di consultare direttamente i responsabili delle istituzioni musicali che hanno fatto richiesta di contributi al fine

di ottenere, se necessari, ulteriori chiarimenti su particolari aspetti dell'attività realizzata e da realizzare.

- Presidente della Commissione: il direttore generale dello Spettacolo dal Vivo coadiuvato, nella fase istruttoria, dai due vice Presidenti designati separatamente da ognuno dei due gruppi.
- Il Presidente, coadiuvato dal vice Presidente di nomina del Ministro, dovrebbe predisporre e dirigere i lavori della Commissione, nonché svolgere funzioni di coordinamento dell'attività dei suoi componenti.

Tra i compiti della Commissione: l'esame delle iniziative finalizzate a mettere in opera gli obiettivi programmatici del Ministro e la verifica di congruità culturale ed economica dei "progetti speciali" di esclusiva iniziativa ministeriale.

Poiché siamo convinti che non possa essere considerata trasparente una procedura che prevede la diffusione degli elenchi di concessione di contributi nelle modalità confuse e approssimative adottate fino ad oggi dal Ministero via internet, preannunziamo, fin da ora, che chiederemo al prossimo Ministro di garantire una reale trasparenza degli investimenti (comprendendo la comunicazione, insieme all'ammontare del contributo stesso, dei criteri che l'hanno determinato come peraltro previsto dalla legge n. 241 del 1990).

Voce 9: Le orchestre

Nel nostro Paese sono state fondate in questi ultimi anni numerosi complessi specializzati nell'esecuzione di opere di musica antica, cori e alcune orchestre da camera.

Molti di esse sono di buona qualità, alcune addirittura eccellenti. Sarebbe opportuno che il Ministero dedicasse a queste istituzioni un apposito capitolo di spesa e favorisse anche la loro attività in ambito nazionale e internazionale.

Questo consentirebbe il loro collocamento nel mercato musicale a costi compatibili con le risorse delle istituzioni musicali italiane e straniere.

Per quanto riguarda le orchestre riconosciute, ovvero le ICO e anche i Teatri di Tradizione, sarebbe auspicabile che il Ministero indicasse i criteri ai quali i loro dirigenti devono attenersi per garantire la regolarità dei concorsi e delle audizioni finalizzate alle assunzioni a tempo determinato e indeterminato.

90 E sarebbe opportuno che anche le cariche direttive delle ICO, nonché di tutti gli altri settori del titolo III della legge n. 800, fossero assegnate

attraverso un bando di concorso che preveda scelte in base a specifiche professionalità e non a criteri, come spesso accade, specie nel mezzogiorno, che nulla hanno da fare con la funzione che dovrebbero assolvere.

Sia le Orchestre che i Teatri di Tradizione dovrebbero essere gestite da un direttore artistico di provata esperienza.

Non si comprendono, infatti, le ragioni per le quali il Decreto Ministeriale preveda che le associazioni concertistiche e i festival debbano avvalersi di un direttore artistico di provata esperienza, mentre in relazione alle ICO e ai Teatri di Tradizione si limita a chiedere solo l'esclusività della direzione artistica.

Voce 10: Scuole di musica e accademie

L'Italia possiede una straordinaria ricchezza di cui gli organismi politici e dello Stato sembrano ancora inconsapevoli: le scuole e le accademie di musica di alto perfezionamento. È grazie ad istituzioni come la Scuola di Musica di Fiesole se noi possiamo vantare una orchestra giovanile italiana che è stata invitata nei più prestigiosi luoghi della musica internazionali. Realtà come l'Accademia Chigiana contribuiscono in modo determinante alla diffusione della cultura musicale italiana in Europa e a mantenere altissimo il livello della scuola musicale italiana.

Le grandi Accademie, come Imola, Fiesole, Cremona, Santa Cecilia, Siena, assicurano che il livello della formazione musicale del nostro Paese possa competere, nonostante la scarsità dei mezzi a disposizione, con le più illustri istituzioni analoghe. Ci riferiamo a quelle storiche di Vienna, Hannover, Helsinki, Manchester ecc.

Queste Istituzioni rappresentano il futuro della vita musicale del Paese e assicurano un confronto quotidiano di alto livello per tutti i giovani musicisti italiani e ne favoriscono l'occupazione. Queste istituzioni compiono infatti veri miracoli per mantenere alto il livello musicale del nostro Paese e per contribuire all'avvio alla carriera dei giovani musicisti. Potrebbero fare molto di più se il Governo le sostenesse adeguatamente. Al contrario, in questi ultimi anni hanno dovuto ridimensionare la propria attività per riequilibrare i propri bilanci ai tagli subiti da parte dello Stato.

Un Governo che abbia a cuore le sorti della nostra Nazione e che non sia formato da esponenti che ritengono più importanti i grandi eventi musicali rispetto all'impegno didattico quotidiano di queste scuole e accademie non dovrebbe mancare di considerare di prioritario interesse l'opera da esse svolta. Ed è per questo che ci riesce difficile apprezzare la decisione del Governo di impegnare ben 40 milioni di euro per progetti speciali e per favorire la realizzazione di progetti in collaborazione con

le Regioni nel momento stesso in cui dimostra di non essere in grado di mantenere la promessa di sostenere più adeguatamente le istituzioni musicali meritevoli.

Voce 11: Le associazioni concertistiche

Le associazioni concertistiche e i festival sono ancora in attesa che venga accolta la richiesta di essere potenziati attraverso finanziamenti più tempestivi e meno incerti di quelli attuali. Per favorire un futuro a queste preziose strutture si dovrebbero introdurre norme che favoriscano la creazione, nel tempo, di un patrimonio in grado di renderle meno dipendenti, di quanto lo siano oggi, dalle banche o dalle fidejussioni dei loro presidenti e di conseguenza maggiormente stabili.

Lo sviluppo delle associazioni concertistiche dipende ovviamente dalla certezza dei finanziamenti e dal potenziamento della circolazione musicale. La predisposizione di stagioni concertistiche e anche dei festival presuppongono tempi lunghi di organizzazione e dovrebbero di conseguenza essere finanziate in cicli triennali.

In questo quadro occorrerebbe che i festival di musica contemporanea venissero incentivati, al contrario di quanto previsto dall'attuale Decreto ministeriale.

Non solo, è necessario che sia tenuto presente che ogni singola associazione concertistica e festival sono partecipi di un circuito internazionale e che, in quanto tali, esigerebbero di essere assistiti attraverso un progetto di sostegno e di sviluppo di livello nazionale concepito per consolidare non solo le grandi istituzioni, ma anche quelle che operano nei piccoli centri dove rappresentano spesso la sola realtà culturale che realizza regolarmente la propria attività articolandola per una gran parte dell'anno.

Voce 12: La musica contemporanea

I compositori italiani non possono continuare a veder passare leggi, regolamenti e decreti, che uno dopo l'altro si affannano ad esporre proponimenti mai portati a buon fine (tipo il sostegno alla creatività, alle nuove tecnologie, ai giovani e via dicendo).

Al contrario si è manifestato, da parte del Ministero un particolare accanimento nei confronti del settore delle musiche di sperimentazione e di ricerca e di tutti i settori correlati con la creazione, la produzione e la diffusione delle musiche contemporanee di innovazione.

I contributi a questo settore sono stati, pertanto, sottoposti a tagli e riduzioni drastiche, come si è visto poc'anzi.

Da due anni i musicisti attivi nell'organizzazione della musica contemporanea hanno creato un soggetto collettivo: RITMO - Rete Italiana Musicisti Organizzati per le musiche contemporanee.

Si tratta di oltre 60 esponenti ai quali aderiscono la quasi totalità delle associazioni del settore operative nelle regioni del nord, del centro, del sud e delle isole che hanno condiviso l'urgenza di sensibilizzare il legislatore ad operare per un totale riassetto delle strutture competenti e delle normative che le regolano.

A questo scopo RITMO mette a disposizione l'esperienza maturata dalle sue componenti, in decenni di lavoro, sul campo e si dichiara pronta a sviluppare idee e proposte in grado di valorizzare gli investimenti in forme nuove più aderenti alla realtà economica attuale.

Voce 13: La musica contemporanea ed estero

Alle nuove forze di Governo si chiede una svolta, un tavolo di discussione e di lavoro per studiare assieme strumenti sostenibili, per una decisa sterzata rispetto al deludente rapporto sofferto durante questi ultimi anni. Questi sono i punti che riteniamo fondamentali:

- La destinazione di una quota designata del FUS;
- La scelta di una linea precisa e trasparente per i finanziamenti a favore delle realtà che operano nel campo delle musiche contemporanee, della creatività, delle tecnologie, della formazione;
- Un disegno di legge che riveda nel suo complesso il sistema musicale italiano, dando voce e risorse alle attività di sperimentazione e ricerca, che stanzi risorse per la costruzione di nuove sale da concerto e che investa maggiormente sui giovani musicisti e sui compositori, dando opportunità anche a livello internazionale.

Occorre intervenire sulla visibilità in questo momento assai carente. Occorre di conseguenza concordare con i canali radiotelevisivi una presenza significativa e ragionata dell'offerta musicale contemporanea, anche sotto forma di programmi culturali formativi e delle azioni di welfare dove la musica possa essere presente (musicoterapia, didattica, incontri giovanili).

Si chiede altresì di:

- 1) incentivare la predisposizione di spazi idonei a prove e concerti, per la divulgazione di opere nuove nei linguaggi e nelle estetiche mu-

Tuttavia anche se la Musica Classica, vanta nel nostro Paese il maggior pubblico dopo quello della musica leggera, come si evince dalla relativa bella, l'obiettivo di far condividere ai giovani che frequentano le scuole la gioia di suonare è ancora lontano.

Anzi dai dati esposti nella relativa tabella si evince che dal 1996 al 2006, ovvero in 10 anni, è diminuito il pubblico della lirica (-514.040 biglietti venduti) e quello della concertistica (-1.213.123 biglietti venduti).

Voce 15: Professionalità specifica dei dirigenti burocratici

I vari interventi che si sono susseguiti sino ad ora, concorrono a rendere del tutto incomprensibili i motivi per cui, durante gli ultimi sette anni, il nostro settore abbia subito dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali non tanto un sostegno quanto piuttosto una serie ininterrotta di iniziative che non esiterei a definire "umilianti" e che hanno contribuito, nel loro complesso, a ostacolarne qualsiasi potenzialità di crescita.

Quanto è accaduto risulta dunque assai grave, e dovrebbe pertanto far riflettere soprattutto coloro che si assumeranno, in futuro, l'onere di operare una serie di scelte politiche che risulteranno determinanti per il funzionamento del Ministero stesso. Noi auspichiamo, di conseguenza, che l'incarico di Direttore Generale venga affidato ad una personalità dotata di un'esperienza specifica nel campo dell'organizzazione di attività culturali: in caso contrario, il divario che allontana il nostro Paese dalle altre nazioni europee sarà infatti destinato a crescere ancora.

Nel caso in cui, si dovesse – al contrario – ritenere utile o addirittura indispensabile la presenza di un dirigente amministrativo alla guida del Ministero, sarebbe pertanto necessario che il Ministro o lo stesso Direttore Generale si dotasse di uno o più qualificati consulenti musicali, incaricati di collaborare con lui e con la *Commissione Musica* al fine di determinare il configurarsi di un'organica politica musicale.

Questo è, d'altronde, quel che già avviene in altri settori del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, i cui direttori vengono perlopiù individuati fra gli esperti dei vari settori: è davvero difficile, infatti, comprendere il motivo per cui tale principio non debba – o possa – valere anche per lo Spettacolo dal Vivo.

Tanto più che l'offerta di musica classica dovrebbe essere sempre più concepita nei termini di un vero e proprio "servizio" da svolgere in favore della cittadinanza.

In tale contesto, la capacità di coinvolgere le istituzioni scolastiche ed il pubblico giovanile risulta ovviamente a dir poco determinante, data l'importanza di offrire a bambini, ragazzi e adolescenti una concreta possibilità di accesso al linguaggio musicale e alle sue principali espressioni storiche, senza per questo trascurare il mondo sempre più articolato dei linguaggi musicali del nostro tempo.

Dalla centralità di tale questione discende tuttavia l'esigenza di riservare a chi opera sistematicamente nel settore della promozione della musica presso il pubblico giovanile e studentesco il giusto riconoscimento e sostegno.

Voce 16: Le grandi orchestre sinfoniche

Riteniamo, altresì, necessario ricordare in questa sede che il nostro Paese è l'unico in Europa ad avere solo quattro grandi orchestre sinfoniche: quella della RAI a Torino, la Verdi Milano, l'Accademia di S. Cecilia a Roma e la Sinfonica Siciliana a Palermo. Di queste quattro, La Verdi di Milano si trova, come abbiamo detto, in una gravissima crisi finanziaria e quella siciliana di Palermo attraversa invece una gravissima crisi gestionale.

Di queste grandi orchestre, l'unica ad essere sostenuta dallo Stato è quella dell'Accademia di S. Cecilia, mentre il costo dell'Orchestra di Torino è interamente coperto dalla RAI.

Di conseguenza lo Stato Italiano concede un contributo di grande entità solo ad un'unica grande orchestra. In Germania, Francia ed Inghilterra le orchestre sinfoniche sono molto più numerose (solo a Londra cinque) di quelle attive in Italia. Va notato, a nostro disdoro, che persino piccoli paesi come l'Olanda, la Finlandia, la Svezia, la Danimarca ospitano ciascuna, da tre a cinque orchestre sinfoniche.

Siamo quindi davvero il paese della musica?

Voce 17: MUSICARTICOLO9

La nostra associazione MUSICARTICOLO9 ha recentemente raccolto più di 16.500 firme di adesione ad un appello che chiede una riforma dell'ENPALS. Il Presidente dell'associazione è Enrico Dindo e tra i soci compaiono Salvatore Accardo, Aldo Ceccato, Pietro De Maria, Andrea Lucchesini, Gianandrea Noseda, Franco Petracchi, Massimo Quarta, Uto Ughi... ma ci sono, anche, decine di altri musicisti che siamo riu-

sciti a riunire in questa associazione: questo è un fatto storico che ci inorgoglisce.

Iniziamo con un richiamo d'obbligo alla Costituzione: la Costituzione italiana, nel suo spirito e nella lettera dell'articolo 9, "protegge la ricerca scientifica, tutela il paesaggio, e promuove lo sviluppo della cultura." È scritto a chiare lettere.

La musica è parte essenziale del patrimonio culturale di questo Paese, speriamo lo sia ancora, anche se alcune decisioni scellerate di qualche tempo fa (mi riferisco ai tagli del FUS), avrebbero potuto far pensare il contrario.

Sull'importanza della musica nella crescita dell'individuo non si possono più sprecare parole. È già stato detto tutto. Le orecchie sono stanche di ascoltare. I nostri grandi musicisti, Abbado, Accardo, Muti, Pollini, Ughi ... da anni lo ripetono pubblicamente. E qui scatta il paradosso: quelli che debbono prendere decisioni, che finora sono stati sordi e ciechi a tutte le richieste, gli avversari dei sunnominati Maestri, ascoltano pazienti, si dichiarano ufficialmente d'accordo sullo stato disastroso delle cose, si dichiarano comprensivi e solidali, promettono azioni, progetti e interventi. E poi? Qual è il risultato di tutti questi colloqui? Si fanno immortalare in spettacoli televisivi, aperture della Scala e prime pagine dei giornali vicino a quelli che considerano, e sono, glorie nazionali. E qui finisce. Con due parole di circostanza suggerite loro magari da esperti che non sono del settore, consulenti ignoti ai più, critici musicali, che sono importantissimi ed essenziali, ma forse non proprio i più adatti ad esporre i problemi che affliggono tutti i giorni, nel corso della carriera, la vita di un musicista medio. A questo punto, sentiti i sedicenti esperti e suggeritori di ogni risma, ignorati i bisogni dei professionisti, gli amministratori pubblici si sentono appagati e sono pronti a legiferare. Sono sicuri di aver fatto il loro dovere. Anzi di più. Le proposte di legge monche e zoppe che abbiamo avuto sotto gli occhi, negli anni passati, sono il frutto di questo andazzo.

I nostri "decision makers" intendono per Musica solo quella che appare in tv, cioè la musica pop, e quando fanno il nome di un musicista serio in una conversazione, non riescono ad andare più in là dei nomi di Pavarotti e Bocelli.

Il 99% della nostra classe dirigente ignora le note perché, come la quasi totalità della scolaresca italiana dai 6 ai 18 anni, nessuno si è mai preoccupato di insegnargliele. E allora come si può desiderare ed amare una cosa che non si conosce?

La Musica è un investimento. Non necessariamente economico.

E quando lo è, non è da identificarsi con la nozione di profitto. Anzi, molta della diffidenza e dei danni perpetrati nei riguardi della Musica nasce da questa erronea valutazione, ovvero ci metto i soldi e voglio vedere il guadagno, subito. Invece la Musica è un investimento i cui

frutti sono indiretti, morali, comportamentali e culturali. Cultura intesa anche nel suo senso religioso ed etico.

È un investimento che alimenta quel concetto di Appagamento/Compiacimento sociale diventato un parametro con cui le democrazie occidentali oramai giudicano se stesse; un indicatore attendibile e analizzato come il PIL.

Tra Firenze e Catania, un'area grande più o meno come la Scozia e l'Irlanda, c'è solo un'orchestra che lavora 12 mesi l'anno, escludendo Enti Lirici e Fondazioni. La sola città di Londra ne ha 11, Berlino 13 e Monaco 7 di cui 4 di livello internazionale. Roma ne ha due: una, la Regionale del Lazio sta rischiando di chiudere. Chiudono orchestre, festival e innumerevoli associazioni concertistiche. Ma paradossalmente, ed è quello che ci ferisce di più, l'Italia non ha mai avuto tanti talenti da offrire, soprattutto nell'età tra i 20 e i 30 anni.

Siamo davanti a una generazione di "senza":

Senza speranza.

Senza poter crescere.

Senza poter entrare in un'orchestra, che è il caso della maggioranza.

Senza poter dimostrare al mondo di potersi esibire, se si è solisti.

Per peggiorare le cose, molte associazioni concertistiche riempiono i loro cartelloni di artisti stranieri. Con che vantaggio? Costano meno in tasse e contributi e quando vengono con complessi i loro costi sono abbattuti dai finanziamenti che ricevono dal loro Governo. Questo potrebbe aprire una altro capitolo.

E ora parliamo di ENPALS la cui Riforma è uno degli scopi della nostra associazione, come abbiamo accennato all'inizio. Prendiamo in esame il primo punto dolente: il conteggio del carico previdenziale.

Pochi accenni generali per dare l'idea di che confusione regni sotto questo cielo.

Il meccanismo di calcolo previsto dall'Enpals prevede che si debba fare riferimento, come base imponibile, al compenso lordo. Tale meccanismo però risulta assolutamente improprio, concettualmente scorretto, penalizzante e unico nel suo genere! Nessun'altra categoria professionale è minata da questo annosa vessazione.

Le altre casse di previdenza istituite per gli altri professionisti (avvocati, architetti, commercialisti, notai, geometri, eccetera) infatti, prevedono che la base imponibile per tale conteggio sia il reddito netto (cioè la differenza tra il reddito lordo e le spese sostenute ed inerenti la professione) e non il reddito lordo!

Spero che tutto questo contribuisca a chiarire i nostri ruoli, le aspettative e i diritti che abbiamo in questa società.

**Voce 18: Nuovi orientamenti e funzione enti di promozione.
Verso la conclusione.**

Ci chiediamo, infine se il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, che ha meritevolmente trovato il modo di contribuire al salvataggio di questa importante istituzione italiana, non possa riconoscere la Fondazione Orchestra e Coro Verdi di Milano come l'Orchestra Nazionale Italiana, per affidare ad essa il compito di svolgere la propria attività non solo a Milano ma anche nel resto d'Italia. In questo modo il Ministero renderebbe possibile la diffusione del repertorio sinfonico in tutto il territorio della Repubblica.

A nostro parere sarebbe per il nostro Paese un segnale importante se il Ministero favorisse, in accordo con le rispettive Regioni, la nascita di orchestre in Piemonte, Campania e nelle altre zone del territorio nazionale ove mancano, e questo in base ad un progetto innovativo rispetto ai modelli con i quali sono state create in questi ultimi cinquant'anni le orchestre in Italia.

In questo quadro occorrerebbe salvare sia l'Orchestra Sinfonica Siciliana, che la Regione siciliana dovrebbe riformare dalle fondamenta, in base a criteri del tutto diversi da quelli adottati in questi ultimi anni, nonché la Fondazione Ottavio Ziino - Orchestra di Roma e del Lazio - che sta conducendo una lotta per ottenere finanziamenti sufficienti a garantire una attività lavorativa e regolare per almeno nove mesi.

Noi chiediamo che si faccia di tutto e di più per consentire a questi due importanti complessi di continuare a svolgere la loro attività.

È ormai evidente quanto sia ormai urgente perfezionare i modelli organizzativi delle istituzioni musicali e di quelle orchestrali in particolare per renderle più flessibili anche per stimolare l'intervento economico dei privati attraverso adeguati incentivi fiscali, non per sostituirlo a quello statale, che è indispensabile al fine di garantire libertà di programmazione nonché per favorire il coordinamento e la collaborazione tra le diverse istituzioni in modo da ridurre i costi unitari e razionalizzare le produzioni, specie quelle che comportano maggiori sforzi organizzativi e finanziari.

Il regime fiscale previsto dall'art. 25 comma 5 del D.L. 29/6/1996, n. 367, secondo quanto sostiene l'Agis, andrebbe esteso alle altre fondazioni ed associazioni che abbiano ottenuto il riconoscimento della personalità giuridica che operano nel mondo dello spettacolo e che ricevano contributi a valere sul FUS.

Inoltre si richiede un incentivo fiscale per le istituzioni musicali al fine di ottenere un credito di imposta in una misura da definire.

Sarebbe infine opportuno che la Direzione Generale dello Spettacolo dal Vivo assumesse iniziative tese a potenziare l'attività dei migliori complessi italiani, anche all'interno del territorio nazionale, sia per incrementare le offerte di lavoro a favore dei nostri musicisti ma anche per sostenere adeguatamente le istituzioni musicali di distribuzione, specie quelle che operano in centri di minori dimensioni. In questo quadro un particolare sostegno andrebbe concesso alle Orchestre italiane che sono regolarmente ospitate da istituzioni musicali italiane e straniere.

Si concorda sull'esigenza di incentivare la fusione degli **enti di promozione non prima di averne individuato le potenzialità e avere fornito orientamenti** che non possono certo essere ridotti solo e innanzitutto al potenziamento del pubblico, bensì alla cura e assistenza a favore delle nuove generazioni degli artisti, alla circolazione, alla divulgazione e visibilità dei musicisti italiani, e quindi occorre un adeguato sostegno che ne garantisca la completa funzionalità.

Questi enti dovrebbero essere ristrutturati come istituzione privata di interesse nazionale, sul modello del Deutscher Musikrat (Comitato Nazionale Musica dell'IMC - UNESCO) che svolge in Germania una essenziale funzione intervenendo in tutti quei settori della musica che esulano dai settori di attività delle istituzioni di produzione e di distribuzione musicale.

La realizzazione di una **Istituzione Centrale di Servizi** simile a quelle di cui il Teatro di Prosa e il Cinema sono dotati, potrebbe rivelarsi particolarmente importante in prospettiva del decentramento regionale di una parte delle competenze attualmente detenute dallo Stato in materia musicale. Questa istituzione costituirebbe l'indispensabile punto di riferimento centrale, che altrimenti verrebbe a mancare con la regionalizzazione delle attività musicali e potrebbe fornire servizi e sostegno a favore di tutte le attività basate sulla collaborazione tra le varie istituzioni di produzione e di circolazione.

Va in proposito tenuto presente che il mercato musicale, che era un tempo circoscritto all'Europa, ha adesso dimensioni ancora più internazionali.

Questo fenomeno ha creato l'esigenza di programmare con sempre maggior anticipo. Pertanto sarebbe necessario che lo Stato procedesse ai finanziamenti del settore su **base triennale** o, quanto meno, attraverso un accreditamento ogni tre anni delle istituzioni che, dopo avere dimostrato di essere in grado di *"favorire la formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale"*, possano contare in ogni caso su un adeguato contributo proporzionato alle risorse del Fus.

Il carattere internazionale dell'attività promossa dalle istituzioni di distribuzione musicale esige, che i provvedimenti a loro favore non siano ispirati solo ad una visione nazionale, ma anche al consolidamento della circolazione musicale e alla collaborazione tra più soggetti, nonché a favorire maggiori scambi culturali con gli altri paesi europei.

Questo è uno dei motivi per i quali abbiamo la certezza più che il timore che un eventuale trasferimento delle competenze dello Stato in materia musicale alle Regioni potrebbe determinare un fenomeno di provincializzazione delle istituzioni di distribuzione e di produzione e di conseguenza la caduta verticale nel nostro paese della musica classica.

Ci auguriamo che questo non venga sottovalutato innanzi tutto dalla stessa Conferenza Stato-Regioni. Possiamo sperarlo?

Conclusioni

Questa relazione è stata predisposta per la prima volta, almeno a mio ricordo, da 20 relatori provenienti da tutte le regioni del nostro Paese.

Questo dimostra che dirigenti di istituzioni molto diverse le une dalle altre, innumerevoli compositori e musicisti hanno condiviso comuni ideali e analoghe preoccupazioni. Mai come oggi la civiltà musicale del nostro Paese ha corso il rischio di retrocedere invece di svilupparsi.

Abbiamo organizzato questo Convegno solo dopo avere registrato il più totale e umiliante disinteresse nei confronti della nostra missione. Ripeto: missione.

Missione e passione che dedichiamo ai cittadini italiani e non solo a quelli residenti nelle principali grandi città ma anche ai nostri concittadini che vivono nei piccoli centri e anche, anzi principalmente, ai giovani che vorremmo aiutare a divenire dei grandi cittadini e non dei piccoli robot tesi solo a soddisfare i propri bisogni elementari.

Quello che è venuto a mancare in Italia è la coscienza del valore sociale delle attività culturali. È stata proprio questa coscienza a portare a suo tempo il Ministro Corona e gli altri parlamentari a votare la legge n. 800. Ed è questa coscienza che ha fatto da guida agli operatori del settore più anziani, ma, successivamente, in larga misura, anche a quelli più giovani, nella decisione di dedicare il proprio impegno professionale alla "formazione musicale, culturale e sociale della collettività nazionale".

Erano altri tempi.

Oggi è quello dei grandi eventi. Noi siamo ansiosi di adeguare le nostre istituzioni al futuro ma confessiamo di non essere favorevoli ai grandi eventi ma solo a quelli che si svolgono ogni giorno senza fanfare con costi contenuti e alla portata di tutti. La sola guida alla quale ci siamo attenuti e alla quale ci atterremo, qualsiasi cosa avvenga, la si può trovare riassunta nell'articolo 1 della legge 800.

Per questo chiediamo al nuovo Governo e al Parlamento la possibilità di sognare un Paese dove le organizzazioni dedicate alla musica classica e contemporanea vengano messe in condizione di esprimere il massimo della loro potenzialità per contribuire a suggerire un futuro non banale ai nostri figli.

Questo obiettivo può essere conseguito anche attraverso investimenti finanziari modesti solo a condizione che da parte del Governo corrisponda una attenzione altissima nei confronti delle nostre esigenze.

Cosa ci resta da fare? Ancora una volta ci faremo forza per sperare che il nuovo Governo si accorga del nostro lavoro e dei nostri successi. Ancora una volta imporremo a noi stessi la speranza che il nuovo Governo ci metta in grado di rispondere alle richieste che ci pervengono dai giovani e dai musicisti. Ancora una volta confidiamo di non essere delusi.

Ci piace ricordare a chiusura di questa relazione che non siamo i soli a denunciare il proprio disagio nei confronti della situazione in cui si trova il mondo dello spettacolo, altri sintomi di malessere si avvertono in settori non meno importanti del nostro.

Per quanto riguarda questo Convegno desidero precisare a nome dell'Aiam, del Cidim, della Federazione Cemat, di Futuromusica, della Fondazione Verdi di Milano, di Musicarticolo9, di Ritmo, che è solo una fase di passaggio di una azione **che non sarà interrotta, nemmeno per un minuto e che continuerà fino a quando non avremo ottenuto dal Governo quel rispetto che ci è dovuto.**

Infatti gli autori di questa relazione costituiscono oggi un nucleo base per un *comitato permanente* al quale si aggiungeranno presto altri componenti.

Con essi contiamo di proseguire la nostra azione per assicurare ai cittadini del nostro Paese un servizio culturale degno delle sue tradizioni.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. G. DE SIMONE, *Perché Konsequenz?*. G. LIMONE, *"Fra simbolica e musica"*. P. MAZZONE, *"Omaggio ad Anner Bylisma"*. G. CARDINI, *"Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali"*. M. BOCCITTO, *"L'ultima provocazione"*. F. BELLOFATTO, *"Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta"*. F. D'EPISCOPO, *"Sirena suicida"*. E. FELS, *"Un musicista scomodo"*. M. LO IACONO, *"Da Napoli all'Europa?"*. A. MUSI, *"Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante"*. M. GAMBA, *"Politica della musica e neo-romantici"*. G. DE PASCALE, *"Blue, il colore dell'Aids"*. S. VALANZUOLO, *"L'opera in jazz: contaminatio senza trasgressioni"*. G. CARILLO, *"Terremoti"*. C. BONECHI, *"Il dimenticato Giannotto Bastianelli"*. C. OCONE, *"Croce, tra economia ed estetica"*. M. DONADONI OMODEO, *"Ricordando Croce"*.

N. 2/94. G. DE SIMONE, *"La provincia dell'impero"*. S. PETROSINO, *"Incontro con Roberto De Simone"*. F. BELLOFATTO, *"Scarlatti, 75 anni in musica"*. G. DE SIMONE, *"Franco Pezzullo. contemporaneo con passione"*. I. CHAMBERS, *"Jimi Hendrix: at the crossroad"*. G. SICA, *"Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività"*. C. BONECHI, *"Tocco, magia e disincanto"*. P. MAZZONE, *"Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi"*. F. D'ERRICO, *"Consumi musicali ed estetica"*. S. RAGNI, *"Armida, o delle trasformazioni"*. M. LO IACONO, *"La partenza degli argonauti"*. F. D'EPISCOPO, *"Il Quattrocento di Alberto Savinio"*. G. DE SIMONE, *"Savinio musicista"*. G. DE SIMONE, *"Verso il mediterraneo"*. G. DE PASCALE, *"Il dialogo di François Truffaut"*. S. VALANZUOLO, *"Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira"*. C. OCONE, *"Castità della musica"*. G. CARILLO, *"Cospirazioni"*. E. FELS, *"Dieci delizie per pianisti... E non solo"*. F. BELLOFATTO, *"Memoria e integrazione"*. G. DE SIMONE, *"Da Giuseppe Chiari, 1994"*. F. BELLOFATTO, *"Frame Café"*. M. SERIO, *"Pulcinella, il non morto"*. A. F. JANNONI SEBASTIANINI, *"Mangime per memoria"*.

N. 1/95. G. DE SIMONE, *"Estetiche del plagio"*. F. BELLOFATTO, *"Sponsor e produzione"*. R. RISALITI, *"Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola"*. G. SICA, *"Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi"*. G. CHIARI, *"La musica filosofica"*. D. LOMBARDI, *"RE-MI-DA-DA"*. G. CARDINI, *"Morton Feldman, l'opera pianistica"*. P. CASTALDI, *"Strawinsky con noi oggi"*. M. SGROI, *"A telefono con John Zorn"*. G. MONTAGANO, *"Segnali di fumo"*. A. RUFINO, *"Immagini e linguaggi metropolitani"*. D. BARBA, *"Suoni ed ombre nella città"*. F. BELLOFATTO, *"Uscire dalghetto"*. G. DE PASCALE, *"Se la messa in scena è come una partitura"*. E. FELS, *"Gli Ideogrammi di Patty Pravo"*. A. FRESA, *"Frattali"*. A. PETROSINO, *"Ricordo di Luigi Schinina"*. G. BIANCOFIORE, *"Moralità della musica"*. A. F. JANNONI SEBASTIANINI, *"Mangime per memoria/2"*.

N. 2/95. A. MAYR, *"Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali"*. F. BELLOFATTO, *"Se Springsteen non va all'Opera"*. F. D'ERRICO, *"Poliritmia"*. G. SICA, *"L'oscillatore digitale"*. M. BOCCITTO, *"Mother (fuckin') Africa"*. G. DE SIMONE, *"Finestre sul mondo"*. G. CARDINI, *"Una lettera non pubblicata"*. M. CAMPANINO, *"La pioggia di Woodstock"*. C. MORMILE, *"Appunti di Viaggio"*. R. SANTARSIERE, *"Epiphànea, una nuova rivista di estetica"*. G. DE SIMONE, *"E che lo spot sia"*.

benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, live, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

N. 1/96, Numero monografico. G. DE SIMONE, "L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli". (Compact disc allegato: Eugenio Fels, Alkèmia, musiche di Fels).

N. 2/96. G. DE SIMONE, "Il bello della cosa". G. CHIARI, "Fantamusicologia". P. CASTALDI, "Il timbro del pianoforte". C. BONECHI, "Rumore, simbolo, immagini". G. SICA, "Le funzioni del tempo, gli involuppi". M. CAMPANINO, "Una critica radicale alla serialità". E. GRIMACCIA, "Musica e psicanalisi". G. BIANCOFIORE, "Storie di compositori". R. MASCOLO, "Il canto della cicogna". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". E. RENNA, "Folli che parlano al deserto". S. FRASCA, "Che delusione il videoclip!". A. FRESA, "Tra musica e pittura/1". F. D'EPISCOPO, "Musica di mistero". F. BELLOFATTO, "Proposte ereticali sulla nuova musica". A. PETROSINO, "Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto". R. SANTARSIERE, "Musiche a colori". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/4". (Compact disc allegato: Colin Muset, Condannati a vagare sui mari, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. F. BELLOFATTO, "Dove vanno le Fondazioni?". C. MORMILE, "L'aneddoto del gufo. Intervista a Fianco Donatoni". G. DE SIMONE, "Storia di un plagio". P. CASTALDI, "Un'eredità di John Cage". G. CHIARI, "Fantamusicologia/2". G. CRESTA, "La poetica di Mario Cesa". G. SICA, "Teoria di base ed uso dei filtri in Csound". "Musica Mille Mondi, Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici" (redaz.). F. BELLOFATTO, "Push Technology". A. FRESA, "Tra musica e pittura/2". E. CORREGGIA, "Attendiamo un nuovo Rinascimento". V. D'AGOSTINO, "Su Napoli fonografica". M. FERRARA, "Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. PETROSINO, "Soirée tra musica classica e dintorni". R. MASCOLO, "Melencolia". R. SANTARSIERE, "Nota sulla musique d'ameublement". (Compact disc allegato: Konfusion, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascola, Cresta, Sica).

N. 2/97. F. BELLOFATTO, "L'opera in spot". F. VACALEBRE, "Il paradosso neoromantico". C. MORMILE, "Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori". A. BINI, "Sui musicisti che vanno a piedi". G. CHIARI, "Fantamusicologia/3". N. CISTERNINO, "Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo". P. CASTALDI, "Raffigurazione". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". G. SICA, "Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2". G. DE SIMONE, "Le ali di pietra". E. SCARABICCHI, "Il volto e la voce". E. SANT'ELIA, "L'animale musica". E. MASSARESE, "Laboratori delle arti". E. RENNA, "Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica". G. DE MARTINO, "Per gli archivi del contemporaneo". G. DE SIMONE, "Napoli e il resto del mondo". M. GIANNELLA, "Tre riflessioni sulla didattica musicale". S. BOTTIROLI, "Fortemente antidogma". A. SEBASTIANI, "La musica di Dusan Bogdanovic". S. DI MAIO, "Crasch!" (Compact disc allegato: Ice-Tract, musiche di Girolamo De Simone).

N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BINAZZI, "Musica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e

poesia: nuovi scenari". C. FALANGA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". Segnalazioni e Schegge (G.D.S.).

N. 2/98. G. DE SIMONE, "Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca". C. BONECHI, "Superficie e profondità. Riflessioni su *Le tentazioni della virtuosità*". A. D'AGNESE, "Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass". G. CHIARI, "Schönberg parla di Schenker". BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, "Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare". P. LAMBIASE, "Albedo". P. VITI, "Quale chitarra classica?". G. DE MARTINO, "Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'. SEGNALAZIONI — PERCORSI DI SENSO — SOMMARI.

N. 1/99 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Il senso del discorso". M. SCALAMBRO, "Contro la musica". L. CHAILLY, "Plagi". L. SAVONARDO, "L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse". R. PIACENTINI, "Compositori italiani d'oggi". R. MASCOLO, "Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi". G. DE SIMONE, "Organizzando suoni. Intervista a Giancarlo Bigazzi". C. MORMILE, "L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello". G. SICA, "La modulazione d'ampiezza". P. MOTTOLA, "Per una nuova strutturazione del suono". C. MORMILE, "Musicazione". G. CHIARI, "Breve nota e ricerca sul jazz". G. MONTAGANO, "Travisamenti/1". SEGNALAZIONI — NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 2/99 (Nuova Serie). W. VELTRONI, "He Comes From The North". M. SCALAMBRO, "Contro la musica (2)". G. BONOMO, Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: "Rumori alla Rotonda". G. DE MARTINO, "Intellettuali al Sunset Boulevard". G. DE SIMONE, "La città indifferente. Il resto della memoria". E. RENNA, "Intervista a me stesso". R. VAGLINI, "Vaglini intervista Riccardo". F. COCCO, "Mercuriali silenzi". G. SICA, "Reti neurali". G. CHIARI, "Dahlhaus & C.". A. BINI, "Suonare per strada, ovvero lo spettacolino del potere". G. FRONTERO, "Esiste la musica?". S. FRASCA, "William Grant Still: il cigno nero". L. SAVONARDO, "L'identità del nuovo cantautore". G. MONTAGANO, "Travisamenti 2". NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 3-4/2000 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Musiche per ogni consumo". G. DE MARTINO, "Per una politica dell'espressione". R. CRESTI, "Trasversalità e geo-musica". G. LIVINGSTON, "What Happened to George Antheil?". A. D'AGNESE, "Le tentazioni del crossover (per una sistemazione delle note di frontiera)". D. VILLATICO, "Nuove opere da Berlino". L. SAVONARDO, "Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali". A. L. TOTA, "Musica e vita quotidiana: la composizione musicale dell'esperienza sociale". G. DE SIMONE, "Primate elettrici". C. BONECHI, "Gli anni Settanta e la computer music". T. TOZZI, "La felicità di Pietro Grossi. Intervista al grande vecchio della computer music". L. FERRARI, "Exploitation du concept d'autobiographie". A. DI SCIPIO, "Della turbolenza". R. DOATI, "Discografia di musica elettronica". S. FRASCA, "Le etichette indipendenti". M. CAMPANINO, "I laboratori musicali nelle scuole". A. FRESA, "Quando il mito divora i suoi figli, una Nea-polis ancora". C. CALABRESE, "L'Enciclopedia dei compositori italiani". "La nuova edizione dell'Annuario della musica". G. CHIARI, "Musica alta e musica bassa". P. ALBANI, "L'Opificio di Musica Potenziale". P. MOTTOLA, "Articolazione Emozionale". C. STEFANI, "Improvvocazioni". F. D'ERRICO, "Domande senza risposte". G. A. VICHIELLO, "De Antiquissima Neapolitanorum Bassura". NOTIZIE SUGLI AUTORI — SOMMARI — NORME REDAZIONALI.

N. 5/2001 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Piccola storia del plagio". A. D'AGNESE, "Nuovi linguaggi e generi della musica popolate del Novecento". R. CRESTI, "Stravinskij, musicista nomade". B. PORENA, "Riflessioni in di un compositore out". G. GUACCERO, "Interpretazione della storia e composizione". R. CRESTI, "Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni". A. VECCHIOTTI, "Ripensando l'alea". G. DE SIMONE, "Nuovo bestiario musicale".

N. 6/2001 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Editoriale". G. DE MARTINO, "Il mondo è cambiato". M. BOCCITTO, "Suoni dall'Afghanistan". G. BIGAZZI, "Quei perversi di musicisti". E. MARTUSCIELLO, "Estetica della macchina". V. LIGUORI, "Ossimori e catacrèsi: un tentativo di melodicà". R. CRESTI, "L'eccentrico viaggio della *Border Music*". AA.VV., "Dialogo su Timet". A. R. ADDESSI, "I bambini e la musica contemporanea". T. ROVANI, "Rapporto Unicef 2002". G. TIRELLI, "Musica e ritualità". G. CHIARI, "Autocritica". M. FUSCHETTO, "Un resoconto dalla *Nowhere Land*". G. VALENTINO, "La strana storia di Alan Dreyfuss".

N. 7/2002 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Editoriale". T. APREA, "Il plagio musicale". L. CHAILLY, "Plagi musicali". E. AMATO, "Il plagio di Mozart". P. VITI, "Il fenomeno del plagio chitarristico". TIMET — L. BRUSCI, P. FRASCONI, "Parlare musica non può essere illegale". M. BOVI, "Plagi e cinema". A. D'AGNESE, "Il plagio e le zone dell'«influenza»: il campionamento o l'arte della fuga". G. DE SIMONE, "Storia ed estetica del plagio musicale".

N. 8/2003 — Numero doppio (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Dal silenzio alle nuove frontiere del suono. La scomparsa di Petrassi, Chailly, Leydi, Berio". L. VERDI, "Andamento orizzontale e verticale in alcuni aspetti della musica del XX secolo". L. ZATTRA, "Teresa Rampazzi e il fascino dei primi suoni elettronici". P. COTENI, "John Cage in Italia". M. FREDA, "Quit classic music — Per una musica sola". G. CHIARI, "Nascita della musica concreta". L. MITI, "Improvvisazione scritta, scrittura improvvisata e altre piccole schizofrenie". G. BONOMO, "D'après Marchetti". V. LIGUORI, "Alcune apocalittiche considerazioni sul concetto di libertà in musica". R. CRESTI, "Giorgio Gaslini. Il tempo del musicista totale". M. PISCITELLI, "Il suono vissuto. Per una didattica dell'ascolto musicale". M. CAMPANINO, "Dell'inesattezza dell'arte. (Umile) omaggio a Wittgenstein". E. CAPURSO, "«Seminario di composizione». La vocazione di Schönberg all'insegnamento". L. BELLINI, "Mancanza di Schönberg nella musica d'oggi". R. CATALDI, "Il nuovo cielo della musica. Edgard Varèse e la 'quarta dimensione' del flauto".

N. 9/2004 (Nuova Serie). G. DE MARTINO, "Dieci anni". M. SCALAMBRO, "Contro la musica". V. LIGUORI, "Di scrittori e di chansonniers". G. DE SIMONE, "Petrassi e Grossi: due inediti". G. CARDINI, "Piccola nota sulla disgregazione dei post-weberiani". G. TIRELLI, "Parole per un mondo nuovo". M. BOVI, "Canzoni di canzoni: tutte le somiglianze di Sanremo. AA.VV., "Genesi. trasfigurazione, metamorfosi di canzoni napolelana". FOCUS: A. BOTTINO, "Il monitoraggio delle scuole medie ad indirizzo musicale". M. PISCITELLI, "Insegnamenti musicali, innovazione didattica e comunicazione educativa". G. DE SIMONE, "Indirizzo musicale: profili". G. L. ESPOSITO, "Scuole medie ad indirizzo musicale: la prima rilevazione statistica in Campania". "Dati e grafici relativi alla Campania".

108 N. 10/2004 (Nuova Serie) Numero monografico. G. DE SIMONE, *Musiche replicanti. Dalle Estetiche del Plagio alle nuove Metafonie.*

N. 11/2005 (Nuova Serie) Numero monografico. M. PISCITELLI, *Note al testo. Saggi di musica e letteratura.*

N. 12/2005 (Nuova Serie). D. LOMBARDI, "Autointervista 11 — L'arte ferma il tempo". P. GROSSI, "Siamo all'istante zero di una nuova civiltà". P. CASTALDI, "I miei caratteri ('features') compositivi". G. CARDINI, "Anni Sessanta, le canzoni che ho amato". G. CHIARI, "Musica a esponente 2". G. DE SIMONE, "Nuove frontiere musicali a Napoli dagli anni Ottanta alla contemporaneità". V. LIGUORI, "Sull'infelice e controverso rapporto dell'opera con il suo autore". A. MASTROPIETRO, "You are leaving the american sector". A. D'AGOSTINO, "Frontiere", il nuovo disco di *Konsequenz*. D. LOMBARDI. *Visual works scores.*

N. 13-14/2006 — Numero doppio (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Antitetiche dell'audiovisivo". M. CAMPANINO, "Per una semiotica del suono (e non della musica)". F. PARRINO, "Lo 'spazio' dell'interprete-mannequin". G. CICLIO, "Assonanze e divergenze tra l'*Homenaje* di De Falla e il *Tiento* di Ohana". C. MORMILE, "Segnali di percorrenza". B. GALANTE, "Nota per una integrazione degli alunni disabili". FOCUS: Speciale per gli ottant'anni di Giuseppe Chiari: G. DE SIMONE, "Oltre: Giuseppe Chiari e la storia della musica". G. CHIARI, "Ho suonato cinque o sei sassi". G. CHIARI, "Io sono solo": G. DE SIMONE, "Accessi all'opera di Giuseppe Chiari".

N. 15/2007 (Nuova Serie). G. De Simone, "Brian Eno for Naples". G. De Simone, "Sintassi dell'inaudito". D. Autiero, "Il film al cinema e l'audiovisivo nella scuola". E. Abignente, "La critica di Thomas Mann a Richard Wagner". M. Campanino, "Per una semiotica del suono (e non della musica)". A. Grande, "La chitarra a Napoli nel Novecento". G. Cassaro, "Di musica e d'altro". G. Limne, "Piccole righe per una grande idea". G. De Simone, "Il progetto 'Atlante Sonoro' — comunicazione". M. Piscitelli, "Atlante Sonoro: musica, cittadinanza e appartenenza identitaria nei paesi del Mediterraneo". G. L. Esposito, "Orchestra Regionale delle scuole a indirizzo musicale: un'esperienza da continuare". G. De Simone, "Il monitoraggio di qualità dell'Orchestra Regionale della scuole ad indirizzo musicale della Campania". C. Mormile, "La riforma dei conservatori di musica". G. C. Mastrogiacom, "La relazione: fonte di benessere".

Ifascicoli arretrati della prima serie (fino al 1999) possono essere richiesti direttamente all'Ente culturale F. Liszt, Via Duomo 348, 80133 Napoli, www.konsequenz.it

I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 in poi) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, tel. 0815751272, Fax 0815751231, www.liguori.it).

Gli Autori hanno diritto a copie scontate, da richiedere direttamente all'Editore, e ad una copia omaggio da ritirare presso la Redazione di Via Duomo 348, 80133 Napoli.

AVVERTENZA

Si ricorda a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore.

L'adeguamento fra i differenti articoli nell'uso di citazioni, corsivi, virgolettati, nomi di musicisti, prassi bibliografiche e note viene realizzato redazionalmente. Tuttavia, laddove gli Autori ne abbiano fatta esplicita richiesta, le predette caratteristiche vengono lasciate il più possibile conformi agli originali; in tali casi i testi non vengono uniformati agli altri, secondo le convenzioni usate dalla redazione. Ciò non implica una minore scientificità di criterio, ma solo il rispetto per i *desiderata* e le prassi scritturali usate dall'Autore.

L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. Gratuita è anche la partecipazione al comitato scientifico della rivista. L'autore rinuncia al corrispettivo economico in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica.

Tutti i materiali vanno inviati esclusivamente alla redazione di "Konsequenz", in via Duomo 348, 80133 - Napoli. Tel. Fax: 081/8971360. I testi e/o i comunicati stampa possono essere trasmessi in *attach* via e-mail al seguente indirizzo di posta elettronica: girdesi@tin.it.

Gli Autori hanno diritto a copie scontate, da richiedere direttamente all'Editore, e ad una copia omaggio da ritirare presso la Redazione in via Duomo 348, 80133 Napoli.