

66/1

KonSequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

1/99

LIGUORI EDITORE

TRACKS

Girolamo De Simone, *Il senso del discorso*
Manlio Sgalambro, *Contro la musica* (prima parte)
Luciano Chailly, *Plagi musicali*
Lello Savonardo, *L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse*

FOCUS

Riccardo Piacentini, *Compositori italiani d'oggi*

APPUNTI DI VIAGGIO

Raffaele Mascolo, *Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi*
Girolamo De Simone, *Organizzando suoni. Intervista a Giampiero Bigazzi*
Carlo Mormile, *L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello*

MUSICA ELETTRONICA

Giancarlo Sica, *La modulazione d'ampiezza*

MATERIALI

Piero Mottola, *Per una nuova strutturazione del suono*
Carlo Mormile, *MusicAzione: due scene*
Giuseppe Chiari, *Breve nota e ricerca sul jazz*
I campi sonori della Curci
Gabriele Montagano, *Travisamenti*

L. 25.000

COD. P
ISBN 88-207-2968-7



TRACKS

Il senso del discorso
Contro la musica
Plagi musicali
L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse

FOCUS

Compositori italiani d'oggi

APPUNTI DI VIAGGIO

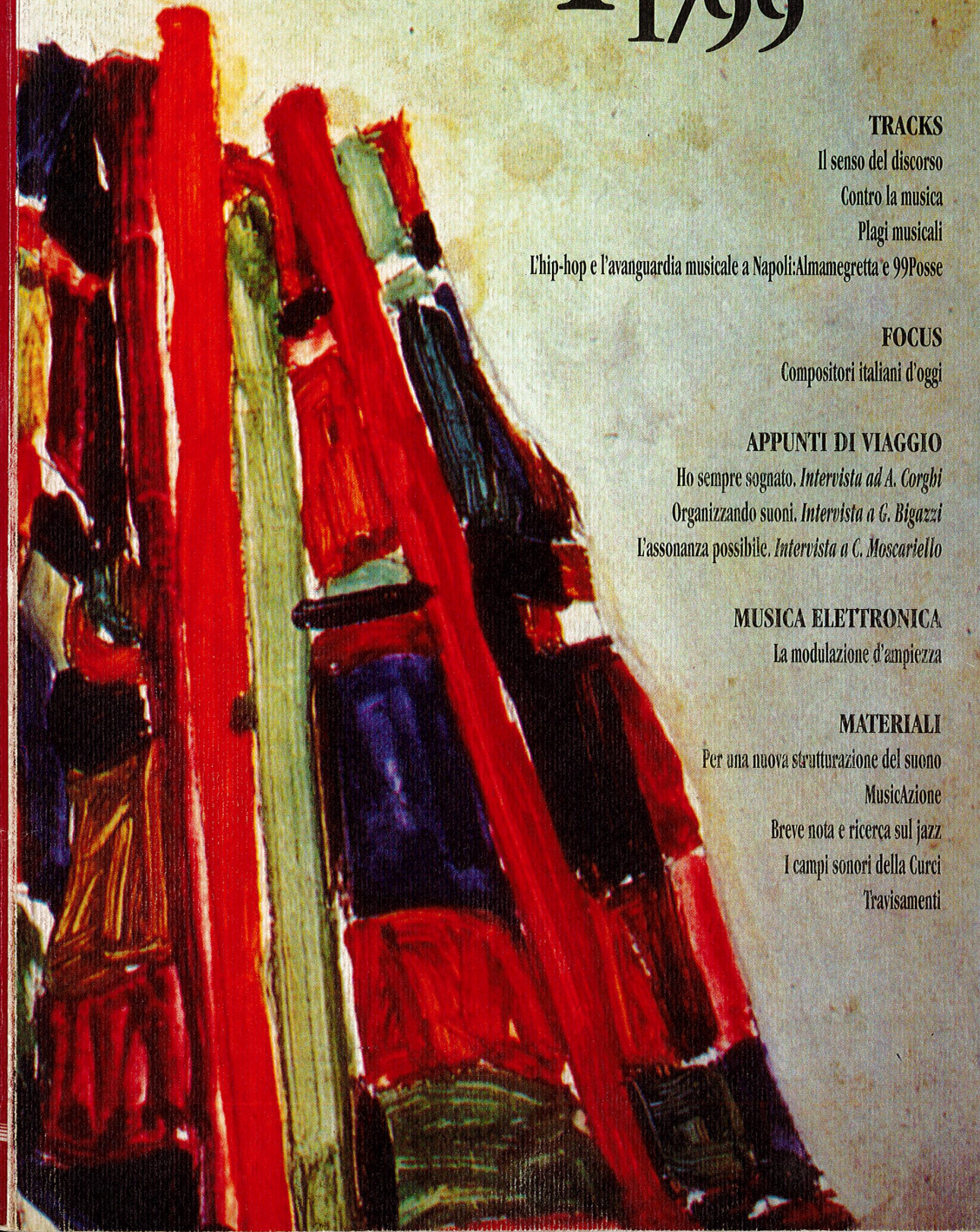
Ho sempre sognato. *Intervista ad A. Corghi*
Organizzando suoni. *Intervista a G. Bigazzi*
L'assonanza possibile. *Intervista a C. Moscariello*

MUSICA ELETTRONICA

La modulazione d'ampiezza

MATERIALI

Per una nuova strutturazione del suono
Musicazione
Breve nota e ricerca sul jazz
I campi sonori della Curci
Travisamenti



Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno VI - Gennaio-Giugno 1999
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Alfredo D'Agnesi, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Gabriele Montagano, Carlo Mormile, Riccardo Risaliti, Enrico Rennà, Giancarlo Sica

Konsequenz Factory: Girolamo De Simone, Vincenza De Stefano, Eugenio Fels, Paolo Lambiase, Carlo Mormile, Alessandro Petrosino, Giancarlo Sica, Piero Viti

Condizioni di abbonamento per il 1999

<i>Italia:</i>	Abbonamento annuo	L. 45.000	Fascicolo singolo	L. 25.000
<i>Paesi U.E.:</i>	Abbonamento annuo	L. 60.000	Fascicolo singolo	L. 30.000
<i>Extra U.E.:</i>	Abbonamento annuo	L. 80.000	Fascicolo singolo	L. 40.000

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

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.

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE
N. 1 - NUOVA SERIE

ANNO VI • GENNAIO-GIUGNO 1999

LIGUORI EDITORE

Girolamo De Simone

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'editore.

Prima edizione italiana Giugno 1999
Liguori Editore, Srl
via Posillipo 394
I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, S.r.l. 1999

Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno VI – Gennaio-Giugno 1999
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Direzione amministrativa: Via Posillipo, 394 – I 80123 Napoli

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 dell'11/4/94
Responsabile: Girolamo De Simone

Napoli : Liguori, 1999
ISBN 88 - 207 - 2968 - 7

1. Storia della musica 2. Musicologia I. Titolo

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 2004 2003 2002 2001 2000 1999

Questo volume è stato stampato in Italia dalle Officine Grafiche Liguori - Napoli su carta inalterabile, priva di acidi, a PH neutro, conforme alle norme Iso 9706 ∞.

SOMMARIO

Girolamo De Simone, <i>Editoriale</i>	1
TRACKS	
Girolamo De Simone, <i>Il senso del discorso</i>	5
Manlio Sgalambro, <i>Contro la musica</i> (prima parte)	14
Luciano Chailly, <i>Plagi musicali</i>	20
Lello Savonardo, <i>L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse</i>	26
FOCUS	
Riccardo Piacentini, <i>Compositori italiani d'oggi</i>	35
APPUNTI DI VIAGGIO	
Raffaele Mascolo, <i>Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi</i>	63
Girolamo De Simone, <i>Organizzando suoni. Intervista a Giampiero Bigazzi</i>	65
Carlo Mormile, <i>L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello</i>	69
MUSICA ELETTRONICA	
Giancarlo Sica, <i>La modulazione d'ampiezza</i>	75
MATERIALI	
Piero Mottola, <i>Per una nuova strutturazione del suono</i>	91
Carlo Mormile, <i>MusicAzione: due scene</i>	94
Giuseppe Chiari, <i>Breve nota e ricerca sul jazz</i>	97
<i>I campi sonori della Curci</i>	103
Gabriele Montagano, <i>Travisamenti</i>	105
NOTIZIE SUGLI AUTORI	107
SOMMARIO DEI NUMERI PRECEDENTI	109

EDITORIALE

GIROLAMO DE SIMONE

Dopo sei anni di attività il gruppo di lavoro che si è creato attorno alla rivista "Konsequenz" ha maturato la convinzione che fosse necessario un rinnovamento della testata. Dopo la sua fondazione nel 1994, uno dei temi conduttori era stato il superamento delle tradizionali categorie estetiche francofortesi, ed il relativo interesse per i plurali della musica, l'abbattimento della discriminante di valore tra musiche differenti (jazz, popular, colte ed extracolte...), la ricerca, volta in direzione della contaminazione tra generi musicali. Pionieristica nella sua capacità di catalizzare le istanze di svariati settori della produzione di musiche ed estetiche del contemporaneo, "Konsequenz" si era quasi immediatamente attestata come una delle più innovative realtà editoriali presenti nell'altrimenti asfittico panorama nazionale, ricevendo per più anni di seguito importanti riconoscimenti istituzionali. Tra questi i numerosi Premi ministeriali per la scientificità delle nostre ricerche.

Oggi, nell'inaugurare una nuova serie, possiamo dire di aver maturato ulteriori consapevolezze. Quella che fino a qualche anno fa si presentava come 'musica senza denominatore' si è velocemente trasformata in qualcosa di meno indefinito, al punto da poter essere qualificata come "Border music", musica di frontiera. Effettivamente 'essere sul confine' è diventato più facile, grazie anche agli straordinari mezzi messi a disposizione dalla società informatizzata. Ma 'essere al confine' significa oggi anche infrangere sullo scoglio della globalizzazione, e del predominio culturale, quasi imperialistico, di poteri politici ed economici incapaci a questo punto perfino di mascherarsi. A nuove consapevolezze estetiche, peraltro già in parte delineate in alcuni dei ponderosi saggi pubblicati da "Konsequenz", non poteva che corrispondere una riformulazione del progetto editoriale, *comprensivo delle stesse prassi divulgative*. Con il valido sostegno dell'Editore Liguri offriremo una più capillare distribuzione, la creazione di un sito Web, eventi musicali che si susseguiranno con cadenza regolare. Saremo confortati da una differente veste grafica. Il comitato scientifico, già ricco di nomi insigni, è stato e sarà ulteriormente ampliato; ma, significativamente, a quest'ultimo si affiancherà una factory di interpreti e compositori in grado di esemplificare le tematiche trattate, traducendole in vere e proprie pratiche dell'agire.

L'auspicio è quello di farci interpreti sempre più accorti e sensi-

bili delle trasformazioni in atto nel mondo della produzione musicale (e artistica in senso lato), senza perdere di vista le implicazioni politiche e comunitarie proprie di uno 'sguardo lungo', questa volta più concreto, appoggiato alla realtà viva della creazione d'opere ed eventi significativi.

TRACKS

IL SENSO DEL DISCORSO

GIROLAMO DE SIMONE

Il senso del discorso

In numerose parti del mondo si sta cercando di organizzare (comporre, confondere) la musica lasciando prevalere sulle questioni formali il senso del discorso. La mera grammatica utilizzata ha definitivamente assimilato — metabolizzato — molte tecniche approntate nella fase del cosiddetto 'sperimentalismo'.
Si tratta di trovare un nome per questa musica.

Border Music

Può aiutarci la stringa: *frontiera-confine-limite-bordo-margine*.

La *frontiera* è 'star di fronte'; ci si sfida a entrare.

Le musiche di frontiera sono quelle che hanno fatto un passo in più.

Stanno lì, ci guardano. Ci invitano a intervenire.

Il *confine* è l'oltre proibito.

Essere al confine vuol dire che un passo ulteriore non sarebbe possibile.

'Stare al confino' significa essere già stranieri. Tutto ciò va capovolto.

Il *limite* vuole essere superato.

Ma 'stabilire un primato' è un modo improprio di dire, perché il limite è flessibile, plurale, mantiene parecchie pagine di riserva.

Il limite, quello di velocità, è solo convenzionale, è ancorato ad un territorio.

"Essere fuori-limite" è aspettativa di tutti gli imbrigliati.

Bordo del foglio (cosa c'è 'oltre'...);

*margin*e del discorso (ciò che conta è il silenzio);

fuori margine (*hide tracks*);

memoria tampone, *rinvii concettuali*, salti logici...

Rinvio concettuale / Alterità

Il rinvio pone la questione dell'alterità: l'altro che mi sta di fronte è messo lì a delimitare lo spazio che posso pretendere, oppure l'altro è quello col quale tento un rapporto di prossimità, quello che è 'differente', come scrive Levinas, grazie al fatto che non mi è 'indifferente'? Se stabilisco con l'altro un rapporto di 'proprietà', e generalizzo questa assimilazione — bambino, donna, adulto subordinato, oggetto — raggiungo un livello di astrazione per il quale mi sarà impedito alla fine di distinguere effettivamente l'altro. Se l'io viene pensato come un io occidentale, ponen-

dogli di fronte un orientale oppure un meridionale (o un pensare meridiano), ciò avviene perché non si riesce a sfuggire al vero problema, vale a dire *l'individuazione concreta della persona che mi è altra*, specialmente se la considero prossima e la confronto con quella a me più vicina e simile.

Rinvio concettuale / Prossimità

Quando riconosco questa prossimità non potrò certo pormi il problema della reciprocità, del contraltare, del controdon (io do una cosa a te, tu dai...): questa esigenza vorrebbe la 'proprietà privata' come necessaria, conciliando con la persistenza del potere all'interno dello stratagemma atavico dello scambio. Ma Baudrillard aveva sottovalutato la possibilità di un dono unilaterale gratuito, che oggi è realizzabile attraverso le pratiche dell'abbattimento del copyright, l'insorgenza del plagio, il proliferare di attività di tipo esclusivamente volontaristico. Se ne può fare articolo di costume oppure se ne può indagare la ragione profonda, la stessa che porta la vera ricerca radicale ai nuovi linguaggi, ai suoni più o meno tecnologici, ai discorsi estetici capaci di rimandare oltre di sé, alle forme di libertà creativa concesse al fruitore.

[-----> *strutture* ----->]

Rinvio interno al brano.

(Secondo l'elementare forma della ripresa variata, è il grado più basso e meno efficace, dal momento che secoli di musica 'colta' ormai ci hanno abituati alla forma ABA e alle sue varianti: la stessa circolarità del brano, con la ripresa finale del tema o delle suggestioni iniziali — dell'incipit generalizzato — nel caso della musica contemporanea, è ancora una prassi visitata con frequenza dai compositori. Anzi, acquisita la piena legittimità del compact disc come oggetto estetico compiuto, si può segnalare la prassi di ripetere la *track* iniziale alla fine della *compilation*, per garantire una compiutezza di discorso all'intero lavoro — tale *track* può essere variata o ripetuta; vi si apportano varianti se viene collocata nel corpo del compact; viene ripetuta quasi identica se chiude il cerchio, alla fine).

Rinvio a cliché di catalogo, cioè ad altri brani del medesimo compositore.

Rinvio/citazione.

Rinvio/suggestione (è una citazione ambientale, di atmosfere musicali altrui).

Rinvio costitutivo (l'opera poggia la sua genesi, fondazione, formazione, sulla prassi della contaminazione, e cioè su un rinvio fortemente strutturato).

Rinvio mistico (è la più rara eventualità, propria di quei brani in grado di suggerire un'estasi da ascolto inspiegabile).

Rinvio...

[*Eteroriferimenti-smaterializzazione d'opere (cose) e soggetti-*]

Eteroriferimento / 1

Eteroriferimento dell'opera: essa lancia il fruitore lontano da sé.

Eteroriferimento / 2

Eteroriferimento dell'opera: capacità di rinvio ad altro da sé, a qualcosa di esterno, prossimo. L'opera extracolta può guardare verso l'oriente, l'Est, il meridiano.

Può diventare klezmer, gitana, meticcias; consegnare un linguaggio capace di parlare ad altre culture. Soltanto nel suo farsi altro l'opera può riuscire accattivante e sopportare l'estensione temporale che ancora la caratterizza. Bellezza come eteroreferenzialità.

Eteroriferimento / 3

Essere artisti soltanto in misura del proprio essere altro, rifiutando giudizi unilaterali, privi di direzione, di senso (quindi riduttivi), che non si confrontino con la pluralità delle produzioni, dei silenzi, delle percorrenze tipiche della complessità di un musicista contemporaneo.

Frontiere / Meridiani

'Diritto universale all'oltraggio' sarebbe quello della velocità a danno della sacertà. Un pensiero lento, meridiano, va realmente salvaguardato? (o piuttosto questo pensiero lento sopravviverà comunque — contrappeso alla velocità ipermediale — e a una spinta verso l'esterno corrisponderà una sacca di resistenza e di concentrazione interna?).

Il diritto alla differenza qualitativa può diventare pericolosa distinzione tra meridione e settentrione, tra meglio e peggio. Velocità non significa incapacità, necessariamente trasgressione. Salti logici sono concessi anche ai poeti e ai custodi dei Graal. Le equazioni, se capovolte, risultano discriminanti all'incontrario. E la pacifica compresenza non può che risultare infiltrata. Beneficamente, in modo da mescolare insieme, e non esser più capaci di distinguere che le unità.

Se si ha presente la possibilità del senso (che tutti insieme si sta andando da qualche parte), non ha rilevanza la conservazione della notizia, le 'caratteristiche' etniche, l'appartenenza a generi e specie. L'identità è trasfusa.

Gli attuali orientamenti, centrifughi e centripeti, andranno o verso la divisione e la decadenza, o verso la costituzione di un popolo del mondo, di un'arte del mondo, di una politica universale [ma aborro l'economia globalizzata].
Le acque, l'aria, le intercapedini.

Confini / rinvio / canti sradicati (1)

Dischi registrati rigorosamente sul posto. Con attente pretese filologiche.

Tendono a riprodurre la cultura del luogo. E appartenere alle biblioteche del futuro, ch  altrimenti qualcosa andrebbe irrimediabilmente perduto. Alessandrinismo.

Confini / rinvio / canti sradicati (2)

Quelli dei popoli che da sempre risiedono altrove. Canti di migrazione. Canti che vengono dalla guerra. Canti che non sarebbero mai voluti andar via. Meritano rispetto.

Confini / rinvio / canti sradicati (3)

Gli autentici compositori ci mettono le mani, e allora cose morte diventano improvvisamente significanti. Cose 'etniche' acquistano un sapore particolare. Qualcosa di profumato, insomma.

Margini

«La modernit    libera di guardare il pensiero meridiano mettendolo nelle assicuranti caselle che permettono di classificarlo come esotismo privilegiato, embrione di integralismo o apologia della marginalit » (Cassano). Ma la modernit    lo stato di fatto. Non ancora della maggioranza. La 'marginalit '   la vera maggioranza. Essa deve far confluire il proprio essere meridiano nel tentativo collettivo di crescita. Se ci  non accade, prevale la velocit  per la velocit . Ogni tecnologia pu  risultare sufficientemente utile allo spirito.

C'  «aggressivit  tecnologica»...? C'  sicuramente. Ma c'  anche aggressivit  (fisica) integralista.

Border Music

Stringa ulteriore: *dissipazione-dispersione-disgregazione-deriva*

[*Strategie di smaterializzazione*]

Strategie di smaterializzazione (Icane:)

deriva

dispersione

dissipazione

estetica dell'abbandono

etica della sottrazione

confusione

Erosione (strategie di smaterializzazione)

Scorrimenti carsici

.....ogni volta che si prova..... a formulare un pensiero.....

.....preferisco accensioni di senso

'memorie del sottosuolo' (la citt  piegata, la nostra citt  piagata)

artisti disciolti

le prassi c'invogliano a frantumarci

a casaccio sul bagnasciuga

Senso (1) ----->

il senso   un vettore

implica direzione

da/verso qlcosa

Ogni atomo comporta divisione e connessione

Rete

Rete neurale

Accensioni di senso

da Capo al Fine

-----> stringhe

trivellare superfici

strato su strato mille piani intricati e sovrapposti

<----- **Senso (2)**

il senso è un vettore qualsiasi?
se c'è direzione si va da/a, e questo può bastare
se c'è direzione c'è già qualcosa,
c'è già moltissimo

intanto, c'è movimento

qualcosa che va
c'è un luogo d'arrivo — e partenza
(perché talvolta ci fermiamo)

ma se mancassero sarebbe perfetto:
un dio motore davvero energico

ma cose vanno, cose si fermano
sussiste un senso residuo

Un vettore è il senso residuo, la noce della relazione
Se non ci fosse senso io e altro non saremmo in due
Non potrei pensare che a un numero due ipotetico
'Uscire da me' dà una propulsione di senso
'Uscire da me' è già direzione

è già *eversione, diversione*
uscire dal sistema

Dissipazione (strategie...)

Intersezioni (Chambers)
Dissipazione dell'Occidente
L'apertura al mondo (world) — da Londra alla vicina New York
— è l'ultimo respiro energetico (recupero?) dell'Occidente. Simile
a uno spasmo (→ agonia).
E infine dissipazione: creativa, esistenziale, dei percorsi, del pre-
giudizio d'autore e d'esecutore (davvero figure arcaiche...).

Dissipazione del Senso

La nuova complessità è un'estensione di senso. Oppure è la sua
dissipazione a programma.
In questa forchetta di significato sta già il dramma della disper-
sione.

Dispersione (strategie...)

Intersezioni (Chambers)

10 Dispersione del soggetto.

Il soggetto (europeo) subisce lo spaesamento per la trasvaluta-
zione del linguaggio.
È soggetto ad azioni di disturbo. Il soggetto verrebbe dopo la
lingua (Heidegger).

Disgregazione (strategie...)

Disgregazione: i suoi semi sarebbero nell'antiorità della storia e
del linguaggio.
Ma è uno dei soggetti possibili.

Deriva (strategie...)

Deriva dei testi, abbandonati al trascinarsi. Deriva delle pra-
tiche.

Etica della sottrazione (strategie...)

Etica della sottrazione
spazi sempre più angusti
scelti volontariamente
per esiliare/isolare lo spirito
Etica della sottrazione
gesto etico, evidentemente
morale solo temporanea
che stabilisce forme
nelle quali poter sopravvivere
senza troppo dolore
Etica della sottrazione
un luogo soprattutto interiore
dal quale per emorragia
dell'esterno indifferenziato
possono sortirsi effetti
fin qui insperati.

Prassi di esclusione

prassi compositive
impediscono
di percorrere differenti altrove
che non siano sonori.

Sperimentalismo (superamento)

La nuova 'sperimentazione' cerca (e spesso trova) nuove forme di
offerta musicale.
Concerti gradevoli, musiche pensate per piacere, non rinunciano
alla ricerca ma abdicano al distacco esibizionistico (snob) dello
'sperimentalismo'.

Border music: interferenza

La differenza tra sperimentalismo e sperimentazione è nell'*interferenza*.

Tra ruoli (compositore da un lato e interprete dall'altro) spettacoli (concerto-rituale/concerto invenzione) supporti (compact disc come semplici raccoglitori o come oggetti d'arte in piena dignità ed autonomia).

Tale interferenza è figlia del post-moderno.

Ma supera il post-moderno permutando le forme e triturandole in un caleidoscopio di generi.

Più della forma, prevale il rinvio all'altro.

Dal quale dipende il riconoscimento della 'stazione di partenza'. E che costituisce il parlato della musica, il discorso di 'senso' che si va a costruire.

L'attenzione al senso del discorso, al linguaggio, al *che cosa* stiamo dicendo piuttosto che al *come* lo diciamo.

Border music: musiche di frontiera. Modelli

-----> World e Global music. Utilizza stilemi appartenenti a diversi generi musicali o/e a diverse zone geografiche. Può usare clusters pianistici o tecniche del respiro circolare, per mescolarle a progressioni 'soltanto' modali (jazz). Può utilizzare voci del popolo dei Tuva ed un formicolante quartetto d'archi come live electronics (-----> Kronos Quartet).

Antiaccademia / transiti

Nuove figure (compositori?) hanno in comune la scelta individualistica (fuori dalle scuole) di porsi sul confine, evadendo programmaticamente o di fatto le tradizionali categorie di appartenenza di genere. Che la loro provenienza sia colta o guadagnata sul campo non conta qui assolutamente nulla, perché l'approdo popular, neomodale, folk, new age, extracolto, è anch'esso un *transito*.

Antiaccademia / Modelli (esempi...)

La musica di frontiera si lascia alle spalle molti presupposti 'accademici', infrange i ruoli (tra esecutore e compositore): (-----> Balanescu Quartet e altri), dando spazio all'improvvisazione e pari dignità estetica alla produzione musicale di musicisti provenienti da settori non convenzionali (dal rock, -----> Frank Zappa; dal jazz -----> John Zorn).

Arduo indicare soltanto 'alcuni' modelli musicali.

Tra gli stranieri -----> Pärt, Preisner, Górecki, Bryars; e ancora fra gli 'ibridi' -----> Harold Budd, Brian Eno, il sassofonista Jan Garbarek

12 Tra gli italiani, un precursore -----> Luciano Cilio (i *Dialoghi del*

presente, per la comprensione; le opere del dissolvimento per le strategie di esclusione e le estetiche della sottrazione). La sua lezione è soltanto mia e di Eugenio Fels.

[-----> *strutture* ----->]

(... esempi) / Ghiaccio

Circa 30', tredici episodi collegati per tonalità, umori e incisi tematici.

Strutture:

— sottrazione interlineare e verticale, condensazione/elisione motivica (-----> strategie di smaterializzazione);

— citazione di atmosfere tradizionali, utilizzo di veri e propri segmenti di repertorio (-----> estetica del plagio);

— sovrapposizioni armoniche e dinamiche, realizzate in studio attraverso tecniche di *overdubbing* di *tracks*, e dal vivo attraverso una sofisticata trascrizione e l'uso di una tecnica esecutiva in grado di simulare la presenza di apparecchi elettronici (amplificatori, distorsori, etc.);

— stratificazione di pedali e risonanze;

La musica non tenta di essere descrittiva, né impressionistica; posso chiamarla 'musica per immagini', ma non allude solo ad immagini pittoriche ma a quelle interiori.

Intimismo, concentrazione (----->; Estetica della sottrazione -----> concentrazione/sottrazione *del* suono -----> *sul* suono);

— fusione e confusione di stili, generi, atmosfere: *melting-pot*, e non semplice accostamento, ma il tentativo di realizzare il gioco del rimbalzo di senso (-----> eteroriferimento) utile a comunicare la densità del sentito *attraverso un lavoro sul linguaggio*.

Tutte le stringhe (zapping concettuale) mentre 'parlano di', contemporaneamente 'sono' un materiale oggettivo, linguistico (discorso ↔ senso), di struttura che attua il rinvio. Una partitura.

CONTRO LA MUSICA*

(prima parte)
MANLIO SGALAMBRO

Un fantasma si aggira tra noi. Il fantasma della musica. Una opprimente melassa, un indistinto in cui si trova di tutto, musica da camera e musica da piazza, per pochi e per molti, buona e cattiva musica. («Persino la cosiddetta 'cattiva musica' è dopotutto musica, e non un semplice complesso di questi o quei fenomeni acustici», afferma compiaciuto Ingarden. Questo dice tutto). Mahler compone la musica di Mahler ma canticchia le canzoni napoletane. *Es gefällt*: per ognuna viene pronunciata la parola mortale: piace. Un rozzo ascoltatore, senza *ethos* alcuno, s'è impadronito della musica (come una volta si diceva che la musica s'imponeva all'ascoltatore). Essa lo segue ipnotizzata e sprigiona suoni dai suoi stessi fans. Dalle loro orecchie spalancate suona quella stessa musica che essi vogliono ascoltare.

Ciò che qui si è chiamato 'contro la musica' non è libero da valori. Anzi si appresta a eseguire una condanna che nello stesso tempo suppone che l'oggetto sia stato giudicato. L'atteggiamento che non valuta si dispone attorno alle scienze umane, o al loro interno stesso, come se si dovessero proteggere. Al soggetto cosciente si raccomandò di *essere*, non di *valutare*, fino a quando esso non sparì. All'ultimo soggetto, se per caso se ne fosse salvato uno, si addice di essere anacronistico. Chi valuta oggi è l'*Umstürzler*, il sovvertitore. Egli rovescia i valori, perché questo è valutare. Contro la musica: il significato dunque dev'essere inteso. Non è una volgare polemica che qui s'innesci ma una delicata questione metafisica.

Nel crepuscolo dell'umanità la musica suonerà da sola. Forse già si fa musica per nessuno. In ogni caso la critica dell'ascolto intende regolarsi non seguendo le leggi della musica, ma sottoponendone a leggi l'ascolto, sottoponendola a un *ethos*. La critica dell'ascolto, che dev'essere perseguita con altri mezzi, s'affaccia qui in modo improprio nel corso di un regolamento di conti con la musica, con l'assuefazione 'sociale' ad essa. Ma non tutto ciò che 'vale' entra dalla porta.

Le implicazioni metafisiche della musica sembrano sparite da-

vanti a quelle sociali. Ma di sicuro a ogni nota corrisponde uno scossone del mondo, mentre dal sociale salgono battimani. Il baccano universale: così si potrebbe chiamare la musica che aspirasse non al solo ruolo sociale ma a udire il suono delle cose. Il primato della musica accompagna il primato del mondo di cui però s'è scoperto il trucco. Per un verso è come se il baccano musicale dovesse coprire le grida scollacciate dei viventi e proteggerne un eventuale orecchio cosmico. Per l'altro, al gesto del mondo che scopre le sue carte, nell'età della metafisica avanzata che già si legge in Kant come se egli fosse la mano della filosofia, corrisponde un invito sempre più pressante ai Maestri di tutte le specie: *Music, please!* Che l'essenza sia data al vedere, a un vedere superiore, o come Logos parli e quindi che l'essenza sia parola, ciò è arcinoto. Che l'Essenza si *oda*, questo dà alla musica il suo spazio nei cieli. Con una affermazione da 'filosofia dell'arte': «L'intero sistema musicale si trova espresso anche nel sistema solare» (Schelling). Secondo la definizione di Thomas Mann la musica è Idea acustica. Idea acustica dell'«essere» è più appropriato. Si potrebbe almanaccare che *a parte subjecti* musica sono i brividi che proviamo ad ascoltare l'universo. Il suono come brivido dunque verrebbe confermato. L'udito è il peggiore dei sensi. Il meno libero. Nell'orecchio si installa il mondo come suono dirompente a cui non si resiste. Il suono spadroneggia. Il problema principale è una critica dell'ascolto. Quando si imputò all'ascolto di essere regredito, si accusò la musica di massa. Il regresso ha tuttavia altre cause. L'ascoltatore regredito si 'rifiuta' di ascoltare. I suoni devono colpirlo senza la sua partecipazione. Io sono qui, dice l'ascoltatore regredito, ma non ascolto affatto. Sono i suoni che ascoltano se stessi. L'ascoltatore regredito non vuole entrarci. Egli vuole ascoltare musica declinando ogni responsabilità. La prepotenza della musica lo sconcerta. Da quando l'intesa con la musica si rompe, dopo le fusa della melodia, l'ascolto è semplicemente catturato da volgari malfattori. Mentre prima la musica si andava ad ascoltare e si percorrevano leghe a dorso di mulo, oggi è essa che si fa sentire senza remissione. Ovunque tu sia essa ti agguanta per il collo e ti impone di ascoltarla con varie promesse. La promessa della città d'utopia s'è adempiuta dal lato peggiore. Gli angeli che suonano la tromba non somigliano agli angeli.

La musica ha raggiunto il suo stato attuale da quando poté contare sull'ascoltatore come strumento inconsapevole. Essa non suona più, infatti, fagotti, sax, percussori o violini — anche se può sembrare — essa suona i suoi ascoltatori ignari. L'amore per lo strumento, davanti a cui il 'povero suonatore' cade in ginocchio come davanti a una creatura in carne ed ossa, giusto il racconto

di Grillparzer, è ora sostituito dall'amore per l'ascoltatore sui cui nervi balla l'archetto. (Non si comprenderebbe il ritorno del 'castrato' come voce dominante, se non fosse l'epoca dell'ascolto. Perché, a un certo momento, nella musica occidentale ritorna il castrato — il castrato coi coglioni — se non perché egli è il perfetto strumento?) Oggi la musica non ha altra origine che l'ascolto. Se i due momenti subiscono la netta separazione delle epoche di piena astrattezza, allora l'ascolto precede l'ascoltato. Non c'è tra musica e ascolto la simmetria pretesa. Se si chiedesse a un compositore d'oggi cos'è che lo ispira, egli risponderebbe sinceramente se dicesse l'ascolto. La nascita della musica dall'ascolto è un cattivo scherzo dopo che ci si promise chissà cosa. Si crea dunque musica per l'ascolto, laddove si dovrebbe creare solo per istituire un ordine nei suoni. Per realizzare una costruzione. Qui il neoclassico Strawinsky dice le cose come stanno e vi disubbidisce come un monello. Tutto suona. La musica celebra in festa l'esistenza del mondo.

La promessa fatta propria dalla musica di liberarci coi suoi mezzi dal raccapriccio dell'esistenza viene accantonata. La promessa parlava di rinuncia e il cielo era promesso al rinunciante. Ma quel che suona è un'altra musica. Il compito di rappresentare l'Essenza — che sia la 'volontà' o i 'padroni' — e quindi liberarsene viene affidato al divertimento. La catarsi ritorna alla sua origine: sbarazzare lo stomaco. In realtà essa non ha mai retto alla superiore richiesta di liberazione e così si dà per vinta. Wagner sconfitto, trionfa. L'odierna musica da stadio è wagneriana sino alla feccia. Essa realizza l'opera totale. Nel giro di due secoli — più o meno — la musica ha percorso interamente la sua parabola. Con ciò non si raccomanda di astenersene. Semplicemente se ne denuncia quello che si sarebbe detto un tempo il carattere apologetico. La musica è dalla parte del mondo. Essa non dà una mano a resistervi ma prende le difese del nemico da un punto privilegiato, dentro di noi. Ascoltare buona musica! L'espressione si usa alla leggera. In realtà la musica è tutta 'cattiva'. Essa, vogliamo dire, blocca il rigurgito che abbiamo per l'esistenza e se la fa con ciò che si potrebbe chiamare, forzando le cose, la malvagità in sé. I suoni che dilettono, o che trespiano con l'intelligenza più sensibile, provengono dalla macina in cui si sprema la nostra vita. La musica esce, tale e quale, dal toro di Falaride. Gli sforzi di Mahler, fare una musica ostile al 'corso del mondo', non riescono e non per l'impotenza dell'autore. Il ritornellino di un lied mahleriano, «Wie ist die Welt so schön!» fa vedere ingenuamente la potenza della musica trionfare sull'impotenza del suo autore. Eppure, procurare disgrazie al mondo, questo dovrebbe fare l'arte. La

musica dovrebbe farci rimpiangere che ci sia un mondo. Dovrebbe essere rinuncia, rinuncia completa.

La vecchia musica progressiva dove il progresso veniva strappato a 'creatori' inconsapevoli — conduce in cielo o a tre passi, alla 'Società per gli Amici della Musica' — bruciava il progresso perché nelle sue vene ardeva tutt'altro. La taccia di metafisica data alla musica da un autorevole esponente del *Theatrum Philosophicum* è la sua condanna potenziale. In realtà essa si struscia addosso all'essenza del mondo in modo che l'in sé ne risulti mediato immediatamente. Ma tutto ciò la pasticcia talmente con quello a cui dovrebbe resistere con pertinacia, che essa cade per dutamente fra le sue braccia. L'appello all'ascolto della musica diventa un appello all'ascolto di se stessi: lo dice Bloch. Come se nella musica si celebrasse l'incontro con il proprio Sé, come si è voluto sempre fare credere, e non lo scontro col mondo. Questa sarebbe invero l'esigenza di ciò che vi è in essa di artistico. Che la musica alluda all'essenza o la esprima — come nel metafisico della musica — ciò non sarebbe né un regalo né una concessione. La musica sbava per il mondo, questa è la verità. Lo accompagna coi suoi strumenti come se quello cantasse. La filosofia della musica da Bloch a Wiesengrund Adorno si installa al posto della metafisica della musica, di cui il vecchio Schopenhauer stabilì i contorni, senza nemmeno dirne il perché. Essa lo presume soltanto, senza porre in discussione ciò a cui ha tutta la voglia di succedere. Il filo conduttore è l'abbassamento dei problemi del mondo a problemi sociali. O detto in altro modo, l'abbassamento dei problemi metafisici a problemi sociali e questi ultimi a problemi musicali. Il sogno di Rousseau: «Si canterebbe invece di parlare...» allude a una socialità musicale che utopisti e funzionari della cultura oggi caldeggiano. Bloch nota che nell'élite intellettuale, nonostante l'inclinazione naturale che ogni uomo ha per la musica, l'amore dichiarato per essa sia raro e auspica che «anche gli intellettuali si dispongano con la massima sollecitudine al godimento della musica». Sono gli stessi effetti sociali che Bloch ha in mente, quelli stessi che Rousseau notava alla rappresentazione del suo *Devin du village* a Fontainebleau: fusione calorosa e lacrime, molte lacrime («Il piacere di procurare commozione a tante amabili persone...»). In realtà la musica arriva da chi sa dove. Dagli immensi depositi di suoni formati nel tempo e che una geologia sonora potrebbe individuare, provengono solo sinistri avvertimenti. Nell'immaginare una musica per cani Satie non è soltanto un 'dada' *foutu*, ma si inizia con lui a togliere seriamente la musica al monopolio dell'uomo per restituirla a non si sa chi. Altro che sociale! (Forse la musica si prepara ad essere per altri, non per l'uomo. Forse prepariamo musica per altre spe-

cie). Si è creduto che lo stato della musica, la sua attuale sfacciataggine (se così possiamo chiamarla) avrebbe a che fare con le storture della prassi sociale penetrate sin nel suo nucleo. Beethoven scrive a Wegeler: «Le mie composizioni mi fruttano molto e posso dire di avere più commissioni di quanto mi sia possibile soddisfare. Per ogni pezzo ho sei, sette editori e più ancora, se me ne volessi curare; con me non ci si accorda più, io chiedo e mi si paga. Vedi bene, che bella situazione è la mia». Il produttore di musica non è più un usignolo. Ma il bisogno di guadagnare, come già era avvenuto con Mozart, non va contro le 'voci' dell'anima o i ghiribizzi della fantasia e trae ottimi spunti dai compromessi. Sul formarsi del mercato culturale si riversa un senso di colpa accompagnato da tuoni e fulmini (nel caso da timpani e grancassa). Mentre la colpa è lo stretto nesso col mondo che non si vuole riconoscere. Il sospetto che la musica non sia libera ma per altri motivi. Nell'opera di Bach, Dio si incarna in un organo. La convinzione di Adorno che Bach vada svincolato dal suono 'rigoroso' a favore di una accentuazione della dinamica soggettiva non è convincente come non è convincente in generale la cosiddetta relazione con la prassi sociale. Ciò priverebbe Bach del suo tema che lo stimato musicologo avrebbe invece trovato nella dialettica del vecchio e del nuovo. Tali trascorsi sono al momento improponibili, ma bisogna proteggersi contro inopportuni ritorni. La musica di Bach va più vicina al tema anche se il suo medium, la musica, diventa con lui seriamente profano. Il mondo diventa orecchiabile. L'orecchio celebra l'evento e già ascoltando acconsente.

Per Bach e Beethoven la musica è solo in parte in rapporto al tema ma per il resto già comincia a puntare sull'ascolto. Semplificando si potrebbe dire che nel loro caso quest'ultimo era rappresentato dal fior fiore della società. Mentre il soggetto preferito della musica odierna sono straccioni e canaglie. Tipi come quelli che nei pressi dell'Ottantanove si mossero con la *Marsigliese*. Che si faccia musica per le orecchie è l'attuale fase della musica. Ma con ciò non si è sradicata dall'antica funzione che abbiamo chiamato 'strusciarsi col mondo'. La musica che fa da sottofondo a una marca di amaro non rivela la miseria del tempo né le sue tendenze regressive. La musica è di per sé réclame del mondo e invita una volta per tutte a comprarlo. Essa che ha sempre avuto *fumus metaphysicae*, ora lo ha al doppio. Chi comunque lamenta che una sinfonia reclamizzi mobili per cucina è indignato solo perché ciò gli offusca l'autentica funzione di pubblicizzare il mondo *sic et simpliciter*. Come è bello il mondo! Tre al prezzo di due. Il carattere reclamistico della musica è occultato dal suo stesso uso reclamistico. Ma dietro le pappine per neonati che la

musica accompagna per mano al mercato, spicca la pubblicità per il mondo. L'oggetto che la musica riesce a far vendere di più, la cosa più pregiata il mondo che invece, a detta degli esperti, non vale una cicca.

(...)

PLAGI MUSICALI

LUCIANO CHAILLY

Confrontando composizioni musicali accade talvolta di trovare sorprendenti similitudini, per non dire delle identità.

Quando le coincidenze riguardano cellule, comma, incisi, ossia piccoli segmenti melodici o armonici, è da ritenersi che esse siano state determinate puramente dal caso.

Quando invece si tratti di intere melodie simili, per di più se sorrette da palesi analogie armoniche e ritmiche, allora comincia a nascere il sospetto di premeditazione, ossia di plagio, come nel caso limite della frase «Tu che di gel sei cinta» della *Turandot* di Puccini, ricomparsa senza alcun mascheramento nella *Suite* per pianoforte di Walter Niemann.

Comunque pochi (a quanto mi risulta) sono stati i processi per plagio o le pubbliche polemiche nell'ambito della musica classica. Tito Aprea — nel suo piacevole ed interessante libro *Rubato ma non troppo* (Roma 1982, De Santis) — ne cita alcuni casi. Cita le violente accuse di plagio rivolte al sommo Händel da parte dei critici William Crotch («ha defraudato 29 compositori»), Eduard Dent («Nell'Israele in Egitto ci sono 17 prestiti»), Sedley Taylor («ha arricchito la musica con i suoi furti»), peccato che lui, Händel, riconosceva tranquillamente, dichiarando che certi spunti di Stradella o di Keiser riuscivano ad eccitare la sua fantasia verso altezze a cui non voleva rinunciare. Poi Aprea riporta il noto processo e la relativa sentenza nei confronti di Giovanni Bononcini, amico e concorrente di Händel, che dovette addirittura lasciare Londra e trasferirsi a Parigi quando fu scoperto, con grande scandalo, ch'egli aveva passato per suo un madrigale di Antonio Lotti. Poi ricorda l'organista Robert Fuhrer, che ebbe l'impudenza di pubblicare la *Messa in sol* di Mozart come opera propria, ed infine descrive l'uragano che si scatenò su Richard Strauss allorché venne imputato di essersi appropriato, nell'opera di *Elettra*, di alcuni blocchi tematico-strutturali della *Cassandra* del compositore milanese Vittorio Gnechi, cosa che fece chiasso al punto che l'insigne musicologo bresciano Giovanni Tebaldini pubblicò in merito, nel 1909, il saggio «Telepatia musicale», sulla Rivista Musicale Italiana.

20 Comunque nella musica colta ogni tipo di appropriazione finisce generalmente per restare soltanto uno stimolo alla curiosità dei musicologi. E ciò non tanto per disattenzione o disinteresse degli

Editori responsabili ma perché tali trasferimenti, nelle diverse vesti strumentali, non risultano sempre facilmente evidenziabili. Quanti appropriamenti sono passati sotto silenzio anche nella storia della letteratura! Chi si era accorto, per alcuni secoli, ossia prima del Foscolo, che un Genio come il Petrarca aveva copiato dei versi da Cino da Pistoia? Alcuni dei quali famosissimi come *La dolce vita e 'l bel guardo soave*.

Ma tornando alla musica, i processi per plagio sono stati invece abbastanza frequenti nella musica leggera del nostro tempo e ciò per due ragioni: per la facilità di identificazioni delle similitudini, essendo la melodia totalmente scoperta, dominatrice, e l'armonia immediatamente decifrabile, poi perché — tra autori, editori e discografici — ci sono di mezzo dei notevoli interessi di carattere economico che danno la spinta principale per le vertenze giuridiche in proposito.

Io personalmente, difatti, benché abbia operato soltanto, come autore ed organizzatore, nel settore della musica cosiddetta 'colta', fui chiamato come C.T.U. del Tribunale (ossia come Commissario Tecnico d'ufficio 'super partes') soltanto per cause di musica popolare.

La prima volta avvenne negli anni Cinquanta, per una causa provocata da Giuseppe Blanc, l'autore di *Giovinezza*.

Mi dette una certa emozione conoscere in quella circostanza l'autore dell'Inno che Mussolini aveva prescelto come Inno Nazionale. Il pupillo del Duce era una persona squisita. Bello ed alto, di perfetta educazione piemontese, emanava un fascino dolce con un fondo inqualificabile di malinconia. Ricordavo di averlo visto quando ero ragazzo in un "Giornale Luce" cinematografico, quando dicesse da un balcone il suo celebre Inno eseguito da una trentina di bande disposte in una grande pianura, e dietro le sue spalle c'erano, impalati e solenni, Mussolini ed Hitler.

Ricordammo con Blanc quello storico avvenimento. Ed egli mi sorprese dicendomi che *Giovinezza* non era nata «per il Regime». L'inno aveva avuto una lunga storia. Era stato composto in poche ore, nel 1909, per una cena di laureandi del Politecnico di Torino, con le parole di Nino Oxilia, l'autore che, con Camasio, avrebbe poi scritto la famosa commedia *Addio giovinezza*, e cominciava così: «Son finiti i giorni lieti». Poi gli Alpini lo avrebbero portato in Libia e gli Arditi (cambiando l'inizio con «Allorché dalla trincea») nella guerra 15-18. Fu soltanto qualche anno dopo tale guerra che *Giovinezza* (il cui *refrain* era rimasto sempre lo stesso)

divenne — con le nuove parole iniziali di Salvator Gotta «Salve o popolo di eroi» — l'inno ufficiale del Regime Fascista.

La musica dell'inno — caduto da tempo il Regime — era stata copiata sfacciatamente nell'America del Sud e registrata su disco come pezzo sinfonico col titolo: "Casamento Maroto — Marcia brasileira". Questa fu la ragione per la causa per plagio, che fu facilmente vinta da parte nostra.

Un altro processo, ch'ebbi a Chiavari, fu in un certo senso più clamoroso, perché più vivo ed attuale, ma proprio per questo più agevole nella conduzione. Riguardava la mitica canzone *Le foglie morte* di Prévert-Kosma, divenuta *Je n'ai pas changé* ad opera di un certo Dino Ramos che aveva infantilmente copiato la melodia, cambiando rozzamente l'armonia con settime di dominante in luogo delle straordinarie settime delle varie specie che davano fascino alla canzone. E tale storpiatura (o caricatura) della seducente composizione era stata largamente diffusa nientemeno che da Iglesias. Altra causa vinta facilmente.

Infine, per terminare con l'esperienza di musica leggera, la sorte mi portò al recente ricorso di Albano Carrisi contro Michael Jackson, durato per parecchi anni.

Chiunque ascolti la canzone *Will you be there?* di Jackson dopo *I cigni di Balakà* di Albano dice: le due canzoni sono identiche! Lo hanno scritto i periti musicali di Albano e lo ha detto Pippo Baudo, con applauso del pubblico, quando le ha fatte sentire, una dopo l'altra, in televisione.

E ciò (stando alla Legge del 22 aprile 1941 n. 633 sul Diritto d'autore) sarebbe stato sufficiente per un giudizio immediato a favore di Albano. «La eventuale somiglianza — dice la Legge — deve essere tale da produrre negli spettatori analoghe emozioni». Ma ciononostante nelle due canzoni, esaminate coscienziosamente al microscopio dai periti musicali delle due parti, si sono scoperte alcune piccole diversità di ritmica e di periodologia che hanno provocato molte discussioni. Per di più tutti — esperti e non — ci siamo domandati: ma come mai una star internazionale del calibro di Michael Jackson ha sentito il bisogno di prender le mosse da un motivo gradevole ma modesto di Albano, che è un buon cantante ma che è un autore meno noto?

Difatti la canzone di Albano fu incisa su disco ma non fu mai stampata, cioè non è stata mai in commercio da un punto di vista

editoriale. Come l'ha conosciuta Jackson? Per cui quel tema — rivissuto in modo personale, nobilitato con sostegni strumentali e corali di buon gusto — è diventato l'anima di tutta la canzone, dato che, sotto vari aspetti, è stato ripetuto ad oltranza, precisamente 17 volte.

D'altro canto, tornando alla musica classica, si stenta a credere che Strawinsky, quando fissò l'accordo-base bitonale di *Petruska* (fa diesis maggiore-do maggiore), conoscesse la *Bagatella* per pianoforte n. 14 dell'Op. 6 del giovane Bartòk, dove accordi assai simili per il tipo di politonalità, ed anche per gli smembramenti e le distensioni, serpeggiano largamente.

Pur tuttavia è anche difficile credere in una coincidenza fortuita.

A questo punto, prima di passare ad individuare alcune delle similitudini che compaiono nella storia della musica, mi pare opportuno accennare a qualche autore *plagiario* non degli altri ma di sé stesso.

Credo che non esista compositore che, invaghito di qualche frutto della sua fantasia, non abbia voluto tenerlo in evidenza per trapiantarlo poi in qualche altro suo lavoro. E non soltanto tra gli autori minori ma anche tra quelli destinati a sopravvivere, alcuni dei quali, a dire il vero, o per la fretta o per 'narcisismo' o per abitudine di mestiere, adottarono questo 'autosfruttamento' in maniera talvolta eccessiva.

Bach, ad esempio, spostò interi brani da una *Passione* all'altra. Inoltre gli Adagi dei Concerti per clavicembalo e orchestra (ed anche qualche Allegro, come il primo movimento del re minore) furono trasformati addirittura in mottetti polifonici per Cantate a carattere religioso (Cesare Valabrega, mezzo secolo fa, ne dette precise indicazioni e documentazioni). Mozart, tra tante libertà di cui si dirà, riutilizzò (trasportato e con quattro piccole modifiche) il Rondò della XVI Sonata per pianoforte nella XVII. Cherubini ridusse a quartetto una Sinfonia. Donizetti trapiantò *Spirto gentil* dal *Duca d'Alba* alla *Favorita*, e Rossini fece la stessa cosa della Sinfonia della *Elisabetta* passata al *Barbiere di Siviglia*. Beethoven strumentò una *Bagatella* per pianoforte inserendola nella terza *Sinfonia*. Mussorgsky trasferì corposi episodi da *Salambò* nel *Boris* e Catalani dalla *Dejanice* nella *Loreley*. Ravel incluse l'*Habanera* nella *Rhapsodie Espagnole*. Puccini utilizzò per l'inizio della *Bohème* un sostanzioso frammento del giovanile *Capriccio sinfonico* e Prokofiev compose la terza Sinfonia su materiale dell'*Angelo di fuoco*.

Ed ora, per passare ad alcuni esempi di rassomiglianze tra opere di grandi Autori, ricorderò per prima cosa le sorprendenti premonizioni beethoveniane melodiche ed armoniche (*Patetica* compresa) che si trovano nella *IV Fantasia* K. 475 di Mozart.

Inoltre un tema che compare nella Ouverture del *Flauto magico* dello stesso Mozart (1791) prelude una rinomata Aria del *Matrimonio segreto* di Cimarosa ma ricorda anche non soltanto un tema analogo che c'è in *Giannina e Bernardone* dello stesso Cimarosa ma soprattutto quello di una *Sonata* di Clementi che Mozart aveva sentito nel 1718 alla Corte di Giuseppe II d'Austria. Tant'è che Clementi, in calce alla ristampa della Sonata, non poté fare a meno di accennare con disappunto al «plagio di Mozart». Mozart ebbe molte accuse di plagio, per 'prestiti' presi da Gluck, Haydn, Paisiello, Cimarosa, J. Christian Bach, Sarti, ed altri. Il musicologo Giovanni Carli Ballola, in un articolo uscito parecchi anni fa su "Gente", scrisse: «Se Mozart fosse vissuto ai nostri tempi avrebbe dovuto passare molto tempo, per i suoi plagi, in un'aula di Pretura».

E Beethoven?, che soleva dire: «non conosco molto musica degli altri, per non cadere involontariamente nel rischio di comporre cose già esistenti». Quanti frammenti beethoveniani, tematici o di sviluppo, sono pressoché identici a precedenti episodi mozartiani! Lasciando da parte la nota rassomiglianza gemellare tra la 'idea derivata' del primo tempo della *Sonata* Op. 24 per violino e pianoforte di Beethoven ("La primavera") e quella del *Concerto* in mi bemolle per 2 pianoforti e orchestra di Mozart, mi limiterò a citare un solo esempio, e precisamente quattro battute dell'Introduzione dell'operina *Bastiano e Bastiana*, composta da Mozart all'età di 11 anni, per far notare che tale spunto diventò per Beethoven l'ispirazione tematica per il primo tempo della monumentale *Eroica*.

Nel periodo romantico l'autore maggiormente bersagliato in quanto ad appropriazioni fu il gigante del secolo, Riccardo Wagner.

A parte le fonti che egli giustamente, per il suo assunto, attinse dai canti primitivi della Chiesa cattolica e di quella protestante, i 'prelievi abusivi' di cui venne maggiormente incolpato furono: il Finale della *Norma* per quanto concerne il finale del *Tristano*, alcuni frammenti caratteristici della *Bella Melusina* di Mendelssohn introdotti nell'*Oro del Reno* e soprattutto gli embrioni tematici e le concezioni strutturali ch'egli dedusse da lavori sinfonici di

Tito Aprea, nel libro sopra citato, riporta un aneddoto in proposito.

Durante una prova della *Walkiria* — riferisce Aprea — Wagner si rivolse a Liszt e gli disse: «Ora viene un tema che ho preso da te». E Liszt, imperturbabile: «Hai fatto bene: così avrà almeno la possibilità di essere ascoltato da qualcuno...».

Perfino le leggendarie misure iniziali del *Tristano*, di cui si è parlato e dissertato per più di un secolo, furono messe in discussione, perché melodicamente risultavano uguali ad un tema di Berlioz che compare nella sinfonia *Romeo e Giulietta*.

Schubert (a parte l'*Impromptu* che ricorda, assai più che *Casta diva*, l'atmosfera magica del *Chiaro di luna*), risultò quasi immune da apparentamenti con altri compositori. Invece ne suggerì diversi, prima di tutto Beethoven, poi Verdi (nel Preludio dell'*Aida*) e, prima ancora, Donizetti, nell'*Anna Bolena*, per quell'attacco introduttivo che precede l'aria *Al dolce guidarmi* e che assomiglia moltissimo all'avvio della stupenda *Fantasia* per pianoforte a 4 mani.

In Bellini affiora talvolta qualche reminiscenza chopiniana, come lo *Studio* in do diesis minore dell'opera 25 che rivive nell'aria *Teneri, teneri* della *Norma*.

Chopin ricompare (col *Valzer brillante* op. 34 n. 1) nel *Tabarro* di Puccini, ma la somiglianza è talmente dichiarata che ha il carattere di una 'citazione' consapevole.

Nelle opere di Puccini, invece, si notano alcune influenze wagneriane assai ben assimilate; *Manon Lescaut*, ecc.) e si possono rinvenire taluni accostamenti con Debussy (per esempio *Vissi d'arte* della *Tosca* e *La lune descend sur le temple qui fut* dalla II serie di *Images*).

Termino con una curiosità, per dimostrare come l'idea di plagio possa essere ristretta addirittura allo scheletro di un frammento, cioè al puro senso ritmico.

All'apparire di *Wozzeck* di Berg il tema della Tripla Fuga dell'Atto II, Scena II, rammentò, in quanto a fisionomia e spirito, il tema generatore della *Pastorale* di Beethoven.

L'HIP-HOP E L'AVANGUARDIA MUSICALE A NAPOLI: ALMAMEGRETTA E 99POSSE

LELLO SAVONARDO

Napoli, tipica metropoli postmoderna in cui convivono tradizione e modernità, conservazione ed avanguardia, riesce a dare come sempre una spinta propulsiva ai fermenti culturali e di costume, anticipando, attraverso nuove ed interessanti tendenze musicali, fenomeni artistici di portata nazionale. In questi ultimi dieci anni, infatti, a Napoli forse più che nelle altre città italiane, si è diffusa una nuova *tendenza* musicale in cui la contaminazione tra il *rap*, il *raggamuffin* ed altri linguaggi ha dato origine ad inedite sonorità.

Il *rap* è un genere musicale che costituisce uno degli elementi predominanti dell'*hip hop*¹, cultura urbana giovanile sviluppatasi in contesti etnici urbani fortemente marginalizzati. L'*hip hop* è un fenomeno socio-culturale che promuove la formazione di un'*identità alternativa* locale, le cui principali forme espressive sono il *rap*, la danza ed i *graffiti*². Si sviluppa attraverso l'associazione dei singoli in gruppi, *posse* o *crew*³, all'interno dei quali si elabora e si condivide uno stile musicale e visivo, elemento fortemente caratterizzante di una identità comune. In realtà le radici del *rap* sono generalmente individuate nella musica giamaicana, in particolare in alcune pratiche di modificazione dei suoni e di improvvisazione verbale. Tale linguaggio musicale si sviluppa però, in modo significativo, nel Bronx (New York) nei primi anni Set-

¹ L'*hip hop* è una cultura giovanile urbana, le cui espressioni principali sono il *rap*, i *graffiti* e la *break dance*. Elaborato inizialmente negli ambiti urbani degradati degli afroamericani, l'*hip hop* ha costituito una risposta alla marginalizzazione attraverso la promozione di un'identità articolata intorno alla musica, al ballo, alle arti visive. Come movimento artistico e comunitario, l'*hip hop* è attualmente diffuso in molti paesi.

² I *graffiti* costituiscono la manifestazione visiva più importante della cultura *hip hop*. Sono generalmente effettuati con vernice spray su superfici diverse (muri cittadini, carrozze di treni e della metropolitana). Raffigurano di solito nomi e soprannomi, caratterizzazioni di *B. Boys*, testi *rap*, modi di vestire, logos, immagini tratte dalla televisione e dai fumetti, lettere; alcuni, particolarmente complessi, rappresentano (senza rinviare ad un referente concreto) il particolare stile dell'autore.

³ *Posse* o *Crew* è un gruppo o collettivo composto da amici che condividono all'interno della cultura *hip hop* un particolare stile musicale o grafico. La parola *posse* fa parte spesso, in Italia, della denominazione del gruppo musicale o di graffitisti (*99Posse*, *Art Violator Posse*, ecc.).

tanta. Infatti il *rap*, musica orale basata sulla tecnologia, esprime da sempre, attraverso i suoni e i testi verbali che la caratterizzano, la voce e la cultura degli afro-americani. Tale specificità non ne ha però impedito la diffusione, che è avvenuta, insieme alla cultura *hip hop*, fuori dall'ambito originario, prima negli Stati Uniti e in seguito in molti altri paesi.

Il *raggamuffin* è un esempio dell'influenza del *rap* sulla musica giamaicana. È considerato uno stile particolare del *reggae*, si è sviluppato negli anni Ottanta e Novanta ed è caratterizzato dall'adozione delle tecniche di elaborazione dei suoni, delle musiche e dei testi propri del *rap*. La tecnica usata nel *rap* e nel *raggamuffin* consiste in alcuni procedimenti di manipolazione dei dischi e di modificazione dei suoni che, anche grazie al *campionatore*⁴, danno origine alla base sonora e musicale su cui si sovrappone l'intervento vocale. Tale intervento che spesso è una vera e propria improvvisazione vocale, chiamata *talk over* o *toasting*⁵, consiste nella declamazione del testo attraverso il parlato e il canto. L'improvvisazione verbale, caratterizzata da una prosa ritmica nella quale la rima ha un ruolo rilevante, diviene in breve tempo l'altro elemento fondamentale dell'esecuzione musicale.

In Italia il *rap* e il *raggamuffin* si diffondono a partire dal 1990. Inizialmente i testi sono in inglese, ma ben presto saranno utilizzati l'italiano e, soprattutto, i dialetti. Il contesto privilegiato per l'esibizione dei gruppi e dei singoli musicisti diventa quello dei centri sociali attraverso i quali il *rap* si diffonde. Infatti la pratica dell'autoproduzione di nastri, dischi e compact disc si consolida all'interno e in relazione ai centri sociali, che svolgono la funzione di strutture di realizzazione e di diffusione dei prodotti. La crescente affermazione del *rap* e del *raggamuffin* in Italia viene seguita dai media, che li considerano in breve tra i generi musicali più significativi. Il parlato, dopo il lungo periodo di oblio degli anni Ottanta, attraverso le *posse* ed il *rap*, torna ad essere protagonista. Il *rap* e il *raggamuffin*, infatti, oltre al ritmo, esaltano la parola e la voce. Una voce che si diffonde nell'oralità e attraversa la tecnologia, accompagnata da suoni, rumori, frammenti musicali, sovrapposti in configurazioni inedite⁶. Un nuovo linguaggio musicale, dunque, ricco di contaminazioni, esprime nuovamente

⁴ Il campionatore è una macchina che consente di digitalizzare una parte di un suono o di un brano musicale. Il campionatore consente di stabilire il punto d'inizio e finale del *campione*, di modificarne il *pitch*, di effettuare un *loop*, di farlo suonare al contrario (*reverse*).

⁵ *Talk over* è parlare su una traccia *dub*. Equivalente di *to rap*. *Toasting*, termine appartenente alla cultura *reggae*, è parlare o cantare su una base *dub*.

⁶ Cfr. G. PLASTINO, *Mappa delle voci*, Roma 1996, Meltemi editore, pp. 7-14.

la protesta, il disagio, la rabbia. I giovani ritornano allo scoperto, con una nuova consapevolezza, animati da grinta e sensibilità. Riprendono i cortei, i dibattiti all'interno delle università; con forza si esprime l'indignazione nei confronti di *tangentopoli* e delle stragi di mafia che hanno fortemente caratterizzato i primi anni Novanta ed esplose la rabbia per la crescente disoccupazione. Si avverte una forte esigenza di appropriazione di uno spazio culturale, fisico e politico, un luogo dove incontrarsi, confrontarsi e liberamente gestire le proprie idee, le proprie emozioni, un luogo in cui è possibile autogestirsi al di là degli schemi e dei condizionamenti. Nasce così il centro sociale autogestito e molto spesso occupato, che diventa lo spazio fisico in cui il *diverso*, e paradossalmente solo il *diverso*, è accettato tra i *diversi*, gli emarginati, gli extracomunitari e coloro che si riconoscono in un *modus vivendi alternativo* alla cultura dominante.

Almamegretta e 99Posse

A Napoli il centro sociale Officina 99, grazie ai numerosi concerti organizzati all'interno dell'ex capannone industriale occupato, diviene un punto di riferimento anche e soprattutto delle nuove realtà musicali napoletane. Le 99Posse, gruppo *rap* che non a caso prende in prestito il nome dal centro sociale Officina 99, e gli Almamegretta, che prenderanno gradualmente sempre più le distanze dal centro sociale, sono le realtà musicali più interessanti e che più ricevono consensi da parte della critica specializzata e del pubblico, anche attraverso vendite consistenti.

Estremamente significativa è la presenza, nel mondo artistico di entrambe le formazioni, di una forte contaminazione di stili, di linguaggi, di espressioni, che si fonde in una nuova identità musicale, plurima, multietnica, postmoderna, ricca di contraddizioni che convivono: dai suoni metropolitani a quelli neri africani. Nei dischi degli Almamegretta, per esempio, si fondono generi come il *dub*⁷, il *raggae*, il *rap*, il *ragamuffin*, il canto popolare napoletano e la musica araba tradizionale. Altro elemento di rilievo è l'uso del dialetto come possibilità di comunicazione istintiva, viscerale, senza mezzi termini. Il dialetto sembra rappresentare infatti l'e-

⁷ Dub, da *to dub*, significa ricreare una base musicale a partire da dischi o registrazioni. Gli elementi sonori già esistenti sono riformulati attraverso il missaggio, con processi di selezione e giustapposizione, fino all'ottenimento di un nuovo brano. Esistono *dubbings* esclusivamente strumentali; in genere sono utilizzati come basi per supportare improvvisazioni verbali. In questa accezione, il termine appartiene alla cultura *reggae* e *raggamuffin*.

spressione inconsapevole di un'identità rivendicata, ma che, allo stesso tempo, è assolutamente contaminata e alla ricerca dell'*altro da sé*. Il presente, il passato e il futuro convivono, la tradizione non viene rifiutata, ma recuperata e reinventata, i linguaggi del presente e del passato si fondono in un nuovo linguaggio proiettato verso il futuro.

Significativa, inoltre, è la risposta del pubblico a questo tipo di linguaggio musicale e al messaggio da esso veicolato. Le nuove generazioni, i figli della realtà virtuale, *navigati* navigatori di internet, figli di un'identità frammentata, dei videoclip, della musica e della pubblicità usa e getta, dimostrano, infatti, un sempre maggiore interesse per questa musica di *tendenza* che sta diventando sempre più *dominante*. Una musica che trasmette nuovi stimoli di cui alcuni dei figli di *MTV* sembra abbiano sete, alla ricerca di punti di riferimento e forse di nuovi *profeti*. Profeti diversi dai cantautori intellettuali e raffinati degli anni Settanta-Ottanta, rozzi e diretti, essi più che alla mente mirano dritti allo stomaco.

Il viaggio artistico e conoscitivo degli Almamegretta e delle 99Posse, tra modernità e tradizione, tra protesta e dissenso, approda a quel *villaggio globale* di cui essi sembrano essere *figli*, quell'universo colorato di esperienze, linguaggi, moduli espressivi e realtà diverse che condividono lo stesso spazio. Le contaminazioni, la pluralità di linguaggi e il costante intreccio di modernità e tradizione sembrano costituire infatti l'essenza stessa della produzione artistica di queste due formazioni musicali che si muovono nel contesto socio-culturale napoletano. Una città in cui i grattacieli del centro direzionale convivono con i monumenti del centro storico, una città da sempre crocevia di culture diverse, da quelle orientali a quelle occidentali, porta del sud e ponte virtuale verso nuove realtà che si incontrano, si mescolano, si (con)fondono in un *terzo spazio*, in una nuova e inedita realtà *ibrida*. Una realtà che *non è più ciò che era e non è ancora ciò che sarà*, ma con una sua identità, quella *molteplice* della metropoli *postmoderna*. È questo il contesto, dunque, che influenza le scelte artistiche degli Almamegretta e delle 99Posse, il contesto socio-culturale di cui essi sono una chiara espressione e che li spinge verso una *contaminazione globale* che investe tutti i campi, da quelli espressivi a quelli tematici. Una fusione o (con)fusione di linguaggi, razze, ruoli, categorie, capovolti o semplicemente stravolti da chi, *anima migrante*, è continuamente in viaggio. Il percorso è contemporaneamente diacronico e sincronico, sospeso tra modernità e tradizione, inedita sintesi di passato, presente e futuro.

Anche il percorso di vita individuale di Raiss e Zulù, inevitabili 29

simboli delle due formazioni musicali, risulta essere determinante nelle loro scelte artistiche. La condizione di *diversità*, che per aspetti differenti sia Zulù che Raiss vivono, influenza infatti la loro scrittura, le loro composizioni, e grazie ad un forte desiderio di reagire al disagio, si trasforma per entrambi in un punto di forza, da *condizione subita* a *scelta consapevole*. Il malessere, l'ansia, il forte disagio che deriva anche dal vivere in una realtà contraddittoria come quella rappresentata da Napoli, una città solare ma anche ricca di punti oscuri — dalla disoccupazione alla droga, dal malaffare alla camorra — spinge gli Almamegretta e le 99Posse verso la protesta, la denuncia, il dissenso nei confronti del potere costituito o di un certo perbenismo ipocrita e reazionario, razzista e conservatore, contro cui essi si scagliano nel nome del rispetto di ogni *diversità*.

La realtà locale, che Zulù definisce come quel *piccolo puntino* all'interno del villaggio globale, il centro sociale autogestito, lo spazio vitale, il luogo concreto reale in cui vivere, confrontarsi ed agire, in particolare per le 99Posse, sembra assumere un'importanza fondamentale. "Guai a chi ci tocca"⁸ e "guai a chi tocca il nostro spazio e reprime la nostra libertà individuale e collettiva": questo sembrano ribadire in ogni canzone in ogni discorso le 99Posse, *cittadini del mondo*, di una nuova società multietnica e multirazziale, ma anche di una realtà locale, concreta, quotidiana, da difendere con i denti. Una realtà di cui fanno parte anche coloro che si riconoscono nel linguaggio verbale, musicale e gestuale, nei messaggi chiari e spesso subliminali che queste due gruppi esprimono. Il pubblico, che sembra essere un pubblico intergenerazionale, che va dai giovanissimi ai quarantenni, dagli intellettuali a coloro che vivono nei vicoli dei quartieri spagnoli, sembra essere travolto soprattutto dal ritmo e dalla musica degli Almamegretta e delle 99Posse.

Dalle interviste somministrate ad un campione di fans emerge un forte coinvolgimento emotivo per il ritmo, per la fusione delle diverse sonorità, da quelle tradizionali arabo-napoletane a quelle anglo-americane, ma soprattutto per il travolgente carisma di Raiss e Zulù. Il pubblico sembra essere infatti completamente soggiogato, ipnotizzato, affascinato, dalla personalità, dalla gestualità dei *lead-vocal* dei due gruppi. L'aggressività, la grinta, l'animalità che essi esprimono, punta diritto allo stomaco e si ha chiaramente l'impressione che l'approccio che i fans hanno nei loro confronti sia fisico, viscerale, istintivo più che intellettuale. Un dato, infatti, molto interessante, che investe soprattutto gli

Almamegretta, è che gli intervistati difficilmente, al primo ascolto, comprendono i testi cantati da Raiss. Essi pur mostrandosi apparentemente interessati ai temi espressi, non sempre, in realtà, sembrano aver compreso il significato profondo delle canzoni. Sembrano piuttosto fermarsi ai messaggi-slogan, a quelle espressioni ripetute anche nelle interviste rilasciate dagli artisti ai mass-media. Ciò che convince di più, quindi, pare essere soprattutto l'inedito risultato globale, la nuova miscela di suoni, parole, ritmi, melodie e gesti che questi artisti hanno creato, sebbene determinante sia senza dubbio il carisma dei *frontman*, dei *lead-vocal*. Il motore principale del successo degli Almamegretta e delle 99Posse è, infatti, probabilmente l'esigenza del pubblico di riconoscersi, di avere nuovi punti di riferimento, *nuovi profeti* che distribuiscano *possibili certezze ed inedite verità*. *Guerrieri metropolitani* pronti, in una sistema in cui l'omologazione regna sovrana, ad urlare e a difendere il rispetto per la *diversità*, per quel popolo di emarginati, di *outsiders*, che per scelta o per costrizione, vivono ai margini della società.

FOCUS

COMPOSITORI ITALIANI D'OGGI*

RICCARDO PIACENTINI

Parte prima

Il catalogo è questo, diceva Leporello. Ma noi vorremmo fare di più, o di altro, tentando una sorta di mappa di orientamento nel poliedrico intreccio dei compositori italiani nati intorno al 1960 e oggi residenti in Italia. Va detto esplicitamente che l'obiettivo non è quello di fornire un database completo ed esauriente, ma di essere quanto meno utili dal punto di vista informativo, e anche propositivi, laddove ogni tentativo sincretico — dalla Federazione dei Compositori Italiani alle molteplici correlazioni tuttora in atto fra le attività associative dei compositori — non sembra aver fatto centro.

Annuario del CIDIM alla mano, l'indagine è partita da sei domande poste ad oltre venti compositori del centro Italia (ci scuserà chi non è stato raggiunto, o raggiungibile, dai nostri fax), per proseguire nell'area settentrionale e concludersi al sud e nelle isole. Ecco alcuni dei quesiti: "Quali compositori rappresentano per te un costante punto di riferimento, positivo o negativo che sia? Accenna ai tuoi amori e alle tue idiosincrasie... Quali le tue tre composizioni più significative?... C'è un motivo 'ideologico' nelle scelte delle risposte alle due domande precedenti? In altri termini, da che parte stai?". Più dei due terzi degli interpellati ci ha risposto per iscritto, rivelando talvolta un tempismo eccellente nonché aspetti più o meno aneddotici della propria personalità artistica e umana (che, come sappiamo, si integrano quasi sempre a meraviglia). Per essere più precisi, solo cinque compositori non hanno reagito ai nostri stimoli cartacei, e questo probabilmente per una temporanea indisponibilità; tutti gli altri hanno rivelato i sintomi inequivocabili di una vitalità ed efficienza tutt'altro che ovvie in un Paese in cui la collocazione sociale del compositore — per citare Baudelaire — *n'é-tant nulle part, peut être n'importe où*.

La generazione di cui parliamo — nata sul finire dell'infatuazione darmstadtiana dei suoi padri, e cioè negli anni più caldi del post-webernismo e della conseguente implosione rappresentata dall'alea — da un lato non ha potuto prescindere dalla forte componente iconoclasta di quegli anni, dall'altro la ha spesso bollata come forma acquisita di dogmatismo, già compiutamente strumentalizzato sotto il profilo ideologico nei decenni 60-80 (con sensibile *decrecendo a zero*, fino alla caduta di ogni muro). È ciò che emerge, non senza contraddizioni

* Il saggio, pubblicato in tre parti separate sulla "Rassegna musicale Curci", viene qui riprodotto integralmente con la concessione dell'Autore.

più o meno palesi, scorrendo i punti di riferimento dichiarati dalla quindicina di compositori che hanno *reagito* al nostro invito. L'oscillazione è tra *amore* e *odio* nei confronti dei propri *padri*, e tuttavia sembra evidente che il catulliano *quare id faciam fortasse requiris: nescio, sed fieri sentio* ceda a una quanto mai lucida consapevolezza; ciò che vale a dire che i nostri autori sanno benissimo perché *amano* o *odiano* chi e quanto.

1. Procedo dal Lazio all'Emilia-Romagna e secondo la successione alfabetica dei cognomi di chi ha dato segni reattivi. Relativamente all'ambiente romano, alla domanda "Quali compositori rappresentano per te un costante punto di riferimento? Amori e idiosincrasie", Mauro Cardi (1955) si rivela il più vicino a quelli che egli definisce *i classici*, e al riguardo cita secondo un ordine che non riteniamo casuale Ligeti, Boulez, Maderna, Berio, Donatoni, Ferneyhough, Sciarrino e, più giovani, Crumb, Grisey e Goebbels. Le sue idiosincrasie vanno *per tutti i neo-qualcosa... per le varie categorie del post-moderno, per i minimalisti (Feldman e Reich esclusi)*. Si tratta di una presa di posizione piuttosto netta, lontana da intenti di dissacrazione che invece troviamo in altri compositori, a favore di un corretto riconoscimento dei meriti storici dei nostri *padri*. Di ben altro stampo la risposta di Luigi Ceccarelli (1953), che non esita a stendere un elenco di dichiarato eclettismo in cui vengono inclusi, oltre a Goebbels e a Berio, in 'ordinata' sequenza Bach, Sun Ra, Beethoven, Varèse, Nancarrow, John Coltrane, il punk rock, Ives... Alì Kan, Reich, Cage, Jimi Hendrix, Nono, Scelsi... Kancheli... e, testualmente, *tutti gli altri compositori che non si sentono chiusi in un genere musicale o in una scuola*. Idiosincratice il rapporto con Manzoni e con *Ferneugh (o come cavolo si chiama)* (sic!), classificati impietosamente come *accademici della musica contemporanea* e, colpo di fioretto, compositori che *non hanno un minimo di musicalità*. Anfibio il rapporto con il jazz, il rock e alcuni dei *classici* indicati da Cardi. Fabio Cifariello Ciardi (1960), di cinque anni più giovane di Cardi e sette di Ceccarelli, allo stesso quesito rivela una volontà di distacco, rispetto alla generazione dei post-weberniani, che ci sembra decisamente maggiore. I nomi che cita *in primis* sono Ives, Mahler e Schnittke, cui si aggiungono Zorn, Berio, Sciarrino... coerentemente al suo spiccato interesse per *i processi che impegnano la mente di chi ascolta... Ma in realtà — precisa — sono molti, troppi i compositori che mi interessano. Oppure forse non ho riferimenti costanti*. Quanto alle idiosincrasie, prudentemente si astiene dal fare nomi e cognomi, e la butta sul generico, affermando di non sopportare *chi parla di musica riferendosi solo ad astrazioni*. È il coetaneo Fabrizio De Rossi Re (1960) che si sbilancia a favore di un unico grande *amore*, quello per Bruno Maderna, grande *classico* che curiosamente non compare citato da nessun altro compositore che ci abbia risposto, mentre egli si dichiara apertamente contrario alla *musica manierata che giustappone in modo gratuito e arrogante vari linguaggi musicali*, musica che egli, senza mezzi termini, classifica di *regime*. Sotto questo profilo, la sua posizione sembra l'esatta antitesi dell'eclettismo dei generi propugnato

da Ceccarelli. De Rossi Re, tuttavia, come Cifariello Ciardi, non fa nomi né cognomi. Anche Agostino Di Scipio (1962) si trattiene dallo scagliare anatemi, e ci fa ragionevolmente supporre che i nati dopo il 1960 tendano a posizioni ideologiche in qualche modo meno polemiche e più levigate rispetto ai loro immediati predecessori. Gli anatemi, tuttavia, non si fanno desiderare nelle risposte al quesito "da che parte stai", dimostrando così un'acidità inattesa. Si vedrà più avanti in questo saggio. Le simpatie di Di Scipio sono invece chiare subito, e si rivolgono ai grandi frequentatori dell'elettronica, come Xenakis, Nono, Lupone (già suo insegnante, così come lo fu Cardi), aggiungendo in seconda istanza Byrne, Fripp, Jagger-Richard, Lydon... *Ma come si fa a dire?* — chiede a sua volta — *Trovo difficile rispondere a questa domanda*. Alla quale rileviamo che non gli viene di citare, forse deliberatamente, un *classico* dell'elettronica come Stockhausen, grande assente tra i nomi dei nostri autori, né Boulez né, sintomatico, nessun compositore della tradizione, *sfuggito* significativamente anche a Cardi. Ultimo autore romano che ha risposto alla nostra chiamata, Flavio Emilio Scogna (1956) cita al contrario solo autori del passato: nell'ordine Brahms, Wagner, Mahler (torna il nome di Mahler e tornerà, tra poco, quello di Brahms). Idiosincrasie: apparentemente nessuna, ma in un foglio a parte, quasi un manifesto marinettiano, egli si dichiara apertamente avverso a quelli che definisce *i grafismi sterili*, sostenendo che la musica è *un insieme di suoni e non di segni fini a se stessi*, ciò che rimanda a nomi che probabilmente non saranno gli stessi per ognuno di noi.

Ai compositori finora menzionati se ne devono aggiungere altri, benché non abbiamo di loro un diretto riscontro scritto. Tra questi Giorgio Battistelli, che in un libretto promozionale curato da casa Ricordi viene definito *musicista... geloso della propria indipendenza... accuratamente lontano da parrocchie e consorterie d'ogni tipo, ma non dai più audaci tentativi di sperimentazione*, che tuttavia non gli impediscono di *conservare... risoluti riferimenti alla storia e alla tradizione*. Di qui arguiamo simpatie per nomi ineffabili del passato, così come per autori contemporanei che non disdegnino di relazionarsi costantemente con la tradizione. Citiamo inoltre Laura Bianchini, attiva soprattutto nel settore della musica elettronica quale membro del CRM di Roma; Michele dall'Ongaro, figura eclettica di compositore e fine dicitore, ben noto ai radioascoltatori, che usa compendiare con la stessa disinvoltura con cui parla e si presenta simpatie recenti e passate, esotiche o nostrane; Matteo D'Amico, personaggio per alcuni versi analogo a Battistelli, con una evidente vocazione per il teatro, alla costante ricerca di un linguaggio che tenga in considerazione le reazioni del pubblico, che egli vuole in qualche modo gratificare senza rescindere il filo con la tradizione; Michelangelo Lupone, referente primo del CRM e principale punto di riferimento per l'informatica musicale a Roma; e ancora Enrico Cocco, Rosario Mirigliano, Andrea Padova — non solo pianista quintessenziato, ma abile compositore —, Emanuele Pappalardo, Lucia Ronchetti, Paolo Rotili, Nicola Sani e Fausto Sebastiani.

Risalendo man mano l'Italia, la prima città propositiva che incontriamo sul piano che ci concerne è fra tutte Bologna, assai più di Firenze (dove tuttavia vanno citati Marco Bonechi, Lelio Camilleri e Nuccio D'Angelo, questi ultimi docenti di Musica elettronica rispettivamente nei Conservatori di Bologna e Firenze). Coloro che hanno risposto in merito alle proprie simpatie e idiosincrasie manifestano, se non andiamo errati, una maggiore *semplicità* di approccio rispetto ai colleghi di area romana, dando qui al termine *semplicità* un'accezione di tipo rigorosamente indicativo e non qualitativo. In questo caso, anzi, il termine potrebbe rimandare all'esito ulteriore di una *complessità* sentita come superata e ormai inutilizzabile. Paolo Aralla (1960) taglia corto dicendo di detestare *solo la cattiva musica*, mentre gli autori che ama sono Bach, Brahms, Debussy, Mahler, Berg e Berio. Tornano i nomi di Brahms e Mahler; vi si aggiungono quelli di Bach, Debussy e Berg e, tra i viventi, solo il nome di Berio. Se non conoscessi Paolo, di primo acchito le sue affermazioni mi suonerebbero semplicistiche; eppure la competenza e carica problematica che lo contraddistinguono sono fuori discussione, e ciò mi fa supporre che il suo atteggiamento corrisponda al giro dell'orologio che torna con le lancette a zero (equivalente poi alle dodici). Per ora un'osservazione: si sarà notato che, come non appare né apparirà mai il nome di Stockhausen, anche Stravinskij e Messiaen, unanimemente considerati tra i massimi esponenti della musica del nostro secolo, vengono sistematicamente omissi. E Petrassi, decano acquisito dei compositori italiani del secondo Novecento, non viene citato che come insegnante... Per Chiara Benati (1956) ancora Brahms e Berio sono i principali riferimenti, uniti a Nono, Donatoni, Sciarrino e Manzoni. Idiosincrasie: nessuna, ma più avanti se la prende con la musica che si rende banale in nome della 'comunicazione', propugnando invece quella che Schönberg definiva *musica per adulti*, da cui emerge la paternità di Manzoni. Personalità singolare è Alberto Caprioli (1956), che ai nomi benamati di Schubert, Schumann, Mahler e Nono affianca *sua sponte* quelli di letterati che, come i compositori, sono vissuti quasi tutti nel secolo scorso: Leopardi, Hölderling, Guérin, Novalis, Hoffman, Trakl, Rimbaud, Campana... Una sorta di *Neue Sachlichkeit* alla rovescia. Anche per Caprioli nessuna idiosincrasia dichiarata, ma solo un forte impegno commisto a un'irreversibile passione per la lettura dei classici della letteratura italiana e straniera, con anticonformista simpatia per la Mitteleuropa del periodo romantico: un tuffo nel passato che appare assolutamente convinto, di sapore ben altro che nostalgico.

Degli altri compositori di area bolognese che ci sembra corretto citare non abbiamo risposte specifiche in merito. Si tratta ancora di tre compositrici, Andreina Costantini, Cristina Landuzzi — della quale conosciamo la perizia e cura con cui ama confrontare le forme del passato con quelle della musica attuale, nonché la sua fiducia nella pratica analitica di brani classici, intesa come fonte indispensabile per acquisire gli strumenti del comporre oggi — e Patrizia Montanaro. Rileviamo anche i nomi di Gilberto Cappelli e Francesco La Licata, musicisti di

solida e completa formazione, di Giorgio Magnanensi — che all'attività compositiva unisce quella di direttore occupandosi recentemente anche di indagini informatiche sul suono —, Marco Montaguti e Claudio Scannavini.

All'area emiliana appartengono invece Fabrizio Fanticini e Giorgio Pezzani, compositori dall'indubitabile artigianato, mentre restano da citare il pisano Arduino Gottardo, coraggioso ideatore della Federazione dei Compositori Italiani, e Andrea Nicoli, di Massa Carrara. Di Andrea ci preme sottolineare il continuo bisogno di instaurare *sinapsi aperte* — sono sue parole — tra il mondo della composizione e quello della tecnologia informatica così come dell'universo letterario di Beckett, Borges, Caproni, Sanguineti... Ciò lo costringe a un sorta di *accondisceso pendolarismo* (in senso reale e figurato). *I miei compositori preferiti? Nono, Maderna, Sciarrino... e anche il primo amore: Ligeti. Le idiosincrasie sono per Donatoni e per tutti i compositori in bianco e nero. Per chiudere, una menzione al nome di Tonino Battista, compositore emergente dell'area perugina.*

2. Eccoci ora alle domande più interessanti: "Quali le tue tre composizioni più significative?... C'è un motivo 'ideologico' nelle scelte delle risposte alle domande precedenti? In altri termini, da che parte stai?". Quest'ultimo interrogativo, formulato in modo volutamente diretto, sperava di provocare risposte altrettanto dirette, le più esplicite possibili. Così, infatti, è stato. Riprendendo il *giro* dall'ambiente romano, Mauro Cardi si è dimostrato il più sensibile alla *complicazione etica* sottesa alla domanda, specie per quanto riguarda l'insidioso *da che parte stai?* Dopo aver citato non tre ma cinque proprie composizioni (*In corde* per orchestra, *Effetto notte* e *Calendari indiani* per gruppi da camera, *Nessuna coincidenza* e *Manao Tupapau* con interventi di elettronica), dichiara: *... sto dalla parte di quelli che sanno ancora guardarsi intorno, con curiosità: nel tempo... come nello spazio... osservando altre culture, musicali e non, come le altre discipline, la scienza innanzitutto e le sue ricadute tecnologiche che stanno rivoluzionando il nostro modo stesso di comunicare...* Pare di rileggere un'intervista a Petrassi che io stesso curai nel 1983 (e che rimane *imprigionata* nelle pagine di una polverosa tesi di laurea, la mia), dove la scienza veniva indicata, con dovizia di argomentazioni, come una delle principali fonti di stimoli per il musicista contemporaneo. Cardi si distingue per il rigore e l'etica del pensiero, per un certo distacco che lo avvicina, a suo onore, ad alcuni *classici* della nostra contemporaneità. L'impressione, per me evidente, è che egli si ponga, consapevolmente o no, come portavoce di un messaggio che va oltre se stesso. Leggete questo breve stralcio dal fax che mi ha inviato: *Non credo... alla ricerca-dicomunicazione tout court che arriva a giustificare scelte di semplificazione in nome della comunicazione... In questi casi il passo verso la mistificazione è assai breve. Ripensate (senza disconoscerle) le scelte dolorose (e a volte punitive) operate negli anni Sessanta e Settanta, capaci di guardare senza preconcetti a tutto il nuovo nel frattempo occorso, credo che abbiamo ora a disposizione un bagaglio sterminato*

con cui poterci esprimere liberamente e realmente comunicare. La dimensione etica di Luigi Ceccarelli è, come prevedibile dalla sua risposta precedente, di altra specie: *Non faccio mai discriminazioni di generi musicali... Apprezzo tutta la musica di qualità, di qualunque tipo essa sia, e disprezzo tutta la musica senza qualità (e di questa nella musica colta ce n'è tanta quanta nella musica leggera, e forse anche di più)*. E rimanda subito alle sue simpatie e idiosincrasie (di queste ricordiamo Manzoni e *Ferneugh* [sic!]). Dove è evidente che Ceccarelli non sente, o dissimula benissimo di non sentire, l'annoso problema della comunicazione intesa come possibile degrado della qualità artistica: se questa difetta, non sarà certo perché essa comunica di più o di meno; il problema della comunicazione, sembra dire, è un falso problema. Quanto alle sue tre composizioni preferite, egli allega un elenco di oltre venti titoli, contenente *Musiche strumentali, Musiche per nastro magnetico solo e con immagini video e Musiche per la danza*, categorie queste ultime che attestano un esplicito interesse per la multimedialità e, quindi, per scelte poetiche che *comunicative* vogliono senz'altro essere. Una sintesi delle due impostazioni, o forse una via ulteriore, è quella tratteggiata da Fabio Cifariello Ciardi, che — parlando di *rapporto circolare e continuo tra il compositore, la partitura, l'esecutore, il pubblico e la società* (interessante la successione lineare dei termini) — sostiene di essere per un *ascolto altruista* e non *egoista*, chiarendo di voler procedere a una chiarificazione di tipo fisio-psicologico dei meccanismi percettivi umani. La memoria, in particolare, riveste per lui un fascino di eccezione, e più precisamente *la memoria a lungo termine, per quei suoni che appartengono alla memoria sonora comune a molti degli ascoltatori occidentali*. Mentre Cardi dà voce a una concezione che definirei *tradizionalmente etica*, Ceccarelli rovescia i termini della questione aprendo a una sorta di eclettismo *ecumenico* (chissà se il termine gli aggrada...), secondo ciò che si palesa come una *vigile anarchia* cui non sfugge il fattore *qualità*. Cifariello Ciardi dribla entrambi, dissolvendo il discorso e riconnettendolo ai processi cognitivi del soggetto: il suo *altruismo* non è altro che la proiezione di un sé che domanda come il prodigio della percezione, e con essa l'attribuzione del senso, avvenga qui e adesso. I propri lavori che predilige sono, da un lato, *Finzioni e Games*, brani solistici con l'apporto del mezzo elettronico, dall'altro *Mirrorshades II* per orchestra e *Altre tracce* per clarinetto, senza elettronica ma giocati sull'*altruismo* a lui caro. Una specifica attenzione per la musica applicata dimostra invece Fabrizio De Rossi Re, che propone un'opera da camera (*Biancaneve*) e un balletto (*L'ombra dentro la pietra*), oltre a due brani cameristici. Il suo orientamento coincide in minima parte con quello di Ceccarelli, ma la sua posizione verso l'eclettismo dei generi è decisamente critica e, come già si è visto, egli rinnega con forza il *pastiche* quando è *gratuito e arrogante*, giustapposizione di linguaggi realizzata con dubbio mestiere. Tuttavia sostiene di capire *benissimo quanto mestiere e dedizione ci vuole per fare un buon tema per un film, o per scrivere una buona musica per una pubblicità*, ciò che conferma la sua chiara posizione ideologica che egli stesso così sin-

tetizza: *se per ideologia si intende la possibilità di fare musica con un senso di ricerca, divertimento, esperimento e libertà, certamente mi sento molto ideologizzato*. Ma si oppone con altrettanta schiettezza ad ogni vincolo di schieramento, citando un'espressione di dall'Ongaro e definendosi *un cane sciolto*. Da notare che De Rossi Re utilizza una locuzione di cui altri compositori, Ceccarelli compreso, sembrano avere una qualche forma di soggezione, forse perché di facile abuso: *senso di libertà*. Il modo diretto in cui Fabrizio si esprime non ha nulla di forzatamente intellettuale e lo pone in una luce che a noi sembra avvicinarlo più di altri all'ottica degli autori di area bolognese. Agostino Di Scipio, preciso e conciso quant'altri mai (forse solo Chiara Benati gli tiene il passo), cita tre sue composizioni delle quali potrebbero sembrare più significativi i sottotitoli dei titoli: *Sound & Fury — I, II, III Proposte per un teatro di suoni; IV Installazione interattiva — Sette piccole variazioni sul freddo — per soffi di tromba e sistema di elaborazione interattivo — Cinque piccoli ritmi — per suoni di chitarra preregistrati e sistema interattivo*. Abbiamo citato per esteso perché l'ideologia di Di Scipio emerge in tutta evidenza dalla cura dei sottotitoli, a nostro parere davvero *espressivi*, in cui si traduce un chiaro favore per la ricerca intesa *nelle sue forme di 'razionalità sovversiva'* e per *la capacità di certi compositori a mettersi in questione ad ogni occasione... le due premesse determinanti perché 'comporre' possa assumere significato e rilievo non solo personale*. Fin qui, tutto sommato, la sua posizione non si distacca molto da quella degli altri autori romani, ma attenzione: ... *ciò significa resistere ad ogni poetica del compositore come 'buon artigiano'*; e qui il distacco si fa a nostro avviso sensibile. Cosa direbbe, in particolare, Cardi di questa affermazione? E anche Cifariello Ciardi e De Rossi Re avrebbero probabilmente qualcosa da dire, a meno che l'attributo *buon* stia per "finiamola con l'immagine stereotipa del compositore ricurvo sulla propria scrivania, tutto preso da monologhi di intellettuale senza speranza; cambiamo l'immagine del compositore, facciamo che non debba per lo più *delegare le proprie responsabilità di fronte alla teoria e alla prassi...*". Messa così, se non abbiamo compreso male, la posizione di Di Scipio diventa una verità eclatante, direi una constatazione oggettiva assai più che una posizione da discutere e su cui confrontarsi. *Una scrittura chiara che si traduca in forme di una evidenza incontestabile* è invece l'obiettivo primo della poetica di Flavio Emilio Scogna, che, unendo all'esperienza di compositore quella di direttore d'orchestra, enumera tre suoi lavori per grosso organico (*Quadri, Diaphonia e La memoria perduta*), rivelando così una chiara propensione per le grandi costruzioni, che non viene attestata in egual misura da nessun altro suo collega. Credo che ciò dipenda da un marcato gusto per il cromatismo sonoro, assai più che per il disegno, aspetto che è una delle caratteristiche imprescindibili dei grandi affreschi orchestrali. *L'evidenza incontestabile* di cui parla Scogna è legata più alla dimensione fisica del suono che a figurazioni variamente plastiche e gestuali di un materiale originariamente informe. È tuttavia curioso che egli non citi, in questo quadro, i lavori elettronici che pure

ha scritto: l'evidenza viene infatti affidata, nelle sue preferenze, agli strumenti acustici, specie se riuniti in aggregati dai multiformi colori. D'altra parte, egli dichiara di voler mediare le esigenze sperimentali con una sintassi musicale che non perda mai di vista il contatto con il passato... e aggiunge che paradossalmente tutto ciò funge da notevole spinta evolutiva. Il contatto con il passato è uno dei Leitmotiv fondamentali dei nostri compositori, a eccezione forse di coloro che si trovano protesi in modo esclusivo verso l'esperienza elettronica (ma anche qui non si può essere sicuri). Ciò che è registrato da tutti senza eccezione è la caduta definitiva dell'utopia darmstadtiana di un preteso anno zero della musica o, quanto meno, una totale indifferenza nei suoi confronti.

Spostandoci all'area bolognese, alla domanda "da che parte stai?" abbiamo conferma che il clima culturale cambia in modo percepibile rispetto a Roma. Paolo Aralla prosegue imperterrita nella sua pseudo-semplicità, disarmando con l'affermazione che l'unica ideologia che mi guida è il mio orecchio (ma già Webern [addirittura!] in una lettera del 1928 a Hildegard Jone diceva che l'orecchio è infine l'unico giudice di ogni buona musica), ed elenca due lavori per articolato ensemble (*Impromptu n. 2* e *For V.W.*) e uno per percussione concertante, elettronica e orchestra (*Studio sul blu*). Aralla non si dilunga sulle proprie posizioni ideologiche; si direbbe che predilige la prassi alle disquisizioni, e lo dimostra esibendo un artigianato sottile, probabilmente inconciliabile con le posizioni di Di Scipio. Anche Chiara Benati è diretta e, senza alcuna circonlocuzione, dice con candore quasi conturbante di credere nella musica fatta con serietà, scrupolo e mestiere... e precisa: sto con la 'musica per adulti'... mi spaventa quella che si rende banale in nome della comunicazione. Torna il problema della comunicazione — decisivo per alcuni, inconsistente per altri. Aralla, ad esempio, non sfiora neppure l'argomento. La Benati cita due propri lavori per piccolo organico (...voci e *Trio in memoria di Nono*) e due per grande organico (*Canto per Irma* e *Un Agnus Dei sul Cantus firmus di FRYE*), dove per la prima volta è possibile evidenziare una scelta di tipo spirituale, latitante invece negli altri compositori. Analogo candore ritroviamo in Alberto Caprioli, che supera senza complimenti il problema della comunicazione sostenendo che gli ascoltatori ti collocheranno di volta in volta altrove, a loro piacere, secondo le mode e le riletture. E, a proposito di (ri)letture, consiglia Bachtin, Heidegger, Gadamer. Per Caprioli, la cui ideologia poetica affonda con ogni evidenza nel sostrato culturale del Romanticismo del secolo scorso, importante è la connessione tra musica e letteratura e, quando afferma di odiare le ideologie e di apprezzare l'impegno e la vita adolescente, ci fa pensare a qualche eroe sbalzato dalle opere di Goethe o del suo prediletto Hölderling. Tra i suoi lavori, molti dei quali eseguiti (guarda un po') in Austria e in Germania, ne segnala undici per diverso organico, dalle due chitarre (*Fol'tre [Notturmo di rosa]*) agli ensemble di tre, quattro, sei strumenti (*A la dolce ombra*, *Del celeste confine*, *Vor dem singenden Odem*), all'orchestra (*John Cage Variations*), senza escludere il mezzo elettronico (*Intermedio I*).

A conclusione di questa prima parte, rileviamo come l'ideologizzazione coatta degli anni 60-80 e le congenite contro-ideologie (che sono poi la stessa cosa, secondo i ben noti artifici contrappuntistici dei moti inverso, retrogrado e retrogrado-inverso) sembrano aver perso la loro iniziale vis propulsiva e; in altri termini, siano state storicizzate. Ciò rimanda a un interrogativo, questa volta da girare al lettore: "nella società dell'immagine in cui viviamo, perché non cominciare col promuovere una nuova immagine del compositore?". Quella vecchia, se non fosse chiaro, è già morta.

Parte seconda

Nella prima parte di questo studio, ci siamo proposti di sondare i compositori trenta-quarantenni con base operativa nell'Italia centrale. Sondare, non catalogare. Abbiamo rilevato come i due centri maggiormente attivi siano Roma e Bologna e come, alle sei domande rivolte agli oltre venti interpellati, si sia registrato un lieve slittamento di posizioni da Roma a Bologna. Tale slittamento risulta essere ancora più sensibile considerando l'intera fascia settentrionale, oggetto delle pagine che seguono, e questo induce a ritenere che il progressivo avvicinarsi alle realtà editoriali (e non solo) milanesi comporti un nuovo ordine di prospettive.

Va subito detto che, a differenza dell'Italia centrale, si dovrebbe qui procedere a una scrematura più sottile e complessa; vale a dire che, mentre da un lato assistiamo a una maggior proliferazione di compositori, dall'altro i criteri di scelta adottati per Roma e Bologna porterebbero a una consistenza di pagine eccessiva. Ho quindi scelto di intervistare un campione di compositori con i quali, per varie ragioni, mi trovo attualmente in contatto, lasciandone con ogni evidenza in disparte altri non certo per deliberata volontà di esclusione o per miopica disistima. Poiché inoltre non ho rinvenuto sostanziali divergenze fra le quattro città in questione — da est a ovest: Venezia con la sua propaggine padovana, Milano con quella bresciana, Genova e Torino —, non le tratterò singolarmente, procedendo invece secondo due gruppi di domande e rilevando le possibili affinità poetiche.

1. Il primo compositore che, secondo l'ordine alfabetico, ha risposto ai tre quesiti iniziali — riguardanti la formazione accademica e non, gli amori musicali e le idiosincrasie, nonché le tre composizioni più interessanti da lui scritte — è il veneziano Marino Baratello. Quarantaquattrenne, proveniente da una formazione dichiaratamente antiaccademica, egli ama citare solo i propri maestri indiretti. In passato — dice Marino — Stockhausen, Bussotti e Sciarrino; attualmente nessun punto di riferimento preciso che non sia il mio stesso pensiero musicale. E aggiunge: Idiosincrasie verso tutto ciò che è intellettuale (sic) e non emotivo. I suoi tre lavori più significativi? Tutti con voce, e due di essi, *Doppio Enigma* e *Uomo*, con intervento scenico di attore. Il nome di Bussotti torna in un altro dei compositori interpellati: Claudio Lugo.

Genovese, formazione del pari antiaccademica, non solo compositore ma sassofonista dai molti estri, dichiara di amare *su base onnivora Bruno Maderna e John Cage*, mentre le sue tre opere predilette coniugano musica, letteratura e teatro (*Ballerina e l'autor de la mia testa da Opera della discordia, Opera Sogno e Sandro Penna: video-letture al saxofono*). Propensioni teatrali rivelano anche Andrea Basevi (Genova) e Nicola Campogrande (Torino), inclini entrambi a sdrammatizzare i brevi trascorsi ideologici — che però trascorsi non sono per tutti — delle avanguardie post-darmstadtiane. Il primo lo fa evitando deliberatamente atteggiamenti polemici — *non ho vere e proprie idiosincrasie* — e confessando con candore gli *amori giovanili* per Sostakovic e Poulenc, successivamente aggiornati a Maderna e Berio. Andrea si dichiara favorevole ai *punti di riferimento 'esterni' alla musica o al mio tempo*, specie se intrisi di *gioco e ironia*. Tra i suoi insegnanti Pinelli, Fernyhough e Berio. Campogrande, invece, infila tra i personaggi della sua formazione nomi che vanno da Azio Corghi a Walt Disney, da Betsy Jolas a Woody Allen. *Punti di riferimento incostanti: Mahler, Debussy, Cole Porter, Mozart, Duke Ellington, Jovanotti, Berio... Punti di non riferimento costanti (in ordine sparso): Boulez, Nono, Manzoni, Guarneri, Stockhausen, Bruckner...* Come chiarirà più avanti, Nicola è felice *quando riesce a far sorridere*. I suoi tre lavori preferiti: *ad abundantiam* sei, di cui tre melologhi (*Mosorrofa o dell'ottimismo, Via col vento? e Città*), due opere da camera (*Macchinario e Lego*) e una raccolta di canzoni (*Capelas Imperfeitas*). Andrea ne cita invece solo due: una raccolta di 26 sonetti dal titolo *Molto felice, ma con portamento* e un'opera da camera per le scuole, *Zazie*.

In una zona liminare ci sembrano collocarsi alcuni compositori che, o perché si professano autodidatti o perché tendono a spostare in modo più o meno inatteso l'asse dei riferimenti, mantengono un'equa personale distanza tra la loro formazione passata e l'attuale antiaccademismo, immune in tutti i casi da pose e correnti di maniera. Nicola Cisternino — nato, com'egli dice, *in terra di Federico II* e da vent'anni veneziano — diretta i propri amori verso *il volo e il cielo*, e verso *un'osservazione e un ascolto mirato della natura, dei conflittuali e complessi rapporti dell'uomo con essa... dei meccanismi comunicazionali...* per arrivare a citare *il suono di Giacinto Scelsi* (non già il compositore Scelsi, ma il suo particolare *suono*). Vengono quindi Xenakis, Maderna e Varèse. Lavori prediletti *Muni... o del Sacro Luogo* per flauto basso, *Awithlknannai... dal Gioco degli Dei* per percussioni e luogo amplificato, *Maelstrom... dal sonno di Amleto* con sottotitolo *'Gorgo' a più caminantes per flauto dolce contrabbasso (8 leggi)* e *timpano amplificati*. L'influsso di una fascinazione timbrica per molti versi analoga, ma proiettata verso l'universo elettronico, dimostra Giuseppe Gavazza, torinese la cui formazione parte da Azio Corghi, per estendersi agli *alternativi* Paolo Castaldi e Sergio Liberovici, mentre gli *amori* comprendono Mahler, Messiaen, Cage, Feldman, Scelsi, Nono, Berio, Ligeti e Reich. Non cita lavori destinati al teatro, ma chiarisce la sua idiosincrasia per ogni preconfezionata *ideologia* e, più in genere, per i *luoghi*

comuni, mentre il *live-electronic* e una forte vocazione alla gestualità accomunano i suoi lavori prediletti, tra cui *Natura morta con specchio e Cinque canti d'amore: Essenzialmente un autodidatta* si definisce Massimo Priori, *outsider* bresciano che non esita a citare come *fonte di studio e riferimento* le opere di Maderna e Lutoslawski (quest'ultimo tornerà anche in Landini), seguite a ruota da quelle di Bartòk. Esplicita *l'innata repulsione per la musica francese dal dopoguerra ad oggi* e una parziale asintonia rispetto alla scuola viennese del primo Novecento. Dei propri lavori cita un'opera da camera (*Lanval*), un brano strumentale per soprano e 13 strumenti (*Frammenti da Heruka*) e uno per orchestra d'archi (*Rondò su temi di J. Brahms*).

Spostiamoci ora sul versante di chi alla formazione accademica si rapporta in modo più diretto, o perché ne condivide alcuni aspetti o perché li nega recisamente. Per *accademia* non vogliamo qui significare nulla di peggiorativo, ma semplicemente un atteggiamento di paragone nei confronti della fase formativa di studi. Benché in questi ultimi anni prevalga un'acida, e spesso motivata, critica verso le istituzioni didattico-musicali, tuttavia per molti tale critica non impedisce un'incondizionata fiducia nella *disciplina*, intesa come dominio tecnico al servizio dell'espressione. Mentre i compositori su citati — come meglio si vedrà dalle loro successive dichiarazioni e malgrado provengano da un indiscusso *iter* di studi — fondano la loro poetica sull'espressione stessa, che si direbbe insieme mezzo e fine, altri insistono sul fattore tecnico quale motore propulsivo e dunque, direttamente o indirettamente, su ciò che l'ha reso possibile: la formazione di studio. Dispongo gli autori secondo l'ordine alfabetico dei cognomi. Sonia Bo, milanese di formazione, indica i propri insegnanti, da Dionisi a Corghi a Donatoni, e, quando le si chiedono i principali punti di riferimento, cita *la nostra tradizione occidentale più vicina*, in particolare Beethoven e Schumann, per poi aggiungere che, quanto agli autori contemporanei, *i nomi essenziali sono due: Ligeti e Berio*. Idee chiare, nessuna idiosincrasia dichiarata, nessuna ombra di polemica. Precisa risulta essere anche la risposta sui suoi tre lavori più importanti: un concerto per orchestra da camera (*Da una lettura di Husserl*, titolo di lisztiana memoria), un altro lavoro per orchestra sinfonica (*Synopsis*) e cinque liriche per soprano e ensemble da camera *con azione coreografica ad libitum (Polittico)*. Analogo rigore, esteso però ad altri ambiti artistici e ad altre tradizioni, si riscontra in Giulio Castagnoli, che vive a Torino e considera propri *maestri il pittore Ugo Nespolo, il poeta Carlo Cignetti*, cui secondariamente seguono *i musicisti Sergio Liberovici, Brian Fernyhough* (con cui ha studiato a Freiburg), *Gilberto Bosco (Torino), Franco Donatoni (Roma)*. Come Sonia Bo, Giulio simpatizza profondamente per Schumann, Berio e Ligeti, ma ama pure le *grandi tradizioni d'Oriente* e, non a caso, Giacinto Scelsi, compositore che torna più volte nel nostro studio. Composizioni predilette le recenti *Tre poesie T'ang* per pianoforte e piccola orchestra, i *Quattro poemetti* per violoncello e il *Trio II* per flauto, clarinetto basso e arpa. Di Torino è anche Giovanni Cima, appena trentenne e già vincitore di numerosi concorsi internazio-

nali. Gianni tiene a precisare, da un lato, chi l'ha formato per il settore pianistico e, dall'altro, per quello compositivo (tra gli altri Donatoni). Gli piace Skrjabin, perché è un *alchimista dell'armonia*, e gli piacciono Ligeti, Donatoni e l'inglese Benjamin, tutti da lui conosciuti personalmente. A parte Skrjabin, col quale tuttavia si rapporta in quanto pianista, egli sembra credere solo in ciò con cui ha avuto un diretto contatto, possibilmente a livello di esperienza tecnica. I lavori preferiti sono *Humore-ques* per pianoforte e, in crescendo di organico, *Verdi riflessi sui sentieri di foglie* per dieci strumenti e *E in alto un cielo azzurro* per orchestra. Giuseppe Colardo, milanese, nomina i propri insegnanti — Rattalino per il pianoforte, Dionisi, Corghi e Donatoni per la composizione — e si dichiara influenzato principalmente da *Ligeti e, per certi versi, da Donatoni*, mentre i lavori che gli sono più cari recano titoli la cui suggestività corrisponde alle affermazioni 'ideologiche' che riporteremo tra breve: *...di luna e di vulcani* per orchestra, *Da 'La notte misteriosa'* per soprano, corno e pianoforte, *Punte nell'arco* per dodici archi. Anche in Giuseppe, benché di una quindicina d'anni più anziano di Cima, la suggestività poetico-didascalica dei titoli si sposa, forse non casualmente, con una formazione di studi che coinvolge dichiaratamente sia la composizione che il pianoforte. Il giovane alessandrino Alberto Colla — cresciuto alle scuole di Mosso e Corghi — propende per una concezione analoga, ma dichiarando una sentita idiosincrasia verso le posizioni 'monotecniciste assolute' e non tanto verso alcuni compositori, quanto verso composizioni o frammenti anche minimi di esse. Per quanto riguarda i punti di riferimento, non esita a nominarne uno su tutti: Johann Sebastian Bach. L'affermazione può apparire curiosa, ma il colto eclettismo che anima le tendenze dialettiche di Alberto non sembra lasciargli altra via che quella di ancorarsi al punto forse più saldo della nostra tradizione musicale. *Le mie tre composizioni meno insignificanti* — continua Alberto — sono: *'Rivelazione'* per quattro solisti, coro e orchestra sinfonica... *'Pax'* per soprano e orchestra sinfonica, oltre a un trio per violino, violoncello e pianoforte. Con Carlo Alessandro Landini, autore milanese che ha varcato la soglia dei quarant'anni, ci addentriamo in un labirinto di raffinate (ri)visitazioni, dove la dialettica si intride di citazioni tetrapentalingue, riflesso della sua formazione cosmopolita. Non solo, ma i rimandi diventano spesso dei meta-rimandi e, mentre ci si avvolge nelle spire di un disquisire senza posa, l'obiettivo rimane chiarissimo. Le tesi sostenute da Carlo Alessandro saranno anche disarmanti, se non altro per il numero di pagine con cui le esterna, ma — bisogna riconoscere — egli le persegue con tale inossidabile perseveranza (e coerenza) che meritano rispetto. *Ho delle buone ragioni, credo, per reputarmi non solo esentato dal nominare coloro coi quali ho studiato. Ma nell'obbligo, addirittura, di non nominarli.* Se la prende poi con il dogmatismo più passatista e con la lamentata assenza di quell'indispensabile 'sguardo dal ponte' che, solo, permette all'allievo dotato di progredire sulle proprie gambe... *L'allievo dovrà, per sopravvivere, prendere le parti di Edipo e uccidere metaforicamente il padre... Questa la parola*

d'ordine: uccidere i padri. I maestri del Rinascimento sono i suoi unici, intramontabili archetipi: Brunelleschi, Raffaello, Michelangelo... e, oggi ancora, *coloro i quali si provano a riconciliare... la nota e deprecabile frattura — che c'è, che non è parto di romantica 'sensiblerie' — fra arte e vita.* Ciò significa avere (e comunicare al prossimo) un progetto 'globale'... *concepire in modo 'olistico'.* Dopo di che ricorda le tre bellissime estati trascorse a Siena con Franco Donatoni, così come tre sono le estati passate con Lutoslawski, Xenakis e Ligeti e molti i retaggi dovuti alla *musique spectrale*, a Cage, a Brian Eno, del quale lo colpisce il lavoro che riguarda in egual misura lo spazio e il tempo dell'ascolto. Le sue tre composizioni preferite sono la *Prima Sonata* per pianoforte (un'ora di musica patrocinata da un grande maratoneta del pianoforte come Carlo Levi Minzi), la *Musica da camera* per nove archi e *Changes* per quartetto d'archi, tutti lavori per piccolo organico. Decisamente più sintetica Paola Livorsi, trentenne, piemontese da poco trapiantata a Helsinki, che traccia un breve quadro dei suoi studi itineranti tra Alessandria e Torino e sostiene essere *difficile oggi parlare di costanti punti di riferimento.* Per due ragioni: *innanzitutto perché l'itinerario creativo è di per sé un processo lungo e caotico, e poi perché credo che la cosa fondamentale per un artista, ma forse semplicemente per un uomo, sia rimettere sempre in discussione le proprie idee.* Ciò detto, Paola fa i nomi di Donatoni e di Berio, di Cage, Boulez e, recenti esperienze, Sonia Bo, Ada Gentile, Azio Corghi, Tristan Murail e Kaija Saariaho (con la quale sta lavorando a Helsinki). *Più difficile parlare di idiosincrasie: gli unici percorsi che non mi interessano — dice — sono quelli della superficialità e delle soluzioni di facile presa.* I suoi lavori più interessanti? *Quartets* per soprano e pianoforte su testi di Elliot, *Delta* per cinque fiati e *Pizzicato II* per flauto, chitarra e quartetto d'archi, anche questi lavori da camera. Paolo Minetti è un altro compositore di area torinese relativamente giovane e confortato dai consensi ottenuti in diversi concorsi internazionali. La sua formazione annida tra gli insegnanti del Conservatorio di Torino (Bosco, Correggia etc.) e gli consente una specie di ecumenica condivisione, da Monteverdi a Bach, a Mozart, Schumann, Debussy, Ravel, Bartòk, Varese, Messiaen, Ligeti, Berio, Scelsi... Le composizioni che segnala sono tutte vincitrici di concorsi: *Ba-Best* per violino, clarinetto e pianoforte, *Choreographik* per clarinetto basso e ensemble, *Nocturnal* per soprano e orchestra. In un recente colloquio, Paolo mi confessava la recente propensione verso istanze più radicali e, perfettamente comprensibile, la preoccupazione che queste potessero dar adito a dannose critiche: finora, a suo stesso vedere, i risultati lo incoraggiano su questa strada. Assai meno preoccupato, in tal senso, si rivela Corrado Pasquotti, che vive a Vittorio Veneto ed è estremamente chiaro e conciso, quando non caustico, nell'esplicitare le proprie posizioni. Principali insegnanti? *I Maestri Zen.* Punti di riferimento? Uno: *'il pensiero', non il compositore. Amo la musica che non è ancora stata scritta.* L'atteggiamento di Corrado è puro e rigoroso. Al di là dell'apparente ascetismo, che per qualche verso lo avvicina a Cisternino, la sua etica del lavoro, di quel lavoro

non ancora fatto e che tanto lo inamora, rimane saldamente ancorata a una formazione tecnica sopraffina, se non erriamo giocata più sul disegno che sul colore e attenta alle variegate problematiche formali che il post-webernismo ancor oggi non cessa di porre. Composizioni preferite *Pasiphae* per sette strumenti, *L'architesto* per baritono e orchestra e *Solunari* per quattro strumenti. Meno intesa ad asceti e problematismi, Rita Portera, di area torinese, interpreta le nostre domande come contributo informativo sul suo passato di studi e sulle sue attività. Assenti tracce di ironia e spirito polemico. Ha *studiato (felicitemente) al Conservatorio e all'Università di Torino*, si è *diplomata con Gilberto Bosco*, ha seguito seminari e corsi con numerosi compositori, da Corghi a Sciarrino, a Fedele e Vidolin, collabora *alla divulgazione della musica contemporanea in sede didattica, concertistica e di stampa*. Uno solo il pezzo da lei scelto: *Recitativo* per pianoforte. Qualche strale (sottinteso) viene invece da Gianni Possio, torinese ma docente al Conservatorio di Milano. *Sono approdato a studi musicali seri dopo anni di interesse ed ascolto passivi, e con idee molto precise! Chi abbia maggiormente influito nella mia formazione francamente non saprei dirlo (suoi insegnanti sono stati Correggia e Manzoni). Ho sempre cercato di assimilare ciò che più mi interessa da tutto ciò che ho incontrato a scuola come nelle sale da concerto, dai compagni o dagli amici non musicisti. Il solo conservatorio non è sufficiente.* E dichiara il suo *spiccato amore per le opere 'minori' dei grandi, nonché per i 'minori' tout court*. L'orchestra è presente in tutti e tre i lavori da lui scelti: *Le Quattro liriche* con voce, le (defalliane?) *Note in un giardino dello stagno di sogno*, la sua più recente opera sinfonica di prossima esecuzione in Portogallo. Matteo Segafreddo, infine, risponde con serietà esemplare ai nostri quesiti e dice: *Mi sono formato... con Wolfgang Dalla Vecchia e mi sono poi perfezionato all'Accademia Santa Cecilia con Franco Donatoni... I compositori di cui apprezzo la proposta compositiva, pur operando nella mia autonomia di pensiero, sono Luciano Berio per l'eterogeneo linguaggio... Donatoni per la coerenza... Ferneyhough per la capacità di progettare... donde alcuni topoi di Matteo, autonomo sì, ma pienamente coinvolto in un contesto poetico altrimenti riconoscibile. Le composizioni più significative comprendono due lavori da camera, *Ianus* e *Trasparenti attese*, e uno sinfonico, *Visioni*.*

2. Da quanto esposto emergono già alcuni tratti ideologici, quelli stessi che ci hanno indotto a una triplice distinzione. E va da sé che questa non è altro che una proposta — o, se si vuole, una *pro-vocazione* — ad uso orientativo, applicata a una categoria professionale, quella del compositore, che per molti versi si palesa come *virtuale*. Lunghi da noi i prefissi e i suffissi, quanto di meno utile e verosimile possa oggi riferirsi ad un artista, chiudo collazionando le affermazioni, in se stesse eloquenti, con cui i compositori hanno reagito in merito alle loro *motivazioni ideologiche* (locuzione liberamente interpretabile e, di fatto, liberamente interpretata). L'ordine è quello di sopra.

Baratello: *Non ho nessun motivo ideologico: solo pura affinità di sentire. Sto dalla parte della musica come veicolo di emozioni.* Lugo: *Evo-*

cazione di vissuti arcaici (Maderna) e ossessione esplorativa-spostamento del confine (Cage). Basevi: *Da che parte sto? Da quella del gioco, della fantasia, dell'ironia. Mi piacciono quelle musiche che strizzano l'occhio in continuazione...* Campogrande: a) *Voto PDS*; b) *forse non ho capito la domanda*; c) *mi piace fare il compositore come il mio amico Enrico fa il ricercatore e come Gabriele fa il regista... Mi piace scrivere musica per gli amici che la ascoltano e che poi sono più allegri o più tristi. Odio scrivere musica per i colleghi compositori...* Cisterlino: *Forse è la più evidente manifestazione ideologica per un musicista: io sto dalla parte della musica, la quale tra l'altro esiste nonostante il genere umano.* Gavazza: *Non c'è alcun motivo ideologico. Amo e sono interessato agli autori e alle opere dove so cogliere autenticità, originalità, talento e poesia.* Priori: *La situazione attuale della musica contemporanea è ormai sfuggita al controllo di correnti, maestri, scuole... Il caos, da questo punto di vista, è da considerarsi un valore positivo... Per quanto mi riguarda, sono molto attratto da una valorizzazione dell'elemento melodico... unitamente ad un ripensamento della 'struttura musicale'. Credo sia ormai evidente, oltre che esserne un bisogno, una situazione di 'riconciliazione con l'ascoltatore'...* Bo: *Sto dalla parte di chi intende collegare strettamente l'aspetto razionale del comporre (rigore, disciplina, coerenza, padronanza dei mezzi) con quello dell'invenzione (entità che possa essere calata anche nelle apparentemente più astratte speculazioni teoriche e a diretto contatto con il mondo della percezione).* Castagnoli: *Cerco di rifuggire da ogni forma di ideologia. Sono uno che ama stare in compagnia dei grandi, come ci hanno insegnato i maestri del passato.* Cima: *Mi colpisce... oltre all'aspetto tecnico... quel 'qualcosa in più' che ti tiene incollato ad ascoltare, quella capacità di trasmettere... quella voglia di indagare in altri campi... osare senza vergognarsi di avvicinarsi e confrontarsi con stili che fino a qualche anno fa erano considerati tabù...* Colardo: *Sto dalla parte della musica, nel senso che ciò che mi interessa di più nel momento di comporre è l'effettivo risultato sonoro. Tutto ciò che è sotteso al fatto creativo, le ragioni e gli stimoli... risultano essere dati puramente personali. L'ascoltatore, sia pure al corrente delle intenzioni dell'autore... percepirà comunque anzitutto l'evento sonoro...* Colla: *Ci sono motivazioni scientifiche, filosofiche, religiose, sociali, culturali, politiche, psicologiche, poetiche, estetiche... che mi spingono a un (in)sano eclettismo. Non escludo alcuna formula espressiva, purché affine a livello simbiotico con almeno uno dei parametri organizzativi della composizione... anche parametri extramusicali...* Landini: *...L'arte non indossa quasi mai una camicia per così dire fresca di bucato. Perciò nessuno di noi deve poter pensare a una sorta di 'salvacondotto morale' atto a esimerlo dalle proprie responsabilità di artista e di intellettuale... Nessuno di noi è fuori della storia... Quanto a me, sto dalla parte di coloro i quali... si sforzano... di far progredire il linguaggio dell'arte... allo scopo di farne attestare il codice, la griglia di funzionamento, la matrice della scansione di senso... su posizioni sempre più avanzate...* Livorsi: *Non sto da nessuna parte. La mia sola*

ideologia è cercare le ragioni di quello che faccio ogni volta e andare il più possibile a fondo in quello che cerco. Credo che questo sia più importante dell'appartenenza a questa o quella corrente di pensiero. Aderire a un'ideologia può dare una forma di sicurezza, ma è anche a mio avviso terribilmente limitante. Minetti: ... Le ideologie separano. Non mi piace etichettarmi, lo trovo limitativo e controproducente alla mia creatività. Scrivo quando ho necessità di esprimere... e scrivo quando le emozioni mi sopraffanno... Pasquotti: Il comporre è godimento del musicista, comunicazione con se stesso, atto solitario non mercantile. La conoscenza non riguarda nessun altro che noi stessi... allora il comporre diventa piacere, ed è piacere se si mantiene vivo lo spirito di esplorazione. L'esplorazione di un continente nuovo, ovvero 'un'avventura dell'anima'. Portera: Sono attenta ai fenomeni circostanti e ricerco una poetica e un'identità estetica (sic). Possio: Detesto la schiavitù ideologica e tutte le sue derivate; come detesto il 'dividere fra...' o lo 'stare con... contro...' per partito preso o, peggio, per convenienza. Segafreddo: La mia personale ricerca compositiva propone un percorso che diventa vettore di 'temi' caratterizzati da elementi misterici, introspettivi, antichi, immaginifici ed è rivolta ad una certa 'comunicazione globale' che intende creare una 'dimensione originale', vissuta sia da parte del compositore che del fruitore.

Parte terza

Sud e isole sono l'obiettivo della terza parte di questo studio, dove si conferma che il decentramento dalle realtà editoriali milanesi impone nuovi ordini di riferimento. Tra questi, un preciso e netto rifiuto dei parametri ideologici che hanno costituito il nerbo delle avanguardie post-darmstadtiane. È vero che i nomi additati dai compositori che abbiamo consultato ruotano in più di un caso attorno ai soliti mostri sacri della contemporaneità europea — dal compianto Luigi Nono a György Ligeti, a Luciano Berio, Iannis Xenakis etc. — ma, comparando le diverse risposte, si avverte un senso di fatale irreversibilità che pone il compositore d'oggi in una condizione riflessiva inedita, obbligato a verificare la veridicità dei propri comportamenti e a lasciare in disparte pose preconcepite o contraffatte recitazioni. Francamente, salvo alcune luminose eccezioni, questa dimensione ci sembra appartenere alla terza area della nostra indagine assai più che alle prime due.

Sintomatica, in tal senso, la reazione di un compositore siciliano che, preferendo non dar seguito ai quesiti da noi inoltrati via fax, una volta raggiunto telefonicamente ci ha risposto di non gradire la domanda sulle sue predisposizioni musicali viste sotto il profilo ideologico. Del pari sintomatica la reazione uguale e contraria di chi, come Girolamo De Simone o Antonio De Lisa, oppone un'articolata serie di argomentazioni, esplicite o implicite poco importa, una sorta di sistematico e premeditato approccio, ratificato con esemplare militanza da un'attività musicologico-editoriale che non ci risulta avere riscontri, almeno con

tanta dedizione e perseveranza, in altri compositori trenta-quarantenni del Nord o del Centro Italia. Potremmo a nostra volta argomentare che, là dove difettano le strutture — qualcuno le chiama *carrozzerie* —, subentra l'agile ingegno e l'intraprendenza di chi, immune dal vischio della burocrazia, ha qualcosa da dire e si inventa con buona pace dei *mega-trust 'cultural-industriali'* i mezzi per dirlo.

Ma procediamo con ordine e cominciamo da coloro che in qualche modo si sono dimostrati gli *ideologi* più agguerriti. Poiché per essi la domanda sugli *amori* e le *idiosincrasie* musicali si sposava perfettamente con quella che intendeva snidarne i recessi poetici — e in genere ogni domanda dava automaticamente adito a risposte intercomunicanti — non sarà qui facile separare le varie risposte, come invece potevamo fare per le altre aree del Nord e del Centro. Vale la pena di ricordare che le domande erano articolate secondo una falsa semplicità: "quali sono stati i principali insegnanti della tua formazione di studio, accademica e non? ... Quali compositori rappresentano per te un costante punto di riferimento, positivo o negativo che sia? Accenna ai tuoi amori e alle tue idiosincrasie... Quali le tue tre composizioni più significative?... C'è un motivo 'ideologico' nelle scelte delle risposte alle due domande precedenti? In altri termini, da che parte stai?". Affrontiamo quindi ad uno ad uno i vari compositori, una decina in tutto tra quelli che hanno accettato di risponderci, partendo dai due quesiti congiunti sugli amori e le propensioni ideologiche, locuzione forse poco felice, ma la cui lettura denota benissimo quali siano i codici di riferimento e la conseguente flessibilità del pensiero. In questo senso, sia la negazione che l'omissione sono indici di una precisa responsabilità di scelta, sorta di *no comment* non meno pregnante di altre forme di esplicitazione.

L'estro napoletano di Girolamo De Simone, sostenitore entusiasta di una *factory di musicisti ed operatori consapevoli dei plurali della musica contemporanea [... e di] una teoria della musiche 'di frontiera', le quali per natura rifiutano appartenenze; 'musiche senza denominatore', le ha chiamate qualcuno [... nonché di] un nuovo linguaggio musicale fatto di interfacce, punti nodali di comprensione reciproca [...] unitario, composto da particelle eterogenee [...] capaci di colmarci di 'senso', grazie al riconoscimento implicito del 'medesimo' e del 'diverso'*, si manifesta, oltre che nelle diffuse dichiarazioni, in una altrettanto dichiarata operatività su livelli plurimi. Il trentaquattrenne De Simone è infatti il presidente dell'Ente culturale di rilievo regionale "Ferenc Liszt", direttore responsabile di "Konsequenz", rivista di musiche contemporanee e curatore del Festival *Musica mille mondi* che ha luogo al Teatro Toledo di Napoli. Quanto alle sue simpatie e idiosincrasie, tra le prime cita coloro che *fanno musica facendo attenzione a un percorso di senso [e, in particolare,] quelli che fabbricano oggetti/dischi disponibili all'ascolto [...] utilizzando il linguaggio globale [sic], mentre sostiene essere inutile considerare i veterosperimentali e i darmstadtiani 'doc': ormai fanno solo tenerezza*. Su quest'ultima affermazione non ci sembrano essere sostanziali disaccordi con la maggior parte degli altri compositori, ma l'aspetto di *tenerezza* è nuovo e de-

nota, a nostro avviso, un distacco solo apparente; quanto meno ci sembra curiosa la componente affettiva nei confronti di una tendenza iconoclasta che con i buoni sentimenti — e la tenerezza è un buon sentimento — non ha mai avuto nulla che spartire. È a questo punto sintonica la scelta di nominare senza soffermarsi due propri insegnanti, Eugenio Fels e il pianista Riccardo Risaliti, e di non nominarne *molti altri che non riconosco più*. Così come è sintonica la citazione di tre proprie composizioni, tutte rigorosamente incise su supporto ottico e con tanto di libro o fascicolo allegato, e inoltre tutte per pianoforte solo: *V.I.T.R.I.O.L.U.M.* del 1990, *Fabulae contaminatae* del 1994 e *Ice-tract* del 1996-97, prodotte ed eseguite senza eccezione nella capitale partenopea.

Antonio De Lisa è al confronto meno *espansivo* di De Simone, a giudicare almeno dal suo fax di risposta, ma l'acume che trapela fra le righe e l'importante esperienza della rivista musicale "Sonus", preziosi *materiali* che a lui devono il tentativo di un'organica sistemazione, lo colloca certamente tra gli *ideologi* più propositivi dell'Italia meridionale. Forse le nostre domande non gli sono piaciute, o forse andava di fretta, o forse lui è così e basta... fatto è che le sue risposte sono degne dell'unico insegnante dichiarato, non tanto per il contenuto quanto per la forma. Domanda: *Quali i tuoi insegnanti?* Risposta: *Giacomo Manzoni*. Domanda: *Puoi accennare ai tuoi amori e alle tue idiosincrasie?* Risposta (che spero di decodificare correttamente dal fax manoscritto): *È preferibile accennare agli amori, tanto più che sono quasi sconosciuti: Conlon Nancarrow, Julian Carrillo, G. Scelsi, Wyschnegradsky [?], il grande Charles Ives, Schönberg, la musica microtonale, la musica di corte indiana [!]*. Ed ora — individuati i propri lavori prediletti in tre composizioni denominate *Rhythmelos n. 11, Rhythmelos n. 18 e Rhythmelos n. 20* dai titoli sufficientemente criptici quasi quanto gli organici (non citati), oltre alla più recente *Cantata per voce femminile e 7 esecutori* — alla domanda che aveva lasciato tanto perplesso il compositore siciliano di cui si diceva, così risponde tutto d'un fiato De Lisa, senza tema di doversi schierare: *Sto dalla parte della musica di ricerca quando questa riesce a cogliere l'ambiguità del mito e restituircelo in un contesto in cui è visibile il rapporto o la tensione della musica a liberare un'energia segreta, non edonistica o puramente sensoriale. Questa energia segreta può essere liberata solo quando chi la produce ha cognizione che essa ha a che fare con la sapienza iniziatica dell'arte dei suoni*. Mi sembra sintomatica questa volontà di scavo fra l'ascetico e l'orientaleggiante nella quale, a differenza di De Simone, non viene mai citata, o in altri termini *promossa o demagogizzata*, l'attività *militante* sulla rivista da lui fondata. È come se la rivista non fosse che uno dei possibili riflessi di uno *status* prima di tutto interiore, mentre per De Simone la *militanza* va professata con tanto di carta intestata e ogni giusta forma di ufficializzazione.

L'intenso attivismo, legato più o meno esplicitamente al mondo editoriale, di De Simone e De Lisa trova riscontro su piani diversi nell'operatività di altri compositori di area napoletana (e suoi dintorni) nonché

nella Cagliari veterana del Festival Spazio Musica. D'altra parte va rilevato come l'attività musicologico-editoriale di De Simone e De Lisa non escluda affatto ulteriori momenti operativi. A Napoli si registra, particolarmente in questi anni, un notevole fermento, dove, oltre o dentro il Festival Mille Mondi, sono attivi compositori quali Enrico Massa, fondatore e direttore dell'Hyperion Ensemble, Patrizio Marrone, Carlo Mormile, Gaetano Panariello e Giacomo Vitale. Abbiamo ricevuto un fax da Enrico Massa che, con garbo esemplare ed equilibrio, ci illustra una posizione ideologica che a tutta prima parrebbe l'esatto opposto di quella di De Lisa: *Sto dalla parte di chi non crede che scrivere musica sia una religione e solo i ministri del culto siano abilitati a farlo secondo il rito ortodosso e nelle chiese consacrate, ma anche dalla parte di chi non bluffa, di chi si diverte a far musica seriamente*. I suoi maestri? Bruno Mazzotta, Aldo Clementi e Franco Donatoni. Non diversamente da De Lisa, Massa ha deciso di *stare da qualche parte*, ma, mentre l'uno parla di *mito* e di *sapienza iniziatica*, l'altro rifiuta la locuzione *musica contemporanea* (preferendole quella di *musica nuova*) e non vuol saperne di pratiche iniziatiche ed esclusive, simpatizzando invece per i più efficaci (o meno inefficaci, se confrontati con ben altre stelle del firmamento mass-mediale...) comunicatori dell'odierna musica colta occidentale, Ligeti e Berio, e per quelli che egli pone cronologicamente e idealmente prima di loro: Bartòk e Stravinskij. Non fa specie, in quest'ottica, che i suoi lavori prediletti siano quelli sentiti come *punti di arrivo-partenza di un percorso produttivo che, come spesso succede, procede per scarti spesso maturati per lungo tempo*. Si tratta di *Il segreto di Arianna* per violino e percussioni del 1988 (che *chiude l'età dello studio e apre l'età della ragione*), *The pit and the pendulum* per chitarra del 1991 (dove *nuovo e per me importante è l'equilibrio [...] fra libera invenzione e controllo dei parametri*) e infine *Preludio, Duetto e Rondò* per due sax e pianoforte del 1992 (che segna la nascita dell'Hyperion Ensemble, attorno al quale prende forma l'operatività di Massa da quell'anno a oggi). Anche Patrizio Marrone si dichiara allievo di Bruno Mazzotta, oltre che di se stesso (sic), e, negando punti di riferimento costanti, si dice convinto che *il principio ideologico fondamentale sia la coerenza con se stessi*, dove la *'forma'* può essere una *'giusta forma'* solo se non in contrasto con la *lenta definizione della propria personalità*. Preferisce tuttavia non entrare in maggiori dettagli e; tra i suoi lavori migliori, ne cita uno per pianoforte (dal suggestivo titolo *Conversazioni con le cose senza nome*, del 1996), un'opera folk per soli, coro e orchestra (*Masaniello*, anch'essa del 1996), un balletto per pianoforte, sax e violoncello (*La Bella e La Bestia*, del 1992). Non abbiamo ascoltato nulla di Marrone, ma le sue dichiarazioni così come i rimandi suggeriti dai titoli e dagli organici lasciano intendere scelte che vogliono evitare nel modo più categorico i sentieri consueti alla *nuova musica*. In ogni caso, sia nelle affermazioni di Enrico Massa che in quelle ben più scarse e succinte di Patrizio Marrone, c'è l'evidente desiderio di andare oltre una concezione risaputa e ormai logora di *musica contemporanea*. Altro allievo di Bruno

Mazzotta è Carlo Mormile, che però modula le proprie acquisizioni con gli insegnamenti di Donatoni, dal quale dice di aver *preso un certo modo di lavorare, ma* [anche di averlo epurato] *di tutti quei residui d'avanguardia, che in Franco sono presenti per ragioni storico-culturali*. E aggiunge, rispondendo puntualmente a ognuna delle nostre domande: *odio tutti quei parrucconi che ancora ci propinano prodotti vecchi e morti databili tra gli anni Sessanta e Settanta* (confrontare con le posizioni di De Simone). Si capisce bene, allora, perché Mormile propenda per lavori con *attitudine ad una scrittura 'teatrale'* e, in più, con scelte di organico quanto meno insolite (come *Cadenze* per flauto, clarinetto, tromba, mandolino e contrabbasso, del 1991, e *Mare Nostrum Citreum* per coro a quattro voci, arpa, viola, steel drum, timpani, voce di contralto e tammorra soli) oppure per lavori che violano i sacri confini della più imperterrita tradizione contemporanea (come il recente *I Remember Rag* per pianoforte, già selezionato per il Festival Nuova Consonanza 1997 e inserito nel Festival Mille Mondi di Napoli, nonché in un cd allegato alla rivista "Konsequenz"). Mormile parla poi di una propria chiara *scelta estetica: riassumendola ai minimi termini si può dire che il mio lavoro è indirizzato verso una tonalità difettiva privata dei suoi rapporti metrici*.

Non molto distante da Napoli, Avellino conta in Gianvincenzo Cresta, organizzatore e compositore, un attivo fautore della *nuova musica*. La rassegna di appuntamenti che egli cura riflette la sua concezione anti-ideologica, per la quale non teme di affermare che *nel passato le ideologie sono coincise con delle vere e proprie cosche che hanno contribuito alla crisi attuale. Credo nella poetica della molteplicità* — prosegue Cresta —, *vero motore dell'evoluzione artistica, atto di profonda libertà*. E, alla domanda su quali compositori rappresentino per lui un costante punto di riferimento e su quali siano i suoi amori e le sue idiosincrasie, dopo aver citato tra i suoi insegnanti Gerardo Tristano e Giacomo Manzoni, così risponde: *Luigi Nono, Ligeti, Gubajdulina* [nome, quest'ultimo, mai apparso prima d'ora fra i compositori da noi interpellati]. *Amo quella musica che nasce da un moto di necessità e che concepisce termini quali 'poetica', 'ispirazione'. Non vorrei si pensasse all'esaltazione della sensibilità, ma nemmeno mi convincono quei lavori [...] ove «l'assoluta determinatezza è pari all'assoluta indeterminatezza» (Ligeti)*. Ci sembra interessante l'intenzione di porre sullo stesso piano *necessità e poetica*, senza vergognarsi di parlare altresì di *ispirazione*, che — ricordo con ammirato stupore — un giorno Donatoni mi disse non esser altro che uno *stato di grazia*, oggi come nei secoli passati. Il fatto di usare termini analoghi o metaforici o perifrastici finisce per essere una mera convenzione, che nulla modifica di sostanziale (leggi *fisiologico*) in chi si accinge all'atto della scrittura. Le composizioni che Gianvincenzo ritiene di aver scritto meglio sono relativamente recenti: *Come volo di uccello* per voce recitante su nastro e ensemble strumentale, del 1995; *Explosion et Dissolution* (titolo di vaga bouleziana memoria) per flauto e chitarra, del 1996; *Camminando, sublimi leggerezze* per ensemble, del 1997.

Spostandoci un po' a oriente, Lecce trova in Biagio Putignano un compositore che con Cresta condivide non pochi aspetti, primo fra tutti quello di un approccio umano semplice e amichevole che noi riteniamo abbia una precisa rispondenza anche nel modo di *pensare la musica*. Putignano — come Cresta, ma in questo anche come Enrico Massa — chiosa il suo fax di risposta con il desiderio di aprire un dialogo, professionale e *umano* insieme. In altri termini, da un lato le sue affermazioni assumono un carattere per così dire occasionale e transitorio, come se fossero legate a una storia personale che poteva essere benissimo altrimenti; dall'altro, poiché *del doman non v'è certezza*, il suo modo di porsi nei confronti dell'*ideologia*, ci sembra di tipo possibilistico, non nel senso che egli rifiuti di prendere posizione (anzi!), ma poiché intesa come libertà flessibile al massimo grado di *amare, studiare, seguire compositori diversissimi tra di loro*. È dunque ovvio che le personalità che lo hanno maggiormente influenzato siano in parte di diversa estrazione, dall'organista Celeghin ai compositori Dalla Vecchia (con cui si è diplomato), Gentilucci e Sciarrino. Gli amori sono invece orientati verso *compositori che non ho mai incontrato [...]: Stockhausen, Cage [...], Berio, Nono [...]* e recentemente *Xenakis e gli spettrali francesi*, oltre che verso il suo ultimo insegnante, Sciarrino. Interessanti anche le collaborazioni con *diversi pittori astrattisti, grazie ai quali ho approfondito molte tematiche relative all'utilizzo dello spazio in rapporto al materiale*, e, da ultimo, l'influenza della *letteratura contemporanea, e Calvino in particolare*. Tra i suoi lavori, uno soprattutto gode delle sue simpatie: *Un segno nello spazio*, del 1993, proprio su testo di Calvino, per un organico che non ci ha precisato. *Tracce di luna* per cinque strumenti e nastro, del 1997, è invece il lavoro che ha riscosso maggiori approvazioni e perciò merita, secondo lui, di essere citato. *Tuttavia* — chiude Putignano —, *sono legato emotivamente ai pezzi che hanno segnato qualche svolta nel mio percorso artistico: cioè un po' a tutti e a nessuno...*

Quanto ai compositori residenti in Sicilia, ci dispiace di non avere avuto l'esito sperato ai nostri fax. Ma, oltre alla telefonata *forzata* di cui si è detto in apertura, una seconda *spontanea* va citata, e questa volta con il nome del compositore: Marco Betta. Marco, con indubbia eleganza e simpatia, ci ha telefonato dicendo di essere totalmente assorbito dalla sua funzione di direttore artistico del Teatro Massimo di Palermo. Sappiamo, per altro, che egli dedicherà ogni minimo spiraglio di tempo a scrivere musica e non a rispondere a fax che gli chiedono *da che parte stia...* Va chiarito che la nostra osservazione non vuole essere ironica, ma comprensiva.

Diversa disponibilità, dal punto di vista delle effettive reazioni, abbiamo incontrato in Sardegna. Attorno alla scuola di composizione di Franco Oppo e al Festival Spazio Musica, da lui ideato all'inizio degli anni Ottanta, sono infatti fioriti numerosi compositori, alcuni dei quali ormai trapiantati nel continente. Noi ci occuperemo di quelli che hanno deciso di rimanere nell'isola e di collaborare in modo più o meno diretto con il loro validissimo ex-insegnante. Andiamo in ordine alfabe-

tico, secondo le risposte che ci sono pervenute. Ettore Carta, che si contende la palma della brevità con Marcello Pusccheddu, ha studiato con Oppo e Donatoni e ama, secondo la successione da lui stesso indicata, Xenakis, Ligeti, Donatoni e Nono. Non può sopportare la *corrente neoromantica*. Tra le proprie composizioni sceglie *Musica per violino, violoncello e pianoforte*; *Studio* per pianoforte; *Spazio-musica* (sic) per quattro strumenti e live-electronics, tutti lavori commissionati ed eseguiti all'interno del Festival Spazio-Musica. Alla domanda *da che parte stai?* risponde: *No* (ma almeno lui lo dice...). Fabrizio Casti indica Oppo e Vidolin come suoi insegnanti e, tra le simpatie, i nomi gettonati di Nono, Xenakis e Ligeti, perché — spiega — *sono per me importanti soprattutto per il loro tentativo di affrontare i problemi musicali non solo in termini musicali, ma piuttosto come forme di conoscenza globale riconducibile al mondo della vita [...] umana e sociale e con la vita interiore*. Per le *idiosincrasie* non dice nulla subito, ma poi, quando gli viene richiesto il suo approccio ideologico, si scopre senza mezzi termini: *Non condivido una musica in cui l'attenzione sia esclusivamente puntata su aspetti di natura sintattica [...] musica formalistica che niente ha a che fare con l'importanza, anche in campo musicale, dell'introduzione di concetti quali l'assiomatizzazione e la formalizzazione — bene questa è una musica che per me non ha nessun 'valore' perché priva di una struttura profonda [...] credo che il principale problema della conoscenza musicale sia l'interazione [...] tra l'aspetto sintattico e quello semantico, tra quello che è il vissuto e quello che è divenuto forma. Tale interazione si muove tra gli strati più superficiali — di eventi sonori ordinati nel tempo — a quelli più profondi — anche se sintatticamente incoerenti — del piano dell'espressività*. Abbiamo citato integralmente, perché Fabrizio bene rivela, nelle sue affermazioni, un problema centrale della musica colta odierna. De Lisa parlava di *musica di ricerca*, di *ambiguità* e di *energia segreta*. Bene, a noi pare che Casti e De Lisa siano coloro che abbiano colto nel modo più profondo uno degli aspetti critici, e vorrei dire *fatali*, dei conati comunicativi della *musica contemporanea*, dove la ricerca, compresa quella dichiaratamente sperimentale (ammesso che la ricerca possa esistere altrimenti), ha per molti un valore vitale, ma solo se proiettata verso regioni umane musicalmente ineffabili. Per De Lisa queste regioni sembrano portare unidirezionalmente dentro l'uomo, nella segretezza dei suoi angoli più reconditi; per Casti il flusso appare come bidirezionale, verso *la vita interiore* non meno che quella *sociale*. E questa presa di coscienza, nonché assunzione di volontà, a noi suona straordinariamente vera e importante, come chiariremo di qui a poco. Sicché i titoli che propone delle sue composizioni sono già di per se stessi significativi: *Le rovine* per pianoforte e suoni generati al computer (1988-92), eseguita emblematicamente in prima assoluta a Darmstadt (e dove, se no?); *Sottili di luce* per violino (1994); *Come un'ombra di luna* per sei voci femminili (1997).

56 Marcello Pusccheddu: studi con Oppo; simpatie per Scelsi, Ligeti, Xenakis, Oppo e Sciarrino; *Minimum* (1) per violoncello e pianoforte

(1985), *Concordia* per coro e ensemble (1985) e *Paristoria — composizione multimediale* (1997) sono i tre suoi lavori da lui stesso scelti; *Da che parte stai?* *No*. Pusccheddu finisce per essere di una simpatia strepitosa, soprattutto avendolo conosciuto personalmente. La sua asciuttezza cela un approccio oltremodo diretto, non superficiale, con la musica che pratica e frequenta e, insieme, con ogni orpello ideologico le si possa costruire attorno e immediatamente cestinare. La sua scelta è rigorosa ed esclusiva. Ciò che resta è quel che effettivamente conta. La simpatia di Andrea Saba è invece dichiaratamente spiritosa. Poiché il nostro fax metteva le mani avanti, premettendo che le domande erano *volutamente semplici e forse un po' naïf*, Andrea coglie il rimbalzo e ci confessa: *... perdona il tono confidenziale, ma proprio non riesco a prendermi troppo sul serio (chi di naïf ferisce...)*. Meglio così, commentiamo noi. Insegnanti? *Oppo e poi Doati, Fedele, Francesconi, Giuliano, Aldo Minella per la chitarra, la Prof.ssa [sic] Cosima Murgia, insegnante di italiano e latino*. Punti di riferimento e idiosincrasie? Comincia dalle seconde e ci mette *Ferneyhough, troppo inchiostro!*, *musica bellissima solo se suonata dal miglior virtuoso del mondo e per giunta in stato di grazia*. Per i riferimenti parla 1) *dell'amore per la scienza coniugato ad una visione non gretta del mondo di Xenakis*, 2) *idem da parte di molti giovani*, 3) *la voglia di suonare (anche a costo di passare le notti in bianco) del mio amico Roberto Pellegrini*, 4) *l'idea che chi fa la musica del domani non ha ancora un nome*, 5) *"News for Lulu" di Zorn, Frisell e Lewis*. Le mie composizioni più significative? *Promenade* per banda (1993), *Cerchi e altre figure* per sei strumenti (1994), *Cum grano vocis* per percussioni e nastro (1997). E, quanto a quella che egli definisce la sua *scheda ideologica*, Andrea fa lo spiritoso, ma non troppo, dicendo di essere un *ex-comunista quasi pentito più grazie a "Buio a mezzogiorno" (o forse sbaglio il titolo) che non agli editoriali di Repubblica*.

Giunti a questo punto della nostra breve panoramica, che tutto potrà essere tranne che esaustiva, desideriamo chiudere con tre osservazioni, che vorremmo contribuissero a focalizzare alcuni aspetti che, purtroppo, non sono frequente terreno di discussione fra chi si occupa di *musica contemporanea* (o comunque la si voglia chiamare). Si tratta, ben inteso, di semplici *input*, non di improbabili dissertazioni sotto forma di pillole.

La prima osservazione va diretta alle *scuole di composizione*, a quegli insegnanti che hanno saputo costruire attorno a se stessi un *humus* particolarmente fertile, anche se condizionato dalle limitazioni che ogni metodo di apprendimento necessariamente impone. Tra questi nomi, vorremmo citare quelli che sono stati più nominati dai compositori che hanno *reagito* ai nostri fax: Azio Corghi, Franco Donatoni, Giacomo Manzoni, Salvatore Sciarrino... tutti di *area madre* milanese ma, come noto, con una notevole capacità di irradiazione... e, in aree più localizzate, Gilberto Bosco (Piemonte), Wolfgang Dalla Vecchia (Veneto), Bruno Mazzotta (Campania), Franco Oppo (Sardegna), Irma Ravinale (Lazio)... per segnalare solo alcuni di coloro che hanno formato i com-

positori trenta-quarantenni di oggi. Vorremmo sottolineare come la loro benefica funzione, benché sia apparsa a taluni eccessivamente coercitiva, non possa e non debba essere messa in discussione in quanto tale, e che le pur legittime critiche (*uccidere i nostri padri*, diceva Carlo Alessandro Landini) vadano confrontate con una seria propositività delle odierne *scuole di composizione* e dei loro nuovi insegnanti, perché è lì che si forma un buon compositore — polemico, serio o spiritoso che sia. La dissacrazione della didattica nei conservatori italiani, a cui non sfugge certo la composizione, non potrà mai neutralizzare la valentia — *the cleverness* la chiamano gli inglesi — delle singole teste, non importa se di insegnanti o allievi.

Una seconda osservazione riguarda quello che nella mia ormai lontana tesi sui *Concerti per orchestra di Goffredo Petrassi*, discussa nel 1984, definivo con un titolo apparentemente semplicistico: *L'uomo e l'artista*. In altre parole: chi ha detto che le capacità di sorridere e di comunicare dei fatti semplicemente e normalmente umani appartenga solo alle persone *poco serie*, e quindi ad altri che al compositore di musica contemporanea? L'aura di intellettuale che, dalla Rivoluzione Francese in poi, in varia misura gli appartiene, andrebbe finalmente verificata con una qualche prova del nove. D'altra parte, si può essere terribilmente seri anche rovesciando snobisticamente i termini del discorso. Ad esempio, alla domanda *chi preferisci?* qualcuno potrebbe rispondere sarcasticamente *mia nonna*, o qualcosa del genere, anche parlando di *musica contemporanea*. Ma è chiaro che quelle che potremmo definire eufemisticamente *le simpatie alternative* non risolverebbero alcun problema, almeno in questo caso. Ciò che si attende è la franchezza di chi non crede che scrivere musica sia un'attività che esula dalle coordinate più specificamente umane, comprese quelle che regolano la quotidianità. Lo *stato di grazia* di cui scrivevo sopra citando Donatoni ha a che fare con le cose minime dell'esistenza. Si leggano, infrangendo una volta tanto il corso delle mode, i *Minima Moralia* di Theodor Adorno.

Da ultimo, nelle risposte alle nostre domande si è rivelata fortissima ed uniformemente diffusa l'esigenza di superare il concetto stesso di *musica contemporanea* e, in fondo, anche quello di *nuova musica*. Il nuovo e qualunque assunzione presto storicizzata di *avanguardia* ha finito per stancare. Al suo posto si ricerca l'obbligo di un *significato*, con e oltre un vacuo inutile *significante*. Risulta oggi difficile sopportare una cattiva interpretazione dell'affermazione stravinskijana (ma, diversamente espressa, non solo sua) secondo cui *in musica il modo di dire una cosa è la cosa stessa*. Ma chi l'ha detto? Stravinskij o uno dei suoi *modi*? La *boutade* ha smesso di far ridere e, ancor più, di far pensare, se non per riconsiderare le cose da un altro punto di vista. La posizione di Antonio De Lisa incrementata da quella di Fabrizio Casti, che noi abbiamo letto come anelito a una sorta di moto bidirezionale — centrifugo verso la società e centripeto verso noi stessi —, ci sembra uno stimolo formidabile per una concezione senza falsi snobismi, una concezione di servizio, applicazione, funzionalità... che alla musica d'oggi, e soprattutto al ramo *colto* o la cui discendenza sia ritenuta tale, troppo spesso è stata dimenti-

cata. Le crisi di identità coincidono con una perdita di senso, una sorta di smarrimento in cui una cosa è però chiarissima: la percezione di inutilità, dove sei in qualche modo attivo ma non ne conosci il perché. E ora ancora una domanda, l'ultima: perché non applicare sempre, e dico sempre, la poiesi musicale, così come si faceva prima dell'avvento dell'*Estetica* (metà Settecento), alle situazioni ordinarie della vita, non diversamente che a quelle rituali? Faccio un esempio su tutti: la sonorizzazione *pensata* di un qualunque ambiente frequentato dall'uomo, con la modesta e insieme grandiosa pretesa di risultare utile e funzionale, diciamo pure *bella* semplicemente perché *funzionale*. A volte i capolavori nascono proprio così e, come un Buddha nel tempio o i suoni elettronici di Xenakis nello storico padiglione di Bruxelles, sono (stra)ordinariamente utili.

APPUNTI DI VIAGGIO

HO SEMPRE SOGNATO. INTERVISTA AD AZIO CORGHI

RAFFAELE MASCOLO

MASCOLO: Ad un certo punto, nella sua produzione, compare il "da" (vediamo se Lei è d'accordo ad usare questo termine tra virgolette)...

CORGHI: Tutta la storia, tutto quello che viene detto è sempre opera di trascrizione, di riproposizione, di qualcosa che appartiene come archetipo culturale alla forma della comunicazione.

M.: Quali funzioni svolge la musica elettronica? come interagisce con voci e strumenti?

C.: Fin dagli inizi, quando sono usciti i primi sintetizzatori analogici, io li ho impiegati: per esempio, *Symbola* forse è stato il primo lavoro indirizzato al teatro, e c'era la presenza del mimo, di una voce che lavorava solo sui fonemi, e c'era il racconto sulle mitologie e cosmogonie antiche (*Symbola* è degli anni Settanta). Ho utilizzato sempre l'elettronica, non tanto come mezzo per la ricerca all'interno del suono (non sono uno scienziato, ma un musicista) quanto con una funzione di 'ricordo' tra spazio e tempo, in relazione ad eventi o suoni non ottenibili con gli strumenti tradizionali. L'elettronica consente, attraverso la spazializzazione, effetti che nessun mezzo tradizionale può realizzare; l'articolazione del suono nello spazio, la velocità di articolazione sono mezzi completamente nuovi. Ma i primi sintetizzatori analogici erano molto imprecisi, per cui si poteva lavorare per lo più con 'sfondi' sonori. Oggi, invece, col computer, è completamente diverso. Ti permette di realizzare praticamente qualsiasi cosa ti venga in testa: tu ti metti lì e la puoi realizzare. Ora, non ho mai utilizzato l'elettronica 'pura', ma per lo stesso motivo per cui non ho mai, o quasi mai, cercato di fare musica pura, anche quando faccio un quartetto d'archi.

M.: Si può dire che Lei usa l'elettronica come se si trattasse di un nuovo colore dell'orchestra?

C.: Sì, come uno dei colori dell'orchestra; ma come un mezzo, anche, per fare quello che non è possibile ottenere in modo diverso. Il valore dell'arte, e di qualsiasi messaggio artistico, non risiede nel legame con la tecnologia, ma in quello con l'idea.

M.: Cosa intende esattamente per "idea"? Come si forma e come si definisce?

C.: Come si forma non lo so, ma penso che essa nasca dall'esigenza di dover dire qualcosa, e si concretizzi attraverso gli strumenti che in quel momento hai a disposizione, intendendo sia quelli artistici che quelli estetici ed etici. Poi per ogni pezzo c'è un'idea diversa; la maggior parte delle mie composizioni hanno motivazioni diverse all'origine: dovessi

raccontarle tutte sarebbe una cosa interminabile... Le racconto talvolta agli allievi. Ad esempio, quelle che stanno dietro un brano come *La cetra appesa* risalgono alle mie memorie del primo dopoguerra, precisamente all'immagine di un ragazzino che ascoltava il *Nabucco* eseguito dalla banda del paese. Ma nella mia partitura non ho citato Verdi; ho badato piuttosto all'effetto timbrico della banda, che eseguiva al di là delle porte della chiesa di San Petronio. Quei suoni devono venire da lontano, come da un altro spazio...

Per me un'idea non è mai puramente acustica, puramente sonora; il più delle volte è legata invece a "devo dire questo", attraverso la musica, ma con l'aggiunta di una sorta di 'regia' sonora. Questo mi avvicina molto a tanti autori del passato. Più scavo dentro quegli autori meno scorgo le distanze addotte da certi musicologi: capisco il motivo per il quale Debussy si scandalizzava dell'Intermezzo ornitologico della *Pastorale*, ma capisco anche che quando noi 'leggevamo' la forma perfetta in Beethoven poi restavamo colpiti dagli elementi, diciamo così, più riconoscibili, perché extramusicali.

M.: Mi può parlare della componente gestuale in relazione al Suo teatro?

C.: Il gesto, se adeguato allo strumento, fa sì che lo strumento diventi un prolungamento del corpo. Ma in origine c'è il fatto di partecipare a un evento attraverso tutto il corpo: che si tratti di cantare, o di suonare, in fin dei conti quello che ci interessa è la comunicazione. Allora il gesto richiede un coinvolgimento totale. Il nostro secolo ha scisso la figura dell'interprete da quella di chi crea, ma prima non era così. Il computer ha accentuato questo distacco, anche se non penso che si possa escludere un coinvolgimento anche fisico o emotivo. Infatti il pubblico, anche in presenza di eventi 'virtuali' prodotti da macchine, ha poi sempre bisogno di un'azione, un gesto, qualcosa che lo riconduca al teatro, a quella specifica forma narrativa che comporta anche il 'vedere'. L'immagine, infatti, ha una potenza enorme. Anche il rito dell'orchestra e del suo direttore, durante un concerto, passano per la teatralizzazione dell'evento 'concerto'. Personalmente, ho sempre cercato di scrivere per gli strumenti utilizzando la conoscenza della relazione esistente tra scrittura che determina un gesto utile a produrre il suono.

ORGANIZZANDO SUONI. INTERVISTA A GIAMPIERO BIGAZZI

GIROLAMO DE SIMONE

Produttore discografico e musicologo, Giampiero Bigazzi ha legato il suo nome a quello dell'etichetta "Materiali Sonori". Come 'organizzatore di suoni', dal 1974 ha collaborato con artisti e gruppi come Tuxedomoon, Wim Mertens, Novalia, Minimal Compact, Embryo, Militia, Dissidenten, Beau Geste, Enzo Favata, Arturo Stalteri, Fabio Capanni, Maurizio Dami, Roger Eno e, soprattutto, con il fratello Arlo Bigazzi. Come musicista ha partecipato a gruppi come "Il Canzoniere del Valdarno", la "Naïf Orchestra" e "Materiali Sonori University". Ha suonato quindi con Cudù e Paolo Lotti, Tristan Hossinger, Christian Burchard, Dirk Descheemaeker, Chris Karrer, Blaine L. Reininger e in alcuni dischi prodotti insieme ad Arlo. Nel 1992 ha composto le musiche originali per il video *L'Albergo Dei Poveri* di M. Gorkj, per la regia di Claudio Carini, e nel 1993, insieme a Odori, la colonna sonora per il film aziendale della Unicoop. Dirige la libro-rivista internazionale "Sonora" per la quale ha realizzato il libro *John Cage* e il numero speciale dedicato a Frank Zappa. Da alcuni anni si sta maggiormente occupando di musica contemporanea e ha progettato (con Orio Odori, Damiano Puliti e Alessandra Garosi) l'"Harmonia Ensemble" con cui ha realizzato sei album. Ha quindi prodotto dischi con composizioni di John Cage, Sylvano Bussotti, Giancarlo Cardini, Luciano Berio. Dal 1995 al 1998, partendo dalle musiche di Nicola Alesini e Pier Luigi Andreoni, ha dato vita al progetto multimediale "Marco Polo", al quale partecipano David Sylvian, Roger Eno, Harold Budd, David Torn, Arlo Bigazzi, Steven Jansen, Richard Barbieri, Arturo Stalteri e Damiano Puliti. Nel 1997 ha prodotto l'ultimo disco di Paolo Lotti, *Hendrix*.

DE SIMONE: Quando e come si è formato il nucleo 'operativo' di Materiali Sonori?

BIGAZZI: È una domanda a cui ho risposto molte volte, in tutti questi anni, e ogni volta mi sembra di raccontare una storia bizzarra. Se fossimo nati dieci anni dopo, ci saremmo comportati diversamente: ci saremmo messi intorno a un tavolo, ci saremmo confrontati con le nostre idee in materia di musica e di politica editoriale, avremmo fatto dei conti, avremmo deciso degli investimenti, creando una struttura societaria adeguata. Tutto questo non è successo, dieci anni prima, nel 1977. Con ciò voglio affermare che la "Materiali Sonori" è nata per caso. Un gruppo di musicisti (con idee molto varie in testa, che andavano da Brian Eno ai "Gentle Giant", da John Cage alla tradizione

popolare toscana, da Frank Zappa alla canzone di impegno politico) si mise insieme a un gruppo di pittori e grafici. Tutto avvenne sulla scia di quello che stava succedendo in quegli anni, che qualcuno chiamerà poi 'di piombo'. Per noi, invece, furono anni di grande creatività: era finita la stagione dell'impegno politico post-Sessantotto e scoprivamo la musica e la cultura come veicoli per continuare la medesima ricerca di utopia.

D.S.: La contaminazione tra generi musicali differenti è oggi parola d'ordine piuttosto diffusa; attraverso quali prassi compositive ne hai acquisito la consapevolezza estetica?

B.: Contaminare è una parola che mi piace. Non solo in musica e negli eventi di spettacolo, ma anche nella cultura come somma di comportamenti, e anche in politica. È chiaro che, in generale, alcuni valori guida ci vogliono, e in tutte le cose possiamo sempre individuare una corrente innovativa e una conservatrice, ma la voglia di confronto e sapersi mescolare agli altri è l'idea di base dell'arte (e dell'agire) di oggi. Nella musica, sapersi rapportare alle tradizioni popolari e alla musica non accademica, come fonti d'ispirazione, non è cosa che scopriamo adesso ed è forse inutile ricordare ancora Bartòk o Stravinskij o anche Puccini. Semmai solo in questi ultimi anni si sta prendendo coscienza che è possibile mescolare musica cosiddetta colta con strutture 'incolte'. E la coscienza diventa pratica compositiva ed espressiva. Per quanto mi riguarda il percorso si è sviluppato al contrario, nel senso che ho avuto sempre un approccio 'colto' nei confronti della 'popular music', ma da lì provengo. E quindi l'idea che ha animato la mia attività di produttore e di organizzatore di suoni è stata quella di dare sempre più dignità alle forme musicali non erudite. E poi, mi si passi il termine, costringendo i musicisti che ho incontrato e che provengono dalla musica classica a rispettare e 'usare' la magnifica semplicità del jazz, del rock e della musica popolare.

D.S.: Uno dei significati dell'estetica musicale, oggi, potrebbe essere quello della capacità dell'opera di 'rinviare ad altro'. Dove l'altro sta a noi attraverso un rapporto di 'prossimità', di 'non indifferenza', come scrive Levinas. Quali autori possono considerarsi degli 'apripista' secondo te per rappresentare ed esemplificare questa musica per la quale l'influsso esterno (orientale, meridiano, meticcio...) è fondamentale?

B.: Gli esempi sono ormai tanti. Oggi, sembra quasi che non si possa più comporre e fare musica se non si è 'meticci', come dici tu. E quindi invito a verificare le reali intenzioni e la volontà di innovazione, di approfondimento, di ricerca. Cercare l'altro non vuol dire banalizzare e giocare al ribasso. Sono contento, ovviamente, che oggi si sia assunta l'idea della contaminazione come valore, e quasi come uno stile, ma vorrei dividere chi ha avuto solo buone intenzioni, da chi si è prodigato per reinventare un linguaggio. E se proprio vuoi dei nomi — fra chi ha acceso i primi fuochi — vorrei volare alto e non posso che rammentare tutto il movimento minimalista e la scoperta dei modi orientali (che comunque interessavano anche Cage), e prima ancora i compositori americani come Griffes, Cowell, Varèse. Se devo fare poi un nome, per così

dire, trasversale, direi Frank Zappa. Forse un'area disomogenea, un po' vaga, anch'io direi "sospesa fra oriente, scienza e magia". Come segno d'origine, come riferimento generativo, potrei dirti che noi amiamo sempre rammentare una frase detta da Steve Reich in un'intervista a Riccardo Giagni nel 1993: "all'origine del problema del linguaggio musicale contemporaneo c'è un nome, e questo nome è Wagner. Ma noi abbiamo anche una risposta, e la risposta è Debussy...".

D.S.: Tempo fa, ho letto in un tuo articolo della necessità di trovare una definizione per la 'nostra' musica, o di un 'nome' che funzioni un po' come stringa di comunicazione ipermediale. Scrivevi, se non erro, che così aveva fatto Nyman, e la sua definizione 'minimale' aveva avuto enorme successo. A quali nomi stai pensando?

B.: Il mercato, e anche il pubblico più accorto, hanno bisogno di simboli e di marchi da 'appiccicare' ai prodotti. Questo vale anche per la musica. Anche quella più seria. Poi semmai scatta un meccanismo di diniego ufficiale, ma sempre dopo che si è sfruttata la 'definizione'. È curioso sentire Glass o gli europei come Nyman e Mertens rifiutare, oggi, l'etichetta di minimalista. Ma quale sarebbe stata la loro fortuna se non ci fosse stato questo contenitore, 'minimal music' appunto, ben spendibile nei confronti del pubblico, delle etichette, dei direttori artistici?

Ecco, il problema è che manca una definizione a tutto quello che è successo dopo il minimalismo. In Italia, in certi casi, si è inventato quel brutto 'neo-romantici' che proprio non mi piace. Si potrebbe dire 'post-moderni' (che dal punto di vista dell'estetica è forse il concetto più corretto), 'neo-tonali' o più provocatoriamente 'neo-udibili' o 'post-contemporanei'. Ma sono definizioni difficili da usare in termini di vendibilità. E poi forse sono limitanti a una certa operazione che parte dalla musica colta, e quindi sono definizioni che escludono tutta quella linfa incolta, fondamentale per la 'nostra' musica. Qualche volta abbiamo usato 'musiche alternative', ma l'aggettivo è un po' in disuso e quindi ho raccolto varie contestazioni.

L'esigenza di dare definizioni rappresenta una storia a sé. È un capitolo parallelo della storia dell'arte e anche della musica. E non è cosa dei nostri giorni. È in fondo la storia della critica musicale, dai tempi di Mozart fino alla musica campionata dei nostri giorni.

È un argomento che sarebbe interessante approfondire e la mia curiosità si rivolge verso quel meccanismo (per certi versi perverso e culturalmente inconcludente) che lega produttori, discografici, giornalisti e negozianti quando si tratta di 'definire'. Sto pensando, per esempio, al valore-non-valore che ha avuto il termine 'new age'. In Italia è arrivata prima come 'new age music' che come filosofia new age: serviva a trovare una collocazione negli scaffali dei negozi per tutta quella musica, per lo più strumentale, che altrimenti sarebbe stato difficile spiegare agli acquirenti.

D.S.: Io ho proposto in passato la definizione di 'border music'. Che ne pensi?

B.: Mi piace. Suona bene e poi è corretta nel senso che è proprio musica

che sta sull'orlo. Noi abbiamo usato per primi l'idea di 'musica di confine' e mi sembra che lo spirito sia simile. Mi piace di più che 'musica senza frontiere' o 'senza confini'. Perché si tratta proprio di inventare un'idea di confine, nel senso che voglio vivere creativamente al confine, lungo la striscia che divide due o più zone differenti, e mescolare, inventare qualcosa d'altro mescolando. Abitare quel luogo vuol dire prepararsi a vivere nel modo giusto almeno i primi decenni del nuovo secolo.

L'ASSONANZA POSSIBILE. INTERVISTA A CARMINE MOSCARIELLO

CARLO MORMILE

“Tra consonanza e dissonanza esiste l'assonanza!”

Lo studio della 'teoria delle strutture' di Zalewsky, studioso polacco morto nel 1970, è diventato il perno principale delle ricerche di Carmine Moscariello, docente di Musica Corale e Direzione di Coro al Conservatorio di Bari, ma soprattutto direttore della rivista "Il Monocordo".

«Le strutture monomorfe, come l'ottava, il tritono, l'accordo di Quinta eccedente ecc., nella classificazione zalewsiana hanno minore rapporto matematico di tensione rispetto alle strutture asimmetriche consonanti (triadi perfette). Ho perciò pensato che le strutture monomorfe, classificate nel sistema tonale come dissonanze, perdono il loro aspetto di dissonanza se guardate fuori dal sistema tonale. A nessuno verrebbe in mente di chiamare dissonanti le strutture monomorfe della musica debussiana. Ho pensato di adottare il termine assonanza (dal latino rispondere ad un suono) perché credo possa ben rilevare quest'area d'armonie simmetriche».

MORMILE: Questi studi teorici sono certamente di grande interesse per gli studiosi. "Il Monocordo" come strategia di linea editoriale segue lo stesso tipo di percorso, in altre parole è una rivista per specialisti?

MOSCARIELLO: "Il Monocordo" è una rivista aperta, che vuole porsi come elemento di raccordo tra conservatorio ed università, ma anche come voce delle esperienze didattico-musicali della scuola media inferiore e superiore. Nella rivista si segue una sorta di criterio di tripartizione: una prima parte dedicata agli studi di teoria e analisi, una seconda con saggi di profilo storico-estetico, una terza dedicata all'esperienza didattica. Lo scopo è di far venir fuori un prodotto musical-interdisciplinare, che inneschi un rapporto testo-lettore non esclusivamente orizzontale (da specialista a specialista) ma nei limiti del possibile anche verticale (interazione sperimentale tra i vari livelli di competenza).

MOR.: L'uso del termine 'rivista aperta' come si traduce in termini pratici?

MOS.: La linea editoriale che abbiamo adottato è proprio quella di avere una rivista aperta, cioè non pregiudizialmente contraria al contributo degli studiosi, sia esso riferito alla musica colta che popolare. Credo che questo sia uno degli aspetti pregevoli del "Monocordo". Se ci si guarda intorno e ci si riferisce alle pubblicazioni a carattere universitario, non si potrà far altro che riscontrare una grossa chiusura nei

confronti di quegli studiosi il cui ambito culturale non sia immediatamente rilevabile. Nel "Monocordo" ospitiamo anche contributi di docenti di scuole medie e superiori, purché validi ed interessanti, insomma anteponiamo la qualità allo status, e ciò, alla luce di quanto accade nelle pubblicazioni musicali di un certo tipo, non mi sembra affatto trascurabile.

MOR.: Questo senso di grande apertura è connesso anche al significato del sottotitolo del "Monocordo", ossia "rivista di cultura musicale mediterranea"?

MOS.: Nel primo editoriale del "Monocordo" il problema della mediterraneità è stato sviscerato come premessa della rivista. Il termine 'mediterraneità' non ha nulla a che vedere con oleografie solari, o nostalgie post-borboniche, ma è vissuto nel suo significato più ampio, cioè come possibilità che viene dal nostro mare e dalla nostra storia d'innescare processi di contaminazione culturale, dove lo scontro dialettico è vissuto sempre come possibilità di crescita. In questa prospettiva la rivista volge il suo sguardo agli studi teorico-analitici d'area anglosassone, ai patrimoni artistico-musicali e scientifico-tecnologici di un Est europeo a lungo prigioniero della sua dimensione politica, ai fenomeni socio culturali quali il jazz, la musica folclorica ed extraeuropea, e all'esplorazione di quei tanti aspetti legati alla psicologia sociale e agli stili linguistici della cosiddetta musica di consumo.

MOR.: In ambito nazionale quali sono le risposte che incontrate in termini di diffusione?

MOS.: Abbastanza buone se si ha presente che il target di una rivista musicale di questo genere è piuttosto limitato sotto il profilo numerico. La nostra tiratura è comunque di circa mille copie a numero, che provvediamo a distribuire presso tutte le maggiori istituzioni italiane, e presso i principali istituti di cultura stranieri. "Il Monocordo" circola bene tanto a nord che a sud del paese, ed il nostro lettore appartiene sia al mondo universitario sia a quello dei conservatori. L'unico rilievo che devo fare, è che i saggi che ci arrivano da studiosi del centro Nord sono numericamente più consistenti di quelli che arrivano dal Sud. Alle volte siamo proprio noi come rivista a dover stimolare qualche produzione saggistica di studiosi meridionali, e questo francamente un po' mi rammarica.

MOR.: Una rivista che punta alla multidisciplinarietà musicale, che tipo di musicista ha in mente?

MOS.: Una figura nuova, che in Italia ha cominciato a formarsi solo nel corso degli ultimi vent'anni, cioè il musicista-intellettuale. In precedenza era opinione diffusa, anche a livello istituzionale, che il musicista potesse essere solo un operatore strumentale. I vecchi programmi dei conservatori puntualizzano molto quest'aspetto operando una vera e propria discriminazione intellettuale nei confronti di alcune categorie di musicisti (penso soprattutto agli strumentisti a fiato ed ai cantanti). Nei paesi anglosassoni il problema di una figura nuova di musicista è già stato affrontato, quindi anche nel nostro paese ci stiamo adeguando a ciò che sembra essere una tendenza di carattere mondiale.

MOR.: Tenuto conto che i programmi dei conservatori sono rimasti invariati, qual è la strada che un giovane musicista deve affrontare per entrare in questa nuova dimensione?

MOS.: Una strada impervia fatta di molti ostacoli e grandi difficoltà. Se ripenso agli anni della mia formazione, non posso fare a meno di ricordare la disperata ricerca che operavo quotidianamente per raggiungere un punto d'equilibrio tra gli studi in conservatorio e quelli universitari. Sicuramente sarà necessario in futuro disporre di strutture in cui l'aspetto musicale e quello intellettuale convivano pienamente, così come accade nei college americani.

MOR.: Un futuro musicale composto da musicisti completi è certamente auspicabile. È doveroso però chiedersi se le istituzioni preposte alla riforma degli studi musicali coglieranno quest'evoluzione facendola propria, o manifesteranno il proprio dissenso con la più brutale delle dissonanze.

MOS.: Mi auguro che i loro propositi siano il più possibile consonanti, o quanto meno 'assonanti'.

MUSICA ELETTRONICA

LA MODULAZIONE D'AMPIEZZA

GIANCARLO SICA

Introduzione

Il significato del lemma "modulazione" nell'ambito musicale tradizionale è universalmente noto ed accettato: innumerevoli sono i trattati di armonia (spesso illustri e celeberrimi¹) che hanno affrontato questo tema con la più grande dovizia di particolari, eccezioni e suggerimenti spesso preziosi per lo studioso. Ciò posto, ritengo quindi che questo argomento sia ben focalizzato nella mente dei lettori, ed anche se verrà affrontato in ambito microstrutturale², confido che la comprensione dei concetti che andremo ad esporre non provocherà alcuna perplessità.

La modulazione è uno degli elementi fondamentali nel campo dei sistemi di sintesi sonora: tutti i modelli di generazione acustica fanno largo uso della modulazione, che in alcuni casi, più che essere vista come ulteriore elemento elaborativo, costituisce *parte integrante* del modello stesso³.

Riguardo a questo aspetto, vorrei sottolineare che il concetto di modulazione a livello di sintesi non nasce certo con gli strumenti elettronici o con i linguaggi per la Computer Music della famiglia MusicN⁴, ma scaturisce semplicemente dagli strumenti acustici tradizionali, il cui corredo di effetti individuali, di cui esiste ampia spiegazione nei trattati di strumentazione orchestrale, altro non è che l'elencazione delle possibilità di modulazione in ambito timbrico (o, più correttamente, l'insieme delle alterazioni a livello di contenuto e comportamento spettrale nel tempo che lo strumento è in grado di offrire).

Fatta questa doverosa premessa, mi sembra opportuno dare una precisa definizione del termine in ambito elettronico: si intende per modulazione l'alterazione della frequenza, dell'ampiezza o della fase di un segnale causata da un altro segnale.

¹ Si pensi al *Manuale di armonia* di Schöenberg, a quello di Rimsky-Korsakov, etc.

² Cfr. nota 1, p. 19, "Konsequenz" 1/95, "Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi", dello stesso autore.

³ Tutti i modelli di sintesi più standardizzati, come FM, AM, PM, sono strutturati in tal senso: fa eccezione solo la sintesi additiva formale.

⁴ Appartengono a questa famiglia i compilatori acustici più utilizzati come MusicV, Music4BF, Csound, Cmusic, etc.

Prima di proseguire con la nostra trattazione, è necessario distinguere due tipi di modulazioni: quelle lente e quelle veloci. Le prime, come già spiegato in un precedente articolo⁵, influiscono in maniera impercettibile⁶ sulla struttura sonora a livello spettrale, non condizionandone quindi minimamente il reale andamento timbrico: le seconde, viceversa, vanno effettivamente ad alterarne lo spettro.

Nel presente articolo ci occuperemo unicamente delle modulazioni di tipo veloce, poiché andremo ad affrontare l'argomento riferendoci alla modulazione in ambito di sintesi sonora. In questo primo articolo relativo al complesso e vasto campo della modulazione ci riferiremo unicamente alla famiglia delle modulazioni d'ampiezza.

Caratteristiche base della modulazione

Iniziamo a definire, in linea generale, i paradigmi comportamentali che condizionano un sistema di sintesi basato sulla modulazione, prendendo come esempio base un sistema teorico composto da due oscillatori, come in Fig. 1: l'oscillatore che viene modulato viene definito oscillatore portante: in assenza di segnale modulante, esso genera una forma d'onda periodica e priva di variazioni dinamiche chiamata onda portante. Quando invece si è in presenza di modulazione, l'onda portante viene ad essere modificata in qualche modo: questi cambiamenti avvengono 'in accordo' con il segnale modulante, così che l'uscita dell'oscillatore portante può essere pensata come una 'combinazione' (in pratica, il prodotto) dei due segnali. Come vedremo più avanti, la natura ed il risultato di questa combinazione dipendono dalla tecnica di modulazione impiegata.

Riguardo ai risultati ottenibili mediante le tecniche di modulazione, va tenuto presente che le componenti spettrali di un segnale modulato vengono generalmente classificate in due categorie: le componenti portanti e le bande laterali (le cosiddette *sidebands*). La frequenza di una componente portante è determinata solo dalla frequenza di pitch dell'oscillatore portante, mentre la frequenza di una banda laterale è determinata sia dalla frequenza portante che da quella modulante.

⁵ Cfr. "Konsequenz" 2/96, "Le funzioni del tempo: gli involucri", dello stesso autore, p. 45

⁶ Questo assunto risulta vero se e solo se le velocità dei tratti (lineari o esponenziali che siano) degli involucri d'ampiezza o di frequenza sono molto basse in relazione al segnale da modulare e, pertanto, non significative a livello di reale alterazione del contenuto spettrale del segnale involuppato.

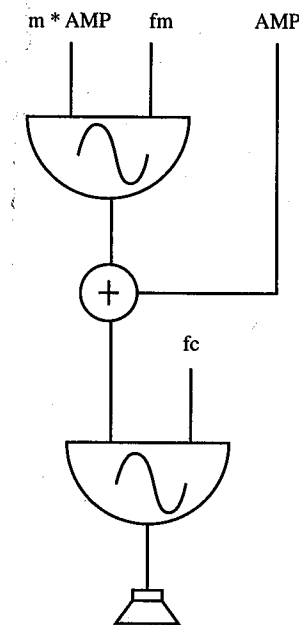


Figura 1

Tecniche d'implementazione

Esistono tre tecniche di base relative alla sintesi sonora mediante la modulazione d'ampiezza: la modulazione 'classica' o 'diretta', la modulazione ad anello (*ring modulation*), e la modulazione a banda laterale unica (meglio nota con l'acronimo inglese di SSB, cioè *Single SideBand modulation*).

L'altro acronimo inglese AM (*Amplitude Modulation*) viene spesso usato per riferirsi al primo tipo. La Fig. 1 di cui sopra rappresenta lo schema a blocchi di uno strumento che implementa la modulazione d'ampiezza classica (AM). In questo esempio, l'oscillatore portante ha una frequenza di pitch costante di f_c Hz, mentre l'oscillatore modulante è regolato su di una frequenza di f_m Hz, ed entrambi gli oscillatori utilizzano una forma d'onda sinusoidale⁷. Analizzando lo schema a blocchi dello strumento, si vedrà che l'uscita dell'oscillatore modulante è sommata ad un valore costante che esprime l'ampiezza che dovrebbe avere l'oscillatore portante in assenza di modulazione. L'ampiezza dell'oscillatore modulante è invece stabilita tramite un prodotto che lega l'ampiezza non modulata dell'oscillatore portante con un valore, m , che è chiamato *indice di modulazione*. Quando il valore di m è

⁷ Ciò consente di risparmiare memoria per le funzioni necessarie ad altri strumenti.

uguale a 0, non c'è modulazione e l'oscillatore portante genera una sinusoide non modulata. Quando il valore di m è invece > 0 , l'onda portante assumerà un involuppo con variazione sinusoidale. Se il valore di m diventa uguale ad 1, l'ampiezza dell'oscillatore modulante sarà uguale a quella dell'oscillatore portante, e pertanto si avrà il 100% di modulazione.

Quando le forme d'onda di entrambi gli oscillatori (modulante e portante) sono sinusoidali, lo spettro di un segnale AM, come in Fig. 2, conterrà energia a tre frequenze: la frequenza portante f_c e due bande laterali ($f_c + f_m$ e $f_c - f_m$). Si noti che l'ampiezza della componente dello spettro alla frequenza portante non varia con l'indice di modulazione: tale indice condiziona solamente il comportamento delle bande laterali. L'ampiezza di ciascuna banda

laterale si trova ad un valore di $\frac{m}{2}$ meno dell'ampiezza della portante, mostrando così che il processo di modulazione divide l'energia fra le bande laterali superiori ed inferiori rispetto alla frequenza portante.

Ad esempio, quando l'indice di modulazione m è uguale a 1, le bande laterali avranno un'ampiezza uguale alla metà dell'ampiezza della portante, e si troveranno quindi 6 dB sotto il livello della stessa.

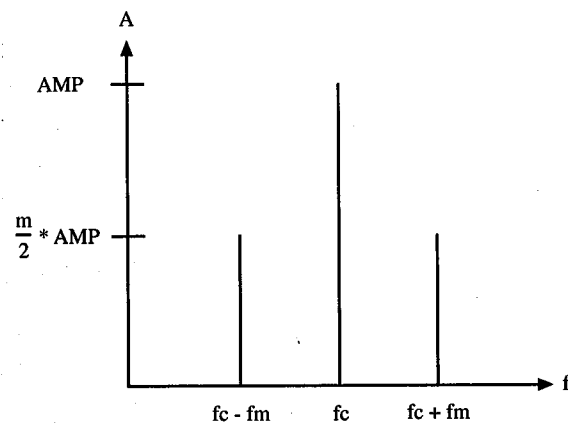


Figura 2

Si tenga presente che lo spettro definito in Fig. 2 è uno spettro teorico, mentre la Fig. 3 rappresenta un'analisi spettrale reale del segnale in uscita dallo strumento per l'AM classica (così come definito in Fig. 1) e realizzato tramite Csound, di cui seguono i due listati, uno per lo strumento (AM.orc) ed uno per la partitura (AM.sco):

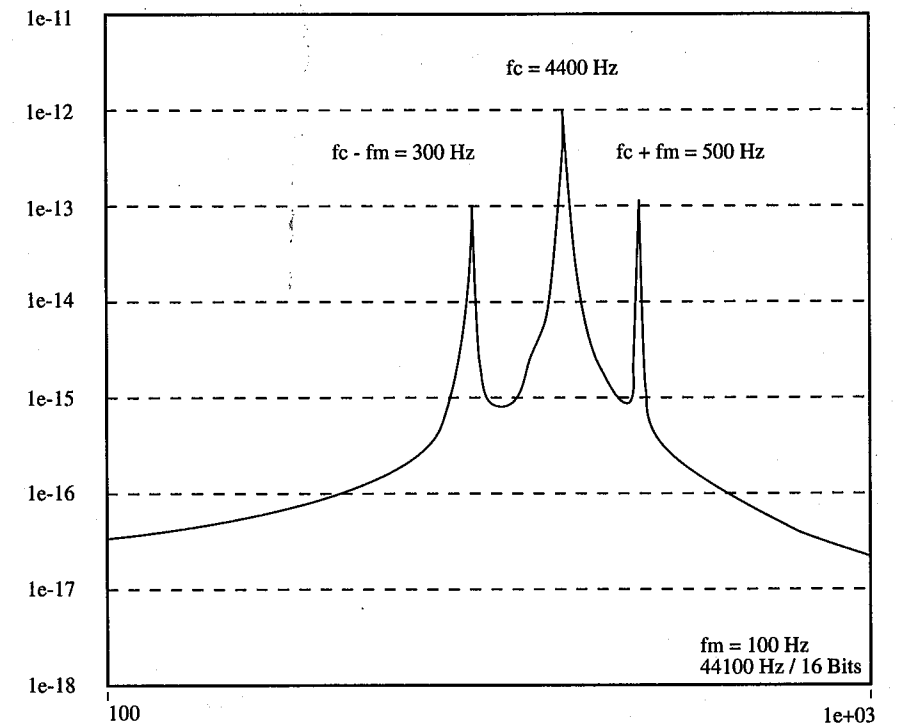


Figura 3

;AM.orc

;strumento per la Modulazione d'Ampiezza 'classica'

;© by Giancarlo Sica 1999

sr=44100
kr = 441
ksmps = 100
nchnls = 1

instr 1

;ampiezza dell'oscillatore portante in assenza di modulazione (cioè AMP)

;convertita in valori lineari da dB per la successiva operazione
;inerente la formula per il calcolo dell'indice di modulazione

kamp = ampdb(p4)

;indice di modulazione (cioè m, 0 < m < 1)

```

km = p5
;ampiezza dell'oscillatore modulante (cioè m * AMP)

kndx = km * kamp

;frequenza dell'oscillatore modulante (espressa in Hz o cps)

imodfreq = p6

;frequenza dell'oscillatore portante (espressa in Hz o cps)

icarfreq = p7

;funzione seno utilizzata da entrambi gli oscillatori

ifunc = p8

;oscillatore modulante

amod oscili kndx, imodfreq, ifunc

;oscillatore portante

;(si noti come l'uscita dell'oscillatore
;modulante viene sommata all'ampiezza costante (AMP)
;dell'oscillatore portante)

acar oscili (amod + kamp), icarfreq, ifunc

out acar

endin

;AM.sco

;partitura per la Modulazione d'Ampiezza 'classica'

;© by Giancarlo Sica 1999

;funzione sinusoidale (utilizzata da
;entrambi gli oscillatori)

```

;i tre eventi seguenti dimostrano come al
;solo variare dell'indice di modulazione
;(il p-campo 5) vari il contenuto spettrale
;del segnale risultante

;p1	p2	p3	p4	p5	p6	p7	p8
;inst	start	dur	iamp	km	fm	fc	ifunc
il	0	3	80	0	100	400	1
il	3.5	3	80	0.5	100	400	1
il	7	3	80	1.0	100	400	1

e

I tre esempi in partitura dimostrano come il contenuto spettrale dei tre eventi (a parità di f_m e f_c) vari semplicemente variando l'indice di modulazione (km, cioè p5) che nel primo caso è 0, nel secondo 0.5 (cioè il 50%) e nel terzo ed ultimo 1.0 (cioè il 100%). È altresì evidente che utilizzando per f1(ifunc, cioè p8) funzioni d'onda più complesse (e quindi dotate di un certo numero di parziali nello spettro), il segnale modulato risultante avrà un contenuto spettrale decisamente più ricco. Come vedremo più avanti, sarà possibile definire con precisione le regole da utilizzare per un reale controllo degli spettri generati in AM.

Aspetti percettivi

La frequenza del segnale modulante determina il modo in cui un ascoltatore percepisce un suono modulato in AM. Se la f_m è inferiore a 10 Hz circa, il sistema uditivo sarà in grado di distinguere le singole variazioni d'ampiezza. Quando la f_m è superiore a 10 Hz, ma anche sufficientemente piccola da far sì che sia la portante che le due bande laterali ricadano nella stessa banda critica, il segnale suonerà con un'intensità proporzionale all'ampiezza media dell'onda modulante.

Diversamente, un valore di f_m che ecceda di metà rispetto alla banda critica farà sì che le bande laterali vengano percepite individualmente, dando la sensazione di un incremento d'ampiezza. Va notato che i musicisti operanti con il medium elettronico hanno spesso usato la modulazione d'ampiezza per ricreare un 'tremolo' elettronico, tramite l'uso di frequenze di modulazione sub-audio e piccoli indici di modulazione. Se viceversa, in queste stesse condizioni, viene utilizzato un indice di modulazione ele-

vato (ad es., $m=1$), verrà percepito un suono marcatamente pulsante.

Modulazione ad anello

Costituisce il secondo dei tre casi presi in esame, e si verifica quando il segnale modulante viene applicato direttamente all'ingresso d'ampiezza dell'oscillatore portante, senza essere preventivamente sommato ad un valore che rappresenti l'ampiezza della portante non modulata: lo schema di uno strumento per realizzarla appare in Fig. 4.

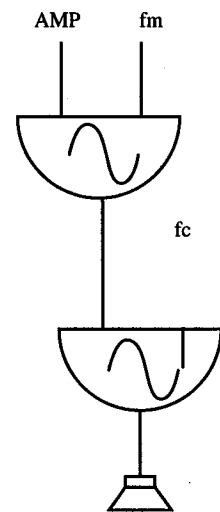


Figura 4

La modulazione ad anello viene anche chiamata modulazione bilanciata o modulazione a banda laterale doppia (dall'acronimo inglese DSB, *Double SideBand modulation*). In questa configurazione l'ampiezza dell'oscillatore portante viene determinata solo tramite il segnale modulante: così stando le cose, quando non c'è modulazione non c'è nemmeno onda portante e, di conseguenza, nemmeno segnale d'uscita dallo strumento.

Si tenga presente che, sebbene la modulazione ad anello operi sull'ampiezza della portante, essa viene più comunemente usata per modificare la frequenza di un suono. Infatti, quando sia il segnale modulante (f_m) che il segnale portante (f_c) sono di tipo sinusoidale, lo spettro del segnale modulato conterrà solo due frequenze, costituite da $f_c + f_m$ e $f_c - f_m$: detto in altri termini, ci saranno solo le bande laterali ma nessuna portante. Dato però il fatto che né f_c né f_m appariranno direttamente nello spettro, la

frequenza del suono potrebbe essere piuttosto diversa: le Fig. 5a e 5b mostrano come dovrebbe apparire lo spettro d'uscita (Fig. 5b) in relazione allo spettro del segnale d'ingresso (Fig. 5a).

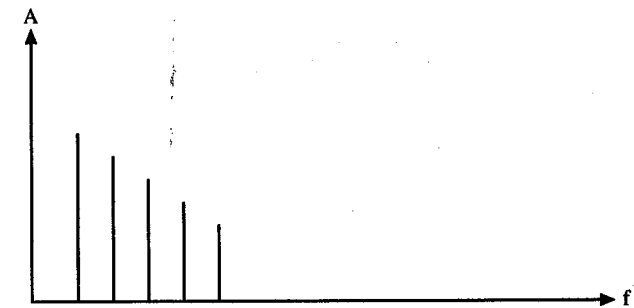


Figura 5a

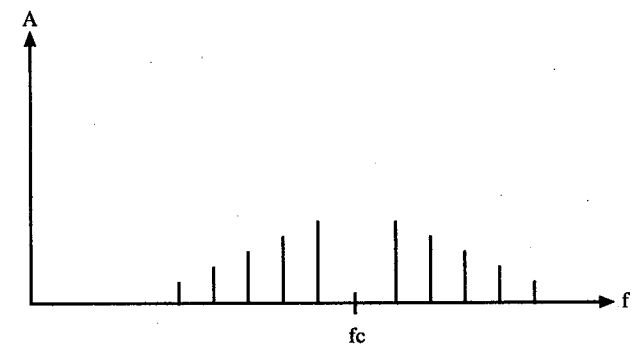


Figura 5b

Facciamo un ulteriore esempio, supponendo di adottare due frequenze note e cioè la nota MI5 (659.255 Hz) e la nota SI4 (la cui frequenza è di 493.883 Hz). Adottiamo la prima come f_m e la seconda come f_c : applicando $f_c + f_m$ otterremo $(493.883 + 659.255 = 1153.138 \text{ Hz})$ e risolvendo $f_c - f_m$ otterremo $(493.883 - 659.255 = -165.372 \text{ Hz})$.

Pertanto lo spettro conterrà energia solo a queste due frequenze, cioè 165.372 Hz e 1153.138 Hz, che non sono armonicamente correlate alle frequenze originali e nemmeno tra di loro. Se l'ampiezza del segnale modulante è data da Amp , entrambe le bande laterali avranno ampiezza $Amp/2$.

Un'altra possibilità è data dal fatto che se applichiamo qualsiasi segnale all'ingresso d'ampiezza di un oscillatore, come illustrato in Fig. 6, le frequenze in esso contenute verranno cambiate dalla modulazione ad anello.

Ad esempio, immaginiamo di applicare all'ingresso d'ampiezza dell'oscillatore un segnale vocale con una frequenza di 215 Hz

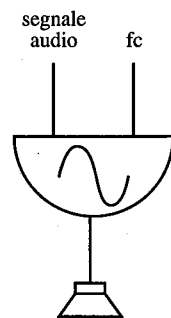


Figura 6

che modulerà ad anello questo oscillatore sinusoidale regolato su di una frequenza f_c di 1087 Hz: il segnale che ne deriverà conterrà la somma e la differenza fra ciascuna parziale dello spettro della voce e la frequenza di 1087 Hz prodotta dall'oscillatore. Di conseguenza, rammentando la logica di comportamento della modulazione ad anello, si otterrà che la frequenza che era la fondamentale del segnale vocale verrà nello spettro di uscita trasformata in due bande laterali a $(f_c + f_m)$, cioè 1087 + 215 Hz) 1302 Hz e $(f_c - f_m)$, cioè 1087 - 215 Hz) 872 Hz; la seconda armonica del segnale vocale (e cioè $2f$, quindi $215 * 2 = 430$ Hz), apparirà nelle bande laterali dello spettro risultante a $(1087 + 430)$ 1517 Hz e a $(1087 - 430)$ 657 Hz, e così via, considerando che in teoria le operazioni ora illustrate andrebbero ripetute per ciascuna armonica dello spettro vocale, e quindi anche per $3f$, $4f$, $5f$ e così via.

Il risultato finale sarà che il segnale vocale, in linea di principio basato su contenuti armonici, suonerà adesso inarmonico e potrebbe anche essere non intelligibile.

Si tenga sempre ben presente quindi che la combinazione di due segnali tramite moltiplicazione produrrà come risultato una modulazione ad anello, e che due segnali vengono spesso modulati in tal modo allo scopo di ottenere un'alterazione della frequenza.

Immaginiamo ora, a titolo di ulteriore esempio, che due segnali sinusoidali rispettivamente di ampiezza A_1 e A_2 e di frequenza f_1 ed f_2 vengano moltiplicati insieme: lo spettro risultante conterrà le frequenze di $f_1 - f_2$ ed $f_1 + f_2$, e l'ampiezza di ciascuna delle due componenti sarà di $(A_1 * A_2) / 2$.

Si ricordi inoltre che se uno qualsiasi dei due segnali possiede ampiezza zero, non ci sarà alcun segnale in uscita, a differenza della AM, ove comunque il segnale portante è presente nello spettro, anche in assenza di modulazione.

Va inoltre considerato che se vengono moltiplicati fra loro due segnali complessi (e quindi con un più o meno ricco contenuto di parziali nello spettro di ciascuno dei due) essi produrranno un

segnale che conterrà frequenze date dalla somma e dalla differenza di ciascuna componente del primo spettro con ciascuna componente del secondo: detto in altro modo, se vi sono m componenti nel primo spettro e n nel secondo, allora lo spettro del segnale risultante conterrà, in linea teorica, $2mn$ componenti. Ad esempio, se abbiamo due segnali, entrambi con 6 parziali nel proprio spettro, il segnale risultante possiederà (presumibilmente) $2 * 6 * 6 = 72$ componenti: abbiamo detto 'presumibilmente' perché, se i due segnali sono armonicamente correlati, si dovrebbero osservare un minor numero di componenti nello spettro finale, e questo è dovuto al fatto che, applicando le formule appena viste, le bande laterali potrebbero ricadere sullo stesso ordine di armoniche di uno od entrambi i due spettri iniziali.

Abbiamo quindi visto che la tecnica della moltiplicazione può essere usata per creare spettri molto densi, ma va posta molta attenzione per evitare il fenomeno dell'*aliasing*⁸: si tenga presente che la più alta frequenza presente in uno spettro prodotto tramite questo processo è data dalla somma della frequenza della parziale di ordine più alto presente nel primo spettro con quella presente nel secondo.

La modulazione a banda laterale unica (SSB)

L'utilizzazione della tecnica AM nota come SSB (dall'acronimo inglese *Single Side Band modulation*) porta come risultato ad una traslazione di frequenza.

Lo schema a blocchi di un *frequency shifter* è illustrato in Fig. 7.

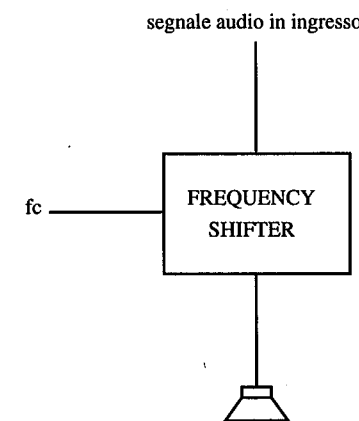


Figura 7

⁸ Cfr. "Konsequenz" 2/95, "Computer Music: l'oscillatore digitale", dello stesso autore, p. 25

Quando un segnale audio viene introdotto nel traslatore tramite il suo terminale d'ingresso, a ciascuna parziale del suo spettro verrà sommata una frequenza costante f_c .

La traslazione non è la stessa cosa della trasposizione, in quanto distrugge le relazioni esistenti fra gli intervalli in frequenza del segnale. Come nel caso della modulazione ad anello (RM), la traslazione è un sistema per rendere inarmonico uno spettro armonico ma, diversamente dalla RM, la SSB non incrementa il numero di componenti presenti nello spettro risultante dall'operazione di modulazione.

Difatti, ciò che accade nella SSB è che il segnale audio in ingresso modula un oscillatore portante situato all'interno dello *frequency shifter*. Nella modulazione ad anello vengono prodotte bande laterali su entrambi i lati della portante (osservandola ovviamente nel dominio della frequenza) mentre, in teoria, la SSB produce solo bande laterali superiori ($f_c + f_m$) od inferiori ($f_c - f_m$), a seconda della scelta operata dall'utente.

L'effetto finale è quindi quello di sommare o sottrarre ogni componente del segnale d'ingresso dalla frequenza dell'oscillatore portante (f_c) dello *shifter*.

Si osservi che, di nuovo, l'utilizzo del condizionale è d'obbligo: realizzare dei modulatori SSB è qualcosa di tecnicamente complicato: difatti, è estremamente difficile costruire o programmare qualche dispositivo in modo tale che sia in grado di effettuare una perfetta modulazione SSB su un'ampia gamma di frequenze d'ingresso.

È possibile ritrovare spettri finali di modulazioni SSB che contengono una sia pur debole quantità d'energia nella banda laterale opposta a quella desiderata, peraltro rimovibili con un accorto filtraggio finale... come è ben noto a chiunque abbia operato nell'ambito della musica elettronica, sono spesso necessari vari 'accorgimenti' per raggiungere il risultato desiderato...

Conclusioni

Nonostante le numerose ed evidenti limitazioni, le tecniche di AM (AM standard, RM e SSB), accortamente utilizzate, possono costituire un potente e valido aiuto per l'esplorazione e la realizzazione di strutture spettrali (timbriche) inedite ed estremamente interessanti.

Invito *caldamente* tutti i lettori che hanno avuto la bontà di seguire i miei precedenti articoli su Csound e la sintesi del suono via computer pubblicati su questa testata a provare l'esempio di strumento AM qui pubblicato: non sarà difficile, dopo qualche rifles-

sione, aggiungere una variazione *dinamica* all'indice di modulazione (mediante i moduli di inviluppo *linen*, *linseg* od *expseg* di Csound) ed all'oscillatore portante, mentre realizzare una RM richiederà solo una semplificazione dello strumento base o, nel caso di un segnale audio da usare nell'RM, l'utilizzo del modulo di Csound il cui identificatore è *soundin*.

Buon lavoro!

MATERIALI

PER UNA NUOVA STRUTTURAZIONE DEL SUONO

PIERO MOTTOLA

Penso di costruire dei rumori, magari con la bocca, con le mani.
Ascoltare i suoni prodotti dal corpo umano.

Registrare i suoni della città, trasformare i suoni della natura.

Esprimersi, suonare, improvvisare?

Mi vengono dei dubbi.

Ritorno al passato e trovo un sostegno: «la musica è suonare»,
«bisogna liberarsi sul pianoforte», scrive Giuseppe Chiari.

Mi chiedo: 'strimpellare' lo può fare chiunque?

Sì: la curiosità del rumore registrato ed ascoltato è un gioco che
parte dall'infanzia.

Suonare è cosa ben diversa.

Dov'è l'artista? Dov'è l'arte?

Elevarsi con il suono all'arte e alla bellezza è ancora più difficile.

Esprimersi, cantare, improvvisare...

Il 'Pianoforte preparato' ed il 'Silenzio' di John Cage...

Cerco un altro sostegno per andare avanti: «Non mi interessa più
questa questione dell'esprimersi», scrive Karlheinz Stockhausen.

Per lui «la musica è un'evoluzione dello spirito, come una nuova
scienza: un uomo che va sulla Luna non si esprime affatto, si
esprime con tutta la sua volontà, con la tutta sua energia».

Chi stabilisce un record non simula, non rappresenta, è total-
mente spontaneo e creativo. «Chi batte un record è sempre spon-
taneo perché il suo atto è originale», scrive Sergio Lombardo.

Via l'espressione, via la rappresentazione, via l'ispirazione e la
musica composta ed imposta!

La Musica Elettronica, l'Elettroacustica, la New Age, oggi, sono
vittime dello stesso destino: la collaborazione tra l'artista-
fotografo, video-artista o computer-artista, con il musicista, pro-
duce spettacolo, divertimento.

L'approccio ispirato, apparentemente scientifico, all'uso degli al-
goritmi di *Audio Sculpt*, *Sound Forge*, *Csound*, utilizzati per l'ela-
borazione digitale del suono, per quanto perfezionabili all'infini-
to, hanno prodotto uno stile nella musica sperimentale.

Lo stile va bene per il mercato.

Essere riconoscibili aiuta il pubblico a identificarti, ma è una
scelta spesso limitativa.

L'autonomia è intellettuale e produce l'artista libero. Libero di usare la tecnologia di oggi e quella di ieri.

Si confronta con questo o quell'altro pensiero perché lo ritiene rappresentativo dell'attualità.

Ha bisogno di andare avanti, di attualizzare ed introdurre il futuro.

Esiste nel modo più vero possibile.

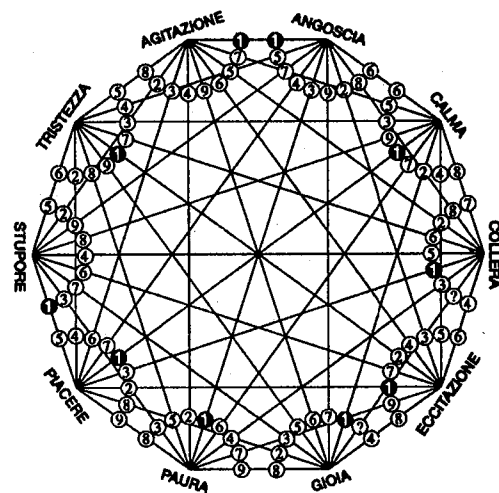
La relazione è uno dei fondamenti delle avanguardie e viene definita come interazione.

Nell'ambito della mia ricerca lo studio della relazione, per essere attuale, implica uno studio sperimentale delle emozioni, del significato culturale del rumore e delle sue caratteristiche acustiche.

Evito di scegliere i rumori e le emozioni arbitrariamente.

Seleziono gli stimoli acustici a partire dall'emozione più profonda che un rumore naturale, artificiale ed umano può produrre in noi.

Il progetto 'distanze emozionali' è un tentativo di misurare le correlazioni tra le emozioni, di verificarne la massima vicinanza ed il massimo contrasto, nonché le possibilità intermedie.



Ossatura emozionale: rumore-uomo.

Si propone di spiegare i principi che regolano l'organizzazione delle emozioni a partire da stimolazioni di natura acustica.

'Distanze emozionali' costituisce una base fondamentale su cui costruire uno stimolo acustico, spiegabile, discutibile e migliorabile: il compositore elabora in astinenza espressiva uno stimolo neutrale. Evita, nella relazione con il fruitore, di imporre una narrazione e un contenuto personale.

Percorsi emozionali 1/9 sono passeggiate statistiche nell'inconscio collettivo. Percorrere una strada che diventa sempre più complessa in cui ogni tentativo di apprendimento dell'esperienza pre-

cedente viene negato e valorizzato allo stesso tempo. È in questa evoluzione temporale che il fruitore ricostruisce la sua strada personale, rappresentativa di se stesso.

L'opera la vede chi l'ascolta se la vede.

Tuttavia non basta.

Chiunque interpreta la realtà.

Dov'è l'arte?

L'arte è un'interpretazione profonda sul piano della realtà e non della finzione. Non è una partecipazione forzosamente giocosa: la profondità emozionale può essere anche di tipo negativo.

Angoscia, agitazione, paura: emozioni sperimentalmente legate ad una profondità emozionale.

La partecipazione emozionale dipende dal nostro modo di essere. Un modo di essere in cui noi siamo veramente diversi l'uno dall'altro.

Ricerco il modo di essere, lo sviluppo culturale, l'esperienza emozionale che matura ascoltando ed interagendo con la realtà sonora che ci circonda, i rumori che ci permettono di capire il mondo prima che lo vediamo.

Emozioni acquisite ed innate.

Rumori ambigui e condivisi.

Saturazione dello stimolo nel tempo.

Evoluzione dell'esperienza emozionale in funzione dell'età.

Capacità evocativa.

Struttura acustica enigmatica e coinvolgente.

Assenza di espressività durante la costruzione dello stimolo per un massimo di risposta fruitiva nella relazione.

Analisi del contenuto emotigeno e del contenuto spettrale di rumori naturali, artificiali ed umani.

Obiettivo: struttura acustica non referenziale, assente dal punto di vista semantico, estremamente potente dal punto di vista emotivo ed evocativo.

MUSICAZIONE: DUE SCENE

CARLO MORMILE

MusicAzione è uno spettacolo di satira e riflessione musicale, costruito dall'autore in base alle proprie capacità di esecutore, attore, animatore. Tutto lo spettacolo è costituito dal dialogo tra il personaggio in scena, e la voce del nastro magnetico. La trama è imperniata sulla storia di un autore e sui suoi passi compiuti nel mondo musicale. Dalla discussione di questi eventi tra il personaggio in scena e la voce registrata, nasce una riflessione sull'arte musicale e conseguentemente sul vissuto e sul vivente umano. Attraverso l'iter musicale del personaggio in scena, s'apre uno spaccato di vita musicale che mette in luce contraddizioni e storture di questo mondo, nonché i suoi aspetti ideologici e satirici. Protagonisti della scena diventano pertanto i vari personaggi della musica, rivissuti sotto la più generale metafora del potere. Se l'arte musicale rappresenta parte di un vissuto comune, essa bene incarna i rapporti tra l'uomo e il potere, un potere che assume facce diverse, ma contorni sempre riconoscibili per modi e mezzi con cui s'esprime.

[Legenda: VN=Voce nastro magnetico; VP=Voce Personaggio]

VP: ...E andai dove tutti credono d'imparare ma...

VN: *Come ma!? Cosa vuol dire ma!? Adesso sei tu a non voler parlare*

VP: È difficile raccontare della stupidità del mondo. Il mondo pensa d'essere sopra ogni cosa; non vuol saperne della sua stupidità. Ho provato a raccontarla tante volte, e sai con che risultato? Pazzo! Pazzo! Pazzo! Ti urlano.

VN: *E allora?*

VP: Allora t'infilano in un ghetto e ti lasciano marcire. Loro, i signori del giusto, del vero, del...

VN. *Del come si tiene uno strumento.*

VP: Sì! Perché questo è ciò che conta! Maneggiare lo strumento secondo la codifica stabilita dal potere. Tu non sarai mai nella musica, perché se lo fossi saresti persona, ma chi muove i fili del gioco ti vuole non persona, ma replicante di bei gesti. Gestì vuoti e di maniera, dunque inoffensivi.

Ed è per questo che quando sei bambino ti portano davanti ad uno strumento ed allora...

[Nella scena il personaggio si siede davanti al pianoforte mimando il bambino che era un tempo].

VN: *No! No! No! No! No! Quante volte ti devo dire che non ci si siede così!*

Bisogna sedersi in punta al sediolino. Non troppo, altrimenti... Ecco, lo sapevo che cadevi. No! Sei troppo dietro. Tira via il sedere di lì.

Ecco adesso ci siamo. Dritto nella schiena! Bene! Vedi che quando fai il bravo ti faccio anche i complimenti? Zitto! Non ringraziare! Adesso mi raccomando, suoniamo la trisonata rapsodica di Kazakiansky. Come! Non l'hai studiata? Quante volte ti devo dire che bisogna obbedire agli ordini?

La prossima volta ti sbatto fuori di qui. [È una minaccia cui non darò mai seguito. Chi ti lascerà mai scappare bel pollastro dalle uova d'oro?! Forse della tua musica m'importa poco o punto, ma i tuoi danari non me li lascerò scappare.] Allora fammi sentire la tetrafonia mestruale in modo policordale.

Ah bene! Questa l'hai studiata. Mi raccomando l'attacco. No! No! No! No! No! Non s'attacca dall'alto. Devi essere morbido. Rilasciati! No! No! No! No! No! Che sono quei polsi molli? Da vicino e con intenzione! No! No! No! No! No! Quel quinto dito deve articolare meglio altrimenti l'attacco non viene. No! No! No! No! No! Ma sei proprio una bestia. Non ho mai sentito un elemento così antimusicale. Io che sono... (e chi lo sa) Io che ho suonato... (nella chiesa di Cacchiovecchio alla festa patronale, perché conoscevo il parroco che nel chiuso di una sagrestia mi fece esibire al solo scopo di distribuire la pubblicità elettorale dell'onorevole suo amico, prossimo candidato alle elezioni.) Io che insegno... (ma chissà perché i miei alunni non sono stati mai capaci di suonare due note di fila) Io sono il guru e tu il nulla!

[Il bambino s'alza dal pianoforte, fa un inchino, e poi...]

VP: Prrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrrr...

VP: ...C'è una serie di loschi figuri che s'aggirano nelle sale da concerto. Gli stessi che passano la vita ad insegnare agli altri il nulla, e che alla fine t'informano solo su come ci si assoggetta al potere.

Loro sono sempre presenti. E, intorno, i grandi professionisti, come se tutti appartenessero ad una sola loggia. Oh, scusa, questo non si può dire. Qualcuno potrebbe aversene a male. Diciamo alla stessa parrocchia. Eccoli sono tutti lì. Tu suoni e loro guardano. Non la musica per carità. Cominciano a guardarti il vestito, poi contano come dei ragionieri la percentuale di note esatte, ed alla fine si complimentano come il Re con il suddito. No! Non avrei retto a tutto questo. Fu allora che decisi che sarei stato io a scri-

vere la musica. Solo a me competeva stabilire le regole del gioco.
VN: Scrivete! Scrivete! Ma solo come dico io. Cos'è questa roba?
Questa fa pupuru pupuru.
VP: Maestro ma io volevo...
VN: No! Per essere buono questo deve fare po...popopo... po-
po...popopo.

Tutti dovete fare popo... popo... popo. Forza.

[Parte la musica e VP comincia a cantare].

VN: No! Bisogna riscrivere tutto da capo. Avete calcolato la serie strutturale? Ricordate: niente terze maggiori. Che volete scrivere una sinfonia? E ricordate: il compositore opera solo al di qua della linea gotica. Sotto la linea gotica non c'è musica, c'è solo la terra. Voi sapete come si chiamano gli abitanti della terra?

Il compositore vero non urina mai prima delle cinque del mattino.

Il compositore vero non fa all'amore prima delle sette della sera.

Il compositore vero...

Il compositore vero...

Il compositore vero...

Il compositore vero...

Il compositore vero...

Il compositore vero...

BREVE NOTA E RICERCA SUL JAZZ [BIBLIOTECA NAZIONALE CENTRALE DI FIRENZE]

GIUSEPPE CHIARI

MUSIC AND MUSICIANS

New York. 1917

XX Ra. 17.

MUSIC HALL

Napoli. 1914

XIX Re 526

MUSIC QUATERLY

5 gennaio 1919

XX Ri. 35

MARION BAUER

L'influence du jazz-band

La Revue Musicale

Paris

Avril 1924. V. 6.

ESPRIT NOUVEAU

Paris, ottobre 1924

II Re 153

JAZZ BAND

Venezia 1926

Rivista Mensile di Musica e Varietà

XIX Ri 523

ALFREDO CASELLA

Il Jazz

Italia letteraria

settembre 1926

[riprodotto in: 21 + 26]

PARIS-MIDI
[durante l'annata 1926]
Enquête: le jazz est-il de la musique?

ARTHUR HOERÉE
Le jazz
La Revue Musicale
Paris, oct. 1927

B. DE SCHLOEZER
recensione di
Le jazz. André Coeuroy. André Schaeffner.
La Revue Musicale
Paris, Mai 1927.

ANDRÉ COEUROY
LE PHONOGRAPHE
Paris 1929
C. 9.530.5

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA
London 1929

A.G. BRAGAGLIA
Jazz band
Milano 1929
BC.12.5.608

CONGRESSO INT. DI MUSICA
Atti. Firenze 1933
A.9.22

BLAISE PESQUINNE
Naissance et avenir du jazz.
La Revue Musicale
Paris
Nov. 1934
XV. 150

BLAISE PESQUINNE
De l'improvisation dans le jazz.
L.R.M. Paris
Oct. 1934
XV 149

HUGUES PANASSIÉ
La vraie physionomie de la musique de jazz
La Revue Musicale
Paris
Mai 1934
XV 146

CONSTANT LAMBERT
Music Ho!
Spirit of Jazz
Symphonic jazz
London 1934.

AUGUSTO CARACENI
Il jazz dalle origini a oggi
Milano 1937
19.i.292

LA LETTURA
1936.12. Torino
Jazz
di MAGNI DUFFLOCQ
I.Ri.54

GASTON CRIEL
CHARLES DELAUNAY
Swing
M. SCARLATO
J. COCTEAU
Paris 1949
C.9.1014.1

Jazz.
Jazz è una parola dell'uomo bianco. Miles Davis
[Berendt]

Jazz.
Il potere non si presenta come potere.
Il potere si presenta come purezza, come scienza della purezza.

Il bianco è specialista in purezza. Vi dico qual è il puro.
Io riconosco la negritudine pura.

Tempo di studiare.
Ho il tempo di studiare, è già potere.

Il potere si presenta come scienza della verità.

Jazz.
L'hanno deciso loro. I bianchi. Cosa è il jazz.
E discutono come se esistesse un referente oggettivo, da leggere.

In verità, discutono della difesa della convenzione.

Lo decidiamo noi, solo che discutiamo su chi ha più autorità nel definire.

Si tratta di una decisione.
Di una nostra necessità, trasformata in autorità.

Storie cantate,
danze.
Sono tante.
In tutto il mondo.

Noi abbiamo detto,
queste storie cantate sono diverse,
enucleate,
ne facciamo una musica da camera.

Gioco fra specialisti, fra intenditori.
Roba da collezionisti.
Il jazz è una collezione.
Una collezione di dischi.

Il jazz è un genere.
Lo abbiamo amato come genere.
È una musica da camera.
Altra [Cocteau]
Ma un genere è un'istituzione, una domanda.

Jazz è una parola dell'uomo bianco. Miles Davis
[Berendt].

Questa istituzione nasce senza che i padri abbiano mai visto un
musicista.
Hanno solo abbassato una puntina su un disco.

L'abbraccio con i musicisti
sarà come una materializzazione.

Sono arrivate prima le fotografie.

Tutti luoghi dei bianchi.

Il jazz è un lavoro concettuale. Un lavoro concettuale che si fa
istituzione.

Ma la nascita di un'istituzione implica potere.
La redazione di un giornale, una cattedra universitaria, le stanze
di una casa editrice.

Scienza della purezza come scienza della verità.
Le discussioni, se un pezzo è vero o non vero [puro o impuro],
non finiscono mai.
Una lunga diatriba per organizzare un limite, una definizione.

Distinguere è il lavoro dell'intellettuale.

L'abbiamo voluto noi.
È una questione fra bianchi.

Noi abbiamo regalato stima. Commosi, abbiamo organizzato il
concerto.

Dal concertino al concerto.

Dal music hall alla sala da concerto.

Abbiamo proibito di bere mentre suonavano.

Abbiamo scritto libri su libri. Dizionari su dizionari.

La nostra preghiera; il nostro rispetto si sono solidificati.

La nostra domanda,
la nostra necessità, erano limpide.

Abbiamo cancellato numeri di varietà, prima e dopo.

Li abbiamo lasciati soli.

Dalla parola jazz band abbiamo preso solo la parola Jazz.

Un lavoro lento.

Trenta anni.

Come se domandassimo a persone sane di vivere la vita, che noi
persone malate non avevamo.

L'idea è nostra,
anche se ci siamo limitati a pensare.

Non potevamo suonare.
Ci siamo limitati ad ascoltare.
Con discernimento.
Questo discernimento è il jazz.

La nostra necessità estrema era un'altra musica.
I negri ci hanno aiutato.

Abbiamo perso anni di vita per trovare un disco.

Ne abbiamo un ricordo.
È stata storia civile.

I CAMPI SONORI DELLA CURCI

In un momento storico in cui le avanguardie non delineano certezze di percorsi tecnici o estetici le Edizioni Curci si fanno avanti con un'iniziativa coraggiosa. Si tratta di una collana di musica contemporanea proposta da Guido Cavallera comprendente autori italiani e in futuro anche stranieri scelti con criteri di riferimento ben precisi. Innanzitutto uno sguardo ai 'grandi' autori contemporanei 'universalmente' noti — e spesso legati ad altri editori — in secondo luogo autori relativamente 'giovani' la cui presenza nella musica contemporanea è decisamente delineata in modo stabile; infine 'giovani' cronologicamente e che rivelano un originale percorso stilistico o la presenza in rassegne nazionali ed internazionali. Morricone, Manzoni, Solbiati, Oppo, Fellegara, Sonia Bo, Riccardo Piacentini, Girolamo De Simone sono solo alcuni degli autori scelti con la ben precisa intenzione di arricchire un catalogo non con scelte indiscriminate — come purtroppo alcuni editori fanno — e che spesso sono destinate a giacere come ingombrante 'fondo di magazzino' per i lustri a venire, ma con una chiara volontà di alto livello qualitativo finalizzata anche alla promozione e alla concreta presenza dei compositori nel circuito della diffusione musicale contemporanea radiofonica o concertistica.

In particolare la collana di musica contemporanea si segnala per la sua autonomia e originalità rispetto alla usuale produzione editoriale della Curci: innanzitutto la veste di copertina nuova rispetto alle altre pubblicazioni, scelta dal 'book' di un pittore italiano vivente — Franco Finocchiaro — e inoltre il titolo stesso della collana — "Campi Sonori". Ogni partitura o spartito sarà allegato a CD dove sono presenti anche composizioni degli altri autori della collana in un chiaro intento anche divulgativo. L'intenzione è evidente. Si vogliono percorrere le strade molteplici ed eterogenee della produzione contemporanea alla luce dell'attuale allargamento di prospettive. Dopo il radicalismo grammaticale degli ultimi decenni si prospetta attualmente un eclettismo che potrebbe essere elevato a simbolo del momento storico presente: un vasto panorama in cui il valore delle singole esperienze compositive è forse più importante di fronte all'abbandono delle 'parole d'ordine' che precedentemente avevano irreggimentato generazioni di musicisti. Ci si riferisce alle varie tendenze post-(...), seriali, hindemithiane, darmstadtiane o quanto altro.

D'altronde non è un fatto nuovo che le Edizioni Curci si muovano

verso gli orizzonti della musica contemporanea. Semmai è soltanto questione di epoche storiche. La presenza già da tempo di nomi significativi di compositori del Novecento nel catalogo editoriale ne è una prova. L'iniziativa di una collana originale e autonoma — "Campi Sonori", appunto — denota la volontà di essere partecipi in modo attivo e promozionale anche nel settore della musica contemporanea.

È importante che la collana renda possibile questo approccio 'molteplice' ad ogni autore che viene proposto: la pagina scritta — la partitura — l'ascolto su CD del brano stesso e di quelli di altri musicisti contemporanei presenti nella collana stessa rappresentano un percorso fondamentale per rendere la musica contemporanea — impegnativa nella sua decifrabilità — il più possibile fruibile e 'appetibile'. E questo con tutti gli auspici per una migliore comprensione di ciò che 'musicalmente' oggi ci accade attorno.

TRAVISAMENTI*

GABRIELE MONTAGANO

Travisare -----> vedere ↔ tra

La tv dev'essere gestione geniale dell'imprevisto. E allora lasciamoci entrare tutto, anche la morte. Ci inquieta e ci affascina allo stesso tempo questo dare corpo 'immateriale' ai nostri fantasmi.

Il testo si può trasformare in partitura, come fa Carmelo Bene. La conseguenza è la fusione delle strutture propriamente 'linguistiche' nel magma onnicomprensivo del suono. Sicché ci troviamo di fronte alla morte della rappresentazione. Del resto che cosa è stato il *Romeo e Giulietta* di Bene del 1976 se non una meditazione sulla morte intesa come sospensione (assenza) della vita, inevitabile quando si dà luogo alla finzione...

Il valore immateriale del prodotto sta nel rispondere ai sogni e ai bisogni del consumatore con uno stile che ne ricalca i modelli di vita.

I desideri, le passioni corrono sulla rete, si incrociano esistenze anonime, vite pulsanti su architetture elettroniche. In questo network il sentire ha bisogno di nuovi codici per esprimersi: si deve configurare l'inorganico come cosa che sente e risolvere l'abbandono heideggeriano.

Napoli è uno dei pochi luoghi in cui la vita si svolge gomito a gomito, senza grandi distanze, neppure etichette tra i gruppi sociali, con varie forme di divertita mescolanza e naturalmente con un'accurata ricerca delle differenze, che è ricerca delle identità dei gruppi. È uno sguardo aperto sull'altro. Quanti sguardi si incrociano nelle comunità 'perse' nella propria identità.

L'arte è un rito di passaggio e ancora di più lo è la fotografia. Vista attraverso l'opera la connessione tra pubblico e privato, tra

* "Travisamenti" è la prima parte di un tracciato di ricongiungimento a testi-autori attraverso il gioco della memoria (citazione/rielaborazione) e del richiamo ipertestuale. Quanto comunemente indicato come 'travisamento' implica qui sia l'idea del 'tradimento' dell'originale (il doppio e la sua rilettura) sia il 'vedere ↔ tra', ovvero la possibilità di cogliere significati nascosti o allusi nel testo originale. Quest'ultimo può essere 'mascherato' evitando di citarne la fonte (Funari come Pasolini), ed utilizzato come un materiale oggettivo che viene agito dall'autore (G.D.S.).

presente e passato, è sottile ed inconsueta. Soffermandoci con lo sguardo sulle storie altrui si diventa più consapevoli della propria, della presenza di fantasmi che bussano alla porta della memoria chiedendoci di lasciarli entrare.

Il dandy è il redentore delle cose, colui che cancella, con la sua eleganza, il loro peccato originale, la merce.

Il terrore della solitudine che viviamo da bambini ad ogni piccolo o grande abbandono si trasforma con gli anni in dolore. Ogni volta che lo sentiremo non lo sapremo riconoscere perché, a volte, del bambino che siamo stati non conserviamo neppure lo sguardo.

La vita è un gioco tra il fidarsi e l'affidarsi.

Tutto quello che viviamo dopo l'infanzia o che per incanto ci rimanda ad essa ha a che vedere con la perdita.

La vita acquista senso quando è finita; prima di quel momento non ne ha, come le storie d'amore sono quel che sono, quando non sono più.

L'ospitalità è un dono che ci rende grandi ma che spesso manchiamo di avere. Ci ricorda la nostra imperfezione. Quante volte possiamo dire di 'esserci ospitati'?

NOTIZIE SUGLI AUTORI

GIROLAMO DE SIMONE, pianista, compositore e musicologo, è tra gli esponenti di rilievo delle nuove avanguardie musicali nazionali. È autore di alcuni volumi di estetiche e prassi della musica contemporanea (Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane), e di numerose composizioni (Milano, Edizioni Curci). Suoi scritti vengono ospitati periodicamente dal quotidiano 'il manifesto'.

MANLIO SGALAMBRO è nato a Lentini. È autore di numerosi volumi di filosofia pubblicati da Adelphi, di un saggio sulla *Teoria della canzone* (Passaggi Bompiani), e di articoli, saggi brevi e poesie. Da tempo collabora con Franco Battiato: ha scritto il libretto dell'opera *Il cavaliere dell'intelletto* (1994) e i testi de *L'ombrello e la macchina da cucire* (1995) e (insieme a Battiato) de *L'imboscata* (1996).

LUCIANO CHAILLY. Allievo di Hindemith, è stato direttore alla Scala fino al 1971 e collaboratore della RAI. Ha scritto opere, balletti, e numerose composizioni per vario organico. Ha lavorato sui testi di Dino Buzzati, scrivendo su di lui una monografia (Torino 1962, Eda). È riconosciuto come uno dei più importanti compositori della sua generazione.

RICCARDO PIACENTINI, pianista e compositore allievo di Carlo Pinelli e di Franco Donatoni. I suoi lavori hanno vinto concorsi e selezioni internazionali. Ha pubblicato con Curci, Edipan, Agenda e Rugginenti, inciso per Radio-France, Rai, Compositori Associati, Datum-Stradivarius, DDT, Edipan e Rivoalto. Da 14 anni dirige l'Associazione Musicale Rive-Gauche Concerti, attiva a Torino per la promozione e diffusione della musica del Novecento.

AZIO CORGHI. È nato in Piemonte nel 1937. Figlio di un pittore, si diploma in composizione sotto la guida di Bruno Bettinelli. Pubblica nel 1966 i suoi primi lavori. Da allora ha scritto svariate composizioni su richiesta di artisti ed enti di rilievo nazionale e internazionale. Nome storico della composizione italiana, la sua predilezione va al teatro musicale, ricevendo commissioni (tra l'altro) dalla Scala di Milano.

GIANCARLO BIGAZZI. Più che compositore ama definirsi 'organizzatore di suoni'. Ha fondato con altri compagni di percorso la casa discografica (ed editrice) "Materiali Sonori" con la quale porta avanti da cui un importante e spregiudicato discorso sulle musiche di frontiera.

CARMINE MOSCARIELLO. Musicista e musicologo, ha fondato e dirige la rivista "Il Monocordo".

GIANCARLO SICA, compositore ed esperto di musica elettronica. Collabora e pubblica con il più prestigioso organismo internazionale del set-

tore, il M.I.T., ed è attivo presso il gruppo ACEL dell'Università di Napoli.

LELLO SAVONARDO, cantante e musicologo, viene considerato come una delle più interessanti voci della napoletanità 'progressiva'.

PIERO MOTTOLA. Ricercatore di suoni, ha pubblicato saggi sul rapporto suono-rumore, attivando diversi convegni attorno a tematiche analoghe.

CARLO MORMILE. Pianista e compositore, ha studiato composizione con Franco Donatoni. Vincitore di una borsa di studio Siae, è stato poi selezionato con il brano *I remember rag* al 34° Festival di Nuova Consonanza. Nel '95 e '96 ha collaborato con alcuni laboratori teatrali mettendo in scena *Erlebnis* e *Il riscatto di Dioniso*. La terza rete di radio Rai ha mandato in onda diversi suoi brani.

GIUSEPPE CHIARI è considerato il padre della musica d'azione. Musicista del gruppo Fluxus ha collaborato al Marcatré. Ha pubblicato numerosi volumi, tra cui *Musica senza contrappunto* (Roma 1969) e *Dubbio sull'armonia* (Firenze 1990).

GABRIELE MONTAGANO, compositore e ideamaker ha collaborato con Alberto Abruzzese presso il Dipartimento di Sociologia dell'Università di Napoli e con il CNR. Si occupa di estetica e comunicazione ed è autore e/o curatore di molteplici volumi su comunicazione, musica ed estetica.

SOMMARIO DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. GIROLAMO DE SIMONE, *Perché Konsequenz*. GIUSEPPE LIMONE, *Fra simbolica e musica*. PIETRO MAZZONE, *Omaggio ad Anner Bylisma*. GIANCARLO CARDINI, *Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali*. MARCO BOCCITTO, *L'ultima provocazione di Zappa*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta*. FRANCESCO D'EPISCOPO, *Sirena suicida*. EUGENIO FELS, *Un musicista scomodo*. MASSIMO LO IACONO, *Da Napoli all'Europa?* AURELIO MUSI, *Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante*. MARIO GAMBA, *Politica della musica e neo-romantici*. GOFFREDO DE PASCALE, *Blue, il colore dell'Aids*. STEFANO VALANZUOLO, *L'opera in jazz: contaminatio senza trasgressioni*. GENNARO CARILLO, *Terremoti*. CLAUDIO BONECHI, *Il dimenticato Giannotto Bastianelli*. CORRADO OCONE, *Croce, tra economia ed estetica*. MIRIAM DONADONI OMODEO, *Ricordando Croce*.

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

N. 1/95. GIROLAMO DE SIMONE, *Estetiche del plagio*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Sponsor e produzione*. RICCARDO RISALITI, *Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola*. GIANCARLO SICA, *Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi*. GIUSEPPE CHIARI, *La musica filosofica*. DANIELE LOMBARDI, *RE MI-DA-DA*. GIANCARLO CARDINI, *Morton Feldman, l'opera pianistica*. PAOLO CASTALDI, *Strawinsky con noi oggi*. MASSIMO SGROI, *A telefono con John Zorn*. GABRIELE MONTAGANO, *Segnali di fumo*. ANNAMARIA RUFINO, *Immagini e linguaggi metropolitani*. DAVIDE BARBA, *Suoni ed ombre nella città*. FRANCESCO BELLOFATTO,

Uscire dal ghetto. GOFFREDO DE PASCALE, *Se la messa in scena è come una partitura.* EUGENIO FELS, *Gli Ideogrammi di Patty Pravo.* ANTONIO FRESA, *Frattali.* ALESSANDRO PETROSINO, *Ricordo di Luigi Schininà.* GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Moralità della musica.* ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria / 2.*

N. 2/95. ALBERT MAYR, *Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali.* FRANCESCO BELLOFATTO, *Se Springsteen non va all'Opera.* FRANCESCO D'ERRICO, *Poliritmia.* GIANCARLO SICA, *L'oscillatore digitale.* MARCO BOCCITTO, *Mother (fuckin') Africa.* GIROLAMO DE SIMONE, *Finestre sul mondo.* GIANCARLO CARDINI, *Una lettera non pubblicata.* MARIO CAMPANINO, *La pioggia di Woodstock.* CARLO MORMILE, *Appunti di Viaggio.* ROBERTO SANTARSIERE, *Epiphàneia, una nuova rivista di estetica.* GIROLAMO DE SIMONE, *E che lo spot sia benvenuto.* ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria/3.* (Compact disc allegato: GIROLAMO DE SIMONE, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

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

N. 2/96. GIROLAMO DE SIMONE, *Il bello della cosa.* GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia.* PAOLO CASTALDI, *Il timbro del pianoforte.* CLAUDIO BONECHI, *Rumore, simbolo, immagini.* GIANCARLO SICA, *Le funzioni del tempo, gli involuppi.* MARIO CAMPANINO, *Una critica radicale alla serialità.* EMANUELE GRIMACCIA, *Musica e psicanalisi.* GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Storie di compositori.* RAFFAELE MASCOLO, *Il canto della cicogna.* DANIELE LOMBARDI, *Auto/Intervista.* ENRICO RENNA, *Folli che parlano al deserto.* SIMONA FRASCA, *Che delusione il videoclip!* ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura/1.* FRANCESCO D'EPISCOPO, *Musica di mistero.* FRANCESCO BELLOFATTO, *Proposte ereticali sulla nuova musica.* ALESSANDRO PETROSINO, *Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto.* ROBERTO SANTARSIERE, *Musiche a colori.* ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *mangime per memoria/4.* (Compact disc allegato: Colin Muret, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schönberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. FRANCESCO BELLOFATTO, *Dove vanno le Fondazioni?* CARLO MORMILE, *L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni.* GIROLAMO DE SIMONE, *Storia di un plagio.* PAOLO CASTALDI, *Un'eredità di John Cage.* GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia/ 2.* GIANVINCENZO CRESTA, *La poetica di Mario Cesa.* GIANCARLO SICA, *Teoria di base ed uso dei filtri in Csound. Focus: Musica mille mondi. Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici.* FRANCESCO BELLOFATTO, *Push Technology.* ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura/2.* ENRICO CORREGIA, *Attendiamo un nuovo Rinascimento.* VENANZIO D'AGOSTINO, *Su 'Napoli fonografica'.* MICHELE FERRARA, *Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo.* ALESSANDRO PETROSINO, *Soirée tra mu-*

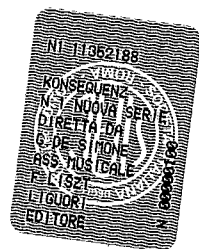
sica classica e dintorni. RAFFAELE MASCOLO, *Melencolia.* ROBERTO SANTARSIERE, *Nota sulla musique d'ameublement.* (Compact disc allegato: "Konfusion", musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, de Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica.)

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

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

N. 2/98. GIROLAMO DE SIMONE, *Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca* CLAUDIO BONECHI, *Superficie e profondità. Riflessioni su Le tentazioni della virtuosità.* ALFREDO D'AGNESE, *Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass.* GIUSEPPE CHIARI, *Schönberg parla di Schenker.* BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, *Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare.* PAOLO LAMBIASE, *Albedo.* PIERO VITI, *Quale chitarra classica?* GIULIO DE MARTINO, *Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'. Segnalazioni — Percorsi di senso — Sommari*

I fascicoli delle annate 1994-1998 possono essere richiesti al precedente editore della rivista (E.S.I., Via Chiatamone 7, 80121 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 l'*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@box.tin.it.