

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

3-4/2000
MIGLIORI EDITORE

3-4/2000

TRACKS

Girolamo De Simone, *Musiche per ogni consumo*
Giulio de Martino, *Per una politica dell'espressione*
Renzo Cresti, *Trasversalità e geo-musica*
Guy Livingston, *What Happened to George Antheil?*
Alfredo D'Agnese, *Le tentazioni del crossover*
Dino Villatico, *Nuove opere da Berlino*
Lello Savonardo, *Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali*
Anna Lisa Tota, *Musica e vita quotidiana*

MUSICA ELETTRONICA

Girolamo De Simone, *'Primati' elettrici*
Claudio Bonechi, *Gli anni Settanta e la computer music*
Tommaso Tozzi, *La felicità di Pietro Grossi. Intervista al grande vecchio della computer music*
Luc Ferrari, *Exploitation du concept d'autobiographie*
Agostino Di Scipio, *Della turbolenza*
Roberto Doati, *Discografia di musica elettronica*

MATERIALI

Simona Frasca, *Le etichette indipendenti*
Mario Campanino, *I laboratori musicali nelle scuole*
Antonio Fresa, *Quando il mito divora i suoi figli: una Nea-polis ancora*
Chiara Calabrese, *L'Enciclopedia dei compositori italiani*
L'Annuario della musica

FLUSSI

Giuseppe Chiari, *Musica alta e musica bassa*
Paolo Albani, *L'Opificio di Musica Potenziale*
Piero Mottola, *Articolazione Emozionale*
Chiara Stefani, *Improvvisazioni*
Francesco D'Errico, *Domande senza risposte*
Gian Anabattista Vichiello, *De Antiquissima Neapolitanorum Bassura*

COD. P
ISBN 88-207-3118-5



9 788820 731182

€ 25,82
(L. 50.000)

Fascicolo doppio

Contiene
un CD
in omaggio

Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno VII - 2000
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'Agnese, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Eugenio Fels, Daniele Lombardi, Riccardo Risaliti

Condizioni di abbonamento per il 2000

<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. 3/4 - NUOVA SERIE

ANNO VII • 2000

LIGUORI EDITORE

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 Ottobre 2000

Liguori Editore, Srl
via Posillipo 394
I 80123 Napoli
<http://www.liguori.it>

Copyright © Liguori Editore, S.r.l. 2000

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno VII - Gennaio-Dicembre 2000
Pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Direzione amministrativa: Via Posillipo 394 - I 80123 Napoli

Redazione: Via Duomo 348 - I 80133 Napoli

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

Napoli : Liguori, 2000
ISBN 88 - 207 - 3118 - 5

1. Storia della musica 2. Musicologia I. Titolo

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 2005 2004 2003 2002 2001 2000

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

SOMMARIO

TRACKS

Girolamo De Simone, <i>Musiche per ogni consumo</i>	1
Giulio de Martino, <i>Per una politica dell'espressione</i>	15
Renzo Cresti, <i>Trasversalità e geo-musica</i>	23
Guy Livingston, <i>What Happened to George Antheil?</i>	34
Alfredo D'Agnesi, <i>Le tentazioni del crossover (per una sistemazione delle note di frontiera)</i>	39
Dino Villatico, <i>Nuove opere da Berlino</i>	42
Lello Savonardo, <i>Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali</i>	46
Anna Lisa Tota, <i>Musica e vita quotidiana: la composizione musicale dell'esperienza sociale</i>	63

MUSICA ELETTRONICA

Girolamo De Simone, <i>'Primati' elettrici</i>	73
Claudio Bonechi, <i>Gli anni Settanta e la computer music</i>	88
Tommaso Tozzi, <i>La felicità di Pietro Grossi. Intervista al grande vecchio della computer music</i>	92
Luc Ferrari, <i>Exploitation du concept d'autobiographie</i>	98
Agostino Di Scipio, <i>Della turbolenza</i>	104
Roberto Doati, <i>Discografia di musica elettronica</i>	120

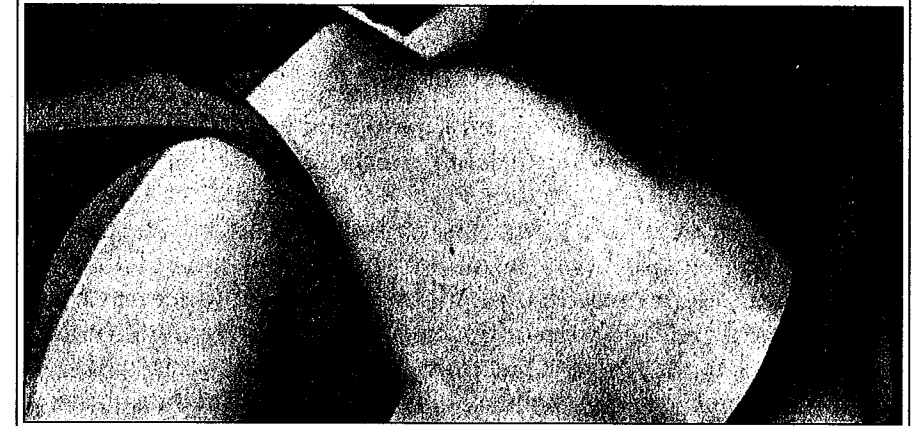
MATERIALI

Simona Frasca, <i>Le etichette indipendenti</i>	125
Mario Campanino, <i>I laboratori musicali nelle scuole</i>	142
Antonio Fresa, <i>Quando il mito divora i suoi figli: una Nea-polis ancora</i>	146
Chiara Calabrese, <i>L'Enciclopedia dei compositori italiani</i> ...	149
<i>L'Annuario della musica</i>	152

FLUSSI

Giuseppe Chiari, <i>Musica alta e musica bassa</i>	153
Paolo Albani, <i>L'Opificio di Musica Potenziale</i>	158
Piero Mottola, <i>Articolazione Emozionale</i>	164
Chiara Stefani, <i>Improvvisazioni</i>	166
Francesco D'Errico, <i>Domande senza risposte</i>	171
Gian Anabattista Vichiello, <i>De Antiquissima Neapolitanorum Bassura</i>	174
NOTIZIE SUGLI AUTORI	178
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	182

TRACKS



MUSICHE PER OGNI CONSUMO

GIROLAMO DE SIMONE

Consumo di oggetti esposti, esposizione del consumo, consumo dell'esposizione del consumo, consumo dei segni, segni del consumo.
Henry Lefebvre, 1971

Opere e consumi

In fin dei conti, l'opera è un oggetto che 'può' essere commercializzato, venduto, consumato¹. La qualità di quest'opera musicale prescinde dal suo veicolo, inteso estensivamente come le caratteristiche e le precondizioni che ne consentono il consumo, e non ha nulla a che vedere con la effettività di ciò che la rende 'cosa da vendere'.

¹ Su tutto quanto riguarda l'opera d'arte come merce: G. De Simone, "Il Bello della cosa" in "Konsequenz", prima serie, n. 2/96, Napoli 1996, Edizioni Scientifiche Italiane, in particolare cfr. p. 5: «Molte merci possibili, non solo nel gioco linguistico. Nozione ampliata, non contraddittoria»

Questa semplice premessa ha conseguenze di straordinaria importanza, poiché a causa dei teorici della seconda scuola di Vienna, e degli epigoni di Darmstadt, fino a poco tempo fa l'estetica non era riuscita a spiegare e ad assimilare la musica commerciale, e la sua validità, cioè la capacità dell'opera di mantenere una effettiva possibilità di creare relazioni, rimandare ad altro, possedere un senso (inteso come vettore di significato capace di rinviare a qualcosa di differente, cosiddetto 'eteroriferimento' dell'opera)².

Per essere più espliciti, la qualità e il veicolo hanno certamente una qualche relazione, ma la qualità prescinde tanto dal veicolo quanto dalla comunicazione e dall'influenza dell'industria culturale: solo così può esistere un'opera di valore anche nel caso delle più becere canzoni pop. Questo valore, in sé, può risiedere ad esempio nella funzione sociale o politica svolta, nella sua struttura, nel contributo di evoluzione delle forme musicali e dei linguaggi, e in generale nella capacità di senso del brano.

L'opera è anche rappresentazione di un'idea. Come tale viene tutelata, con alcuni eccessi (tipo società degli autori)³. Senza arrivare ad un'abolizione del copyright dovrebbe invece esistere la possibilità di un'opera collettiva, e di un'opera frutto del cosiddetto 'dono unilaterale gratuito'. Queste forme caratteristiche sembrano essere quelle che potrebbero dare all'opera musicale il suo significato⁴.

Anche se viene generalmente trascurato in un'epoca incapace di riferimenti storici men che prossimi (ciò avviene nelle università, nelle accademie, nei conservatori più retrivi, ed è tipica di luoghi istituzionali che hanno perso qualsiasi capacità di produrre cultura), dal punto di vista delle macrostrutture estetiche la linea che unisce la materialità dell'opera e la sua capacità di significato è stata rintracciata nella dissertazione dottorale di Marx, e nella *Critica della Ragion pratica* di Kant, come dimostrato altrove⁵. L'intuizione del problema, non la soluzione, è invece riconduci-

² G. De Simone, "Il senso del discorso", in "Konsequenz", nuova serie, numero 1/99, Napoli 1999, Liguori Editore.

³ Cfr. B.R. Tucker, *Copia pure*, Viterbo 2000, Stampa alternativa.

⁴ G. De Simone, "Estetiche del plagio", in "Konsequenz", prima serie, numero 1/95, Napoli 1995, Edizioni Scientifiche Italiane; e G. De Simone, "Come da copione", piccola storia del plagio, in "il manifesto/Alias" del 25 marzo 2000.

⁵ G. De Simone, "Le ali di pietra. Il potere, i soggetti, le tecnologie del senso", in "Konsequenz", prima serie, numero 2/97, Napoli 1997, Edizioni Scientifiche Italiane.

bile sorprendentemente ad Otto Weininger. La qualità dell'opera ed il suo consumo di massa non possono prescindere da entrambe le stringhe:

-materia / potere / industria culturale / commercializzazione / vendita / consumo

-idea / resistenza / memoria / intenzionalità / utilizzazione consapevole.

I criteri per analizzare e per produrre appaiono plurimi; gli insiemi che girano attorno all'opera risultano estremamente complessi. Ad esempio, un fenomeno (o una corrente) potrà apparire anche interessante se studiato con finalità sociologiche, ma andrà subito stigmatizzato dal punto di vista delle strutture musicali in senso stretto (è il caso del fenomeno dei neomelodici, in bilico fra trash e procure). Alla sponda opposta, opere estremamente stratificate andranno ugualmente combattute, al contrario, per la loro *incapacità di comunicare con il pubblico*, e condannate per una ricerca fine a se stessa (è il caso della produzione extracolta di moda fino a un decennio fa e di derivazione darmstadtiana: di recente tutti hanno velocemente cambiato pelle, adottando di fatto quanto teorizzato nel lontano 1984)⁶.

Un consumo 'adulto'

L'opera può essere consumata senza per questo perdere qualità estetica. La questione, posta in relazione al problema dei consumi giovanili, potrebbe creare qualche malinteso. Invece anche qui ci si trova né più né meno che di fronte al problema che riguarda tutte le tipologie di consumo. Mi chiedo se esista un consumo 'adulto', o se si possa parlare propriamente di 'consumi per soli adulti'... *Un consumo 'adulto' infatti prescinde evidentemente dall'età del consumatore, e coincide con quel consumo che riesce a mantenersi il più possibile consapevole*, ad indirizzarsi verso questo o quel prodotto musicale assecondando la tasca del frui-

⁶ G. De Simone, "L'alchimia del suono. L'antiestetica", manifesto della nuova avanguardia partenopea apparso sul quotidiano "Napolinotte" del 3 marzo 1984. Tra l'altro vi si legge: «Non v'è discriminarietà, in termini di giudizio di valore assoluto, tra le diverse produzioni di un'espressione artistica». Altre tesi sono nel volume G. De Simone, *Le parole sospese o del silenzio in arte*, Napoli 1988, Edizioni Scientifiche Italiane. Molti aspetti di queste nuove consapevolezze estetiche sono stati divulgati in numerosi articoli e recensioni apparsi sul quotidiano "il manifesto" e sulla rivista specializzata "CD Classica".

tore, propensione e volontà di ascolto — orientamento, differenziazione tra prodotti ed esigenze del momento, tra motivi di studio o di svago, intrattenimento o ascolti 'd'arredamento'. Questa consapevolezza nella capacità di scegliere non ha nulla a che vedere con l'età del consumatore perché la capacità d'individuazione, la selettività, e soprattutto la lucidità non sono certo variabili dell'età. Esse anzi vengono offuscate per consuetudini, lotte di sopravvivenza e resistenza, tutte cose che caratterizzano l'attuale fase della storia occidentale, anche per le inevitabili e parziali 'compromissioni' che oggi qualsiasi agire comporta. Allora bisogna individuare le tipologie generali di consumo, valutare quanto queste siano applicabili all'universo giovanile, stabilire la convenienza di un intervento e la sua 'effettività' (possibilità di riuscita in relazione alle condizioni del mercato, il quale sembra presentare poche brecce tra monopoli consolidati).

Gli ipermercati culturali

Se la tipologia del consumo giovanile ha un carattere di generalità, questo non ci esonera dal tentare un intervento. Esso non avrà un carattere 'correttivo', né surrogherà o si sovrapporrà a quello delle industrie culturali, ma concenterà l'offerta più variegata di opere/merci. E, soprattutto, considererà lo studio dei flussi di mercato con la stessa serietà e competenza degli analisti di vendita degli ipermercati reali o virtuali, ma con finalità differenti dal mero utile, finalità ad esempio di conservazione della memoria (onde evitare facili revisionismi), di lucidità nelle scelte, di capacità di orientare il mercato anche dal basso attraverso forme di resistenza o di contropotere (come avrebbe scritto Foucault). Sembrerebbe così almeno necessario ampliare la scelta della mercanzia sugli scaffali degli ipermercati della cultura, intendendo con questo auspicio l'arricchimento e la diversificazione dell'offerta musicale, e comprendendovi anche le tipologie ritenute oggi erroneamente 'ostiche'. Infatti, da un lato è vero che il mercato sceglie, che viene orientato almeno quanto orienta, che distribuzioni su larga scala diventano antieconomiche per chi produce. Ma è pur vero che nella possibilità di dischi 'collettanei' frutto del lavoro di più autori, o attraverso opere con tracce estremamente diversificate, potrebbe sia garantirsi il ritorno economico delle major, sia non escludere la possibilità di una scelta a priori. Nella mancanza di capacità di suggerire tali strategie alle case di produzione, una enorme responsabilità ricade sulla critica

giornalistica, di sempre minore qualità, e sullo snobismo selettivo ed acido della musicologia specializzata. Invece, ampliando la scelta, o considerando la possibilità di consentire maggiori opzioni all'interno dei dischi più venduti (cosa accadrebbe se ogni cantautore di successo consentisse all'inserimento di un brano 'altro da sé' nel suo disco di successo?), o nelle liste gratuite di file MP3, le possibilità di riuscita potrebbero essere interessanti, anche se percentualmente poco significative, o corrispondere alla resistenza che s'impunta sulla soglia esterna del potere diventandone la ruga inaspettata. Non escluderei anche colpi di scena e capovolgimenti temporanei tra le forze in campo. Un brano frutto di un'operazione intelligente, acuta, strategica, potrebbe sorprendentemente occupare il mercato, ritagliarsi una nicchia di sussistenza, svolgere (fino alla sua inevitabile assimilazione) una funzione di salutare, temporanea, icona di progresso.

Linguaggio e tecnica della musica 'mercificata'

Le opere frutto di nuove consapevolezze estetiche, e potenzialmente in grado di occupare una nicchia di mercato e di incunarsi come piccola resistenza presentano caratteri che stanno definendosi abbastanza velocemente, ma che vanno considerati *in progress*, a causa della straordinaria velocità delle innovazioni tecnologiche, e dei gusti dei fruitori/consumatori. Ne elenco alcuni.

1- Molti brani non sono congelati all'interno dei confini di genere.
2- Essi hanno accesso e utilizzano le tecniche della contaminazione, la quale non è affatto quella che ci propinano i giornali (mettere in una canzone pop una tabla o un sitar per renderla world o etno⁷, oppure minimizzare la portata del fenomeno asserendo che "tanto la contaminazione c'è sempre stata"⁸). Come tali sono con/fusi, frutto dell'ibridazione, meticci.

⁷ Sulla corretta distinzione tra opzioni della world music, cfr. G. De Simone, "Speciale world music", in "CD Classica", n. 78, anno 9, Firenze, Febbraio 1995, pp. 32-38.

⁸ Cfr. G. De Simone, "Come da copione", cit., p. 11: «Il fatto che la contaminazione sia sempre esistita non è una novità. È scritto in molte storie della musica, ed è deducibile anche usando semplicemente la logica, in relazione alle modalità stesse della composizione musicale, la quale da un tema o una cellula sonora di qualsiasi tipo (tratta anche da altri autori) fa scaturire un intero brano. Da quando tuttavia l'«imbastardimento» della produzione musicale è diventato un fatto compiuto, e tutti i media parlano di contaminazione, si sono creati due partiti. Da un lato quelli che la propugnano ad ogni piè sospinto anche quando non di «contaminazione» si può parlare, ma di semplice accostamento confusionale di stili. L'altro partito è quello degli algidi difensori della purezza, che con varie argomentazioni denigrano il nuovo corso musicale (che a loro

3- Le opere/merce utilizzano le nuove tecnologie e spesso ne sono condizionate (vedi il caso del già citato formato di compressione audio denominato MP3, e all'opposto, sul versante della eccellenza qualitativa, i nuovi supporti audio-video DVD e soprattutto SACD). Tale condizionamento non ne inficia il valore estetico.

In particolare, tutta una serie di modalità e tecniche sono collegate allo sviluppo informatico. Occorre però fare dei distinguo. Sarà opportuno, ad esempio, rifuggire dalla sorda aspirazione d'appartenenza al repertorio cristallizzato ed evitare il crisma della novità per la novità, agitato come bilancino di validità estetica e a mo' di spauracchio dai teorici di Darmstadt.

Dal punto di vista delle nuove tecnologie, appare importantissimo l'uso dei recenti registratori multitraccia, o la possibilità ormai alla portata delle tasche di chiunque, di lavorare in audio digitale anche a casa propria. L'aspetto che riguarda l'arricchimento della creatività, e pertanto la cura e lo sviluppo delle immagini sonore, è stato reso straordinariamente facile dallo sviluppo dello standard Midi, che consente da anni di colmare lacune dell'immaginazione con strepitose sonorità di tutti i tipi, alla faccia dei benpensanti e dei guru della musica elettronica. Tale sviluppo e tale 'massificazione' hanno dato fastidio a quanti ritenevano di detenere un potere-sapere nell'esercizio esclusivo delle tecnologie, e nella trasmissione di questo sapere ad una ristretta cerchia di allievi (a tutto vantaggio dell'altra chimera della musica veterosperimentale, quella della 'scuola' compositiva di riferimento: per valutare il tasso di

dispetto percorre trasversalmente tutti i generi). Per questi ultimi, la contaminazione è esistita da sempre, quindi non ci sarebbe da gridare al miracolo oggi; si tratterebbe di un fenomeno alla moda, da minimizzare, usato dall'industria culturale per meri fini commerciali e quindi da portare ad esaurimento dopo averlo spolpato per bene. Lo confondono con il lavoro di quei musicisti colti (come ad esempio Bartók) che in passato hanno rivalutato le tradizioni folcloriche dei paesi loro. Non distinguono, quindi, tra *popular* e *popolare*, e sfiorano anzi il populismo». Sulla differenza tra *pop* e *popular*, cfr. infra: «Il termine 'popular' ha una vasta accezione. La migliore definizione è quella data da Richard Middleton, e riassunta da Franco Fabbri. Comprende la canzone, il pop, il rock, la musica da cinema, della televisione, della pubblicità e "gli altri generi che insieme formano il campo musicale definito 'popular' dagli anglosassoni". Quindi, 'popular' è termine molto vicino all'ambito che interessa la produzione contemporanea contaminata. Il termine 'popolare' va riferito in modo più circostanziato alla produzione legata al folclore locale, all'etnico in senso stretto. Può usarsi 'popolare' anche nel caso di produzioni provenienti da segmenti sociali identificati con la massa (!). Il passo tra *popolare* e 'populista', in quest'ultimo caso, è quantomai breve: la musica da discoteca, la leggera più commerciale, la neomelodica, non sono generi autenticamente 'popolari', perché discriminano in partenza i gusti della gente, dando per assodato che la massa non possa interessarsi di musiche differenti da quelle ad essa prossime. In questa accezione, la musica extra-light non è nemmeno 'popular' (tranne che in alcuni casi, in cui si effettua realmente una contaminazione), ma è certamente 'populistica'».

accademia di un compositore basterà considerarlo equivalente al processo di identificazione che nutre per i suoi allievi...)⁹.

4- Le nuove opere sfruttano naturalmente inedite modalità di comunicazione: in rete, opere collettive scritte e diffuse a più mani, divulgazione via *fanzine*, passaparola informatico, reti alternative di diffusione autogestita, divulgazione di software i cui molteplici autori hanno lavorato a titolo gratuito (esempio tipico quello del sistema operativo Linux). Quello che è in gioco, insomma, è il pregiudizio d'autore¹⁰.

5- Le opere tengono spesso conto del mutare degli standard di attenzione dei fruitori: essi sono ormai abituati dal genere 'canzone' a fruire di lavori che non superino i quattro minuti; la loro attenzione cala a causa dell'abitudine a percepire entro pochi secondi i messaggi pubblicitari; il loro consumo va differenziandosi in relazione alle occupazioni quotidiane e va orientandosi secondo un criterio per il quale *ad ogni istante della giornata, e a ciascuna esigenza di lavoro, svago, riposo, rilassamento, sessualità, corrisponde una determinata musica*. Pertanto, non una generale omologazione della produzione, ma una differenziazione che tenga conto dei parametri estetici della nostra quotidianità, e che riaffermi la validità estetica di ogni produzione.

⁹ Cfr. G. De Simone, "Macchine da primati", speciale dedicato alla musica elettronica apparso su "il manifesto/Alias" del 6 maggio 2000.

¹⁰ Cfr. G. De Simone, "Come da copione", cit. p. 13: «Il plagio dispone a piacimento i confini di appartenenza: distingue tra mio e tuo solo per abbattere questa frontiera, e stabilire un terreno condiviso. Ogni luogo in comune allarga i propri confini originari, perché sopravanza quelli contigui. Le incursioni pirata negli standards predisposti dall'autore sono già la ricchezza e la bellezza del prodotto ipermediale. Queste 'varianti' dell'originale verranno anzi richieste, perché nella variazione e nella velocità aforistica della successione di immagini diverse vi è una via d'uscita dalla noia per il già ascoltato. Un'opera 'idra' potrebbe crearsi utilizzando la Rete, e abdicando alla propria paternità d'autore, come già si fa attraverso esperimenti letterari». Cfr. anche G. De Simone, "Estetiche del plagio", cit., p. 9: «La nostra percezione è cambiata: la velocità degli spot ha modificato la sensibilità e la recettività. Ci annoiamo della lunghezza, della pedanteria, non conserviamo memoria dei discorsi troppo lunghi, delle architetture monumentali, delle forme ponderose ed affermative del vecchio modo di 'comporre'. Una estetica del plagio ne presuppone una della scomposizione. Frammenti, stille, particelle di suoni e immagini. L'arte del futuro funzionerà per accensioni infinitesimali. Sarà simile alle reti neurali, e sarà probabilmente intuitiva, connettiva, extralineare: capace di seguire la velocità di pensiero, lo scatto d'intelligenza. Non saranno ammessi passi indietro. Avrà significato la nozione d'autore in scenari come quelli intravisti? Il patrimonio collettivo sarà sconnesso col reale, porterà le musiche dei territori alla dispersione o sparizione? Sarà 'indotto' da regie occulte? Sorgono nuove estetiche che rivoluzionano da cima a fondo le abitudini dei compositori. È il caso di cogliere il senso di queste stratigrafie, di lanciare le opere in questa straordinaria avventura. Si tratta solo di rimuovere nomi, lasciar circolare virus, rinunciare a territori d'appartenenza».

Il plagio e le sue estetiche¹¹, la possibilità di alterare, invertire, in fondo saccheggiare qualsiasi aspetto della cultura ufficiale¹², gli jinglemakers e la musica da spot, le compilation dei dj e le loro estetiche *scratch*¹³, le nuove musiche metropolitane, quelle usate nei megastore per favorire la vendita, o nelle aziende per aumentare la produzione, le siglette di attesa telefonica, il proliferare del protocollo Midi tra i sedicenni, delle musicchette personalizzate dei cellulari, di quelle rigorosamente pirata dei siti Web, delle segreterie telefoniche e dei videogames, le musiche/icona pensate direttamente o esclusivamente per un supporto multimediale, le tecniche del *morphing* acustico¹⁴ creano un reticolo di nuove musiche per il quale gli strumenti di analisi consueti risultano non solo inadeguati, ma addirittura fuorvianti.

Massificazione e progresso

Come si può constatare nelle prassi quotidiane dei musicisti che si mantengono al di fuori delle accademie, la straordinaria 'massifi-

¹¹ Cfr. G. De Simone, "Come da copione", cit. p. 11: «Il plagio e le estetiche nuove che ne derivano non sono altro che uno strumento di contaminazione, uno strumento ricco di implicazioni giuridiche e filosofiche. Dal punto di vista giuridico, il plagio artistico consiste nella veicolazione gratuita di idee e atmosfere musicali: non si tratta della mera copia, naturalmente. La diffusione di uno 'stile', infatti, non ha nulla a che vedere con una copia, e pertanto evita di pagare qualsiasi pedaggio. Dal punto di vista filosofico, attraverso la gratuità dell'offerta, il plagio artistico consente di sfuggire alla logica dello scambio, con la prassi del dono unilaterale gratuito. Io do una cosa a te, e basta: tu nemmeno sai chi sia a dartela, si tratta di un contributo alla storia del progresso comunitario. Questa visione, che a tutta prima appare utopistica, oggi viene praticata di fatto con maggiore facilità. Le idee circolano da sole, senza pregiudizio d'autore. Esse vengono sentite come proprie da ciascuno, ed anzi il fenomeno sembra semmai innescare un problema opposto, quello della conservazione della memoria storica».

¹² Cfr. D. De Gaetano, postfazione a J.A. Walker, *L'immagine pop*, trad. it., Torino 1994, EDT, p. 170: «(...) ogni aspetto della cultura e della sotto-cultura occidentale o extraeuropea può essere saccheggiato» (titolo e data dell'op. originale: *Cross-overs. Art Into Pop/Pop Into Art*, London 1987).

¹³ Lo *scratch* è una tecnica usata dai dj per alterare i suoni dei dischi nata nel Bronx agli inizi degli anni Settanta. Per J. A. Walker, *L'immagine pop*, cit., p. 155: «Lo *scratch* rappresenta chiaramente una forma di intervento del consumatore che trasforma e personalizza i prodotti del music business». Purtroppo Walker aggiunge: «Per chi lo pratica, lo *scratch* costituisce una maniera per controbilanciare la passività che caratterizza altrimenti la fruizione di beni di consumo» (*o.l.u.c.*).

¹⁴ Con le tecniche del *morphing* si procede di alterazione in alterazione di suoni preesistenti, accostandoli liberamente. La 'composizione' sta in questa giustapposizione creativa (vogliamo chiamarlo sviluppo o variazione?), più che nella creazione di algoritmi che esprimano nuove sonorità. In ciò risiede la maggior possibilità di successo della nuova musica elettronica, che si differenzia dal mero sperimentalismo e dalla ricerca di suoni inediti che ha paralizzato la creatività dei compositori per decenni.

cazione' temuta e combattuta da Adorno ha invece fatto sì che la musica arrivasse, nella sua valenza di gioco creativo o di puro intrattenimento e passatempo, ad una gran quantità di non addetti ai lavori. Però anche molti compositori professionisti hanno ampliato le loro possibilità notazionali utilizzando a profusione i nuovi mezzi, oggi finalmente diffusi perfino nelle scuole e messi in rete grazie a normative che consentono la creazione di laboratori musicali informatizzati¹⁵.

Alle pratiche dell'agire solo in parte hanno corrisposto adeguate formulazioni teoriche. Tra gli autori più consapevoli, nel 1990 Fredric Jameson ha ipotizzato una insufficienza adorniana sulla questione dell'opera d'arte e della sua massificazione. Il suo libro, tradotto in italiano soltanto nel 1994, mette in luce la distanza tra le esperienze di fruizione di massa ed i codici tradizionali usati per rivisitarle. Dopo averla posta, lascia la questione in modo interlocutorio: «(...) bisogna allora escogitare una definizione e un'analisi dei surrogati dell'arte per tutti quegli spettatori e ascoltatori che, pur credendosi impegnati in un'esperienza culturale, non sembrano tuttavia sapere cosa sia l'arte né aver mai raggiunto una 'genuina esperienza artistica', né infine aver saputo d'essere stati fin dall'inizio privati di essa»¹⁶. Finalmente Jameson ipotizza che la perfezione tecnologica della cultura di massa «sembra rendere più plausibile la nuova dignità di tutti questi oggetti d'arte commerciali, in cui una specie di caricatura della concezione adorniana dell'arte come innovazione tecnica si sposa ora con il riconoscimento della più profonda saggezza utopica inconscia propria di quelle masse di consumatori il cui 'gusto' la convalida»¹⁷. Si colgono tra le righe sia ironia che auspici, subito illustrati: «(...) forse oggi, in un tempo in cui il trionfo delle teorie più utopiche della cultura di massa sembra completo ed egemonico, abbiamo bisogno del correttivo di una qualche nuova teoria della manipolazione e della mercificazione»¹⁸.

Sempre del 1990, anch'esso tradotto in italiano nel 1994, è il lavoro di Richard Middleton. Quest'ultimo, con maggiore acutezza di Jameson, individua nella popular music i caratteri della eventualità di opere collettive o gratuite, grazie alla quale si po-

¹⁵ A Napoli e dintorni se ne contano almeno otto. Uno di essi ha prodotto nell'ambito di un progetto plurifondo europeo il Cd-Rom *Caro Iqbal* (EU 20001).

¹⁶ F. Jameson, *Tardo marxismo*, Roma 1990, Manifestolibri, p. 156.

¹⁷ *O.u.c.*, p. 160.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 161.

trebbe sfuggire dalla vendita delle opere «come se fossero oggetti di consumo»¹⁹. Egli descrive bene il controllo solo parziale delle case discografiche sul mercato: «le case discografiche cercano certamente di controllare la domanda, di incanalarla in direzioni conosciute, ma non sono mai sicure del loro mercato; il massimo che possono fare è offrire un 'repertorio culturale' per coprire un ventaglio di probabilità in modo da minimizzare i rischi – ed è proprio questo che dà una spiegazione alla colossale sovrapproduzione di dischi, gran parte dei quali è in perdita». Middleton prosegue spiegando come la musica non possa, ancorché prodotto di massa, «essere *solamente* un prodotto, un valore di scambio, anche nella sua forma consumistica più rozza»²⁰. In definitiva Middleton sottopone le tesi adorniane ad una critica giusta quanto spietata, e si ricollega a Benjamin per ridefinire i termini dei prodotti culturali in relazione al loro consumo di massa. Molti temi sono toccati e portati a buon esito, anche se talvolta se ne sottovaluta la portata, come nel caso della nozione di 'massificazione'. Avevo espresso la medesima necessità di un allontanamento da Adorno e dai teorici di Darmstadt sia in un mio pamphlet del 1993, che in numerosi articoli e saggi precedenti²¹.

Altri due autori sono interessanti, John Walker e Dick Hebdige, anche se appaiono piuttosto confinati all'ambito pop. Per il primo la consapevolezza che «la passione dell'avanguardia per la sperimentazione formale, la ricerca di originalità e il continuo esercizio critico non sono affatto incompatibili con le richieste del mercato della musica»²², può consentire ad alcuni musicisti pop di sperimentare, purché mantengano entro certi limiti la trasgressione. Walker sottovaluta e semplifica le relazioni e le compromissioni tra potere e contropotere, e li considera vettori rigidamente contrapposti. Eppure lo stesso Walker, citando da Simon Frith segnala che: «imparare ad essere artista significa imparare a giocare con il senso della differenza, diventare una pop star implica vendere tale differenza alle masse. Qui non si tratta di una contrapposizione tra arte e commercio, ma del commercio come arte, come spazio da riempire con la creatività, la personalità e lo stile dell'ar-

¹⁹ R. Middleton, *Studiare la popular music*, trad. it. Milano 1994, Feltrinelli, p. 21 (edizione e data dell'originale: *Studying popular music*, 1990).

²⁰ *O.u.c.*, p. 64.

²¹ Cfr. G. De Simone, *Manuale del mancato virtuoso. Lasciate i pianisti nelle gabbie*, Napoli 1983, Edizioni Scientifiche Italiane.

²² J.A. Walker, *L'immagine pop*, cit., p. 23.

tista»²³. Dick Hebdige si spinge notevolmente più avanti, anche se non sta occupandosi dello specifico musicale. In relazione a Barthes: «lungi dall'essere silenziose, il numero delle voci che parlano attraverso e in vece delle cose mute è sterminato. L'enigma dell'oggetto non è tanto nel suo silenzio, nella sua supposta essenza, quanto piuttosto nel brusio che cresce intorno ad esso»²⁴. Egli è consapevole della funzione di *resistenza* espressa anche attraverso l'appropriazione e la trasformazione di beni di consumo: «La nuova economia — un'economia di consumo, di significanti, di sostituibilità e avvicendamenti infiniti, di flussi e manovre — a sua volta produsse un nuovo linguaggio del dissenso. I termini che erano stati definiti in negativo dalle élite culturali dominanti furono rovesciati e adattati a dare significati oppositivi in quanto assunti (nel modo suggerito da Marcuse) dai difensori (esponenti della controcultura) del cambiamento e convertiti in valori positivi (edonismo, piacere, futilità, disponibilità e così via)»²⁵.

Musiche per il consumo di massa, che non abdicano alla qualità, perché il valore estetico è nella capacità di eteroriferimento dell'opera, cominciano ad affacciarsi soltanto da qualche anno in un ambito che non sia esclusivamente quello pop. Vengono fuori con stupore da qualche spot di successo, o dalla colonna sonora di un film-spazzatura, o creano fenomeni stravaganti come le migliaia di copie vendute da un pezzo sacro di Pärt o da una sinfonia di Górecki. Questi fenomeni, gli autori, i meccanismi di produzione automatica di musica (siglette, musiche libere dal copyright, compilation alla John Zorn, etc.) vengono combattuti sia dall'accademia che dalla veteroleografia consolatoria, come lo sono stati Glass ed altri minimalisti americani ed europei che avevano dato voce nell'ambito colto alla cultura esclusivamente pop della riproduzione di serie.

Ma con questi brani e queste tecniche, probabilmente, gli studiosi devono ancora fare i conti per comprendere dove stia andando la musica, e soprattutto quale possa essere la sua funzione comunitaria.

²³ In *o.u.c.*, Walker cita da S. Frith e H. Horne, *Welcome to Bohemia!*, Coventry 1984, University of Warwick, Departement of Sociology. Cfr. anche il volume: S. Frith, *Il rock è finito. Miti giovanili e seduzioni commerciali nella musica pop*, trad. it., Torino 1990, EDT (titolo e data dell'edizione originale: *Music for pleasure*, 1988).

²⁴ D. Hebdige, *La lambretta e il videoclip. Cose & consumi dell'immaginario contemporaneo*, Torino 1991, EDT (titolo e data dell'opera originale: *Hiding in the light. On images and things*, Londra 1988).

²⁵ D. Hebdige, *o.u.c.*, p. 72.

Le nuove musiche di frontiera

In questa prospettiva, certo complessa, si pone il lavoro di alcuni musicisti, per i quali si era cercato a lungo un nome. Essi appaiono sul confine, lo oltrepassano, propongono l'abbattimento delle barriere di genere. Qualificati fino a qualche anno fa come 'musicisti di frontiera', oggi confluiscono naturalmente nella 'border music', neologismo inventato per la mia rubrica su "il manifesto"²⁶. Non si tratta quindi di una nuova etichetta, ma di un modo molto semplice per qualificare una produzione che, pur appearing in continuità con quanto accaduto fino ad oggi dal punto di vista dello sviluppo naturale della storia della musica, si oppone invece (risultando talvolta in aperto conflitto), ai teoremi ed ai veti imposti dal credo di Darmstadt. Per questo la musica di frontiera viene ostacolata da quanti professano ancor oggi il culto veterosperimentale: teorici degli anni Settanta (cui pure va riconosciuto il merito di aver costruito, una teoria della postavanguardia, e averla conservata attraverso la memoria, ma che poi non dovrebbe però essere oppressiva, benché reazionaria), compositori che hanno trasformato l'avanguardia in accademia, enti lirici e 'fondazioni', che pensano di difendere i repertori uccidendo il contemporaneo, o che il contemporaneo arrivi solo ai primi del Novecento, con l'unica eccezione di Boulez. Ecco la necessità di stabilire una linearità con la storia della musica, in particolare attraverso l'aspetto della 'contaminazione' intragenerica/infrastilistica, extragenerica (mescolando differenti discipline artistiche, come il cinema, la dipittura, la video-art, etc.) ed infragenerica, e nello stesso tempo segnalare il differente ed il discontinuo tra questa produzione contaminata e la più recente espressione di una contemporaneità che è apparsa spesso decisamente formalistica ed alessandrinistica, con la conseguenza, ormai riconosciuta perfino dai compositori di penna più snob, della divaricazione e della frattura quasi insanabile tra compositore e pubblico nella fruizione dell'opera.

La 'musica di frontiera' o 'border music' può alludere alla world o global music, alla ambient, in parte alla fusion, e, solo in casi circoscritti, ad alcune atmosfere della new age più evoluta. Ma si tratta di riferimenti sempre temperati dalla nostra rilettura, che

²⁶ La rubrica si intitola, appunto, "Border". Esce periodicamente su "Alias", inserto culturale del quotidiano "il manifesto".

dà a queste 'etichette' un connotato di grande novità rispetto a tutto quello che era stato fatto alla fine del Novecento. In particolare bisogna precisare la vicinanza con la ambient (al capostipite Brian Eno, in accoppiata con Harold Budd e Jon Hassell), e la distanza dalla new age, perché altrimenti la pubblicistica non specializzata tende a banalizzarle ed a collocare i musicisti di frontiera nell'alveo della semplificazione esasperata tipica di quest'ultimo filone. Nella 'border' c'è maggiore consapevolezza di cosa possa significare proporre una musica che sia figlia del nostro tempo, riuscendo tuttavia molto più comunicativa rispetto alla cosiddetta produzione 'colta sperimentale', cosa che per la verità, in sé sola, non c'è voluto molto a realizzare, considerata l'asfitticità e la totale assenza di 'senso come significato' purtroppo tipiche di molta produzione meramente retorica, speculativa e autoreferenziale.

La musica di frontiera utilizza stilemi appartenenti a diversi generi ed a diverse zone geografiche. Potrà usare la tecnica dei clusters pianistici o quella del respiro circolare, e poi accostarle ad una progressione modale jazz. Può utilizzare le voci del popolo dei Tuva e miscelarle ad un formicolante quartetto d'archi che funge da tappeto sonoro con il *live electronics* (lo ha fatto il Kronos Quartet). Può affiancare tecnologie avanzatissime a strumenti tradizionali, orientando la ricerca di senso verso i *contenuti* piuttosto che verso il vuoto formalismo dei linguaggi. Per questo la musica di frontiera si lascia alle spalle molti presupposti 'accademici', infrangendo i ruoli tra esecutore e compositore (come realizzato in alcuni brani da: Balanescu Quartet, Adams, il vecchio Glass, e tra gli italiani l'Harmonia Ensemble e il gruppo Sentieri Selvaggi, per citare solo alcune formazioni), dando spazio all'improvvisazione e pari dignità estetica alla produzione di musicisti provenienti da settori non convenzionali (dal rock, ad esempio, come Frank Zappa; o dal jazz, come John Zorn). Quelli che parlano questo linguaggio provengono spesso dalla popular (che poco ha a che vedere col nostro concetto di 'popolare', mantenendo intatta ed integra la valenza semantica tipicamente anglosassone, e riconducibile a Richard Middleton) o dalla minimal, specialmente europea. Alcuni sono lettoni o polacchi. Altri 'pendono' verso le proprie radici di genere, e cioè appaiono sbilanciati verso il jazz o verso la new age, pur restando capaci di operazioni di estrema sensibilità commerciale. I nomi sono noti: Adams, Bryars, Rannap, nelle forme 'minimal' più evolute. Pärt, Górecki, in quelle mistico-evocative. Sakamoto, Zappa, Jarrett (nelle loro produzioni più in-

consuete, ovviamente) in quelle pendenti verso generi già definiti. Ma il fenomeno della border music, ancorché attestato inconsapevolmente ma saldamente in tutto il mondo, conosce una sua teorizzazione e definizione soprattutto in Italia, perché qui ha trovato la sua codificazione e consapevolezza estetica (non soltanto pratiche dell'agire, quindi), e quegli elementi tipicamente meticci, di con/fusione, che le hanno permesso di svilupparsi e di arrivare a coprire, non solo sul versante etnico, le richieste di alcune major, come ad esempio la ECM di Manfred Eicher. Una particolare mescolanza di etnico 'popolare' (come la nostra eccellenza melodico-tematica) e di tentazione meticcica o 'meridiana', per richiamare l'opera di un sociologo (si pensi ad esempio al melting-pot che si realizza in città come Napoli, con fenomeni come il rap metropolitano, una scuola di elettronica, la nostra emergenza come musicisti di frontiera, e contemporaneamente il fenomeno reazionario dei neomelodici, che nonostante l'evidente prospettiva veteroleografica conquista le pagine dei quotidiani locali, nell'illusione che quella cultura possa essere autenticamente popolare). Gli italiani che, oltre all'autore di questa nota, ritengo possano inserirsi a pieno titolo in questo filone musicale (che è anche un filone di consapevolezza estetica), sono certamente Luciano Cilio, precursore fin dagli anni Settanta delle nostre atmosfere, Ludovico Einaudi, Arturo Stalteri, Cecilia Chailly, Eugenio Fels. Molto interessante l'opera di Giovanni Sollima, col quale però non ho mai avuto occasione di confronto diretto²⁷. Nei nostri lavori la musica si avvale di amplificazioni, uso di tecnologie e supporti Cdr, muovendosi tuttavia sempre all'insegna della comunicazione e della gradevolezza di fruizione. Non si tratta naturalmente di una scatola vuota: coniughiamo la nuova essenzialità stilistica alla completa assimilazione dei linguaggi musicali contemporanei. Il favore del pubblico, per il momento, sembra darci ragione. E non è poco.

²⁷ Tra i dischi che considero come punti di riferimento obbligato per inquadrare la border music italiana ritengo indispensabili, di Ludovico Einaudi: "Salgari" (Ricordi) che avvicina e forse anticipa il Glass operistico, "Stanze" (Ricordi), un indiscutibile capolavoro con l'esecuzione della Chailly, "Eden Roc" (BMG). Di Cecilia Chailly: "Anima" (Eastwest). Di Eugenio Fels: "Alkemia" (Konsequenz). Il mio "Ice-tract" (Konsequenz 1998 - ristampato da Curci, 2000). Di Arturo Stalteri: "André sulla luna" (MP Records) e "Flowers" (Materiali Sonori). Su tutti, e prima di tutti noi, lo straordinario ed anticipatore "Dialoghi del presente" di Luciano Cilio (EMI, 1977).

PER UNA POLITICA DELL'ESPRESSIONE

GIULIO DE MARTINO

Sarebbe felice condizione, a parer mio, che il musicista avesse larga la sua sfera di sensibilità e di conoscenze al di là del musicale. Se non altro per un problema di stimolo generale¹.

Il nostro rinascimento ultimo scorso

Ricordo una fortunata e suggestiva serie di trasmissioni televisive curata da Luciano Berio, parecchi anni fa, dedicata alla musica contemporanea (quella italiana era fusa con il magma internazionale): "C'è musica e musica", era il titolo. Trasmissioni orientate — con bella dovizia di filmati, di interviste e di documenti sonori — verso le esperienze dell'IRCAM e di Xenakis, verso le molte e diverse pratiche ed estetiche del far musica colto e intelligente: dalle romanze armene di Cathy Berberian, alle superfici metafisiche di Ligeti, dagli archi pulsanti di Lutoslawski, alle ricerche di musicalità *ultraetniche* di Mauricio Kagel — e, con lui, di solisti di grande levatura come Siegfried Palm — dalla musica civile di Luigi Nono agli archi e chitarre di Bussotti, dalle visioni apocalittiche di Penderecki alla religiosità riservata e giansenistica di Messiaen, alla formidabile vitalità tecnica e interpretativa di Pierre Boulez. Ancora mi sovviene, ripassando mentalmente lo slancio vitale della musica di composizione degli anni '60 e '70, quella bella rassegna della *Nuova musica e oltre* che Mario Bortolotto organizzò proprio a Napoli nel maggio/giugno del 1978 e del 1979, all'Auditorium della RAI, con le performances — fra gli altri — di Canino e di Ballista (i nostri *Kontarsky*), con il "piano preparato" di Cage e le rielaborazioni di musiche tibetane di Iván Vándor. Fu un ascoltare (e uno studiare) di musica che innesco un fertile dialogo fra pubblico e interpreti e che fruttò, mi pare, la

¹ Luciano Cilio, *Intervista a Gianni Cesarini e Giovanna Ferrara*, in AA.VV., *Avanguardia e ricerca musicale a Napoli negli anni '70*, Comune di Napoli, Estate a Napoli, 1981, pagina non numerata.

nascita di nuovi talenti compositivi ed esecutivi ai quattro angoli della Penisola.

Era musica di composizione e non di improvvisazione, con scrittura ed esecuzione sempre più intrecciate fra di loro, che riproponeva l'astuzia e il desiderio (presi per la coda!) del far suoni innestati in spazi geografici reali e in tempi storici. Era un *inno alla gioia* del Dioniso musicante — al di là delle severe *apocalissi* dodecafoniche — che riapriva il linguaggio musicale alla pluralità dei corpi e delle voci, delle culture e dei materiali sonori, delle politiche e delle pratiche antagonistiche del fare arte.

Lo stesso, in parallelo, avveniva in quegli anni nella *scrittura scenica*, sintetizzata fra testualità e azione, del teatro di postavanguardia annunciato da Giuseppe Bartolucci e da Franco Quadri. Lo stesso avveniva, in parallelo, nelle arti visive che si trasformavano in arti del comportamento, dell'ambiente, del corpo. Lo stesso avveniva in letteratura intrecciando *testo e contesto*².

Mi richiamo, insomma, qui, al progetto di una *scrittura*, in specie di una *scrittura musicale*, orientata verso un sociale che appariva colto e sensibile, di un'arte della *composizione* che ritrovava il fermento comunitario e comunicativo (lo *happening*): esperienze che pure furono di *avanguardia*, ma che — superando il malnato esoterismo — ritrovavano la via degli ascolti liberi e di massa e incrociavano i flussi della società e della storia in cammino. In ambito adiacente Gaslini suonava il *jazz* alla Statale di Milano per il movimento studentesco³.

Trent'anni dopo

Oggi i "prodotti dell'ingegno" — ricordiamo la querula stagione del postmoderno e della transavanguardia che fu l'origine della nuova ondata mercificatoria — navigano nel mare dell'autoreferenzialità: i media rinviano ai media, gli oggetti rinviano agli oggetti, le *opere* si relazionano ad altre *opere* nei grandi contenitori della pubblicità e del vendere "porta a porta". Il pubblico non è più "parte dell'evento", bensì platea indifferenziata al cospetto del nulla. Tutto culmina nella *partita IVA*.

Non si è trattato di un passaggio repentino. Piuttosto di un lento e

² Giuseppe Bartolucci, *Teatro italiano*, 2 voll., Salerno, 10/17, 1983, II vol., *Postavanguardia*; Marco De Marinis, *Il nuovo teatro. 1947-1970*, Milano, Bompiani, 1987.

³ Giorgio Gaslini, *Musica totale*, Milano, Feltrinelli, 1975.

graduale, ma inesorabile, scivolamento. Lo hanno accompagnato — in apparenza — soprattutto mutazioni nelle tecnologie d'uso comune e mutamenti nei valori sociali. Ma ben altro si è alterato nel profondo della biosfera e più che complessa è stata la trasformazione del potere, delle forme di vita e delle forme culturali. Eccoci ora nel mondo atomizzato delle masse scivolanti sulle superfici sociali e territoriali, su di un pianeta che è ridotto, in parte, a parco-giochi per adulti incompiuti e, in altra parte, a discarica maleodorante e a lager a cielo aperto per moltitudini di affamati. Baudrillard è stato il tragico profeta di una società occidentale che smarrisce il senso della sua storia e che imbocca la via di una lenta agonia per autoconsumazione⁴. In molti si sono provati a cercare di descrivere che cosa sia divenuto l'essere umano (il bambino, l'uomo, la donna, l'anziano...) nella società postindustriale — o nella *globalizzazione*, come si dice dal 1989 — e molta filosofia ed epistemologia sono state gettate nel fuoco per raggiungere il risultato. Si è scrutinato l'intero divenire dell'Occidente e, soprattutto del Novecento, per venirne a capo.

Tre idee-modello mi pare vadano tenute in conto. Una: quella di Gianni Vattimo, dell'*ontologia del declino*, dell'uomo che — malgrado si voglia e si immagini nuovo, diverso e futuribile — diventa sempre più colui che ascolta e ripete una *eco*, ognora più fiavole, delle voci antiche, che legge ormai a fatica gli alfabeti del passato, che dissotterra icone consunte senza più comprenderle. Una debolezza di identità e di progetto che si capovolge nella *chance* della libertà dai "grandi racconti" e nell'etica del dialogo fra orfani e diversi come foriera di un "senso debole"⁵.

Un'altra è quella di Thomas Pynchon: l'intuizione dell'*accidia del nostro tempo*. Una viziosità che va colta in tutte e due le sue polarità. La prima: *l'uomo-divano*, il nomade sedentario, il depressivo consumatore dei peccati telematici e televisivi — discendente assai domestico del taciturno Bartleby di Melville. Fu da noi Paolo Villaggio il gramo profeta degli asceti e dei pantofolai da condominio. L'altra versione: *l'uomo-manga*, il guerriero bionico e cibernetico, oppure la *donna trendy*, amazzone dei media e

⁴ Jean Baudrillard, *Lo scambio simbolico e la morte*, 1976, tr. it., Milano, Feltrinelli, 1979. Più in generale sulla "perdita del senso dell'essere" nella contemporaneità vedi: AA.VV., *Le rovine del senso*, a c. di Paolo Meneghetti e di Stefano Trombini, Bologna, Cappelli, 1982.

⁵ Gianni Vattimo, *La fine della modernità*, Milano, Garzanti, 1985; Id., *Credere di credere*, Milano, Garzanti 1998.

⁶ Thomas Pynchon, *Più vicino a te, o mio divano*, in AA.VV., *Otto peccati capitali*, a c. di M. Segreboni, Milano, Archinto, 1993.

della pubblicità, vestale della carriera e del potere. Sono entrambi impegnati ripetitori (addirittura protervi e orgogliosi!) dei Comandamenti pubblicitari televisivi (che, in Italia, significano il "libro e moschetto" del Bottai di Arcore e Milano 2). In sintesi, ecco l'uomo postmoderno: un androgino vorace e crudele, un bamboccio in cerca di sempre nuove protesi e di nuovi gadgets per completare e integrare il suo corpo labile e la sua mente disfunzionante. Ed ecco svelato il cosmo allucinatorio e *metamorfico* (cioè perverso e perversito) in cui si muovono sia le "realistiche" *telenovelas* (la famosa *fiction* "che dà lavoro": che è puro *trash* anche se "di RAI 3") che i mostruosi mutanti di *Sailor Moon* e *Pokémon*⁷.

Il terzo principio ce lo fornisce — è recente la nuova edizione italiana del suo *Passegenwerk*⁸ — Walter Benjamin. L'opera è davvero del "secolo scorso", eppure sembra accessibile e comprensibile adesso come non mai prima. Il senso *debole* dell'essere e dell'esistere, la precarietà e povertà dei linguaggi contemporanei (anche se ammantata di velocità e di efficienza comunicativa), reca con sé per noi lo stupore e l'ammirazione verso quella *forza* di significazione e di progetto, di desiderio e di utopia, che troviamo rappresentata e conservata nelle opere d'arte del passato, una *forza* che trapassa oggi nel cosmo dinamico delle merci (le due realtà tendono a convergere all'infinito). Ci chiediamo: "che cosa ne sarà dell'opera d'arte nell'epoca della sua irriproducibilità tecnica", poiché ormai di *irriproducibilità* si tratta: dell'oblio della materia e della storia, della mente e della parola che si occupa nella riproduzione del simulacro virtuale. La *conservazione* del passato e della memoria lunga — sempre più attenta e preoccupata — è certo l'imperativo categorico dell'epoca presente: ma ciò non lenisce la tragedia dell'uomo (e dell'artista) contemporaneo, anzi, l'acuisce. I media operano per la conservazione e per la trasmutazione/reincarnazione delle opere d'arte nei prodotti di consumo e così mostrano/occultano la loro irrimediabile lontananza da noi. È pensabile — ci domandiamo allora — un'arte e, in particolare,

⁷ Sul tema della "protesi", del corpo "protesico" — che sempre più appare, a mio avviso, un corpo malato e castrato, artificializzato ed eterodiretto: un corpo, infine, assassino — ragiona nei suoi scritti Donna Haraway. Vedi: Rosi Braidotti, *Soggetto nomade. Femminismo e crisi della modernità*, Roma, Donzelli, 1994.

⁸ Walter Benjamin, *I "Passages" di Parigi, Opere complete*, vol. IX, Torino, Einaudi, 2000; vedi anche il promettente dibattito avviato al proposito su *Alias*, supplemento a *il manifesto*, del 13 maggio scorso.

una *musica* che prescindano dallo scenario commerciale contemporaneo, dal "vu cumprà?" di Internet? È possibile una *composizione* che si presenti come un cammino dell'arte "verso l'uomo concreto"? che liberi l'essere umano dal suo "doppio" osceno, dal corpo artificiale, bionico, telematico, commerciale (io guardo tu vendi io compro) che gli si è appiccicato addosso e che lo riconduca alla sua soggettività critica, storica, individuale? Benjamin non lasciò spazio all'idea ingenua del *progresso* (ogni progresso è anche — per altri versi — distruzione e regresso) e neppure all'idea della *rivoluzione* (l'umanità si è smarrita nelle reti e nei labirinti del mondo delle merci e delle tecnologie), ma avviò comunque, come altri avrebbero fatto negli anni '60 e '70, la ricerca e la ricognizione di quei percorsi carsici e disseminati del desiderio, del conflitto, della contestazione che scorrono sempre intrecciati alle reti e alle innervature del capitalismo liberale⁹.

C'è musica e musica

Politica ed *espressione*, ragioni e diritti della *comunità*/forme della *comunicazione*, mi appaiono questi i due poli della ridefinizione di una estetica, e di una estetica musicale, che non sia mera partecipazione al commercio, allo spaccio di tecnologie per l'iperetrofismo umanoide o di gadgets come rinnovato "oppio dei popoli". Può costituire l'accademismo un argine alla pedagogia regressiva dell'elettronica da *luna park*, dell'informatica da supermercato, della produzione per il consumo? Sappiamo di no: il *formalismo* idealistico e parnassiano non è in grado di opporsi validamente alla "forma-merce" anzi ne è, in buona misura — sia pure postmoderna —, il riflesso speculare¹⁰.

La via della *musica* del prossimo futuro non sarà allora quella della riproposizione della forma e della formazione *classiche*. Sarà quella della reimmersione dei generi, degli strumenti e delle tecnologie, nell'acqua salvifica della vita effettiva (affettiva?), della storia partecipata, del dialogo fra le culture socialmente

⁹ Vedi: AA.VV., *Cyberfilosofie*, Milano, Mimesis, 1999, in specie i saggi di Ubaldo Fadini e Tiziana Villani. Una riflessione, dai toni a volte drammatici, sui nessi possibili fra l'esperienza umana e l'universo artificiale delle tecnologie si trova nei materiali raccolti da Franco Bolelli in *Starship. Viaggio nella cultura psichedelica*, Roma, Castelvecchi, 1995.

¹⁰ Vedi le riflessioni su questo punto di Luciano Cilio riportate da Girolamo De Simone, in: *L'altra avanguardia. Piccola storia della musica contemporanea a Napoli*, Numero speciale di "Konsequenz", 1/1996, ESI, Napoli, p. 18.

operanti. La musica andrà sottratta all'astrazione della merce e della *virtualità* ricollocandola nella prassi storica. Non è questa che qui si pensa l'ennesima *confusione* di Arte e Politica: arte orribile e politica squallida (lo scriveva già Pio Baldelli nei primi anni '70¹¹). Infatti non si deve oggi pensare di poter muovere — per una rinnovata *scrittura* della musica che vada oltre il mercato e l'accademia — da quadri ideologici "forti", da scenari di riferimento consolidati. Le forme e i contenuti sono dispersi. L'orizzonte è scomposto, il *soggetto* è frantumato. Ma anche il *potere* lo è. È acefalo, è la *grammatica* di una lingua senza soggetto. Bisognerà piuttosto dipartire (per farvi ritorno) dalla prossimità, dalla concretezza del vissuto e dell'esperienza: dal mondo della nostra *espressione* e lì ritrovare sia le ragioni dell'arte che quelle della politica.

Ancora una prassi della dis-alienazione

Osservava, limpidamente, Gianni Vattimo: "*Il problema dell'espressione*, da questione specificamente artistica ed estetica, viene così ad identificarsi con l'esigenza che l'uomo di oggi possa realizzare e riconoscere nel mondo la propria fisionomia interiore. Per questo, occorre scoprire e mettere in luce le virtualità positive implicite nella nuova forma di produzione industriale e nel mondo della tecnica che con esso si instaura. Questo mondo *non è in se stesso disumano*: da un lato, contrasta solo con i valori umani propri di una determinata tradizione, e di epoche che non sono più la nostra; d'altra parte, esso è reso effettivamente disumano dall'uso capitalistico della tecnica, in cui la macchina non è al servizio delle esigenze dell'uomo, ma si muove in una logica dominata dall'idea del profitto per pochi. Passare dal nichilismo nel suo senso negativo al nichilismo positivo, risolvendo il problema che stava alla base della stessa avanguardia storica significa attuare una rivoluzione che liberi il mondo tecnico dalla schiavitù del profitto, e realizzi un rapporto nuovo dell'uomo con la natura e con se stesso"¹².

Non sarà, quindi, un discorso retrogrado quello che richiede qui il ripensamento della *politica* come chiave di accesso ad una diversa esistenza sociale e, quindi, ad una diversa dimensione *estetica*.

¹¹ Pio Baldelli, *Informazione e controinformazione*, Milano, Mazzotta, 1972.

¹² Gianni Vattimo, *Conversazione radiofonica*, 1972. L'argomento era il pensiero di Ernst Bloch.

Estetica e politica hanno oggi un nucleo problematico comune. Si dovrà riscoprire la politica come l'essenza storica e concreta dell'uomo creatore e produttore. Si dovrà ripensare l'estetica come sfera della libertà di espressione e l'espressione come accesso autentico alla comunicazione sociale.

Anche se i media tendono ad occultarlo (tutto è *occultato* dai media) il punto *archimedeo* della storia mondiale è costituito ancora dalla *politica*, dai suoi strumenti e dai suoi linguaggi. Gli istituti politici correnti sono però logori, gli strumenti politici pure e non paiono sorgere procedure, idee, modelli di azione adeguati alla complessità e alla globalità dei problemi. Lo sfilacciamento del politico, la politica zerbino del capitalismo multinazionale e del ceto finanziario e massmediale, è funzionale al dominio. C'è quindi il problema di pensare ad una *dottrina politica* innovatrice su scala planetaria.

Ma un ripensamento della politica, per essere davvero tale, deve anche rimettere in gioco l'idea del concreto. Partire, cioè, dal qui ed ora, dall'individuo, dal tempo, dal corpo, dalla memoria, dalle facoltà umane. Deve partire dal momento dell'*espressione*, dal presentarsi della persona "nel mondo". E mi sembra che il ripensamento della "politica", come dimensione dell'umano, non possa venire scisso dalla nuova epifania del *comunismo*. Non mi pare che il *comunismo*, quel moto sociale e politico portato alla sua massima espressione concettuale da Karl Marx, sia stato definitivamente espunto dalla storia del mondo, come pure molti credono o pretendono di poter imporre agli altri di credere. Mi pare, invece, che fino a quando su questo pianeta il sistema capitalistico-liberale occidentale (euro-americano) e orientale (giapponese) non dimostrerà di essere in grado di cancellare lo stato di guerra sociale, di subordinazione, di alienazione e di bisogno dai propri territori e di poter arrecare analogo benessere e sviluppo in Asia, Africa e in America Latina — e di non aggravare il divario nord/sud e le minacce alla pace e all'ambiente — fino ad allora il *comunismo*, come aspirazione politica e morale all'eguaglianza e alla emancipazione dei popoli della Terra, non solo non sarà defunto, ma anzi risorgerà in forme sempre nuove dal tortuoso e imprevedibile percorso della storia.

Penso quindi al *comunismo* come fondamento della *comunicazione* tra le diverse culture dei diversi popoli, al *comunismo* come scenario globale della modificazione degli assetti profondi (infra-strutturali) degli stati, delle economie, dell'impresa scientifica e tecnologica, il *comunismo* come cultura del Pianeta e dell'*habitat*, che è luogo comune degli uomini.

Il comunismo che non costituisce, di per sé (non è una religione), una risposta a questo o a quel problema specifico della società: il nesso fra l'ordinamento comunista delle infrastrutture sociali (la proprietà comune tra i popoli delle risorse e dei beni strategici) e le varie sovrastrutture, apparati, istituti, dispositivi ecc. è un nesso che rimane, e deve rimanere, problematico, aperto, condizionato com'è da fattori diversi e contingenti. Piuttosto resta da chiedersi quale potrebbe essere la *forza motrice* di una rinnovata aggregazione di uomini, di intelligenze e di volontà. Certo non il desiderio di *potere* o di *profitto*, o la smania dell'autoaffermazione individuale. E nemmeno una istanza apocalittica, trascendente, quale è quella che le varie Chiese monoteistiche ancora propagandano. Sarà probabilmente — e più modestamente, come pure aveva intuito Marx — l'aspirazione di uomini e donne a realizzare in miglior modo e più sensatamente, la propria *essenza* umana.

TRASVERSALITÀ E GEO-MUSICA

Considerazioni sull'arte nell'epoca della globalizzazione

RENZO CRESTI

Il valore della poesia non è mai tanto desiderabile quanto nei periodi in cui, per eccesso dell'egoismo e del calcolo, l'accumulo dei materiali della vita esteriore supera il grado di capacità di assimilarli alle leggi interiori della vita umana.

(Shelley, *Il valore della poesia*).

Il Novecento si chiude come il secolo dei *senzattera*. Più di 22 milioni sono i profughi nel mondo e masse di uomini arrivano in Europa, a rischio della vita, lasciano le loro famiglie e le loro terre per rifugiarsi da noi, popoli grassi e cinici. Nelle riflessioni dei politici e degli economisti è presente, oramai da alcuni anni, la brutta parola "globalizzazione" che dovrebbe sintetizzare concetti assai complessi come nazioni senza confini, società multirazziali, economie controllate da pochi e potenti centri economici e finanziari. Globalizzazione significa, sostanzialmente, controllo del mondo da parte di un sovra-Stato\Azienda che pone quale suo compito principale quello di far tornare i conti, secondo una logica non politica, ma squisitamente monetaria. Grandi masse in movimento, grande mercificazione. Da questo punto di vista il cosiddetto "villaggio globale non è molteplice, ma univoco, infatti "il linguaggio vittorioso dell'economia e della tecnica" — scrive Massimo Cacciari — "esige un unico spazio, un *unico* concetto di spazio \...\ tendenza dell'epoca all'*unità* globale"¹, che significa appunto dominio del politico-manager. Globalizzazione però dovrebbe significare, prima di tutto, visi diversi, tradizioni e culture antropologiche che s'incontrano e che dovrebbero *abitare* lo spazio vitale *in pace*.

¹ M. Cacciari, *Geo-filosofia dell'Europa*, Adelphi, Milano 1994.

Gli Stati Uniti e l'Europa che si sono impadroniti del mondo in senso forte, economico, politico e militare, dovrebbero ora essere in grado non di sfruttarlo, ma di dargli la possibilità di diventare la terra di tutti. Per far questo l'eurocentrismo deve subire un contraccolpo, ovvero passare dalla questione del potere sul mondo al potere messo in questione, "giungere a porre al proprio centro il contraccolpo *versus* se stesso"², non solo tollerare, con sufficienza, gli interessi in contrasto con il tuo *hortus conclusus*, ma più profondamente accogliere le *visage autre*.

L'arte può assumersi la *responsabilità* di un gesto di pace. La pace = *pactum* è un medio, un ponte che connette gli opposti, che collega l'uno all'altro, l'una cultura all'altra, proponendo un *ethos* della solidarietà. "Ethos" significa il soggiornare, la durata forma della dimora, indica non la spartizione della terra, ma l'*abitarla*.

Uscire dall'epoca dell'egoismo e del calcolo (come dice Shelley) è diventata un'esigenza primaria. Nell'età della telecrazia, nuova età del Biedermeier, l'arte è coinvolta con la gestione economica, approdando a un'estetica domestica, pronta all'uso, a un'arte che l'artista-mercenario realizza non per un bisogno spirituale, ma *pro domo sua*. L'abbandono delle prassi egoistiche non significa un ulteriore disimpegno, anzi significa assumersi *massime responsabilità*.

I musicisti del Novecento si sono fermati alle soglie di una nuova sintassi, che non hanno potuto affermare perché pur sempre riferita alla forte centralità dei sistemi linguistici occidentali logorati. Ora, per tradurre la materia in senso occorre aprire i linguaggi a una *trasversalità* che sia il viatico al dialogo fra uomini di culture disparate.

"Affollato di solenni pagliacci è il mercato
e il popolo si gloria dei suoi grandi uomini
\\...\\ lontano dal mercato e dalla gloria
si ritrae chiunque sia grande \\...\\
va' dove il mondo t'attende come un giardino
\\...\\ guarisci l'anima tua con nuove canzoni,
affinché tu possa sopportare il tuo destino."

(F. Nietzsche, *Così parlò Zarathustra*).

Il pensiero e la prassi è, sempre e comunque, *politica*, ossia non può essere concepita al di fuori degli orizzonti della *polis*, affollati

di solenni pagliacci. Il luogo dei dialoghi è l'*agorà*, piazza più o meno simbolica, grande mercato, da cui *scrosciano* (come avrebbe detto Holderlin) linguaggi e forme, pensieri e azioni. Potrebbe esistere un pensiero che con la città nulla ha a che vedere? Nella prospettiva dotta del pensare assolutamente no, perché il (nostro) pensiero è ontologicamente colto, potremmo semmai avere delle prassi non legate alla città (quelle contadine o marinare per esempio), ma se siamo noi, uomini colti, a governarle, col nostro pensiero, ben poco cambia. Potremmo analizzare i rapporti fra pratiche cittadine ed extra cittadine, ma rischieremo di cadere in un idealismo arcadico, in quanto la nostra società è, *in toto*, sottoposta a leggi mercantili che regolano il villaggio globale. Viviamo in una nuova era del *Biedermeier*.

Si assiste oggi, come in un'epoca del tardo impero, al coinvolgimento del pensiero e della cultura con la gestione del potere, approdando a una sorta di filosofia domestica, pronta all'uso, a una cultura che l'intellettuale integrato realizza non per un bisogno spirituale, ma *pro domo sua*. Si assiste al passaggio dal concetto di *libertas* a quello di *securitas*, ossia all'approdo verso l'egoistico possesso, sicuro e garantito, dei propri beni, da godere in pace, lasciando *fuori* il mondo.

Vi è una specie di religione dominante ch'è quella dell'illimitato produrre, compito del pensiero critico è quello di trovare degli interstizi in cui recuperare un minimo di libertà. Il pensiero critico fa parte dell'universo chiamato "cultura", l'arte vi appartiene solo in parte, per quella parte di condizionamenti ineliminabili. Senza voler riproporre l'antagonismo fra città e natura, fra *kultur* e arte, va comunque tenuto presente che il pensiero politico è prettamente cittadino e che col pensiero politico molte cose condivide la cultura in genere, molte meno l'arte.

L'opera d'arte deve tematizzare il rapporto fra il proprio sé, il suo dis-porsi formale scaturito da urgenze interiori, e il mondo politico. L'arte ha un inserimento reale nella società governata dai politici, quindi non può prescindere da questo, non può essere un esclusivo *dirsi*, ma un dire vitalistico e argomentato che parla agli uomini, un *logos* che diviene *dia-logos*. L'arte deve compiere con il politico un viaggio di andata-ritorno, un viaggio esperiente che, dopo aver camminato nel mondo, in sé ritorna per concludersi: un viaggio all'esterno che proprio facendosi si realizza interiormente. L'arte è un essere in cammino che richiede l'andare fuori, ma anche l'andare indietro, un regresso nel luogo dell'uomo in quanto uomo, verso la natura e le radici.

È possibile una natura incontaminata, è possibile, forse, anche un 25

uomo in sintonia con le leggi naturali, ma se questa natura esiste è molto lontana e quell'uomo non siamo noi. È forse possibile fare un salto che scavalchi i confini della polis e ci conduca verso un luogo di meditazione: la forma dell'ispirazione è il salto. Nello smarrimento dei confini abituali ci appariranno visioni ancestrali, oniriche, rituali, così quel luogo della riflessione diverrà una *distensio animi*. Il termine etica rimanda al concetto di dimora, di soggiorno, è un concetto di luogo, di radicamento e di valori. In tal senso l'etica si avvicina alla natura e si allontana dalla città, ma noi non possiamo soggiornare da soli. Nel nostro luogo bisogna far posto agli altri, la nostra dimora dev'essere aperta al viso altrui. Essere disposti ad ascoltare gli altrui valori e a dialogare con le altrui provenienze: domandare per imparare. Etica del corrispondere.

Occorre pensare l'etica al di fuori dei condizionamenti della politica, ma senza che questa presa di distanza conduca a una metafisica del relativismo. Ci deve essere un *dover-essere* qualsiasi ma che funzioni, cangiante e non dato, che ci consenta delle strategie di sopravvivenza. Il valore della politica siamo noi stessi a deciderlo, non dimentichiamolo. Il valore più "vero" è quello che pone gli interessi del gruppo come prioritari, che mette a disposizione della comunità ogni privilegio, nell'uguaglianza delle libertà, ma dal gruppo occorre anche allontanarsi, per raccogliersi in sé, silenziosamente, come un atto catartico, instaurando una condizione di ritiro ch'è, al contempo, anche di erranza.

Si erra perché si va. Si erra perché si sbaglia. Si va per la città per ritornare sempre verso casa.

Come scrive anche Paolo Flores D'Arcais, la democrazia è la più fragile e a rischio delle forme di convivenza, non avendo nulla di sacro su cui fondarsi e a cui obbedire, ma solo la scelta dell'eguale dignità delle esistenze irripetibili. L'etica, perciò, se non vuole contraddirsi in obbedienza, deve farsi politica della democrazia radicale, politica libertaria e libertaria eguaglianza. Nell'eguaglianza bisogna ritagliarsi un giardino, dove la solitudine crea. La solitudine è sovversiva.

Il pensiero all'interno della polis è un pensiero conformista, che appunto prende forma dai punti di riferimento della polis stessa (anche per il "rivoluzionario" non può essere che così). Ciò ch'è possibile fare è prendere le distanze dal pensiero politico che tutto fagocita, per approdare a un pensiero più in sintonia con le urgenze interiori, più umile e prudente, affermativo, in grado di poter rammentare a tutti l'allegria contro la tristezza dei compro-

messi, la seriosità della burocrazia, il dramma delle truffe e dei ladrocini.

L'arte può redimere le colpe della politica. L'arte sta all'interno della polis, quindi la città è il valore grande che ingloba il piccolo. L'arte è un *meno* rispetto alla politica, ma questo meno si rivela un di *più*, un'eccedenza, in quanto riesce a cogliere aspetti che con il pensiero politico non sono pensabili. L'arte è una riduzione rispetto alla globalità che la politica coglie, ma proprio questa riduzione consente un'*apertura* ulteriore, mostrando l'essenziale. Il linguaggio dell'arte non ha i tempi di quello comune, si tratta di un tempo (e)statico che trascende il proprio testo e diventa *rivelativo*: è un linguaggio che dice più di quanto non dica testualmente.

L'arte è anche una liberazione dalle nevrosi che proprio la polis crea, un'esigenza di distillare esperienze derivanti da frustrazioni, quasi una fisiologia applicata.

L'arte è una *ferita* sempre aperta nel corpo di cemento della città, una ferita che deve rimanere sgorgante, come la ferita dei grandi mistici, per mantenere i legami con la nostra etica, le radici, e per consentirci un esercizio di meditazione che non si può fare nel rumore cittadino.

"La grande città è l'inferno per i pensieri
di un eremita \...\nqui imputridiscono tutti i sentimenti \...\n città delle anime depresse e dei petti angusti,
degli intrusi, degli sfacciati, degli scribi
e degli strilloni \...\n tutti parlano e nessuno presta attenzione \...\n e ciò che un giorno era chiamato mistero
e segreto di anime profonde,
appartiene oggi ai trombettieri di strada \...\n esci da qui, va' incontro ai rosai,
alle api e agli stormi di colombe!
Va' soprattutto dagli uccelli canori,
perché t'insegnino il canto."
(F. Nietzsche, *Zarathustra*)

L'arte è il luogo dell'*incanto ritrovato*, ci permette di ri-diventare infanti, ci parla dell'ineffabile, recuperando una dimensione pre-linguistica e riattivando il pensiero immaginifico. Sotto questo aspetto l'arte è op-posta alla politica, vive nel luogo comune, ma si situa a distanza, in zone dove la politica ben poco ha a che fare. L'arte non si addice alla velocità del pensiero cittadino, richiede

tempi lunghi. L'artista abbisogna dell'incubazione delle idee e il fruitore deve avere tempi lunghi per entrare dentro all'oggetto artistico. Fra le mura della città occorre trovare un chiostro, un luogo di edificazione. La vita tumultuosa deve placarsi come un leone addormentato e le tensioni dei rapporti sociali devono purificarsi. Lo studio dell'artista dev'essere piccolo, perché non ha bisogno dello spazio esterno, in quanto è l'uomo a prevalere, col suo infinito interiore, che risale dalle profondità e che ha solo bisogno di un niente per esprimersi. È al suolo che si trova il livello germinativo, dal quale sorge, con un *quid* di mistero, qualcosa per il futuro.

Per incantare con le proprie opere bisogna prima essere stati da queste incantati. A differenza dei fatti tecnologici e scientifici, nell'arte non esiste alcun progresso, ed è proprio questa sospensione del tempo che permette ai capolavori di rimanere tali. I gesti dell'artista non sono movimenti che trasportano un elemento verso l'altro o verso un luogo differente, ma di questo elemento realizzano il proprio aver luogo, il suo essere così: *il quale in quanto è tale*. L'artista modella ciò che modellando si profila.

L'arte è un'attesa essenziale, che si fonda sull'appartenenza di chi attende a ciò che arriverà. Se il politico capisse questo, se si mettesse nella disposizione d'animo dell'accoglienza, farebbe della grande politica, farebbe il bene della *polis*.

L'indispensabile capacità di compromesso con la banalità presunta della realtà quotidiana è, nella società di massa, un pregio non un difetto, fatta salva, ovviamente, l'assoluta qualità dell'opera. Proprio qui sta il problema maggiore che l'arte del nuovo secolo dovrà affrontare con vigore: far convivere il rigore della forma con le varie esigenze di ascolti mutevoli, ora razionali ora intuitivi, ora psicologici ora ludici ecc., ascolti caleidoscopici di un pubblico sempre più vasto e differenziato (in tal senso alcuni riferimenti al jazz e al cinema sarebbero interessanti, arti giovani, senza il peso gravoso della storia e del pensiero occidentale, nate già con le problematiche tipiche del Novecento).

Non è certo (più) l'epoca dei musicisti da lavagna (come diceva Cocteau) e dei messaggi nella bottiglia, dobbiamo sostituire l'idealistica metafora adorniana con una quotidiana operatività che, grazie a una segnaletica forte ed esplicita (che non vuol dire accondiscendente ai gusti del pubblico), sappia farsi viatico di collegamento fra opera e mondo.

La musica dovrebbe farsi viatico intellegibile di comunicazione fra gli uomini, non nell'ingenuo senso romantico che vede la musica l'arte universale, ma in quello di dar corpo a una forma pla-

stica che accolga in sé, come *forma mentis* ancor prima che tecnicamente, il senso della *molteplicità*, il rispetto dell'elemento altro, la convivenza con le esigenze di tutti, per approdare a una sorta di *geo-musica*, di una musica che più che storia è geografia, solidale alle culture del mondo.

Solo un'ottica in diagonale, intersecante rispetto alle varie metodologie, è in grado di filtrare e decantare le varie impostazioni, espellendo gli elementi che non sono (più) in rapporto propulsivo e vitale con quello ch'è la cultura (musicale) contemporanea, soffermandosi invece sugli aspetti che, in ogni metodologia, da qualsiasi parte essi provengano, sono ancora utili, funzionali a un discorso diverso e nuovo, flessibili e disponibili a essere rimessi in gioco. Scrivere è un esercizio all'impermanenza, occorre assumere un'anti-metodologia, senza confini.

Il negativo è stato una vera e propria *cruce* per il pensiero novecentesco, che lo ha letto sia in termini di male, sia in quelli di assenza, sia in termini di contraddizione logica (e/o sociale) irrisolvibile. La negazione va ora intesa come fattuale negazione di campo, come concreta contra-posizione, instaurando un concetto non solo logico-formale, ma reale ed esistenziale, ossia è possibile assumere la fattualità di un'opera attraverso la sua posizione, il che significa compiere delle esperienze passando da un posto all'altro, muovendosi, ed è proprio in questo passaggio che possiamo renderci conto delle varie qualità posizionate.

La coscienza musicale, nel suo esperire, si configura come un percorso che più va oltre e più s'addentra in sé, ovvero l'indagare ha un carattere riflessivo e vitale.

L'(auto)coscienza si compie non già o non solo nel tempo, ma nello spazio, nel viaggio da una posizione all'altra, nell'apertura al fattuale che emerge.

L'opera è-nel-mondo, geograficamente, è *situata*, ha carattere intramondano. Il sostituire la storia con la geografia significa privilegiare l'esserci, quale presenza concretamente vitale, rispetto all'ontologia e alla prospettiva oltre-mondana. È così che anche la storia si fa topologia e la topologia è un fatto, è forma naturale. L'artista moderno, come l'ha definito Spencer, è colui che ha la consapevolezza di ciò ch'è andato perduto e manifesta una coscienza critica del presente, vive le contraddizioni e il dramma dell'uomo alienato, ma tenta di trovare un mezzo per superare le angosce, mettendo a punto un'arte che, pur coinvolgendosi con le tragedie dell'epoca, sia messaggio positivo, riattivando una visione universale e quindi trasversale dell'arte. La cultura istituzionale non s'è mai posta il problema del valore del fatto che

esistono tante culture, e, tantomeno il problema di un'eventuale possibilità di sintesi di queste culture, sintesi e non semplice giustapposizione o addizione, sintesi che viene, con forza vitale e con grande abilità (come scriveva Gaslini, fin dagli anni Sessanta).

In tale prospettiva una funzione importante viene esplicitata dal ripensare la storia (delle musiche, al plurale), il che non significa un furbesco riappropriarsi degli stilemi del passato, ma acquisire la consapevolezza che il concetto di "contemporaneità" non può essere meramente numerico, ma nel tempo dell'arte si presentano cose che sono sempre accadute e che sono sempre eventuali e accadibili, in una contemporaneità di tutti i tempi che ci narra dell'avventura dell'uomo.

La storia dev'essere attualizzata, assumendo una sorta di funzione spaziale, non un nostalgico sguardo all'indietro o un improbabile *revival*, ma assolvendo a un fine culturale in quanto, attraverso l'allargamento dello spazio musicale, allarga anche la coscienza di ciò che è, oggi, la musica e la condizione del musicista. Gli stilemi del passato devono essere visti come una sorta di *topoi*, tutti spazialmente prossimi. Il tempo della topologia è quello del coordinamento, non della successione, e in esso vanno a collocarsi le figure fondamentali del pensiero che costantemente vengono de-costruite o ri-costruite per essere ri-messe in gioco, in un perenne circolo ermeneutico. La storia della musica si fa geografia sonora.

Lo sperimentalismo credeva all'"anno zero", metteva in questione la storia, quando fu esso stesso una questione storica, vissuta profondamente dalla maggioranza dei musicisti che si posero il problema dello svecchiamento delle tecniche tradizionali, mettendo a disposizione, di tutti, un bagaglio linguistico ricchissimo e aperto agli esiti personali. L'apice storico di questa ricerca sul linguaggio si situa fra la fine degli anni Quaranta e l'inizio dei Settanta, dopo diventa maniera, marchio di fabbrica che a molti serve ancora per sopravvivere, per tenersi a galla (è per questo che s'è parlato di un'accademia dell'avanguardia).

Molti musicisti sono stati disconosciuti dalla musicologia ufficiale, non solo per colpa dell'inadeguatezza dei metodi della musicologia stessa, ma pure per interessi di vario genere (che con la qualità della musica nulla hanno a che fare, interessi economici di alcune Case discografiche ed Editoriali, interessi politici dei vari Direttori Artistici, *clan*, *lobbies*, l'un l'altro contro, in lotta per una piccola e miserrima fetta di potere). A tempi brevi conviene di più avere l'appoggio di qualche baronetto locale per diffondere la propria musica, ma a tempi lunghi s'impone solamente la qua-

lità dell'opera e la sua verità interiore. Attraversando le metodologie codificate, possiamo riprendere dall'orientamento sociologico gli interessi per il contesto sociale, ma relazionandolo all'inventiva dell'artista, ch'è, a un tempo a se stante e in rapporto all'ambiente culturale e politico circostante, ovvero l'artista ha un suo mondo che, ovviamente, risente ed è influenzato da quello degli altri. Non si produce un rispecchiamento diretto del sociale nell'opera dell'artista, perché, il sociale, pur essendo determinante, deve passare attraverso le deformazioni che, comunque, la fantasia dell'artista provoca. Inoltre, questo duplice e reversibile rapporto fra inventiva personale e società, subisce un'ulteriore fantasmagoria attraverso il linguaggio il quale, con la propria autonomia, ha le sue leggi, che il buon musicista sa modellare, ma che deve anche rispettare, in uno stretto e continuo rapporto fra legge e libertà, fra vincolo posto e vincolo superato. Nella società massificata v'è un'ipertrofia della pienezza, occorre allora allargare il pieno, il troppo, creare zone di respiro, di silenzio, di sospensione, di diminuzione, di distanza, di meditazione, di eremitaggio del pensiero (come aveva già intuito Anton Webern nei suoi romanzi in un sol gesto). L'anima di un brano non risiede solo nella struttura, come pretende il pensiero di origine formalistica, ma anche nella *qualità* del suono stesso, della sua natura ed energia, della cura con cui si maneggia, il costruito dovrebbe quindi mettersi al servizio delle ragioni del suono, della sua forza. Webern conosceva bene questa verità, ignorata poi dai suoi nipotini, in nome di un accanimento geometrico\archittonico; fu per questa ragione che Heiz Klaus Metzger parlò di "invecchiamento della Nuova Musica"³.

Il pensiero artistico è un filosofare *oltre*, è conoscenza *ulteriore* che non va intesa in senso idealistico, ma simbolico in quanto l'arte è un segno speciale che rinvia a una pluralità di dimensioni, creando un *unicum* arte\mondo del tutto particolare.

Passati gli anni dello sperimentalismo e dell'estetica del rifiuto, dopo Babele l'arte deve ripristinare il *rapporto positivo* con il pubblico ch'è andato perduto per colpa dello strapotere della speculazione intellettuale: la *riconquista del senso* dell'arte è il primo passo da compiere. Il divario che s'è instaurato fra la musica contemporanea e il suo pubblico eventuale va colmato con amore, con *partecipazione* e *sincerità*, allora questa distanza si farà terra

³ H. K. Metzger, "L'invecchiamento della musica nuovissima", in *Collage*, Palermo 1964.

fertile, terra di presenze e di prossimità. La musica che rifiuta di confrontarsi si chiude nella presunzione del proprio io e, inconsapevolmente, ci parla di un'assenza. Nel tentativo di parlare solo di se stessa, maschera il dramma di una micro-realtà, di una condizione da *eremita urbano* che non riesce a vivere la *polis*, che non sa relazionarsi al contesto dei fatti e misfatti giornalieri, quelli che sporcano le mani: è musica aliena.

La stessa deprecabile situazione, anche se rovesciata, del musicista che si mura nel proprio studio, si presenta per colui il quale corre dietro alle mode, fra gli svaghi salottieri e le frivolezze del foyer, è un musicista non del mondo, ma della mondanità, cercando di far sua l'eterogeneità della città con fare disinvolto e superficiale, soprattutto *inautentico*. Intende la molteplicità in senso quantitativo, si lascia prendere dal luccichio delle cose, ed è del tutto privo della voglia di imparare e di approfondire, del senso del sacro, della catarsi, della spiritualità e della magia che la vera arte comunica. Produce una musica *easy* da arredo metropolitano che sta ai bisogni dell'uomo come il supermercato sta alla fame nel mondo. È uno stile post-moderno che si sintonizza facilmente sull'immaginario collettivo da rotocalco, sull'effimero. È una musica che ha una linea, indossa un abito alla moda, ma non ha valori, è come svuotata, gioca non sulla leggerezza dell'essere, ma sulla sua banalizzazione.

Anche i tanti ripiegamenti solipsistici che si sentono in giro, soprattutto nei pezzi brevi e lievi, stile foglio d'album, dalle sfumature crepuscolari scritte col lapis, pur nella loro piccola verità esistenziale, operano una chiusura e una banalità, approdando a una *retorica del semplice* che, se ha il vantaggio di non provocare difficoltà all'ascolto, conduce a risultati ordinari e qualunquistici, senza coraggio e senza bizzarrie, dove l'eleganza del gesto è fine a se stessa e senza altre qualità che non siano quelle di un compito ben svolto.

Il villaggio globale sarà felice se ogni cultura sarà la nostra, all'arte l'alto compito di prospettarci, col suo linguaggio fantastico, l'utopia della pace. Se l'arte rimarrà ingarbugliata nei meandri del potere, l'utopia sarà amara illusione, ma se saprà essere un servizio per l'uomo di ogni colore, allora potrà offrire un indispensabile contributo alla realizzazione di una società mondiale rappacificata.

I *senzatterra* devono trovare casa nella musica dell'avvenire, una musica dell'accoglienza. Una musica del mondo, colorata da tutti i colori dei paesi vicini e lontani, scintillante come gli occhi dei bimbi, profonda come lo sguardo della sofferenza. Non credano i

formalisti, gli accademici e i professori, che queste siano cose lontane dall'arte, anzi ne costituiscono la spinta interiore e le finalità, senza le quali l'arte è mero calligrafismo, autoreferenziale, fine a se stessa, vanitosa bellezza che si guarda allo specchio, gingillo per intellettuali che all'arte chiedono la protezione (psicologica) del loro status (sociale) e la patente di una tanto presunta quanto vacua superiorità rispetto al mondo della gente. Al contrario bisogna auspicare che l'artista si assuma la responsabilità di un gesto di civiltà e che, senza recedere di un passo nella costante attenzione al rigore del linguaggio e al senso della forma, si faccia uomo del mondo, affrontando i temi che questo mondo affliggono, in una rinnovata (illuministica?) fratellanza. Ecco allora che i *senzatterra* potranno abitare la *geo-musica*.

"You, Chiara, who see the stars
As mistletoe berries burning in a black tree,
You surely, seeing I am a bowl of kisses
A should put your mouth to mine and drink of me."
(D. H. Lawrence, *Poesie*).

WHAT HAPPENED TO GEORGE ANTHEIL?

GUY LIVINGSTON

Nel fermento artistico della Parigi anni Venti, operava con rilievo il compositore George Antheil. I suoi progetti 'pubblicitari' erano incredibili, e la sua autobiografia era tanto esagerata da farlo considerare ancor oggi come il Bad Boy of Music (enfant terrible de la musique). Questo articolo mostra i maggiori avvenimenti della sua vita, provando a scoprire le ragioni della attuale oscurità, nonostante la potenza innovativa della sua vita e l'originalità della sua musica.

Composer George Antheil was born to a family of shoe salesmen in the industrial town of Trenton, New Jersey in 1900. During his childhood he showed a remarkable talent for the piano, and by the age of nineteen he was writing his first symphony and being noticed by conductors and critics. In 1922, despite very little formal training (he never finished high school and he never studied at a conservatory) and no professional performing experience, he left for a whirlwind concert tour of Europe. Within a year, he was famous and infamous, a *succès de scandale* in Paris, Berlin, Munich, and Budapest. His music is wild, ill-mannered, fast, loud, and abrupt. His performing at the piano was sweepingly virtuosic, and without a trace of romanticism. Although he could be on occasion opportunistic and self-serving, his personality was funny, outgoing, and charming.

Antheil and his future wife Boski Marcus moved in 1923 from Berlin into the apartment above Sylvia Beach's *Shakespeare and Company* bookstore in Paris (12, rue de l'Odéon). Antheil, a brilliant and unashamed publicity hound, took advantage of his location at the intellectual 'kilometer zero' of Paris, and was soon friends with the leading poet and artists of the day, both foreign and French. Ezra Pound adopted him immediately, and wrote a polemic book about his music, entitled *Antheil and the Theory on Harmony*. Erik Satie also championed Antheil, making sure that his concerts were well attended and publicized among the avant-garde. Before long, Antheil had met Virgil Thomson, Ernest He-

mingway, and James Joyce, all of whom became his close friends, attracted to his good humor and gregarious personality.

Antheil's early music was heavily influenced by Bartók and Stravinsky. In response to these first compositions, Hemingway is alleged to have said that he "liked his Stravinsky straight." Antheil was furious. Later, Hemingway, in an astonishing letter now archived at Columbia University, wrote an apology, "I think if you haven't been influenced by him [Stravinsky] you're a damn fool because he's such a hell of a great composer. Christnose [sic] I've been influenced by every great writer I've ever read but out of it we come, if we've got anything, hard and clear with our own stuff." And indeed out of it Antheil did come, loud and clear in 1925, with his most formidable work, the *Ballet Mécanique*. This work is fortissimo, aggressive, direct, and was to powerfully shock audiences on both sides of the Atlantic.

The score features synchronized player pianos, an extremely loud percussion section, bells, a siren, and airplane propellers. The synchronization of the player pianos presented an insurmountable challenge, and the piece had to be premiered in an equally loud but less high-tech version. Composer Paul Lehrman's recent detective work in re-creating the performance Antheil imagined, by combining MIDI and musicology, reveals how far Antheil was ahead of his time. There was a fervor and faith in technology, that embraced — and was embraced by — composers as disparate as Mossolov, Antheil, Honegger, and the Italian Futurists. Not content with the huge amount of publicity he had already generated in France (including a riot in the Theatre des Champs Elysées in 1923), Antheil disappeared from Paris. Bravig Imbs, a journalist and friend of Antheil's, planted a false news item, and on September 25th, 1925, the *Chicago Tribune* printed in their Paris edition a story headlined: "Friends of Composer Antheil Fear he is Lost in African Desert." Further stories circulating in the international press reported Antheil's subsequent 'rescue' by the Foreign Legion. Reports of his death had been greatly exaggerated by none other than the composer himself, who could be found on the beach in Tunisia, while his friends in Paris presented several concerts in absentia.

In 1927, Antheil's notoriety was extended to New York, where the Carnegie Hall debut of *Ballet Mécanique* was received with scorn by the press and incomprehension by the public. The hype surrounding the disastrous concert dogged his career for decades. "If the public still thinks of me at all, it probably thinks of me as the composer of this damned *Ballet Mécanique*", Antheil la-

mented in his autobiography. Yet *Ballet Mécanique* is maybe his best work, certainly the most original, and it has the stamp of genius. Although it was almost the last of his avant-garde compositions, the relentless, exhilarating score sums up the optimism and energy of an entire generation.

In the 1930's Antheil moved back to the US and began to write more and more classically-oriented music, heavily influenced by Beethoven. He settled in Hollywood, where he was to compose two dozen scores to films directed by legends Ben Hecht, Fritz Lang, and Cecil B. DeMille. Additionally, he wrote several important ballets during the 30s and 40s, some wildly original (and top-heavy) operas, and a respectable and solid body of neo-classical American symphonic music.

Many "serious" composers resented or misunderstood Antheil's work in the Hollywood film industry. Although he also began with a certain mistrust of the trade, he quickly became a complete convert, urging his fellow composers through articles in *Modern Music* to join him in California and be part of this most 'democratic' of musical forms. His impressive screen credits include *The Plainsman*, *Once in a Blue Moon* (1936), *Union Pacific* (1938), *Angels over Broadway* (1940), and *Specter of the Rose*, (1946).

Like Charles Ives or Langston Hughes, Antheil earned money from other fields in order to support himself, his music and his family. But Antheil's choice of extracurriculars was odd enough to have destroyed what little remaining respect the critics had for him. He began to contribute articles to *Esquire Magazine* on topics ranging from glandular dysfunctions to advice to the love-lorn. His most popular columns were "She is no longer faithful IF" and "Boy Advises Girl."

He also wrote a semi-autobiographical crime novel "Death in the Dark" under the name Stacey Bishop, and a large number of articles on the German military and the evolution of World War II. His military interest was piqued by his younger brother's work as a code clerk in Moscow for the US embassy. According to recently declassified files from the Finnish government, George's brother Henry was in a plane which was shot down by the Soviets on June 14th, 1940 over Tallinn, Estonia. Henry Antheil's tragic death was the inspiration for his older brother's prophetic book on German military strength and weakness: *The Shape of the War to Come* (Longmans, Green). Antheil also wrote his "Tragic" Symphony in his brother's memory.

36 Although George Antheil's symphonic music was performed fre-

quently by American orchestras and ballets during the 1950s, his compositions were almost forgotten for thirty years after his death in 1959. Charles Amirkhanian, a music historian, producer and composer in California, led the resurgence of interest. But only recently, on the hundredth anniversary of this maverick composer's birth, is America and the rest of the world recognizing his unique contribution to twentieth century music.

How could a composer who appears in every account of 1920s artistic life have such a small impact on subsequent music history?

In a certain way, Antheil's fate was shared by many of his era, the so-called "lost generation" of the 1920s. At the end of the decade, economic depression suddenly forced many to redirect their creative energies. Within a decade, the war plunged the world into chaos, terminating many artistic careers and nascent styles. Finally, the advent of abstract expressionism in the visual arts and of serialism in music stifled futurism. Antheil, who by then was the most romantic of composers, lamented this change in 1948, but he was already as far from the avant-garde as possible, both geographically and artistically.

Although he wrote one of the funniest autobiographies in music history, Antheil was not always his own best advocate. His public relations schemes were brilliant, but often left him with more enemies than friends. Many resented him for the endless sensational press coverage, for his pompous pronouncements on the future of music, and for his exceptionally high opinion of himself. However, he was also admired by scores of friends and acquaintances, and was close personal friends with musicians, movie stars, artists and writers, many of whom he enthusiastically supported in any way possible. His sense of humor was far-reaching, and nearly all his music contains witty cross-references to jazz and popular tunes, with the occasional wink at a classical melody.

Despite his riotous life he produced a prodigious output of works. Although much of the operatic repertoire was not finished (such as a setting of James Joyce's *Ulysses*), Antheil still completed about a dozen major theatrical works, two dozen movie scores, symphonies, piano and violin concerti, and a vast and untapped body of virtuosic solo piano music.

Virgil Thomson wrote in a letter in 1923, "Antheil is the chief event of my winter. He has admired me, he has quarreled with me about theories, he has criticized my pieces, he has consulted me about his, he has defended me to my enemies, to his enemies,

to my friends, to his friends.” And indeed this was vintage Antheil. He was a hot-headed fighter, a generous and reckless bonvivant, a contentious and opinionated composer who vested himself, in his own music and in his friends, wholeheartedly and unequivocally.

Bibliography

Much of the material for this article comes from the impeccably researched *The Life and Music of George Antheil* 1981, Linda Whitesitt. UMI Research Press, Ann Arbor Michigan. Dissertation for the University of Maryland.

Much of the material for this article comes from the impeccably researched *The Life and Music of George Antheil* 1981, Linda Whitesitt. UMI Research Press, Ann Arbor Michigan. Dissertation for the University of Maryland.

Additional help for my research was provided by Charles Amirkhanian, executor of the Estate of George Antheil, and by George Boziwick, curator of the Music Division, New York Public Library for the Performing Arts.

Particular thanks go to the Antheil family members who helped with this article: Peter Antheil, his son; and Bob Antheil and Henry Antheil, both cousins.

For an essential idea of Antheil's bold and brash view of his life, see his hysterically funny and fairly inaccurate autobiography, entitled *Bad Boy of Music* (1945), available at major bookstores or via the internet. Also see Hugh Ford's book, *Four Lives in Paris*, (1987) for a more accurate but still astonishing history of Antheil's life in France.

LE TENTAZIONI DEL CROSSOVER

(per una sistemazione delle note di frontiera)

ALFREDO D'AGNESE

Forse non c'è bisogno di scomodare Thomas Pynchon e la memoria di Charles Mason e Jeremiah Dixon, i due astronomi che crearono il tracciato di confine tra Pennsylvania e Maryland, per parlare di musiche di frontiera. Se ne usa il termine con una frequenza e una leggerezza sorprendenti.

Oggi, in tempi di confusione, di stasi e di rigetto, lo scenario musicale tende a muoversi ai bordi, ai confini, cercando sinergie, sposalizi e accostamenti che lascino pensare a un suono fresco, possibilmente nuovo. Gran parte di questo affannarsi non è naturalmente frutto del caso, né di un particolare fermento creativo. Alla base del fenomeno c'è un'industria allarmata se non disperata, quella del disco. La stessa che ha promosso negli anni scorsi il proliferare del “caso new age” con una panoplia di prodotti spesso esiziale. Oggi ogni major che produce dischi di musica classica o contemporanea ha il suo comparto “crossover”: musica di confine in cui un compositore d'estrazione leggera (rock, popular o jazz) prova ad accostarsi alla musica colta o viceversa. Ogni possibile combinazione viene incoraggiata. Capita di imbattersi in un rocker d'annata come Joe Jackson alle prese con la sua prima sinfonia, oppure di avvistare Uri Caine in una personale rilettura delle Variazioni Goldberg di Bach o ancora di conoscere compositori curiosi di sperimentare vie nuove.

È un terreno scivoloso quello della musica di frontiera, soprattutto quando prova a imporre “incroci” innaturali dettati da ragioni di marketing. La stessa parola “crossover”, usata per definire l'attraversamento, lo sconfinamento, rischia di perdersi lì dove sono naufragati termini come new age o world music. La frontiera di cui stiamo parlando è quella tra musica cosiddetta classica (sinfonie, lirica, musica sacra, opere) e quella leggera (popular music, rock, jazz). Mondi sempre lontanissimi, distinti e distanti. Questa discriminante si è arricchita nel tempo di una nuova variabile, quella geografica, fatta non tanto di paralleli e meridiani, quanto di diversità etniche, di ritmi, tempi, melodie e

armonie. Così Tokyo non è più così invisibile a Sherwood e il deserto del Kalahari profuma anche di New York.

Se cerchiamo un punto da cui partire, un nome, un tempo, la musica di Erik Satie rappresenta degnamente un prototipo, o se preferiamo, un modello archetipale. Ma se Satie e la "Scuola dei sei" per anni sono restati un caso isolato, una macchia impercettibile nel tessuto connettivo tra i suoni, possiamo trovare in tempi più recenti un altro esempio. Un po' di anni fa Michael Nyman, musicista e compositore, ha scritto un saggio, non ancora tradotto in italiano, dal titolo "Cage and beyond". Nyman intravede in John Cage e nel suo spirito eretico (come altro considerare la poesia del "Silenzio"?) una colonna d'Ercole da superare. Andare oltre Cage, allora, tra gli anni Settanta e Ottanta, è diventata la sfida che hanno accettato alcuni artisti, compositori, provocatori musicali.

Ed è toccato proprio a un non-musicista, Brian Eno, aprire le porte a una sinergia, a una commistione di suoni e ambienti come non se ne era mai vista in decenni interi.

Già dissacratore di opere colte con la Portsmouth Simphonia, Eno ha aperto e chiuso vecchie ferite che ci si trascinava da generazioni, destrutturando prima l'idea stessa di rock (musica bassa), poi trattando i canoni di Pachelbel come un patchwork, un puzzle da rivedere e correggere inserendo nuove varianti, trasformandone l'idea nel tempo e nello spazio.

Dal 1975 in poi Eno si è divertito a mescolare le carte intervenendo sulla musica per ambienti, rivitalizzando il rock di Talking Heads e U2, portati gli uni alle radici di madre Africa e gli altri alla fonte più genuina del rock'n'roll. Non si è fermato qui il papà di "Music for airports", portando la sua curiosità su e giù per l'ecumene fino all'ultimo teorema, la musica generativa.

Nel frattempo il mondo non è stato a guardare. Alla corte della sua Obscure records si è formata una piccola scuola di pensiero e di album belli e impossibili; è nata una consorteria di strumentisti e pensatori del suono che ha posto sempre un passo oltre i limiti dell'ortodosso. Le distanze tra musica alta e musica bassa si sono accorciate, fino a diventare in qualche punto esili. E così è stato tra le caste di pubblico che per almeno un secolo si sono guardate in cagnesco.

Gavin Bryars, Jan Garbarek, la Penguin Café Orchestra, Robert Fripp, Jon Hassell, Ryuichi Sakamoto, David Sylvian, Russell Mills, il Kronos Quartet, Philip Glass e lo stesso Steve Reich, in ordine sparso sono stati tra alcuni protagonisti di questa avventura misteriosa e spesso esaltante.

Le sue fortune, o meglio la sua nicchia, hanno creato le premesse perché l'industria del disco sentisse odore di azzeramento, fiuto di dollari, yen, marchi o sterline (pochi, ma sempre buoni).

Le tentazioni del crossover sono tutte lì nel tentativo di appiattare, di rendere vendibile una categoria dello spirito che è aerea, impalpabile. I novelli cartografi del suono sono alla ricerca di altre mappe da disegnare, emozioni diverse che abbiano le stimmate della novità e non del già detto, visto e sentito. Una missione disperata per sfuggire alla noia da una parte, per cercare nuove forme (d'arte, di comunicazione e perché no?, di piacere) dall'altra.

È un forte azzardo cercare di inscatolare e di irreggimentare le sperimentazioni, le avanguardie, la confusione tra stili e ritmi. Su questo campo minato si stanno giocando due battaglie: l'industria vuole guadagnare nuovi settori; di contro, come accade ciclicamente dai tempi di Elvis Presley, c'è un atteggiamento ribellistico proteso alla conservazione di una purezza, alla negazione delle generazioni precedenti, dell'altro da sé.

In Italia solo da qualche anno ci si è incamminati sulla via delle musiche possibili. Il gap da recuperare, rispetto al mondo, è ancora notevole. E tuttavia registriamo segnali incoraggianti, perfino da parte della discografia, forse il punto più arretrato di questo sistema. La sfida che da Ludovico Einaudi (Milano) porta ad Arturo Stalteri (Roma) e a Girolamo De Simone (Napoli), che ha certamente ramificazioni più complesse un po' in tutta Italia, è appassionante. Rompe barriere e schemi e merita di violare anche nel nostro Paese il sipario che divide le musiche riconosciute nei teatri, nelle associazioni e negli enti lirici da quelle "selvagge", senza patria e bandiera. È un terreno fertile su cui prima o poi si dovrà ritornare. Senza pregiudizi, industria permettendo.

NUOVE OPERE DA BERLINO

DINO VILLATICO

Il 24 dicembre 1925 alla Stadtoper (opera della città) andava in scena, diretto da Erich Kleiber, il padre di Carlos, il *Wozzeck* di Alban Berg. Oggi il teatro si chiama Staatsoper Unter den Linden (opera di stato sotto i tigli), dalla caduta del muro, perché si trova sul viale che appunto si chiama Unter den Linden. Ma conserva intatta la vocazione per il moderno. Che è del resto una vocazione tipicamente berlinese, almeno dagli anni di Carl Philipp Emanuel Bach, vale a dire da più di due secoli e mezzo. La nuova opera tedesca nasce qui: il 18 giugno 1821, alla Schauspielhaus, c'è la prima di un'opera destinata a cambiare la storia del teatro tedesco: *Der Freischütz, Il franco Cacciatore* (ma si direbbe meglio il Franco Tiratore o piuttosto Il Cecchino). Per festeggiare l'avvento dell'anno Duemila, il teatro Unter den Linden allestisce ben quindici opere del Novecento, delle quali due commissionate dal teatro a due compositori di oggi, uno americano, Elliott Carter, e l'altro inglese, Harrison Birtwistle, con un senso dell'internazionalità della musica e della gestione della musica che l'Italia deve ancora imparare (ve l'immaginate un direttore tedesco o inglese alla Scala? eppur i Filarmonici di Berlino hanno un direttore italiano e dall'anno prossimo il direttore sarà inglese, ad Abbado succederà Simon Rattle; quanto all'attuale direttore della Staatsoper Unter den Linden, Daniel Barenboim, è nato a Buenos Aires da genitori ebrei, scappati dalla violenza nazista). L'elenco delle opere è presto fatto: *Wozzeck, Von Heute auf Morgen* (Schoenberg¹, *Lulu, Pelléas et Mélisande, Elektra, Christoph Colomb* (Milhaud, prima a Berlino nel 1930), *Madama Butterfly, Die Brautwahl* (La sposa sorteggiata, Busoni), *Salome, Jenufa, Tosca, Komödie ohne Titel* (Commedia senza titolo, Jan Müller-Wieland), *Die Verurteilung der Lukullus* (La condanna di Lucullo, Dessau); le due opere commissionate sono *What Next?* di Elliott Carter e *The Last Supper* di Harrison Birtwistle (che la Regina ha nominato Sir per i suoi meriti culturali). Sono andato a

¹ Schoenberg si firmava con il dittongo "oe" invece che "ö", perché diceva che così scrivono gli ebrei. È una pignoleria, i tedeschi scrivono "ö".

Berlino a vedere e ad ascoltare le due opere nuove. Con una grande invidia. Ma anche con una grande gioia, perché Berlino è una città esaltante.

In qualche modo tutt'e due le opere, sia quella di Carter che quella di Birtwistle portano sulla scena una sorta di bilancio del passato, Carter si limita al Novecento, l'inglese è più ambizioso, e mette in scena una sorta di processo a duemila anni di cristianesimo. Carter sembra assai pessimistico sul futuro dell'umanità. Birtwistle concede la possibilità di un riscatto, ma con beneficio d'inventario. Entrambi sembrano tirare un frego sulla riuscita della cosiddetta 'civiltà' occidentale. Cominciamo dall'americano. È assai curioso che il messaggio più pessimistico sia proprio il suo. Ma non fa meraviglia. Chiunque abbia una certa familiarità con la cultura americana (intendo, degli Stati Uniti) sa che gli americani non hanno un'opinione molto lusinghiera di se stessi, in fondo i più accesi ammiratori dell'America non sono gli americani, bensì gli europei. Perfino in un film commerciale come *American Beauty* l'immagine che gli americani offrono di se stessi non è positiva, e tale immagine negativa ottiene anche l'Oscar. In Italia un film simile avrebbe suscitato polemiche a non finire e censure e sarebbe stato tolto dagli schermi. L'autocritica non è una virtù italiana. L'italiano s'incensa anche quando si denigra. Come in queste righe, dirà il lettore. No: perché non intendo denigrare nessuno, ma solo constatare. Mi si smentisca sui fatti, non sulle opinioni. Torniamo a Berlino, che è meglio. Il testo dell'opera di Carter è di Paul Griffith, il critico inglese del "Times" di Londra e autore di un'utile guida alla musica di oggi. È un testo bellissimo. Un gruppo di persone sta andando a un matrimonio, ma l'automobile che li conduce ha un incidente. Questo è l'antefatto. L'opera comincia subito dopo l'incidente. I personaggi non fanno di essere morti. Continuano a parlare e a discutere tra loro, a domandarsi perché non arrivino i soccorsi, sono cinque persone e un bambino che non trovano pace. Arrivano i soccorsi. Ma buttano terra sui corpi e sulla strada per cancellare le tracce di sangue. Il bambino scende in orchestra domandandosi: what next? (e dopo?). Ma il "next" non si sente, scompare inghiottito dalla buca dell'orchestra. In mezzo si susseguono duetti, terzetti, soli, interludi strumentali. Quanto al carattere della musica, la scrittura è perennemente contrappuntistica, si direbbe una sintesi dei modi contrappuntistici del novecento, non necessariamente tutti seriali, ma due aspetti risaltano con estrema evidenza e sembrano un fatto nuovo in Carter, e anche nella musica di oggi: l'attenzione alla comprensibilità del testo e la riconoscibilità dei

ritmi, vale a dire che si capisce sempre ciò che i personaggi dicono cantando e che emergono con chiarezza anche ritmi ripetitivi della musica di consumo, tuttavia né la riconoscibilità dei ritmi né la comprensibilità del testo compromettono la severità e il rigore della scrittura contrappuntistica, Carter insomma non cede di una virgola alle mode della semplificazione comunicativa. A mio avviso *What Next* è un capolavoro che chiude degnamente il secolo che si è aperto con il *Pelléas*. Sta probabilmente a significare proprio questo l'accoppiamento dell'opera con un'altra poco rappresentata di Schoenberg, che anzi perfino a Berlino si rappresenta ora per la prima volta: *Von Heute auf Morgen, Da oggi a domani*. Nella stessa serata così il pubblico assiste a un'opera del compositore che ha aperto la Nuova Musica del secolo e a una di un compositore che il secolo lo ha percorso quasi tutto (Carter è nato nel 1908) e a 92 anni lo vede finire. L'opera di Schoenberg regge bene la scena, ma soprattutto appare di una straordinaria attualità il suggerimento di scrittura. Se la scrittura di Carter fa pensare al *Wozzeck* di Berg, nel quale la continuità del flusso musicale è costruita sulla successione di numeri chiusi, la scrittura dell'opera schoenberghiana suggerisce di costruire un'intelaiatura musicale indifferente al contenuto del testo. Proprio il divario tra musica e testo, invece di annientare il testo, finisce per esaltarne la funzione teatrale. Il libretto di Max Blonda è di una sconcertante banalità, nel tentativo di rispondere alla questione "che cos'è un uomo moderno?". Non c'è risposta. L'ideologia piccolo borghese del testo può irritare. Ma la musica la distanzia. E anzi, non importa se Schoenberg, che probabilmente condivideva l'ideologia del testo, la ridicolizza. Che la satira della famiglia piccolo borghese sia venuta fuori si deve anche alla bellissima messa in scena di Nicolas Brieger, che ha curato anche la regia dell'opera di Carter, strepitosa. Sulla scena i rottami di un'automobile: subito l'immagine si fa simbolo dei rottami di una civiltà. Soprattutto quando alla fine scende dall'alto il coperchio dell'automobile, e una carcassa da cimitero delle automobili resta sospesa sui personaggi. Quando il soccorso stradale stende terra sui corpi e sul sangue, tutto è rottame, anche gli uomini. È questo il "next" che lasciamo al "next"? Per Schoenberg Gisbert Jäkel, formidabile collaboratore di Brieger, ha disegnato un interno d'arredamento moderno, asettico, funzionale, insomma un "interior" da rivista d'arredamento, sufficientemente impeccabile per risultare repellente.

In tutt'altro clima ci trasporta Birtwistle. Il testo di Robin Blaser è stucchevolmente moraleggiante. Gli apostoli, compreso Giuda, ri-

tornano e ritorna anche Gesù. Si fa processo al cristianesimo, e le Chiese Cristiane non ne escono molto bene: nessuno sembrerebbe avere capito il messaggio originale. Il difetto principale del libretto sta nel rendere espliciti i significati delle allegorie, come se la rappresentazione non fosse sufficiente a evocarli nella fantasia dello spettatore. Li evoca, però, e splendidamente, la musica. Sarebbe riduttivo chiamarla eclettica. Ma lo è. Anche per Birtwistle, però, come per Carter, il segno distintivo, lo stigma che sigilla la qualità della scrittura sta nell'elaborazione contrappuntistica. Come a dire che dalla banalità dei linguaggi di moda ci difende solo la cura estrema della scrittura. Non importa infatti lo stile che si sceglie, importa che la scelta sia sostenuta da una consapevolezza tecnica: che si sappia insomma ciò che si fa e lo si sappia fare nel miglior modo possibile, vale a dire al massimo livello di competenza.

Tutto vero. Ma si rimpiange un po' la sublime ironia dell'americano Carter.

LE SCIENZE SOCIALI E I NUOVI LINGUAGGI MUSICALI¹

LELLO SAVONARDO

Breve riflessione sulla Sociologia della Musica

Tra tutte le arti, la musica potrebbe sembrare la più refrattaria allo studio sociologico: i caratteri di ineffabilità e di trascendenza che le sono stati per lungo tempo attribuiti sembrano infatti sottrarla a questo tipo di approccio. La sociologia della musica, che nasce ufficialmente con Max Weber ed il suo saggio "I Fondamenti razionali e sociologici della musica"², pubblicato postumo per la prima volta nel 1921³, non ha alle spalle una lunga e consolidata tradizione anche se i contributi prodotti nell'ambito di quest'area di ricerca sono numerosissimi. Il dibattito su tale disciplina e più in generale sulla sociologia dell'arte è ancora aperto e pone molti quesiti.

La concezione ottocentesca irrazionalistica, che ripropone l'idea crociana dell'arte come attività autonoma e svincolata dal contesto storico-sociale, si contrappone alle teorie di numerosi studiosi — dai marxisti-leninisti a Taine, a Sorokin e altri — che tendono a ridurre il rapporto arte-società a qualcosa di meccanico, considerando quindi l'arte come un semplice riflesso del contesto sociale. Quest'ultimo approccio pone chiaramente il rischio che l'arte negli studi sociologici possa essere ridimensionata, ridotta, ma che, soprattutto, non venga affatto compresa. A tal proposito, ci sembra interessante il contributo espresso da Ferrarotti in un suo breve saggio⁴. Dopo aver criticato sia la concezione

¹ Considerazioni sul Convegno *I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*, tenutosi nella facoltà di Sociologia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II, il 2 dicembre 1999.

² Weber, M., *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, in Id., "Economia e Società", Ed. di Comunità, Milano, 1961, vol. II, pp. 771-852.

³ Cfr. L. Del Grosso Destreri, *La sociologia della musica: situazioni e prospettive*, in "Studi di Sociologia", Milano, Anno VI — 1968 — Fasc. II, pp. 155-179.

⁴ F. Ferrarotti, *Idee per la nuova società*, Vallecchi, Firenze, 1966, pp. 49-58.

dell'arte come attività autonoma che quella dell'arte come riflesso sociale, Ferrarotti afferma che tra arte e società vi è un rapporto reale, dialettico, vivente. Si tratta di un rapporto di condizionamento reciproco il cui configurarsi specifico non è quindi ipotizzabile a priori. Il rifiuto metodologico di ogni comodo schema globale di marca ottocentesca è infatti necessario per riconoscere che, come dice ancora Ferrarotti, "arte e società non si fronteggiano: l'arte è nella società" e dunque "il punto di vista sociologico non può essere il puro rimando dell'opera d'arte, o scuola, o tendenza, alla specifica matrice storico-sociale da cui si suppone derivata"⁵.

Inoltre la necessità di salvaguardare la specificità del fatto artistico, sostenuta tra gli altri da Memmi⁶, se da un lato appare valida, dall'altro potrebbe indurre in pericolose confusioni e, soprattutto, può essere stimolo a tornare ad una nuova concezione autonomistica che sarebbe dannosa non solo alla sociologia dell'arte, ma all'arte stessa. Si può essere quindi d'accordo con chi afferma che non si può assolutamente ridurre l'arte, fenomeno umano nel senso più completo (in quanto si è avuta ovunque e in tutti i tempi), ad *altra cosa*, cioè ad un riflesso delle condizioni della produzione economica o ad una forma di controllo, come talvolta teorizza Platone. Essa non può però nemmeno essere del tutto astratta dal contesto sociale in cui si genera⁷.

Se l'uomo non può vivere senza le istituzioni sociali e le sue risposte "umanistiche" ad esse, afferma l'antropologo Merriam⁸, allora le due diventano meramente lati della stessa moneta e nessuna delle due può essere assunta ad oggetto d'analisi senza l'altra.

L'ampiezza dell'interesse socio-musicologico pone, inoltre, perplessità non lievi circa lo statuto epistemologico della disciplina: si tratta di una scienza o solo della *speranza* di una scienza? Il dilemma, già posto per la sociologia, è ancora più pertinente se riferito alla sociologia della musica, che appare ancora lontana da una definizione dell'oggetto e delle relative procedure. I confini

⁵ Cit. F. Ferrarotti, *op. cit.*, p. 58.

⁶ A. Memmi, *Cinq propositions pour une sociologie de la littérature*, in "Cahiers Internationaux de Sociologie", VI, n. 26, 1959, pp. 149-159.

⁷ Cfr. L. Del Grosso Destreri, *op. cit.*, pp. 155-179.

⁸ A.P. Merriam, *The Arts and Anthropology*, in "Horizons of Anthropology", Aldine Publ. Co., Chicago, 1964, pp. 224-236.

del suo campo d'indagine sono fluttuanti e poco determinati⁹. A tal proposito sembra interessante il contributo di G. Pecchinenda:

“...esistono moltissime definizioni relative alla *sociologia della musica* e, sebbene gran parte di esse condividano sostanzialmente gli obiettivi, i temi ed i metodi di ricerca, resta a tutt'oggi difficile poter configurare sinteticamente le frontiere di quest'area disciplinare. Dall'eterogeneità degli orientamenti, credo sia però utile estrarre i punti in comune più ricorrenti:

— prima, ineludibile considerazione condivisa da ogni teoria sociologica è quella secondo la quale esisterebbe un rapporto dialettico di interdipendenza tra la musica e il resto del sistema socio-culturale;

— strettamente connessa al primo punto è l'idea secondo cui non avrebbe alcun senso, sociologicamente parlando, considerare il “testo” (musicale) indipendentemente dal “contesto” (socioculturale) in cui viene prodotto;

— altro aspetto essenziale (anche se in questo caso la convergenza di opinioni diminuisce sensibilmente) è quello in base al quale si sottolinea — secondo una concezione di derivazione chiaramente weberiana — che bisognerebbe tralasciare i giudizi di valore o i riferimenti all'intrinseca qualità artistica del prodotto musicale. In altre parole, creazioni e idee musicali vanno considerate ambiti della realtà *costruiti socialmente*, ai quali bisogna interessarsi non per un valore estetico o artistico che esse (eventualmente) possiedono “in sé”, ma in quanto oggetti dotati di un valore riconosciuto dal contesto sociale di riferimento;

— correlata a quest'ultima concezione è infine l'idea che un fenomeno musicale diviene oggetto di studio per la sociologia solo nel momento in cui comincia ad assumere una certa rilevanza sociale, quando comincia cioè a produrre delle conseguenze significative anche in ambiti diversi da quello prettamente musicale.

Insomma la sociologia della musica è interessata a studiare non il prodotto musicale in sé e per sé, quanto gli esseri umani e le loro interazioni in quanto produttori e fruitori di musica, ovvero in quanto musicisti e pubblico.

Anzi si può dire a questo proposito che uno dei grandi meriti che vanno riconosciuti a questa disciplina, dato il suo interesse costitutivo per le “azioni socialmente rilevanti” (e quindi ai mass

media e alla cultura di massa più in generale), è proprio quello di aver sempre prestato un'adeguata attenzione alla *popular music*, mettendo da parte quello che può essere definito un atteggiamento di facile *moralismo culturale*¹⁰.

Ritmi urbani e contaminazioni culturali

Il nostro interesse si soffermerà proprio sul quel genere noto come *popular music* che per definizione racchiude stili e forme musicali che non rientrano nell'ambito della musica classica, *impegnata, colta e seria*. È questo il significato generalmente attribuito al pop e include il rock, il soul, il reggae, il country, il punk, il rap, il raggamuffin e così via¹¹.

Nei primi anni '50 la fusione della musica *nera* con il *folk bianco*, ovvero la fusione delle sonorità del blues, del jazz, del rhythm' n' blues e del country ha portato alla nascita del rockabilly e quindi del rock' n' roll. Dagli anni '60 in poi il rock¹² ha determinato ed è stato a sua volta influenzato dai fermenti culturali, sociali e di costume che hanno caratterizzato la nostra epoca. La cosiddetta *rivoluzione culturale* degli anni '60 e '70 è stata generata da una forte esigenza di reazione al conservatorismo, all'ipocrisia dei “benpensanti”, al potere consolidato e al disagio sociale. Tale esigenza si è espressa attraverso la ribellione dei figli, che, finalmente protagonisti, prendono coscienza di sé nei confronti dei loro padri, rigidamente chiusi in un sistema immobile. Il rock è stato motore e spinta propulsiva della protesta e della dinamica che l'ha caratterizzata, ma allo stesso tempo si è nutrito di essa. Il sentire sociale, la voglia di comunicare, la continua ricerca di un'identità, la necessità di appartenenza e l'esigenza di riconoscibilità e di protagonismo del mondo giovanile si esprimono anche oggi, come sempre, attraverso la musica. È interessante quindi considerare *i linguaggi musicali giovanili* come un significativo indicatore socio-culturale¹³.

¹⁰ G. Pecchinenda, Introduzione a L. Savonardo, *Nuovi Linguaggi Musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Edizioni Oxiana, Pomigliano d'Arco (NA), 1999, pp. 15-16.

¹¹ Cfr. Santoianni, C., *Popular music e comunicazione di massa*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1993.

¹² Sebbene ogni stile musicale moderno ha una sua precisa caratterizzazione e definizione, useremo in questa fase del nostro lavoro solo per comodità e sintesi la parola “rock” per riferirci, in modo generico, alla cosiddetta “musica dei giovani”, cioè “di consumo” o “dei mass media” come spesso viene definita.

¹³ Cfr. L. Savonardo, 1999, *op. cit.*, pp. 25-26.

“La *popular music* è una forma di comunicazione unica ed estremamente influente, che merita un’analisi seria non soltanto per la strada e nella stampa popolare, ma anche nella letteratura scientifica e in aula”¹⁴.

Con questo spirito si è tenuto lo scorso 2 dicembre, nell’aula magna della Facoltà di Sociologia dell’Università degli studi di Napoli “Federico II”, un convegno dal titolo “*I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili*” che ha visto la partecipazione di docenti universitari, sociologi, critici musicali, studiosi, esperti, giornalisti del settore e musicisti, invitati a confrontarsi, attraverso una riflessione interdisciplinare, sui nuovi linguaggi giovanili – in particolare su quelli musicali – partendo dall’analisi di alcuni nuclei tematici di particolare interesse per le scienze sociali. Al centro del dibattito Napoli, fonte inesauribile di fermenti artistici innovativi, i linguaggi giovanili e la musica, che ha sempre accompagnato i percorsi di formazione dell’identità culturale della città. Costanti e molto significative sono, infatti, le connessioni tra le trasformazioni di carattere socio-culturale che investono la città e taluni modelli espressivi emergenti. Il convegno si è articolato in tre sessioni: “Ritmi urbani e contaminazioni culturali”, sessione introdotta da Enrica Amato, Direttrice del Dipartimento di Sociologia di Napoli dove insegna Metodologia delle scienze sociali, “I suoni e le parole”, tavola rotonda moderata da Mauro Calise, docente di Scienza politica alla facoltà di Sociologia e “I nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse”, videoproiezioni e dibattito con la partecipazione degli artisti Edoardo Bennato, Luca Persico, detto Zulù, dei 99Posse, Gennaro Tesone e Paolo Polcari degli Almamegretta.

Il filo conduttore del convegno è stato il confronto tra le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili, in particolare quelli musicali che rappresentano una fetta importante dei modelli espressivi in cui si riconoscono i giovani, la MTV Generation, i figli dei fiori virtuali, che attraversano il mondo “navigando in rete”, accompagnati da una colonna sonora costante che scandisce il tempo, le azioni, i modi di interazione e di integrazione, il confronto e lo scontro, l’entusiasmo e il pianto, l’aggregazione e la disgregazione. Quei giovani che, come afferma Ferrarotti, hanno un bi-

sogno primario di appartenenza ad un branco riconoscibile e che nella musica hanno trovato la “casa” che sentono di non avere più altrove. Dietro il “rumore organizzato” dei grandi concerti rock, secondo Ferrarotti, si nasconde una forte spinta verso l’utopia, un antico desiderio di trascendenza in grado di abbracciare questo “popolo di sfrattati”. Lo status di sfrattati è una condizione non solo fisica, sconvolge l’animo, coinvolge la mente e ti fa sentire in una specie di terra di nessuno, da dove parti per cercare altri luoghi, altri spazi, nuovi riferimenti. La musica è un linguaggio che aggrega e che accoglie i giovani sfrattati aiutandoli a trovare “luoghi” nuovi. “Abitare” la musica vuol dire cercare un posto diverso dalla parrocchia o dalla sede di partito. Un luogo dove il ritmo del rock, spesso criticato come “evanescente”, “effimero”, non dà elementi per la progettazione, ma certo la ispira a differenza della politica dei partiti che non contiene i germi dell’utopia di cui i giovani hanno sete¹⁵. Il percorso intrapreso nel convegno attraversa i suoni e le parole, i ritmi urbani e le contaminazioni culturali, partendo dall’analisi dei codici espressivi musicali delle ultime tendenze che hanno caratterizzato i fermenti socio-culturali della città di Napoli negli anni ’90. Il confronto si è molto arricchito grazie al contributo e al punto di vista dei musicisti intervenuti che, come ha sottolineato nell’introdurre il convegno Enrica Amato, rappresentano insostituibili testimoni privilegiati di un linguaggio in continua evoluzione:

“Il contributo dei critici musicali, dei giornalisti e degli artisti che non frequentano abitualmente il mondo accademico è per noi l’occasione di sperimentare un modo nuovo per fare il nostro mestiere. La cultura giovanile è sicuramente, per il sociologo, uno degli argomenti di studio più importanti; i giovani in quanto “categoria sociale” occupano un posto di rilievo, e il loro universo è spesso indagato con gli strumenti che si usano tradizionalmente in sociologia, come ad esempio il *questionario*, che non sempre, però, nello studio dei valori giovanili dà risultati soddisfacenti. Per avvicinarsi ai giovani forse la prima cosa da fare è studiare il linguaggio con cui si esprimono: per fare questo abbiamo bisogno probabilmente d’interpreti, come quando ci si avvicina ad una lingua che non è la propria. Gli interpreti migliori del linguaggio

giovanile potrebbero essere proprio gli artisti, in una doppia accezione: perché sono coloro che interpretano il linguaggio dei giovani e perché in qualche modo possono essere i nostri traduttori, avvicinandoci ad un linguaggio che non è direttamente il nostro. Questo è il senso di un convegno che è più aperto di quelli che tradizionalmente proponiamo come Facoltà di Sociologia, un convegno indirizzato ai nostri studenti che in questo caso sono anche i nostri referenti nel momento in cui, attraverso un'analisi dei linguaggi giovanili, vogliamo capire dove va la nostra società, considerato che, ovunque vada, ci andrà con le loro gambe".

Gli artisti quindi come interpreti delle trasformazioni, delle dinamiche sociali relative all'universo giovanile, interpreti delle espressioni che caratterizzano quell'universo in continuo divenire. Il linguaggio giovanile non può essere facilmente decodificato e interpretato sul nascere. Quando si crea un fenomeno di comunicazione giovanile è difficile riuscire a registrare immediatamente ciò che accade nel momento in cui accade. Attraverso il confronto, l'osservazione, l'analisi, utilizzando gli strumenti delle scienze sociali è possibile intraprendere dei percorsi che ci permettono di leggere le continue trasformazioni dei diversi linguaggi.

È possibile osservare ciò che sta accadendo, ma più facilmente ciò che è accaduto un minuto prima, osservare l'*osservabile* cercando nel contempo di individuare e di analizzare i possibili input, le coordinate di riferimento che potrebbero caratterizzare anche gli scenari futuri del nuovo millennio. Tentare quindi di intuire, leggere e interpretare i *segnali inediti*. Gianfranco Pecchinenda che insegna Sociologia della conoscenza alla facoltà di Sociologia di Napoli, nel suo intervento sottolinea il rischio a cui le scienze sociali vanno incontro: "con i vecchi modelli interpretativi c'è il rischio di restare sempre dietro, ovvero mentre si costruisce la teoria legata ad un fenomeno specifico ne viene fuori uno nuovo"; egli afferma quindi che "la modernità si può studiare, e va studiata tenendo fede ad un modello teorico generale".

52 Nella sua relazione dal titolo "Ri-tribalizzazioni. Riflessioni su musica e sociologia", Pecchinenda avanza, inoltre, l'ipotesi che: "Una delle funzioni fondamentali della musica di fine millennio, stando ai risultati di una serie di ricerche recenti, sembra essere quella di promuovere una sorta di risposta ai meccanismi individualizzanti che pervadono la società in cui viviamo. La musica,

quindi, come strumento anti-individualizzante: è in questo senso che mi riferisco al concetto di *ri-tribalizzazione*"¹⁶.

Centrale per i temi affrontati e molto interessante ai fini del dibattito scientifico è stato l'intervento di Iain Chambers, docente di "Storia delle Culture Inglesi" presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. Nella sua relazione, "*Ritmi urbani e ritmi di identità. Suoni e scenari sulla strada oltre l'umanesimo*", Chambers, servendosi anche di videoproiezioni, si è concentrato sui rapporti tra le ibridazioni culturali, le contaminazioni musicali, le realtà urbane e i percorsi storico-culturali.

Mi sembra quindi opportuno citare, in questa sede, buona parte del suo intervento ricco di spunti di riflessione significativi sui rapporti tra musica e nuovi linguaggi.

Partendo dall'esperienza della città di Londra, "spazio composto di diverse storie, diverse memorie, diverse identità" Chambers offre una prospettiva maturata *altrove* — una prospettiva culturale della musica contemporanea — che potrebbe essere in grado comunque di descrivere e anche interrogare "la realtà, anzi le realtà della Napoli di oggi". Concentrando l'attenzione sul concetto di città e di metropoli come luogo privilegiato per inquadrare gli sviluppi storici, sociali e musicali della modernità, Chambers afferma che: "È proprio nell'economia culturale della vita urbana che sono registrati i suoni e la storia moderna, con le loro contaminazioni e con le loro combinazioni.

I diversi suoni della musica forniscono un modo per ascoltare i suoni e i ritmi della storia, la musica e in particolare la musica *pop*, leggera, che spesso è considerata un fenomeno superficiale di poco conto, rivela dei cambiamenti profondi nella formazione delle culture moderne.

Cambiamenti storici, contaminazioni culturali, analisi sociale, la musica *pop* è veramente in grado di illustrarli?"

Attraverso due sequenze di video, in cui due gruppi diversi nella Londra del 1969 e del 1989, si appropriano della città suonando sui tetti delle sue case, Chambers ha evidenziato l'idea di spazio urbano come "spazio dove il linguaggio delle città, il linguaggio della musica, della cultura giovanile, delle metropoli occidentali

¹⁶ Cfr. per approfondimenti G. Pecchinenda, "*Ri-tribalizzazioni, riflessioni su musica e sociologia*", introduzione a Savonardo (1999), *op. cit.*

possono seguire ritmi diversi, cioè possono essere tradotti, trasformati in possibilità diverse per altre storie, altre culture, in questo caso mi riferisco all'esperienza della *diaspora indiana* e cioè di *essere* nello stesso tempo britannico e indiano. Questi ritmi, questi linguaggi delle città rivelano altre storie, altri modi di analizzare la stessa città e lo stesso linguaggio. In questo spazio emerge quella che si potrebbe chiamare la logica della *traduzione reciproca*. Sia la cultura indigena britannica sia la cultura indiana, arrivata da *altrove*, sono tradotte e trasformate in una realtà concreta che parla direttamente di queste *riconfigurazioni* storiche, culturali. In altre parole non si tratta puramente di come la cultura locale britannica in qualche modo è stata cambiata dall'arrivo delle culture *altre*, bensì si tratta di una trasformazione reciproca: sia la cultura paterna indiana, sia la cultura paterna britannica sono trasformate e portate altrove. Non si tratta di una addizione alla o di una sottrazione dalla cultura esistente, si tratta invece di combinazioni che creano quello che si potrebbe chiamare un *'terzo spazio'*, uno spazio in cui ambedue le culture di origine, sono integrate e modificate, due culture portate altrove per creare una nuova configurazione culturale".

Attraverso le sequenze video proposte da Chambers si passa dalla Londra pop dei Beatles e dei Rolling Stones alla Londra di oggi o dell'ultimo decennio, alla Londra città *post-coloniale*. Si va allora dalla cultura giovanile dominata da un'immagine connotata in senso "bianco" e "maschile", alla riconfigurazione dello stesso spazio urbano che ormai fornisce la *casa* per altre storie, altre culture, altre identità: "Siamo passati dal '69 all'89, siamo passati dalla musica dei Beatles a un complesso di musica *bangra*. La musica *bangra* non rappresenta semplicemente una importazione di un suono o di una cultura d'*altrove* che contamina la cultura locale: *bangra*, la parola stessa, è l'espressione delle ibridità culturali realizzate all'interno delle culture urbane inglesi. I suoi suoni, i suoi stili sono esclusivamente britannici, non è che si trovano in India, è un prodotto storico-culturale immesso dagli anni '70 in poi in Inghilterra. I suoni della musica *bangra*, i suoi stili, sono esclusivamente britannici, sono i prodotti sociali e storici della vita urbana inglese contemporanea. La musica *bangra* come forma ibrida è composta da diversi suggerimenti sonori: la musica rurale del Punjab — il Punjab è una zona nordoccidentale delle Indie — quindi una musica folk-rurale che però è sempre stata mescolata con le colonne sonore del cinema di Bombay, quella che si chiama Bollywod. E poi questo miscuglio è stato

anche attraversato, rimescolato con la musica *disco* negli anni '70. Musica del Punjab, musica di colonne sonore di Bollywod e musica disco. Già questa triangolazione è mescolanza fra la musica rurale, musica urbana, oriente e occidente, poi questo miscuglio è stato arricchito e trasformato dai suoni dei quartieri neri di New York e Los Angeles, per produrre il *bangra rap*, con ciò un ulteriore riconoscimento metropolitano. Seguendo questi viaggi di suoni, questi viaggi musicali possiamo anche suggerire che le radici diventano *percorsi*, cioè le radici musicali e culturali diventano percorsi storici-culturali, e questo suona molto meglio in inglese perché *'roads-percorsi'* e *'roots-radici'* hanno lo stesso suono. Allora roads diventano roots, un gioco di parole che però dice qualcosa, ha un senso importante. Nel momento in cui le radici diventano percorsi, chiaramente concetti come origine, tradizione, autenticità risultano più complessi, più complessi in questo tipo di integrazioni. Allora *autentica* rispetto a che cosa? Autentica rispetto a un senso mitico e immaginato del passato, oppure autentico in relazione alle tradizioni, ai linguaggi, alla località storico-culturale in cui si trova ad agire? Tornando alla musica *bangra*, essa non è tanto autentica rispetto all'idea delle radici mitiche, dell'essere indiano o di essere nativi del Punjab, ma è più autentica rispetto alla nuova configurazione di un'identità storico-culturale che emerge all'interno delle diaspore indiane, all'interno della città di Londra, all'interno della cultura britannica.

La terza sequenza video presenta una ripresa della canzone suonata sul tetto londinese da questo complesso *bangra*, però questa volta è mescolata al *rap*, alla cultura *hip hop*, *anglo hip hop*. Allora si può pensare anche alla musica *bangra* o *bangra rap*, *bangra hip hop* come una tappa di contaminazione musicale e come una novità storico-culturale che entra a far parte del mondo usando il già disponibile, i linguaggi già disponibili, quelli che sono stati già incisi a livello di suono e a livello di storia, di cultura, creando una nuova combinazione, una nuova configurazione. È da lì che emerge la novità storico-culturale".

Londra come Napoli, come New York, come Parigi, come Bombay, città in cui i ritmi, i suoni, le tensioni, le pulsioni, i rumori si fondono, si *confondono*, danno vita ad inedite sonorità, realtà ibride senza radici e senza identità o con mille radici e mille identità che condividono lo stesso spazio, in cui centro e periferia si mescolano, in cui il centro diviene periferia e viceversa, in un percorso contemporaneamente diacronico e sincronico in cui pas-

sato, presente e futuro convivono attraversando il *terzo spazio*¹⁷, uno spazio ibrido dove niente è più quello che era e non è ancora ciò che sarà. Londra quindi come Napoli, metropoli in cui le contraddizioni convivono da sempre, in cui il sacro e il profano, il vivo e il morto, i grattacieli del centro direzionale e i monumenti del centro storico dividono lo stesso mondo. Una città dove le contaminazioni sono dominanti e le espressioni musicali, dalle melodie *arabonapoletane* ai ritmi *afrometropolitani*, si manifestano attraverso gli stessi umori e le stesse pulsioni della gente e dei giovani. È necessario sottolineare che le contaminazioni sono sempre esistite, tutte le culture, anche le più remote, si sono evolute nel tempo grazie al confronto, all'incontro, allo scontro, dando vita a nuove civiltà, a nuove realtà, così come la donna e l'uomo unendosi danno vita ad un nuovo essere che non è più né il padre, né la madre, né la loro sintesi nonostante li contenga geneticamente entrambi. Mi sembra interessante, a tal proposito, sottolineare un concetto espresso dall'antropologo Martin Bernal il quale afferma, nel suo libro "Black Athena", che "tutte le grandi civiltà sono meticce" e che "dalla purezza nasce solo sterilità"¹⁸. Nell'ultimo secolo, però, lo sviluppo delle comunicazioni, delle tecnologie, dei trasporti, dei media, di Internet ha abbattuto barriere, cancellato confini, spostato margini e limiti, provocando un'accelerazione violenta dei processi di ibridazione che hanno investito ogni forma di linguaggio. La musica, i giovani e i loro rispettivi moduli espressivi, quindi, sono inevitabilmente e costantemente travolti dalla *velocità* e si lasciano volentieri cullare, *confusi e felici*, nel vortice e nel caos dell'ibridazione.

Il capovolgimento delle categorie canoniche, la pluralità degli stili e dei generi, la multietnicità, la provocazione, l'ironia e la denuncia sociale sono tra i temi ricorrenti che gli artisti Edoardo Bennato, Almamegretta e 99Posse, intervenuti al convegno, esprimono attraverso le loro produzioni musicali, proponendo spesso una rottura netta nei confronti del sistema e della cultura dominante. Tali artisti hanno, inoltre, una matrice comune: la città di Napoli con la sua natura *vulcanica* e *magmatica*, che ha fortemente influenzato, anche se in modo diverso, i loro testi e la loro musica.

Molto interessante è il percorso artistico di Edoardo Bennato, am-

¹⁷ Cfr. H.K. Bhabha, *The location of Culture*, Routledge, London and New York, 1994.

¹⁸ Cfr. Bernal, M., *Black Athena. Le origini afro-asiatiche della civiltà classica*, Edizioni Pratiche, Bologna, 1994.

piamente documentato durante i lavori del convegno attraverso una sequenza di videoclip. Bennato è stato tra i primi cantautori a fondere il rock con la lingua italiana, quando il rock era praticamente appannaggio degli angloamericani, cioè di chi poteva disporre di una lingua musicalmente duttile, che *suonava bene* e che era funzionale ai ritmi della musica rock. Edoardo, invece, ha usato parole e frasi italiane pungenti, ricche di ironia e provocazione che, allo stesso tempo, si sposavano perfettamente con le ritmiche del rock. Ma è stato anche un precursore dell'uso del dialetto nel rock e delle suggestioni provocate dai suoni, dai rumori e dalle voci dei vicoli di Napoli in canzoni come "Ma chi è", "Chi beve, chi beve" e nei blues di Joe Sarnataro.

Le sequenze video presentate durante il convegno partono con il brano "Il gatto e la volpe" che risale al 1977 e rappresenta uno dei primi esempi di videoclip in Italia: "Nel 1977 non esisteva ancora questo tipo di *meccanismo* di cantare una canzone attraverso le immagini — afferma Bennato — però io ero avvantaggiato dal fatto che avevo preso in prestito una favola famosa, la favola di Pinocchio e l'avevo ribaltata a mio uso e consumo. Io volevo dimostrare che proprio quando il burattino diventa un bambino in carne e ossa, con la logica e il raziocinio, paradossalmente corre più rischi. Rimpiangevo il burattino libertario senza condizionamenti, senza manipolazioni e invece evidenziavo il fatto che proprio nel momento in cui si diventa una persona *normale* si è più vulnerabili e manipolabili dai mass media e dal sistema".

Innovativo è stato, inoltre, anche l'esperimento "Joe Sarnataro", musical prodotto nel 1992 in cui Bennato si traveste e si trasforma in un bluesman napoletano:

«Il musical nasce dal mio desiderio di ribadire la mia estrazione, cioè la mia napoletanità, la mia cultura napoletana: il giovane Joe Sarnataro va in America per cercare di capire cos'è il blues, cosa sono questi nuovi ritmi americani, i modelli anglo-americani che fanno parte della nostra vita di sempre. Noi viviamo a ridosso, viviamo a traino del grande carrozzone culturale anglo-americano, non so se è giusto o sbagliato, ma sta di fatto che in particolare i giovani guardano sempre ai modelli anglo-americani e rifuggono sistematicamente da quelle che sono invece le nostre tradizioni, anche se c'è una parte più sensibile che cerca di valutare e di recuperare tali tradizioni. Uno dei personaggi centrali del musical è quello del nonno, che rappresenta il passato, la cultura. In

sogno gli appare *il grande maestro*, ovvero Totò, che gli detta le canzoni che lui dà a suo nipote Joe, il quale utilizza i testi per scrivere dei pezzi di blues che, tornando in Italia finisce per cantare ai matrimoni. Da un certo punto di vista, poi, la storia di Joe è solo il pretesto per parlare della nostra città. Nell'impero dei McDonalds, della Coca Cola e di Walt Disney, il video su Joe Sarnataro mi è sembrato un'occasione per parlare dei fatti di Napoli, di quello che accade a ridosso della nostra città, metropoli o megalopoli piena di contraddizioni. Si parla infatti di Maradona, si parla del calcio, di questa droga collettiva che nei paesi del terzo mondo rappresenta l'unica possibilità di rivalse e l'unica opportunità di avere un riferimento, qualcosa in cui credere, dei valori. Infatti sappiamo tutti che se giriamo nei vicoli di Napoli è facile vedere degli altarini alla Madonna, a San Gennaro e a Maradona, oppure al prossimo idolo che ci salverà facendo goal...».

L'ultimo album di Bennato ha per titolo "Sbandato" e rappresenta lo spaesamento dell'uomo contemporaneo conseguente alla perdita di tutti i punti di riferimento. Uno "sbandamento" che secondo il cantautore è "lo sbandamento di noi occidentali nei confronti del crollo di tutti gli ideali". Lo stesso spaesamento, forse, che spinge i giovani a condividere, musicalmente e socialmente, la ricerca di un luogo da "abitare", di un luogo in cui incontrarsi, crescere e riconoscersi, un luogo attraverso cui esprimersi, come accade spesso nei centri sociali. Ed è proprio nel centro sociale occupato Officina 99 che Luca Persico, detto Zulù, e i 99Posse muovono i primi passi, ovvero i primi concerti in cui, su ritmiche "pezzottate"¹⁹, propongono un *hipfolkrap* con testi cantati in dialetto, usando la *parola come arma impropria* e la musica come *megafono*, che amplifica e diffonde il messaggio di protesta²⁰. A tal proposito mi sembra significativo riportare alcuni passi interessanti dell'intervento di Zulù:

«Nel lontano 1990, un gruppo di *disperati*, che si riconosceva intorno al movimento studentesco della *Pantera* decise di prolungare l'esperienza dell'occupazione delle facoltà a livello cittadino, aprendo un centro sociale. La cosa che ci aveva colpito durante l'occupazione delle facoltà era che riscontravamo nel soggetto cosiddetto *giovanile*, ma neanche tanto perché si va dai 15 ai 35

¹⁹ Si riferisce alla pratica del campionamento che consente di digitalizzare una parte di un suono o di un brano musicale.

²⁰ Cfr. Savonardo (1999), *op. cit.*

anni, una voglia di riappropriarsi di un minimo della realtà che ci circonda, una voglia di gestire il proprio tempo libero, i propri momenti di formazione culturale in prima persona, direttamente. Questo va in contrasto nettamente con tutto quello che c'era stato negli anni '80, anche se negli anni '80 ci sono state delle cose che hanno permesso poi agli anni '90 di esistere, dei piccoli fermenti di resistenza; però gli anni '80 sono stati un periodo di grande riflusso e questa voglia di riappropriarsi degli spazi dove poter gestire il proprio tempo libero e la propria attività politica, secondo noi, coincideva con una voglia di riappropriarsi anche un po' della propria lingua, delle proprie abitudini, delle proprie esperienze di vita che, molto difficilmente, venivano *trasmesse* in televisione o in radio.

In televisione o in radio andavano le *cose anglofone*, o meglio ancora, *americanofile*, che non avevano alcuna attinenza con il vissuto quotidiano di un giovane che vive in una città come Napoli, ma anche come Milano o come Roma. Quindi ecco la scoperta: era possibile riappropriarsi di un edificio *buttato là*, abbandonato, non utilizzato da nessuno. Era possibile trasformarlo in un laboratorio di ricerca culturale, di confronto politico e anche di ricerca musicale.

Contro la gestione del potere della prima e, tranquillamente, anche della seconda Repubblica non c'era nessuna alternativa, se non quella di incontrare altre persone che, come te, avevano il problema di non condividere ciò che esisteva nelle istituzioni, anche a sinistra. Allo stesso tempo, scoprimmo, ad un concerto a Roma, l'esistenza di un gruppo che si chiamava 'Onda Rossa Posse' che adesso è meglio conosciuto come 'Assalti Frontali'. 'Onda Rossa Posse' rappresentò per alcuni di noi un vero e proprio cazzotto in pieno volto, perché improvvisamente vedemmo realizzarsi, in pratica, quello che, da sempre, tentavamo di fare. Io ho avuto il primo approccio con la musica un po' prima del '90; facevo il DJ e, cercavo di trasmettere i pezzi che mi sembrassero un po' più attinenti con la mia filosofia di vita. Gli 'Onda Rossa Posse' riuscivano a colmare l'ultimo problema che c'era, che era il problema dei significati, cioè, le cose che io trasmettevo, per lo più, non sapevo neanche precisamente di che cosa parlassero. C'era un impatto sonoro diverso, e questo già mi bastava! Il fatto di riuscire a metterci anche delle parole che avessero un senso preciso e che fossero direttamente comprensibili da una area precisa di persone, era una cosa che mi aveva interessato subito. Cercammo, quindi, semplicemente di tradurre, nella lingua che parla la gente tutti i giorni, quelli che sentivamo essere

problemi non solamente nostri: il problema dell'assenza totale di spazi, di chi non si riconosce nella cultura dominante, di chi non ha 100 mila lire da spendere ogni sera per andare nelle maxi-discoteche.

C'era un foltissimo movimento di giornalisti che continuavano a disegnare l'area dei centri sociali come un coacervo di teppisti da stadio, drogati, naziskin, ma anche di brigatisti rossi e, quindi, c'era anche una necessità di spiegare che nei centri sociali ci sta gente che è esattamente come la gente che sta fuori, gente che ha deciso di dare una svolta alla propria vita per migliorarla.

Ad un certo punto del cammino di nostra vita ci siamo resi conto che esisteva a un tot di km di distanza da Napoli, precisamente in Giamaica, un movimento musicale che aveva molta attinenza culturale con Napoli. Avevano quell'approccio vagamente ironico che è tipico della nostra città, questo uso costante di immagini che ricorda la realtà senza chiamarla esattamente e direttamente con il proprio nome, che è anche tipico di un certo humor partenopeo, e soprattutto, avevano queste basi musicali che si ripetono, sempre uguali a se stesse. Più o meno due battute, una di cambio e una normale per fare la strofa, che ricordano molto la struttura della tarantella e che ricordano un po' anche il concetto di 'trance' che sta dietro i primissimi usi delle tarantelle in certe culture, soprattutto nella Puglia e nella Basilicata, dove i ritmi musicali incalzanti spingevano i cosiddetti *tarantati*, ad entrare in una sorta di *trance liberatoria*, ballando fino a che la famosa *tarantola* non uscisse fuori e abbandonasse il corpo del malato. Tutte queste analogie mi sono state chiare col passare del tempo. Quello che mi è stato chiaro subito, appena ho sentito un pezzo raggamuffin, è che si poteva tradurre in napoletano e che funzionava esattamente come in Giamaica. E fu così che, da un semplice atto di 'pezzotteria' vera e propria, nacque il progetto dei 99Posse. Noi nascemmo pezzottando *Quoconat* che era un pezzo di *Makka B* dedicato ai neri che si vogliono omologare al sistema dei bianchi, fino al punto da dimenticare di essere neri, dimenticare la loro cultura, le loro radici, le sofferenze del loro popolo, per diventare magari degli yuppies. Li chiamavano 'coconuts', 'Noci di cocco': bianchi dentro e neri fuori! e allora mi venne immediatamente in mente il fatto che, negli anni '70, quelli del PCI venivano chiamavano 'rafanielli' (rossi fuori e bianchi dentro). Abbiamo, quindi, preso il pezzo di *Makka B*, 'Quoconat', lo abbiamo tradotto in napoletano cambiando il concetto di noce di cocco con il concetto di ravanello. Improvvisamente esplose il fenomeno del rap politico a Napoli. Esiste un legame reale tra le

cosiddette *sottoculture* di tutto il mondo, ed è un legame che nasce da un vissuto comune, che si trova e si vive nelle marginalità di tutto il mondo. Lo può vivere un nero del Bronx o di Kingstone, lo può vivere un bianco nella '167', ma anche nei Quartieri Spagnoli, nella Sanità, così come a Posillipo.

Il nostro progetto è nato quindi dal desiderio di trovare una forma di coesione dei diversi modi di esprimere il disagio. Tutto il nostro lavoro attualmente è proteso alla ricerca di un linguaggio comune a tutte le espressioni sociali».

Anime migranti, figli di Annibale, fiori senza radici, gli Almamegretta partono da esperienze simili a quelle dei 99Posse, ma vivono percorsi artistici diversi, percorsi migratori che attraversano le culture del *sud del mondo* e passano anche per Londra, New York e Timbuctu in un viaggio tra modernità e tradizione. Gennaro Tesone degli Almamegretta nel suo intervento, di cui riportiamo alcuni passi, si è soffermato sul concetto di contaminazione:

«Noi veniamo sempre indicati come paladini e alfieri della cosiddetta contaminazione. Mi sembra il caso di sfatare un po' questo luogo comune perché le contaminazioni a Napoli sono sempre esistite. Noi abbiamo contaminato il nostro discorso musicale con i suoni e i ritmi che venivano da *altri mondi* che geograficamente erano molto lontani e sembravano tali anche culturalmente. Abbiamo sempre ascoltato musiche *altre*, frutto di una sorta di colonizzazione culturale che nel nostro Paese è avvenuta a partire dal dopoguerra fino ad oggi, e abbiamo cercato di fonderle con i suoni della città di Napoli. Credo che sia un processo ormai irreversibile, la contaminazione è nella nostra produzione, in quella dei 99Posse, ma anche in gruppi ed artisti che generazionalmente ci hanno preceduti, come ad esempio Edoardo Bennato che nel video del brano 'Chi beve, chi beve', girato alla Pignasecca, mette insieme il rock con le voci dei venditori ambulanti. Così come ancora prima aveva già fatto 'Napoli centrale', la band partenopea del sassofonista James Senese, che fondeva le atmosfere del Jazz-rock con il dialetto napoletano, oppure il primo Pino Daniele che rappresenta la Napoli proiettata verso l'esterno, verso il futuro, e quindi aperta alla contaminazione. Solo che prima questa parola non si usava, adesso invece, probabilmente, c'è una maggiore consapevolezza dei processi di ibridazione culturale di cui anche noi musicisti siamo protagonisti».

Prendendo spunto da quest'ultima considerazione di Gennaro Tesone, mi sembra di poter concludere affermando che la musica registra e spesso anticipa le trasformazioni culturali, offrendo a tali trasformazioni, e alle dinamiche sociali che le caratterizzano, nuove forme di espressioni riconoscibili. I giovani, figli di tutte le realtà possibili e di nessuna, di uno spaesamento sempre più insistente trovano nella musica un strumento di identificazione, di aggregazione e di liberazione dalle ansie e dai conflitti. Conflitti inevitabili in chi, cercando le proprie radici, sempre più difficili da individuare, vive percorsi inediti verso nuove coordinate e nuovi modelli espressivi. Il convegno *"I suoni e le parole. Le scienze sociali e i nuovi linguaggi giovanili"* ha aperto una riflessione che non può non essere centrale negli studi dei linguaggi giovanili in cui la musica, come forma di comunicazione e come strumento di lettura dei mutamenti socioculturali, occupa un posto determinante.

MUSICA E VITA QUOTIDIANA: LA COMPOSIZIONE MUSICALE DELL'ESPERIENZA SOCIALE

ANNA LISA TOTA

Esiste un punto di vista sociologico sulla musica che valga la pena di percorrere? Che cosa ha da aggiungere la sociologia su temi come quello dei linguaggi musicali o sul rapporto tra produzione e consumo rispetto alle culture dei giovani? Gli interrogativi da affrontare sono molteplici e al contempo rilevanti soprattutto se riferiti al panorama italiano, dove una vera e propria tradizione di ricerca su questi temi inizia soltanto ora a consolidarsi¹. Nel panorama internazionale invece la sociologia della musica costituisce un ambito di ricerca molto frequentato e radicato: ad esso quindi prevalentemente guarderò nel tentativo di mappare i molti interrogativi che l'occhio e, in questo caso, soprattutto l'orecchio sociologico contribuiscono a delineare.

1. Sociologia della musica

Negli ultimi due decenni la sociologia della musica ha esplorato in primo luogo il rapporto con la società, interrogandosi sul funzionamento delle istituzioni e dei mercati musicali, sui percorsi attraverso cui un musicista giunge a costruirsi una reputazione o ancora sulle modalità con cui si configurano le carriere estetiche dei pezzi musicali. A seconda del genere musicale cui si riferiscono, gli studi in questo ambito sono approdati ad una sorta di sociologia dei festival, delle sale da ballo o da concerto (Becker, 1982), all'analisi dei vincoli organizzativi nei mercati discografici (Peterson e Berger, 1975) e delle carriere professionali (Abbott e

¹ Per una rassegna sulla sociologia della musica in Italia si veda Del Grosso Destrieri (1997) e Pecchinenda (1999).

Hrycak, 1990; Hennion, 1983; Moratò, 1996), all'analisi delle pratiche distributive (Blau, 1990). Un altro importante filone si è interrogato sulle estetiche della fruizione musicale (Hennion, 1998), sui gusti e sui pubblici della musica e, più in generale, dell'arte (Bourdieu, 1979), sulle politiche del genio — da Mozart (Elias, 1991) a Beethoven (DeNora, 1995) — e sulla costruzione dei canoni musicali come strategia culturale ed imprenditoriale ad un tempo (DiMaggio, 1982; Weber, 1992).

Infine un ulteriore ambito di indagine ha esplorato il modo in cui si costruiscono socialmente i significati dei testi musicali. DeNora (1986) ha documentato come tali significati non possano essere iscritti nel testo stesso, ma si attivino grazie ai processi interpretativi messi in atto dai fruitori. In tal senso i significati musicali non appaiono locati nella musica ma nel rapporto che il testo musicale instaura con chi lo suona e chi lo fruisce. Questo tipo di impostazione ha inaugurato una serie di studi sulle successive interpretazioni di uno stesso testo fruito in contesti diversi: ad esempio, il caso del mancato riconoscimento della musica di Sting nella stazione metropolitana di Ladbroke Grove (Tota, 1998) oppure l'analisi delle successive mutazioni nella ricezione di una sinfonia impiegata come colonna sonora di un film oppure di uno spot pubblicitario (Tota, 1999a). Negli studi di quest'ultimo filone si è teso ad analizzare come pezzi del sociale di varia natura entrassero via via come ingredienti cruciali nei processi di significazione legati alla produzione o al consumo di un dato testo musicale. L'intento esplicito era quindi quello di svelare ed individuare le modalità con cui il sociale diviene risorsa di senso per il mondo musicale.

Proprio come esito successivo a questo tipo di analisi si è affermato nella seconda metà degli anni Novanta un nuovo terreno di indagine per la sociologia della musica: si tratta di un tipo di approcci che utilizza prevalentemente metodi di ricerca qualitativi di tipo etnografico e che focalizza la propria attenzione sulle modalità attraverso cui differenti gruppi di attori sociali (ad esempio, i giovani) utilizzano la musica come risorsa di senso nei processi interpretativi della loro vita quotidiana. Si tratta di un approccio del tutto speculare al precedente, in cui si analizza la composizione musicale della nostra esperienza sociale. È stato variamente definito etnografia del consumo musicale oppure "music into agency". In tale prospettiva la musica è stata studiata come veicolo culturale, come mediatore sociale dell'esperienza. Infatti noi "facciamo tantissime cose con la musica": almeno occasionalmente guidiamo, mangiamo, dormiamo, balliamo, facciamo gin-

nastica, ricordiamo, dimentichiamo, ci consoliamo, pensiamo, scriviamo, studiamo, ci innamoriamo, commemoriamo ... La musica è un ingrediente attivo e cruciale di gran parte della nostra esistenza. Questo filone di analisi è rivolto proprio ad esplicitare quali siano i processi e le modalità attraverso cui ciò avviene quotidianamente.

2. La musicalizzazione del quotidiano

Ci sono due tipi di musica (o almeno io ho sempre creduto così): la musica che si ascolta e quella che si suona. Questi due tipi di musica sono arti totalmente diverse: uno stesso compositore può essere bellissimo da ascoltare e terribile da suonare (Barthes, 1977, p. 149).

Una riflessione sulle modalità attraverso cui la musica diviene ingrediente attivo nei processi di produzione sociale del significato non può certamente prescindere da questa distinzione: vi sono differenti modalità di rapportarsi alla musica e, certamente, i musicisti ascoltano la musica in modo totalmente diverso da chi non sa suonare uno strumento musicale. Roland Barthes si riferisce alla musica classica, ma la distinzione che introduce è importante per ogni genere musicale. In particolare quando si parla del consumo di musica da parte dei giovani si tende spesso a trascurare il fatto che molti di noi non soltanto ascoltano e vivono con la musica, ma suonano, ballano, cantano.

Applicando a tali riflessioni la prospettiva dell'etnografia della musica, si delineano una serie di questioni importanti: in primo luogo occorre chiedersi che cosa facciamo con la musica e, secondariamente, quali mutamenti introduce la musica nella nostra esperienza del quotidiano. Il nesso che si delinea immediatamente concerne il ruolo della musica nella costruzione sociale delle identità. Molti studi hanno documentato come le preferenze musicali costituiscano un valido indicatore delle rappresentazioni del self cui facciamo riferimento: una sorta di "dimmi cosa ascolti e ti dirò chi sei". I testi musicali sono considerati nelle loro connessioni con le identità individuali e anche collettive: ad esempio, Ron Eyerman ha studiato la musica come base dell'azione collettiva di alcuni movimenti giovanili. Da questo tipo di studi è emerso con evidenza il ruolo che la musica ha nell'influenzare il modo in cui pensiamo a noi stessi: non si tratta semplicemente di favorire il sorgere di emozioni specifiche (allegria versus malin-

conia) o di atteggiamenti (senso di onnipotenza, ecc.), ma di contribuire in modo essenziale all'auto-rappresentazione del soggetto stesso. Ciò è stato documentato non solo per i testi musicali, ma anche per molti altri tipi di materiale estetico (penso agli studi di Bell Hooks sul rapporto tra cinema hollywoodiano e rappresentazione delle minoranze nere). L'immaginario sociale cui attingiamo quotidianamente per elaborare le nostre identità è fortemente influenzato dalle forme di produzione simbolica della società e la forma estetica rappresenta uno degli ambiti preponderanti. In tale direzione forse si potrebbe giungere a sostenere che nella contemporaneità una delle funzioni primarie del materiale estetico consista proprio nella incessante com-posizione e ricom-posizione delle identità individuali e collettive.

Il nesso tra musica e identità è stato al centro di numerose ricerche anche nell'ambito del marketing: si è cercato di individuare l'influenza delle pratiche musicali sui comportamenti di consumo, ad esempio, all'interno dei *megastores*. I risultati di questo tipo di indagine si sono intersecati con la letteratura della sociologia dei consumi — da Baudrillard a Featherstone, per intenderci. Gli studi che ne sono derivati spaziano dall'analisi delle musiche soft-melense-romantiche usate dalla catena dei negozi di Laura Ashley per promuovere una certa immagine del negozio e quindi per delineare il tipo di clientela cui il negozio si rivolge, allo studio delle musiche usate nei megastores per mappare cognitivamente le differenti zone merceologiche: dalla lingerie agli articoli sportivi (DeNora e Belcher, 1999). Si noti che se dal punto di vista del management del megastore la musica individua il target della clientela, dal punto di vista del cliente quella musica produce un effetto di individuazione e auto-identificazione del tipo descritto dai cosiddetti sillogismi in erba ("da Laura Ashley vanno clienti di questo tipo, io vado da Laura Ashley, quindi sono una cliente di quel tipo").

Un altro filone particolarmente interessante che ha esplorato il rapporto tra musica e vita quotidiana concerne l'influenza della musica sulla nostra percezione corporea: ciò è particolarmente evidente sia nell'esercizio fisico accompagnato da un sottofondo musicale (aerobica, body sculpture, funny gym), dove il suono scandisce il ritmo della percezione del nostro sforzo e delle nostre capacità fisiche, sia nell'attività erotico-amatoria. In un divertente articolo del 1997 DeNora studia la musica come sottofondo per l'attività erotica, giungendo a documentare il ruolo costitutivo della componente musicale nell'espressione dell'affettività e dell'erotismo. Il consumo musicale appare così intrinsecamente con-

nesso al consumo sessuale; il tipo di musica prescelto come sottofondo dell'attività amorosa (di solito dal partner maschile nel caso di coppie eterosessuali) è una metafora per descrivere la modalità espressiva e relazionale che si vuole mettere in atto.

3. La costruzione musicale dell'esperienza temporale

Doroty Smith (1990, p. 74) afferma che entrare in un pezzo musicale è come entrare in una forma di "textual time". Questo tipo di riflessioni ha aperto la strada a studi sulle modificazioni che la musica è in grado di produrre nella nostra percezione del tempo quotidiano. L'ipotesi implicata è che, se messo in musica, il tempo possa mutare in alcune sue qualità costitutive, come ad esempio la durata. Le ricerche sui rapporti tra musica e comportamenti di consumo hanno documentato il ruolo fondamentale del sottofondo musicale non soltanto nella mappatura cognitiva degli spazi (aree merceologiche per target differenti) ma anche nella loro mappatura temporale. L'esempio tipico è costituito dalle cosiddette musiche natalizie che costruiscono il frame spazio-temporale adeguato in cui acquistare i regali per amici e famigliari.

Tuttavia, l'ipotesi qui esplorata è ancora più radicale: si tratta di immaginare che la nostra stessa percezione del tempo possa essere musicalmente strutturata. Pensare in musica equivarrebbe allora a percepire il tempo secondo scansioni inedite. In tal senso la musica è indagata come una sorta di risorsa non verbale per definire forma e durata delle attività sociali. DeNora (1997) illustra questo tipo di impostazione ricorrendo all'esempio della *Carmen* di Bizet: l'attesa snervante cui è costretta quotidianamente per accedere al server dell'università e scaricare la posta elettronica via modem subisce una vera e propria traduzione temporale, nel momento in cui i suoni che il modem produce durante l'accesso, vengono creativamente reinterpretati come sequenza di note della *Carmen* che l'autrice inizia a canticchiare tra sé nell'attesa. L'effetto del tutto imprevisto è che la durata dell'attesa piacevolmente si riduce, la percezione temporale cioè è ricostruita attraverso la risorsa musicale. Proviamo ora a declinare questo esempio in una situazione che ci è più familiare: la musicalizzazione delle attese telefoniche. Da Telecom ad Alitalia le grandi aziende sembrano fare pieno affidamento sulle capacità della musica di ridefinire la nostra percezione del tempo. Infatti per addolcire i disservizi che quotidianamente ci vengono inflitti dai vari centri di assistenza

clienti si spazia da Celine Dion a Pavarotti, da Mozart a Berio. Tuttavia, spesso l'effetto conseguito è esattamente l'opposto a quello indicato da DeNora: "l'attesa in musica" non soltanto non induce magicamente quella contrazione temporale desiderata, ma produce un'irritazione aggiuntiva dovuta al fatto che il pezzo musicale non ci piace e l'attesa ci obbliga ad una sorta di ascolto forzato. Un interessante sviluppo della ricerca sociologica su questi temi potrebbe allora essere rivolto ad esplicitare le condizioni capaci o meno di indurre una modificazione nell'esperienza temporale degli attori sociali.

4. *Musica e immaginario sociale: e la guerra dei suoni?*

Pur nella varietà delle prospettive, gli studi cui ho fatto riferimento documentano il ruolo che la musica ha come ingrediente attivo e come risorsa di senso nei processi di costruzione sociale della realtà. In altri termini, il modo in cui facciamo esperienza del mondo e di noi stessi può essere musicalmente strutturato. Se il reale è messo in musica, se inquadrriamo la nostra quotidianità in una serie definita di colonne sonore pertinenti, i nostri processi di attribuzione del senso, le nostre procedure interpretative possono mutare radicalmente. Si pensi ad esempio al ruolo costitutivo che una musica può avere sui processi del ricordare sia privato (ad esempio, la canzone del primo amore) sia pubblico (le canzoni dei Beatles per mappare un certo periodo storico e culturale). Anche nei processi commemorativi le musiche hanno spesso un ruolo di primo piano: potremmo dire che la maggior parte del nostro immaginario sociale è mappato da una serie di canzoni famose. Vi sono testi, le cui precedenti ricezioni sono a tal punto codificate, da essere in grado da soli di rimandare ad un genere filmico (le musiche di Sergio Leone per i film western), ad un'atmosfera culturale (la Quinta di Mahler, il cinema di Visconti e il fascino seducente della Venezia di Thomas Mann), ad un'identità sociale (il rap, il raggamuffin e l'hip hop per le culture giovanili², ad un'immagine nazionale (non soltanto gli inni ufficiali, ma anche canzoni come "O sole mio" oppure "Volare" che assurgono a simboli dell'immaginario sonoro di una nazione), ad un certo prodotto commerciale (in generale tutte le colonne sonore degli spot pubblicitari più famosi). In tutti questi casi è evidente che la

musica è un vero e proprio materiale estetico in grado di costruire mondi sociali, di attribuire identità individuali e collettive, di attivare inediti processi di sperimentazione del reale.

Da questo punto di vista nella riflessione sull'immaginario e le culture giovanili la dimensione sonora è stata ampiamente trascurata: in quei delicati passaggi di trasmissione interrotta della memoria, così ben delineati dalle riflessioni di Cavalli (1996) e di Jedlowski (1989), un terreno di indagine assai fertile potrebbe essere costituito appunto dall'immaginario sonoro e dalle modalità attraverso cui le immagini si sono nel tempo intersecate con musiche e canzoni.

Le categorie analitiche che gli studiosi delle comunicazioni di massa hanno elaborato sono adatte prevalentemente allo studio e alla mappatura del materiale visivo, di tutto l'immaginario di cui le culture dominanti e le subculture ci hanno variamente dotato, ci hanno insomma abituato a pensare per immagini, come se non si trattasse quasi sempre di immagini sonore. Tra l'altro è soprattutto con l'avvento e la diffusione pervasiva della pubblicità che questo tipo di meccanismi si amplifica enormemente: i grandi successi pop, rock o di musica classica sono impiegati per vendere prodotti e al contempo per delineare stili di vita. Dato che, come sottolinea Goodman (1968), la musica è allografica, le passeggiate di senso che un testo musicale permette sono particolarmente ampie e i pubblicitari sanno avvantaggiarsene con grande perizia (Tota, 1999a).

Un'ultima considerazione concerne infine i possibili processi di colonizzazione dell'immaginario sonoro. Se provassimo a declinare anche in ambito musicale, il riferimento di Gruzinski e di Augè alla guerra dei sogni, cioè all'immaginario come terreno di scontro e colonizzazione fra i popoli, potremmo provare ad interrogarci sulle possibili guerre dei suoni, cioè sullo scontro/incontro fra culture generazionali diverse in termini di reciproche colonizzazioni dei rispettivi immaginari musicali, una sorta insomma di reciproco rispecchiamento tra mazurke di paesana memoria e raggamuffin.

Riferimenti bibliografici

Abbott A. e Hrycak A. (1990), *Measuring Resemblance in Sequence Data: An Optimal Matching Analysis of Musicians' Careers*, "American Journal of Sociology", 96, pp. 144-85.

Barthes R. (1977), *Image Music Text*, Fontana-Collins, Glasgow.

Blau J. (1990), *The Shape of Culture*, Cambridge University Press, Cambridge;

Becker H. (1982), *Art Worlds*, University of California Press, Berkeley.

Bourdieu P. (1979), *La distinction*, Les éditions de minuit, Paris (trad. it. *La distinzione. Critica sociale del gusto*, il Mulino, Bologna 1983).

Cavalli A. (1996), *I giovani e la memoria del fascismo e della Resistenza*, "Il Mulino", 363, pp. 51-7.

Del Grosso Destrieri L. (1997), *La sociologia della musica in Italia. Una rassegna di recenti contributi ed una riflessione generale*, "La Critica Sociologica", 120, pp. 59-70.

DeNora T. (1986), *How is extra-musical meaning possible? Music as a place and space for "work"*, "Sociological Theory", 6 (2), pp. 84-94.

— (1995), *Beethoven and the Construction of Genius. Musical Politics in Vienna, 1792-1803*, University of California Press, Berkeley.

— (1997), *Music and Erotic Agency — Sonic Resources and Social-Sexual Action*, "Body & Society", 3 (2), pp. 43-65.

DeNora T. e Belcher S. (1999), *"When you're trying something on you picture yourself in a place where they are playing this kind of music"- musically sponsored agency in the British retail sector*, paper presentato all'ASA, agosto.

DiMaggio P. (1982), *Cultural entrepreneurship in nineteenth-century*, "Media, Culture and Society", 4, parts 1, 2, pp. 33-50, pp. 303-22.

Elias N. (1991), *Mozart. Zur Soziologie eines Genies*, Suhrkamp, Frankfurt, (trad. it. *Sociologia di un genio*, il Mulino, Bologna 1991).

Goodman N. (1968), *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, New York (trad. it. *I linguaggi dell'arte. L'esperienza estetica: rappresentazioni e simboli*, il Saggiatore, Milano 1976).

Hennion A. (1983), *The Production of Success: An Antimusicalogy of the Pop Song*, "Popular Music" 3.

— (1998), *D'une histoire de la musique à une sociologie de l'écoute*, paper presentato al Convegno ISA, Montréal, luglio.

Jedlowski P. (1989), *Memoria, esperienza e modernità*, Angeli, Milano.

Moratò A. R. (1996), *Los Compositores Españoles. Un Análisis Sociológico*, cis, Madrid.

Pecchinenda G. (1999), *Ri-tribalizzazioni. Riflessioni su musica e sociologia*, Introduzione a Savonardo (1999), pp. 13-20.

Peterson R. e Berger D. (1975), *Cycles in Symbolic Production: The Case of Popular Music*, "American Sociological Review", 40.

Savonardo L. (1999), *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Oxiana, Napoli.

Smith D. (1990), *Texts, Facts and Femininity: Exploring the Relations of Ruling*, Routledge, London.

Tota A. L. (1997), *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici*, Logica University Press, Roma.

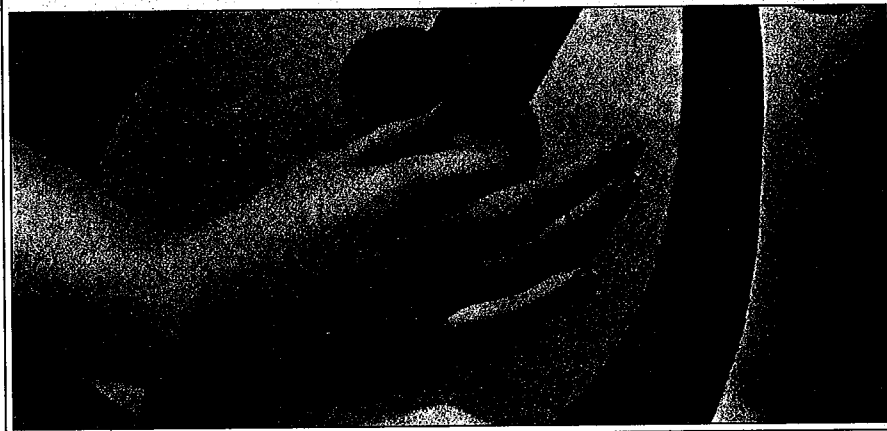
— (1998), *Context as resource for constructing artistic value: cases of non-recognition*, "Social Science Information", 37 (1), pp. 48-75.

— (1999a), *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale*, Carocci, Roma.

— (1999b), *Arte e scienza in pubblico: il ruolo dei musei*, "Rassegna Italiana di Sociologia", 3, pp. 461-486.

Weber W. (1992), *The Rise of Musical Classics in 18th Century England: A Study in Canon, Ritual, Ideology*, Clarendon Press: Oxford.

MUSICA ELETTRONICA



L'ALTRA ELETTRONICA

Questo 'focus' è dedicato alla musica elettronica, ai suoi 'primati', i pionieri che si sono occupati per primi di elettroacustica e di computer music, ed agli strumenti e utensili di vario tipo collegati all'elettricità e all'elettronica, fino agli sviluppi più recenti ed interessanti. Per i 'primati' la scelta, naturalmente, è stata fatta seguendo un criterio di rarità o di priorità storicamente documentabile. Sia per i 'primati' che per i musicisti delle ultime generazioni, si è dato maggiore spazio agli 'italiani', utilizzando materiale di prima mano, molto spesso inedito o raro che viene pubblicato per la prima volta in modo integrale su questo numero di "Konsequenz". Ciò non ci ha impedito, naturalmente, di ospitare un importante inedito di Luc Ferrari.

Dalla ricerca emerge quanto interesse abbia raccolto, fin dal primo momento, l'utilizzo dell'elettronica in combinata con gli strumenti acustici, con finalità espressive, e non meramente sperimentistiche. Ciò è desumibile dal fatto che molti dei musicisti qui menzionati hanno prodotto contestualmente alla creazione di nuova musica una cospicua serie di versioni elettroniche di musica cosiddetta 'di repertorio'. L'invenzione dei primi strumenti 'polifonici', delle tastiere, dei computer capaci di emettere suoni, è stata generalmente utilizzata da subito per produrre suoni inauditi, cioè mai ascoltati prima, ma anche per applicare i nuovi suoni ai vecchi repertori, e per 'simulare' con la macchina esecuzioni di strumenti acustici, questa volta però con il crisma della perfezione esecutiva. Lo sviluppo delle macchine di tutti i tipi, e soprattutto la diffusione della radio, hanno incentivato la riproduzione di 'rumori', suscitando la fantasia dei compositori poi rivolta alla produ-

zione di musica acusmatica e concreta. Ma se tutto ciò è vero, come mai la musica elettronica ha preso la strada della scarna fruibilità e comunicabilità che oggi molti lamentano? La frattura è probabilmente avvenuta con l'affermarsi della corrente 'strutturalistica' e seriale di Colonia, con il dettato di Darmstadt e le infauste applicazioni scientifiche che ne sono derivate. Al punto che oggi gli elettronici lamentano la 'purezza' della loro disciplina al cospetto dell'insorgenza di insospettabili applicazioni pratiche, finalmente domestiche, di computer music. Questa scissione deleteria e improduttiva dal punto di vista della creatività non è esistita in origine, e la lettura delle pagine che seguono può parzialmente documentarlo.

Girolamo De Simone

* * *

'PRIMATI' ELETTRICI

GIROLAMO DE SIMONE

Le macchine di Thaddeus Cahill

Nel 1900 Cahill inventa una macchina capace di sostituire un'intera orchestra, il dinamofono o Telharmonium, del peso di duecento tonnellate e su base elettroacustica. Nel 1902 un primo concerto viene trasmesso via... cavo telefonico. Nel 1916 l'americano Lee de Forest brevetta un sistema per trasmettere suoni attraverso il perfezionamento degli impianti elettrici. Tra il 1917 e il 1920 Maurice Martenot inventa lo straordinario strumento usato da Darius Milhaud, Maurice Ravel, Arthur Honegger, Olivier Messiaen, Maurice Jarre, Edgar Varèse.

Nel 1920 Leon Theremin inventa l'eterofono, o termenvoska, strumento in grado di emettere una vibrazione sinusoidale quasi priva di armonici e quindi di produrre un suono purissimo non riconducibile ai timbri conosciuti. Lo strumento conoscerà molteplici perfezionamenti, e anche la RCA ne produrrà una versione per uso domestico. Per Theremin scriveranno Edgar Varèse, Grainger, Bohuslav Martinu e molti altri compositori meno noti. Nel 1929 Martin Taubman perfeziona lo strumento e lo definisce 'elettronda'. Ulteriori progressi avvengono in Russia con lo Schumofon inventato da Simonov, e lo 'sferofono' e il 'caleidofono' di Jorg Mager. Altri strumenti dal nome spesso impronunciabile e

più rari: 'mixturtraonium', 'ondium Péchandre', 'radiotone', 'solovox', 'ondioline', 'melochord', 'novachord', 'multimonica', 'pianophon'...

Gli "intonarumori"

Il primo intonarumori fu azionato nel giugno del 1913 a Modena presso il teatro Storchi. Gli intonarumori erano apparecchi capaci di vibrare inventati dal visionario futurista Antonio Russolo; sfruttavano corrente a bassa tensione fornita da semplici accumulatori, ed erano dotati di interruttori.

Vera rarità su disco sono il *Corale* e la *Serenata* di Russolo incise nel 1921.

La musica radiogenica

Viene definita così la musica di tipo tradizionale che ha però la particolarità di 'funzionare' bene quando viene trasmessa per radio. In seguito alla consapevolezza che alcune scritture fossero particolarmente adatte alla trasmissione radio, nacque la conseguente idea di far comporre della musica 'radiofonica', pensata apposta per andare in onda. La musica radiogenica tiene conto delle caratteristiche tecniche della captazione del suono attraverso microfoni, e della loro riproduzione attraverso un altoparlante spesso di non elevata qualità. Gli autori prediletti di musica radiogenica: Mozart e Bach; nella lista nera: Wagner e Beethoven.

Russolophon

Il russolophon o rumorarmonio fu inventato da Russolo, ed ha la forma di un armonium, con due pedali per il basso e sette leve al posto della tastiera. Le leve producono differenti rumori, e azionate modulano i timbri dell'orchestra conosciuta. Possono però produrre anche frazioni di tono, e quindi coprire tutte le possibilità enarmoniche.

Di questo strano e raro strumento subito si dichiararono entusiasti Arthur Honegger e Varèse, il quale anzi si disse sicuro del suo successo nell'orchestra tradizionale. Ultimato nel 1928, il 'rumorarmonio' fu utilizzato in molti concerti di musica futurista. Il suo elevato costo di produzione fece sì che lo strumento non

avesse fortuna, e che lo stesso Russolo ne abbandonasse i modelli a Parigi, forse in pegno dei debiti contratti. Nel 1942, però, Russolo riprese a lavorare ad un pianoforte microtonale, forse non perfezionato a causa della morte avvenuta nel 1947.

I primi disc-jockey

Paul Hindemith ed Ernst Toch sono stati anticipatori delle attuali prassi utilizzate dai disc-jockey. Fin dal 1930, infatti, creavano montaggi sonori partendo dall'uso del grammofono. Le incisioni, realizzate apposta per essere alterate, venivano fatte girare con differenti velocità, e in relazione al numero di giri l'altezza dei suoni variava fino a rendere irriconoscibile il materiale di partenza. Venivano usati più piatti, fino a raggiungere le quattro voci occorrenti per una fuga scolastica. Non proprio scolastica fu quella scritta da Toch, *Fuga dalla geografia*, in cui nomi di città si susseguivano a differenti velocità in modo da delocalizzarli linguisticamente e renderne possibile una nuova morfologia musicale. Molti anni più tardi, anche Pierre Schaeffer, l'inventore della musica concreta, ripeté gli stessi studi utilizzando dischi e materiali d'archivio come generatori di suono. Scrisse così diversi studi: *Studio sulle ferrovie*, *Studio sulle pentole*, etc.

La prima macchina musicale

È stranissimo constatare che una delle prime macchine musicali è stata progettata da un allievo di Busoni noto per le sue interpretazioni pianistiche e le sue rielaborazioni popolari: Percy Grainger. Eppure, come segnala Fred K. Prieberg, nel 1937 proprio Grainger compose brani per sei apparecchi Theremin, e seguendo l'ideale estetico tracciato da Ferruccio Busoni, arriva ad immaginare una macchina che liberasse il compositore dalla schiavitù delle sintassi tradizionali, poggiate su scale, intervalli, ritmo, armonia... Nel 1944 Grainger inventa una macchina musicale elettronica, che perfezionerà fino al 1952.

La prima composizione italiana

Il primato della prima composizione elettronica italiana spetta, da manuale, a Bruno Maderna e Luciano Berio. I due, assieme a Ro-

berto Leydi e con l'ausilio del tecnico Alberto Cattafesta e del fisico Alfredo Lietti, elaborano *Ritratto di città*, su testo di Leydi letto dagli speakers Nando Gazzolo e Ottavio Fanfani. La voce solista è naturalmente quella di Cathy Berberian. La data di composizione del brano, elaborato su commissione prima della nascita ufficiale dello studio di Fonologia di Milano, è un piccolo mistero bibliografico. Armando Gentilucci sbaglia due volte il riferimento, posponendo la data al 1966. Nella biografia di Maderna risulta il 1955, in quella di Berio il 1954. Fred Prieberg lo colloca, sentito Berio, nel 1954. Ma il documentatissimo Nicola Scaldaferrì documenta tutte le fasi di scrittura, e ne pone la composizione nel 1955. Questione accademica? Tutt'altro: pare che Maderna già nel 1954 elaborasse il suo *Sequenze e strutture*, realizzandolo a Milano presso uno studio di fortuna attrezzato alla radio, su materiale elettronico portato dalla Germania. Se *Ritratto di città* risalisse solo al 1955 perderebbe così il suo primato...

Fonogeno

Il fonogeno fu inventato proprio da Schaeffer, per risolvere il problema della riconoscibilità del suono d'origine, e della sua scarsa controllabilità. Lo strumento è sostanzialmente un magnetofono che gira a dodici differenti velocità di nastro, riuscendo a coprire le dodici altezze della scala temperata. Poiché il motore del magnetofono utilizza due velocità, lo strumento riesce a raggiungere un'estensione di due ottave. Agendo su una semplice tastiera, l'esecutore sceglie una delle dodici bobine di guida e può permutare suoni provenienti da qualsiasi sorgente. Il glissato viene realizzato con un altro magnetofono. Il musicista agisce sulla velocità dei suoni riuscendo a modificarne il timbro.

Morfofono

È una sorta di antenato dei generatori di eco. Agendo sui filtri dei preamplificatori, prima che il suono arrivi a una delle dieci testine di riproduzione, il musicista può variare timbro e agire sugli armonici. Il morfofono, per la prima volta, riesce a trasformare la risonanza di un suono: quella di un violino può sembrare secca come se fosse prodotta da uno strumento a percussione, e quella di un pianoforte può simulare l'effetto che si otterrebbe dall'organo.

I Deserti di Varèse

Nel 1954, Varèse porta a Parigi una serie di materiali registrati nel suo studio, e con l'aiuto del compositore Pierre Henry, che lavorava nello studio sperimentale della radio francese, compone *Deserti*, un brano di circa mezz'ora per nastro ed orchestra. La musica per nastro e strumento acustico conoscerà uno sviluppo notevolissimo, fino al giorno d'oggi, in cui materiali preparati in studio vengono registrati ad elevato campionamento e riprodotti attraverso un DAT dal vivo. Sulla 'base' si innesta l'esecuzione dal vivo, con strumenti amplificati. Il tutto viene mescolato con piattaforme HDR, in grado di elaborare digitalmente i suoni e di 'effettarli' con unità interne in grado di modificare gli impasti in tempo reale.

Le sculture elettromeccaniche di Schoffer

Anche lo scultore Nicolas Schoffer chiede l'aiuto di Pierre Henry. I due progettano una struttura che riesce ad interagire con l'ambiente circostante rispondendo con sequenze aleatorie di suoni preregistrati alle sollecitazioni esterne. La torre di Saint-Cloud sorge a Parigi nel 1955, nel parco di Saint-Cloud. È fatta di tubi di acciaio che superano le cime degli alberi. Produce suoni a getto continuo, con variazioni che rendono le sequenze non ripetibili se non dopo un certo lasso di tempo. Si tratta di un robot elettromeccanico che riceve informazioni dall'esterno tramutandole in impulsi elettrici e quindi in suoni.

Electronic Music Synthetizer

Sempre nel 1955, il presidente della RCA presenta al pubblico un apparecchio elettronico per la sintesi musicale: un sintetizzatore elettronico. Con questa macchina, oltre all'esplorazione e alla modifica di suoni, è possibile riprodurre sinteticamente brani orchestrali, anche se ciascuna voce deve essere costruita separatamente. I primi pezzi di questa musica artificiale risalgono al 1952; si tratta di alcuni brani tratti dal *Clavicembalo ben temperato* di Bach, la prima *Danza Ungherese* di Brahms e *Blue Skies* di Irving Berlin. Viene anche messo in vendita un primo disco di "musica artificiale".

Il Datatron e i diritti d'autore

Nel 1956 due matematici, Martin Klein e Douglas Bolitho, inventano una calcolatrice elettronica nella cui memoria sono impresse le principali regole compositive. Cosa accadeva? Il compositore immetteva anche casualmente una melodia. La macchina 'decideva' se la melodia assecondasse o meno le regole fondamentali che aveva in memoria. In caso affermativo, procedeva automaticamente allo sviluppo di una melodia: una sorta di realizzatrice di canto dato. Subito il Datatron produce quattromila melodie, e la Biblioteca del Congresso degli Stati Uniti decide che poiché non è possibile rilasciare il copyright ad una macchina, queste composizioni non possono essere incise, né vendute. Giuridicamente, una melodia costruita da una macchina non viene considerata "arte musicale".

Robert Moog e WW Carlos

Nato nel 1939 come Walther Carlos, bambino prodigio, poi tramutatosi in Wendy Carlos, pubblicò una serie di lavori elettronici come compositore d'avanguardia, allievo di Otto Luening e Vladimir Ussachevsky. Nel 1966 Carlos ha la fortuna di lavorare con Robert Moog alla costruzione del primo sintetizzatore. Usando la versione 'maggiore' e non il mini-moog, produce nel 1968 "Switched on Bach", rifacendo 'elettronicamente' alcuni brani di Bach; il successo straordinario del disco favorisce l'uscita di "The Well-Tempered Synthesizer", e di "Switched on Bach II". Carlos proseguirà nell'opera di diffusione capillare della tecnologia sintetica applicata ad usi domestici o di consumo non senza riprendere la via colta con lavori come Sonic Seasonings (1971) o quella di compositore per colonne sonore come quella per *Tron*. WW Carlos viene generalmente snobbato dalla critica, per le ragioni cui abbiamo già accennato. Egli è invece il vero 'primate' della diffusione popolare del Moog, e quindi di tutti i sintetizzatori in senso lato. Senza la sua intuizione e il successo dei suoi dischi, la musica elettronica non avrebbe avuto una medesima pervasività nel mondo della popular music.

Carillon, automi e sinfonie di rumori

La musica 'colta' ha usato macchine dai timbri inusuali per riprodurre facili melodie, strumenti tradizionali che simulano rumori, oggetti o strumenti automatici ed elettronici dalle sonorità inaudite, alcuni dei quali confluiti nella cosiddetta musica concreta.

Il carillon è uno dei primi esempi di strumento meccanico. I primi carillons automatici risalgono al tredicesimo secolo, e funzionano grazie ad un rullo con cunei fissi o mobili. Il loro nome viene dal basso latino 'quadrinio' perché pare che i primi carillon azionassero quattro campane.

Un altro strumento automatico è l'organetto di Barberia, il cui nome deriva da quello del suo primo costruttore, Giovanni Barberi di Modena. Nel Settecento, epoca di numerosi e raffinatissimi giochi musicali, molti oggetti d'uso comune rientravano nella categoria di 'strumento meccanico' o in quella forse più seducente di 'automa meccanico': tabacchiere, specchi, arcolai, binocoli, giochi da tavolo, anelli e tantissimi orologi. Musica per orologio fu scritta da Philip Emanuel Bach, Haydn, Mozart, Beethoven. Più tardi, quando il meccanismo del rullo fu applicato al pianoforte automatico, Paderewski, Debussy, Ravel, Granados, e molti altri vi avrebbero inciso le proprie musiche, oggi restaurate e consegnate alla tecnica digitale.

Un discorso affine è quello dei musicisti che hanno utilizzato suoni non convenzionali, o rumori, nelle proprie partiture, dai fuochi d'artificio di Haendel in *Fireworks Music* ai giocattoli della *Sinfonia* di Leopold Mozart, dalle bombarde di Beethoven nella *Battaglia di Wellington* al colpo di cannone della *Overture Anno 1812* di Ciaikovski. Nel Novecento Luigi Russolo impiegò in orchestra i suoi 'intonarumori': ululatori, rombatori, crepitatori, stropicciatori, scoppiatori, ronzatori, gorgogliatori, sibilatori. Erano gli anni del futurismo: tra il 1911 e il 1913 escono *Il manifesto dei musicisti futuristi* di Francesco Balilla Pratella, *Il manifesto tecnico della musica futurista* e, soprattutto, *L'arte dei rumori* di Russolo, il cui sottotitolo significativamente recita: "l'arte dei rumori, nuova voluttà acustica". Nel 1914 l'eclettico Alberto Savinio, geniale fratello del pittore De Chirico, apolide di formazione (studiò in Grecia, visse a Parigi), esordisce come musicista e teorizza il 'sincerismo'. Questa microcorrente musicale enfatizza il dramma musicale, attraverso esplosioni sonore ottenute con canti, voci isolate, corali, voci, singhiozzi, elementi extramusicali misti ad espedienti tecnici che riproducono boati sulla tastiera, uso e

abuso di glissandi. Dopo una celebre esecuzione di Savinio, Apollinaire rilevò l'enorme carica vitalistica di questa musica, ed i presenti dovettero asciugare il sangue disperso sulla tastiera dall'esuberante pianista-compositore. Nel 1916 Erik Satie utilizza rumori nelle sue partiture. È il periodo della collaborazione con Cocteau, e nel primo progetto del celebre *Parade* sono segnati parecchi rumori: dinamo, apparecchio Morse, sirena, treno, aeroplano. Altri ne resteranno nella partitura finale, come ad esempio il ticchettio delle macchine da scrivere ed i colpi di rivoltella. La partitura fece enorme clamore, anche per l'utilizzo di una jazz-band e per le numerose anticipazioni estetiche e stilistiche della musica di Satie. Tra gli anni Venti e Quaranta, vengono composte numerose musiche per rumori e strumenti tradizionali. Si pensi a Michel Brusselmans che utilizzò un disco con *Rumori di aeroplano* che accompagnava l'omonima partitura. O al balletto di robot di Eugen Zador *L'uomo meccanico* (1934). Ottorino Respighi usò nei *Pini di Roma* un disco in cui si poteva ascoltare l'incisione del canto degli usignoli. Moltissima musica per il cinema muto accompagna suoni a rumori, seguendo la scena descritta dalle immagini: in queste musiche, generalmente considerate accessorie ed esteticamente di seconda classe, i presupposti estetici sono viceversa semplicemente differenti. Esse provengono dai rumori di scena usati nelle raffinate rappresentazioni settecentesche, e ci conducono direttamente alla musica di consumo utilizzata dalla pubblicità o nei videoclip, produzioni da affrontare senza discriminanti di valore.

Le vicende della musica acusmatica e concreta di Pierre Schaeffer, l'uso di suoni generati da apparecchiature elettroacustiche, le poetiche composizioni di Cage per oggetti vari e microfono (si pensi soltanto alla musica composta per gli *Events* di Merce Cunningham), la presenza di suoni di tutti i tipi nella musica contemporanea (*La via negativa* di Lorenzo Brusci, con centinaia di campioni rimescolati in modo creativo), sono cose già note. Non tutti conoscono, invece, il lavoro di un giovane ricercatore italiano che si è dedicato scientificamente al rapporto tra i rumori e le emozioni umane, il che richiama implicitamente il vitalismo di Savinio. Piero Mottola, difatti, da alcuni anni conduce ricerche sul campo facendo ascoltare a campioni di ascoltatori sequenze ordinate o casuali di rumori, registrando che esiste una corrispondenza 'indotta', quasi ripetibile, tra rumore ed emozione corrispondente¹. La ricerca ha preso una svolta creativa con

la preparazione di vere e proprie partiture visive, nastri, stringhe/sequenza di rumori, emozioni degli ascoltatori ricondotte ad episodi reali o immaginari (anche con racconti). Tra gli stimoli sonori: una frenata d'auto, colpi di martello su un'incudine e tacchi sulle scale, respiro femminile, pioggia sull'asfalto, crepitio del fuoco. Le sensazioni più evocate, rispettivamente: paura, agitazione, eccitazione, tristezza, calma.

Il Grande Vecchio

Pietro Grossi oggi ha ottantatré anni: è il grande vecchio della musica elettronica italiana. Ha formato schiere di musicisti elettronici, fin dal 1963 attraverso lo studio musicale fiorentino "S2FM", e dal 1965 con l'istituzione al Conservatorio di Firenze della prima cattedra italiana di musica elettronica. È stato il primo a far eseguire in Italia la musica di John Cage, nel 1964 attraverso i concerti della "Vita Musicale Contemporanea". Grossi comincia ad utilizzare il computer negli anni Sessanta. Già si occupa da tempo di musica elettronica ed elettroacustica. Collabora con l'Olivetti, dove svolge le prime esperienze foniche, poi passa al Centro di Calcolo dell'Università di Pisa. Lì era stato creato, con l'ausilio dell'IBM, un centro di notevoli proporzioni, che poi sarà ceduto al CNR. Per venticinque anni, dal 1969 al 1994, lavora al CNUCE di Pisa, dando vita ad una sezione musicologica che funziona tuttora. Fino al 1969 si dedica al lavoro su schede perforate; la svolta avviene nel 1970 con la possibilità di usare la tastiera. Con i 360/67, Grossi e i suoi amici fanno dimostrazioni non solo a Pisa, ma anche alla Biennale di Venezia dove portano programmi che consentono di gestire il computer sia come elaboratore che come esecutore in tempo reale. A quel tempo, «i suoni elettronici potevano essere suoni registrati da microfono, suoni di vari natura, venivano registrati dei rumori qualsiasi, anche della strada, di qualsiasi movimento e di qualsiasi impatto»². Il compositore riesce per la prima volta ad ascoltare subito quanto ha progettato sulla carta, senza dover richiedere la mediazione di un interprete. Questo apre molte strade ad un utilizzo non meramente accademico, perché si può agire sperimentalmente attraverso una sintonia intuitiva uomo/macchina. Il cyborg, l'identità mutante, al di là dei cartoons, va a situarsi in

² P. Grossi, "La felicità di Pietro Grossi", intervista inedita di T. Tozzi, presente in questo medesimo fascicolo di *Konsequenz*.

questa zona del sentire, più che in quella della semplice meccanica. Grossi intuisce subito la straordinarietà dei suoni nuovi. Riferisce di una grande emozione all'ascolto dei primi suoni generati dal computer. Un'emozione... geografica e metatemporale. Il computer in fin dei conti è un semplice strumento, ma fare in modo che produca un suono inaudito, e che lo faccia per la prima volta grazie a un nuovo algoritmo, è certamente una cosa che non si dimentica più.

In quegli anni, Colonia lavorava diversamente da Parigi e da Milano. C'era già «una differenziazione tra le varie scuole: quella di Parigi si occupava di musica concreta e lavorava soprattutto su suoni preregistrati di vario tipo, anche da strumenti tradizionali, e quella di Colonia, che invece lavorava quasi esclusivamente con suoni sintetizzati, cioè generati da sintetizzatori, da generatori di frequenze; erano inizialmente strumenti di misura, di carattere scientifico, che vennero acquisiti dai centri di fonologia della RAI per creare suoni nuovi». Una delle caratteristiche più interessanti del lavoro di Grossi è la sua intuizione nell'usare il computer anche come esecutore. Fin dagli anni Settanta, in collaborazione col CNR, attraverso il package "Tau2", Grossi costituisce un archivio presso il Cnuce. L'archivio affianca le nuove composizioni a quelle cosiddette 'di repertorio', eseguite però attraverso le macchine: dall' *Arte della fuga* di Bach alla *Sagra della primavera* di Stravinskij. La ratio è palese: «...non si può paragonare il modo di vivere prima della scoperta dell'energia a vapore con quello successivo. Non si possono fare paragoni, però ha vinto lo strumento a vapore. Vince perché è più potente, non perché più bello o migliore. Vince la potenza. E se l'uomo si accorge che può ottenere tutto subito senza fare fatica si domanda per quale ragione non debba seguire la strada più comoda...», dedicare le sue energie ad un impiego esclusivamente creativo, senza perder tempo con questioni puramente meccaniche.

Le geometrie di Zaffiri

Lo Studio di Musica Elettronica di Torino (Smet) di Enore Zaffiri, nasce nel 1964 e si affianca al "S2FM" di Firenze di Pietro Grossi e alle "Nuove proposte sonore" di Padova di Teresa Rampazzi. Lo studio si inserisce nel filone strutturalista che a Torino dà vita allo Studio di Informazione Estetica, con lo stesso Zaffiri, Sandro De Alexandris e Arrigo Lora Totino. Nella storica sede di corso Vittorio Emanuele 32 si promuovono manifestazioni alle

quali partecipano artisti provenienti da tutto il mondo. È lì che ha inizio, nel 1965, un corso sperimentale di musica elettronica che si istituzionalizzerà nel 1968, con sede al Conservatorio.

L'attività dello SMET è orientata all'approccio del nuovo materiale sonoro mediante un uso sistematico dei parametri sonori. Per raggiungere tale scopo Enore Zaffiri individua in taluni schemi geometrici di base la possibilità di coordinare gli elementi sonori in modo costruttivista. Questo lavoro sfocia quasi naturalmente nello studio del rapporto suono/immagine. In una rara recensione apparsa su un quotidiano, Massimo Mila racconta di un lavoro di Zaffiri su testi di Maurizio Châtel: un «esperimento di teatro totale, su una beckettiana storia-apologo di un'umanità *sui generis*, simbolo della condizione dell'uomo moderno... Le musiche di Bach, Mozart e Verdi restano quelle cannonate che sono, anche attraverso la voce chiocchia del sintetizzatore, ma Bach quasi quasi ci guadagna...». Zaffiri da tempo rielabora al pianoforte campionato i classici del repertorio tradizionale, quasi riproponendo l'antica sfida tra virtuoso e strumento, nel tentativo di superare gli ostacoli che si frappongono tra l'immagine musicale e la sua realizzazione meccanica: «sono oltre trent'anni che lavoro con strumenti musicali elettronici e la mia curiosità non si sviluppò unicamente alla creazione di nuove musiche, ma pure alla riedizione, con l'uso degli strumenti che la tecnologia mi ha messo a disposizione, di musiche del passato. Ho lavorato per circa dieci anni prima di riuscire a domare lo strumento, rendendolo docile alle mie intenzioni. Non sempre sono riuscito ad ottenere la resa che desideravo, ma in generale, particolarmente in taluni brani, posso considerarmi abbastanza soddisfatto. Certamente le qualità di tocco e le raffinatezze di fraseggio che i grandi interpreti riescono a creare col loro strumento sono ineguagliabili. Ma se esistono dei limiti, in compenso si hanno dei pregi che non sempre possiamo riscontrare in molte esecuzioni anche eccellenti. Essi consistono nella assoluta precisione esecutiva dello spartito, nella chiarezza delle varie voci e dei passaggi più ardui, nel superamento di ogni difficoltà tecnica. Tali proprietà permettono di ascoltare brani a velocità sorprendenti, umanamente impossibili, ma musicalmente efficaci».

La misteriosa musica acusmatica

"Acusmatico" deriva dal greco "acousma", che significa percezione uditiva, audizione, voce. È in italiano che "acusma" è solo

sinonimo di rumore, ronzio, fischio o altro 'disturbo' dell'orecchio. "Acusmatici" erano detti secondo Porfirio gli allievi di Pitagora che si limitavano ad ascoltarne le lezioni, senza penetrare attraverso l'iniziazione nei segreti della dottrina. Negli anni Cinquanta lo scrittore Jérôme Peignot e il compositore Pierre Schaeffer 'resuscitano' il termine; negli anni Settanta il compositore Françoise Bayle lo utilizza per definire la musica 'concreta', cioè quella creata direttamente sul mezzo di fissazione (o nastro). Bayle inventa nel 1973 un sistema di diffusione del suono chiamato "Acousmonium", «la cui concezione frontale rispetto all'ascoltatore si oppone a quella sferica proposta da Stockhausen» (N. Scaldaferrì, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, Lim 1997, che riporta da M. Chion, *La musique électroacoustiques*, PUF, Paris). Schaeffer definisce 'concreta' la musica creata direttamente sul mezzo di fissazione fin dal 1948 e solo in seguito ne cambierà il nome in 'acusmatico'. Ma dal 1989 il compositore Michel Chion propone di tornare al termine originario di 'concreta'. Oggi Chion definisce 'acusmatici' i suoni che vengono percepiti senza che se ne possa vedere la fonte: voce al telefono, musica via radio, sfondo sonoro nei film, etc. Questo aspetto è quello che possiamo considerare come il più rilevante dal punto di vista dell'estetica delle musiche contemporanee di frontiera, o della cosiddetta Border music.

Cosa distingue la musica concreta da quella acusmatica? La musica acusmatica può essere concreta o meno, basta che non se ne scorga la fonte (in senso anche figurato, ma l'ascolto del suono registrato di un pianoforte non ci pare possa definirsi musica acusmatica); la musica concreta è sempre acusmatica, anche se in taluni casi (l'esecuzione in tempo reale) si scorge una macchina che la produce, ma certo non se ne vedono le strutture generative. È bene precisare che benché la musica 'concreta' e quella 'elettronica' vengano generalmente assimilate, esse in origine non lo furono. Come spiega Armando Gentilucci nella sua *Introduzione alla musica elettronica*, la musica concreta si confrontava con materiali già esistenti verso i quali il compositore si comportava con una sorta di adesione incondizionata e aprioristica, usandoli come pezzetti di un mosaico. La musica elettronica, invece, era inquadrata in una prospettiva più intellettualistica, «elaborava ipotesi di lavoro condizionate dall'evoluzione della tecnica dodecafonico-seriale e dalle estreme conseguenze del puntillismo dissociativo, della disintegrazione del discorso estensivo. Di qui la razionalità della ricerca avviata a Colonia».

84 Oggi in Italia esistono validi compositori di musica acusmatica (o

più genericamente 'elettronica', poiché i due termini hanno perso la loro vera conotazione). Tra questi, Vincenzo Gualtieri, che dopo un breve periodo in cui ha condotto l'attività di pianista si è dedicato appieno alla composizione di musica acustica ed elettronica. Il suo *Gea* utilizza particelle provenienti dalla chitarra di Marco Cappelli, e le rielabora accostandole alla voce e a suoni di un'armonica a bocca attraverso elaborazioni elettroniche in tempo differito. Il palermitano Giovanni Damiani studia l'opera e la vita dello scomparso Giuseppe Ganduscio (un'altra memoria inconciliata?), e produce un brano straordinario che parla della storia della tradizione, dei canti e dell'impegno politico in Sicilia. Il catanese Emanuele Casale ha ricevuto premi e riconoscimenti in vari festival, enti e concorsi internazionali, come quello di Bourges. Il suo *Studio* per corno pare miscelare una scrittura strutturalista con le atmosfere del migliore jazz contemporaneo. Il sardo Andrea Saba elabora grani di voce: frammenti di millesimi di secondo, tratti da registrazioni di canti a tenore, lo stile di canto che ancora sopravvive in numerosi paesi della provincia di Nuoro. Infine Michele Martusciello, uno dei pochi performer e compositori in tempo reale di musica elettronica, che anima, assieme a Mike Cooper, il duo performativo "Schismophonia". Autori giovani e non ancora notissimi: ma la freschezza, l'unicità e il rigore del loro lavoro li qualifica come alcune delle più interessanti emergenze della musica contemporanea italiana.

Bibliografia

- F.K. PRIEBERG, *Musica ex machina*, Torino 1963, Einaudi.
- E. ZAFFIRI, *Due scuole di musica elettronica in Italia*, Milano 1968, Silva Editore.
- A. GENTILUCCI, *Introduzione alla musica elettronica*, Milano 1972, Feltrinelli.
- M. MILA, recensione di "Ra(p)tus", "La Stampa" del 16 ottobre 1974.
- N. SCALDAFERRI, *Musica nel laboratorio elettroacustico*, Lucca 1977, Lim.
- G. e T. CAPPELLI, *Minimal, Trance music e elettronica incolta*, Viterbo 1982, Sconcerto.
- P. GROSSI, *Musica senza musicisti*, a cura di Lelio Camilleri, Francesco Carreras ed Albert Mayr, CNUCE/CNR. Scritti 1966/1986.

AA.VV., "Omaggio a Grossi, Ottant'anni di un pioniere della musica", 1997, brochure.

M. CHATEL, "Enore Zaffiri, o la recherche dell'arte perduta", in *Arte & Computer*, catalogo della omonima mostra tenutasi alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Firenze Aprile 2000, Media Red.

A. CIRIGNANO, "Sulle imperfette geometrie di Enore Zaffiri", in *Arte & Computer*, cit.

E. ZAFFIRI, "Testi per filmati, immagini, documenti", per il Cd-Rom "Dalla lyra al sintetizzatore", inedito.

E. ZAFFIRI, "Premessa sulle interpretazioni di musica classica con il pianoforte campionato", in *Arte & Computer*, cit.

T. TOZZI, "La felicità di Pietro Grossi", intervista, pubblicata in questo medesimo fascicolo di *Konsequenz*.

R. DOATI, "Discografia di Musica Elettronica", pubblicata in questo medesimo fascicolo di *Konsequenz*.

Discografia minima

Harald Bode: Carrier, *Deep Listening*

Forbidden Planet, *GNP Crescendo*

Les Ondes Musicales: Messiaen, SNE 200

Oskar Sala: Subharmonische Mixturen Erdenklang 100

Ivan Tcherepnin: Flores Musicales CRI

Electro Acoustic Music Classics: Varèse, Babbit, Xenakis, Neuma 450-74

Electronic Music Pioneers: Ussachevsky, Luening, Davidosky, CRI 611

Pierre Henry, Harmonia Mundi 1905200

Russolo, Corale, *Serenata*, La Voce del Padrone (R6919) (rarissimo).

Studio di Musica Elettronica di Torino, Musica elettronica-Computer Music, Stabilimenti Cetra, Edizione Compagnia Editoriale Pianeta (raro). Musiche di Lorenzo Ferrero, Enore Zaffiri, Leonardo Gribaudo, Giovanni Sciarino. Tra i collaboratori di Zaffiri allo Smet: R. Amedei, T. Ballarino, C. Bonichi, G. Bosco, G. Donati, R. Lini, G. Moschetti, G. Napolitano, F. Tammaro, T. Tonietti, G. Vinay

Electronic Panorama, Philips 6526003 (rari) musiche di Malec, Ferrari, Reibel, Parmegiani, Schaeffer, Henry, Bayle, Vink, Stibilj, Weiland, Cats, Maschayeki, Ponse, Kunst, Koenig, Mayuzumi, Ishii, Shibata, Moroi, Penderecki, Dobrowolski, Nordheim, Kotonski, B. Schaffer

W. Carlos, Switched on Bach, Cbs

W. Carlos, Sonic Seasonings, Columbia

W. Carlos, Secret of Synthesis, Columbia

Vincenzo Gualtieri, "Il mirto e la Rosa" (1998) per suoni sintetici – ed. TAU-KAY

Vincenzo Gualtieri, "Sax-Olos" (1998) per live-electronics – ed. TAU-KAY- [CD Ars Publica – ARS142-002]

Vincenzo Gualtieri, "GEA" (1999) per supporto digitale, inedito.

GLI ANNI SETTANTA E LA COMPUTER MUSIC

CLAUDIO BONECHI

Mi sono avvicinato alla musica elettronica nel 1966, a Torino: avevo ventun anni ed ero iscritto al secondo anno di Ingegneria elettronica al Politecnico e l'argomento, a me che ero già pianista, mi incuriosiva. Un giorno vidi per strada un manifesto che annunciava corsi di musica elettronica, e subito mi precipitai nel luogo indicato: non sapevo che ero capitato in una delle due prime vere scuole italiane in questo campo (l'altra faceva capo a Pietro Grossi, ex violoncellista, anch'egli pioniere della m.e. in Italia; Grossi riuscì a trovare uno spazio di attività all'interno del Centro di calcolo dell'Università di Pisa su quella che veniva chiamata 'Computer Music'). Scoprii che lo Studio torinese apparteneva a Enore Zaffiri, una persona quanto mai affabile e generosa, contornata da giovani assai indaffarati con registratori a nastro, generatori di segnali e un vecchio contatore di frequenza, strumentazione a me non sconosciuta. Zaffiri insegnava armonia al Conservatorio, ma si era appassionato ai nuovi modi di produrre suoni tramite l'elettronica e aveva messo su questo piccolo studio privato tramite il quale condivideva le sue ricerche musicali con giovani interessati. Si lavorava entusiasticamente con pochissimi strumenti: il nastro magnetico, quello adesivo e le forbici costituivano la base per misurare i tempi con precisione e per accostare tra loro in sequenza i vari materiali sonori, tutti, almeno all'inizio, generati da oscillatori elettronici. Dopo un po' di tempo lo Studio fu trasferito all'interno del Conservatorio di Torino, diretto a quel tempo da Sandro Fuga, il quale dimostrò una notevole apertura al nuovo. Il Corso così si istituzionalizzò. Fu lì che conobbi Azio Corghi, che non frequentava il corso ma era amico di Zaffiri e molto interessato alle nuove tecnologie. Fu anche lì che nacque un'amicizia bella e duratura con Gianfranco Vinay, il quale mi aveva colpito per una sua composizione, oltre che per la sua intelligenza e la sua sensibilità. Insieme a lui ricordo bene anche Ernesto Napolitano, fisico, saggista e critico musicale, Tito Tonietti, anche lui fisico e saggista e Lorenzo Ferrero, giovanissimo, con il quale sviluppai per qualche anno una certa collaborazione tecnico-musicale.

C'erano sempre problemi di budget, naturalmente, ma si sentiva l'esigenza di ampliare la strumentazione. Così concretizzai la progettazione e realizzazione di un nuovo generatore modulato in frequenza: lo montai in una scatola di biscotti metallica che Zaffiri presentò con mia grande vergogna al Saggio finale del Corso al Conservatorio, forse per dimostrare che l'inventiva giovanile dei partecipanti al Corso dovesse essere incoraggiata e premiata anche con un aumento di budget. Il generatore produceva comunque suoni piuttosto interessanti e lo usai nella composizione di un paio di pezzi. Ma non mi fermai lì. Nell'estate del 1969 ero a Londra come molti ragazzi e cercai di contattare chi operava nella m.e.: andai a trovare Peter Zinovief, che se ne stava rintanato in un piccolo studio ricavato facendo una buca in un orticello su una riva del Tamigi, e dove con grande ammirazione constatai che era in grado di pilotare i Revox da un piccolo computer che si era costruito. Zinovief mi presentò il prototipo, progettato e costruito da lui, di quello che sarebbe diventato negli anni successivi un sintetizzatore portatile molto popolare: il VCS3. Egli mi propose la rappresentanza in Italia di quelle meravigliose macchinette, ma io rifiutai, e fu un vero peccato perché i VCS3 venduti in Italia negli anni Settanta furono poi centinaia. Tuttavia tornai a Torino con il depliant della piccola meraviglia e Zaffiri comprò, non ricordo se attraverso il Conservatorio o a sue proprie spese, il primo VCS3 in Italia. Tonietti e Napolitano aspramente disapprovarono quella scelta, sostenendo che la facilità con cui si producevano certi effetti sonori senza la possibilità di controllarli con precisione avrebbe portato a una generale perdita di rigore nella ricerca. Forse non avevano tutti i torti: la tecnologia non era ancora pronta per offrire quelle capacità di controllo che avrebbero garantito la voluta precisione, ma la seduzione dei suoni ebbe la meglio e l'uso del VCS3 divenne per un certo periodo dominante.

In effetti Zaffiri aveva portato avanti una sua originale linea di ricerca di cui il rigore tecnico era parte integrante: poiché considerava esauriti tutti i linguaggi tradizionali e soprattutto quello seriale ("la musica dodecafonica?" gli chiesi una volta; "Che brutta!", mi rispose) cercava nuove vie di organizzazione di un materiale sonoro continuo, almeno per l'aspetto frequenziale molto più esteso di quello tradizionale basato su una scala. Aveva individuato nella geometria una base sulla quale costruire relazioni tra i parametri sonori. I risultati erano sorprendenti, documentati in un libro intitolato *Due scuole di m.e. in Italia* e da un pezzo di glissandi molto apprezzato da Bruno Maderna e basato

su un'ellisse. Il VCS3 era quindi un po' una minaccia, ma Zaffiri riuscì a incanalarne l'uso entro binari rigorosi.

Lasciai il conservatorio di Torino, e quindi lo Studio di Zaffiri, nel 1971 quando conseguì la laurea in Ingegneria elettronica. In estate andai in vacanza a Stoccolma e anche lì iniziai a cercare chi faceva m.e: la ricerca mi portò allo EMS (Elektronik Musik Studio), che aveva sede in un piano di un bel palazzo del centro, in Kungsgatan 8. Lo Studio, diretto da Knut Wiggen, era dotato del più grande sintetizzatore digitale del mondo, e anche di un laboratorio di progettazione elettronica, dove alcuni ingegneri stavano progettando un nuovo sintetizzatore digitale 'piccolo' da realizzare con circuiti integrati (oggi detti 'chip'). Chiesi a Wiggen se c'era lavoro per me, e lui mi inserì in quel team di progettazione, dove lavorai per circa sei mesi, imparando a maneggiare tecnologie che al tempo erano all'avanguardia. Il sintetizzatore grande occupava in tutto almeno quattro stanze. Nella prima c'erano tutte le schede circuitali, realizzate a componenti discrete (oggi appare pazzesco: ogni flip-flop una schedina con quattro transistor!). Nella seconda c'era l'alimentatore, mostruoso. Nella terza (ma forse erano due stanze) c'era un computer Digital PDP-11 (uno dei primi minicomputer) che interagiva con il sintetizzatore. Nell'ultima stanza c'era la consolle di comando del sintetizzatore, assai scenografica, costituita da un enorme bancone di legno disposto a U, lungo 6-8 metri, il quale ospitava i pannelli numerici di controllo dei numerosi oscillatori, modulatori, ecc.: i numeri erano circondati da due parti di metallo e l'esecutore poteva attivare il numero tramite una sorta di pennello dalle setole metalliche, 'spazzolando' i pannelli, il che gli consentiva di agire con molta rapidità. I comandi potevano essere istantanei, come se si stesse suonando uno strumento, ed essere memorizzati su nastro, oppure provenire dal computer. Oltre ad alcuni uffici, c'era anche uno Studio 'tradizionale' di m.e., dotato di oscillatori, filtri, registratori a nastro, altre apparecchiature e mixer, collegato a una stanza insonorizzata in cui si trovava un buon pianoforte a mezza coda.

L'EMS aveva fama mondiale e da lì transitavano molti compositori, tra i quali ricordo in particolare Julius Beck. A un certo punto invece arrivarono due signori italiani per visitare lo EMS ed io fui naturalmente incaricato di fare da cicerone: erano Paolo e Landa Ketoff, da Roma. Lei è tuttora ben conosciuta come critico musicale, mentre lui era un ingegnere elettroacustico, che progettava studi di registrazione e aveva anche realizzato nel 1963 il Sinket, un piccolo sintetizzatore portatile, tutto a valvole,

molto buono e molto conosciuto tra i compositori di avanguardia dell'epoca. Così, una volta tornato in Italia, gli chiesi di aiutarmi a cercare un lavoro, e Ketoff mi propose di passare un mese presso di lui per aiutarlo a progettare un nuovo Sinket, così avremmo avuto più tempo e calma. Il laboratorio si trovava nel loro grande appartamento romano, ed essi mi accolsero con grande familiarità e benevolenza, trattandomi come un figlio, e lasciandomi studiare sul loro pianoforte. Ricordo quel periodo con molto piacere: ebbi molte occasioni di interessantissime conversazioni perché la casa era frequentata anche dai maggiori compositori a critici, da Aldo Clementi, a John Cage, da Ennio Morricone e Mauro Bortolotto a Gino Marinuzzi. Quest'ultimo accolse l'invito di Landa Ketoff a tenere una serie di lezioni di storia della musica che risultarono piacevolissime. Passai dai Ketoff un mese e mezzo ma alla fine mi resi conto che mi piaceva di più suonare il pianoforte che lavorare con i sintetizzatori, e da allora la musica elettronica divenne per me soltanto parte della mia storia personale.

LA FELICITÀ DI PIETRO GROSSI

Intervista al grande vecchio della *computer music*

TOMMASO TOZZI

«Il calcolatore ogni giorno lavorerà in modo diverso, lavorerà in continuazione. Ognuno di noi quando trova uno strumento nuovo lo sfrutta secondo le proprie inclinazioni e secondo i propri interessi. Io ho visto nel computer uno strumento da utilizzare anche nel campo musicale.

...
Ho cominciato a lavorare con il calcolatore negli anni '60. Per l'esattezza nel 1962, quando lessi che il computer emetteva suoni. La cosa mi interessò perché a quell'epoca mi occupavo già di musica elettronica, di musica elettroacustica. Avevo messo in casa un insieme di apparecchi, che poi nel '65 verranno trasferiti al conservatorio per dare inizio al corso di musica elettronica.

Nel '67 lo feci suonare per la prima volta. Riuscii ad ottenere una collaborazione con l'Olivetti e feci le prime esperienze musicali, foniche, venendo accolto nel Centro di Calcolo dell'Università di Pisa. Lì avevano creato un centro di ricerca di notevoli proporzioni, per il quale lavorai part time perché ero rimasto titolare di Violoncello al Conservatorio. Fui al CNUCE di Pisa dal 1969 al 1994, facendo esperienze di vario genere, e dando vita alla sezione musicologia che funziona tuttora.

...
Ricordo che nel febbraio del 1969 cominciarono una serie di lezioni di programmazione al Conservatorio, tenute da un matematico della IBM. Io approfittai proprio di quelle lezioni per cominciare ad imparare a programmare e poco alla volta mi resi indipendente».

Pietro Grossi

All'inizio programmate su schede perforate?

92 Fino al '69 su schede perforate e nel '70 venne il grande cambiamento della tastiera. Vennero i calcolatori 360/67.

Nel '70 andammo a fare la prima dimostrazione fuori Pisa, alla Biennale a Venezia, a presentare i primi programmi che avevamo preparato per gestire il computer come elaboratore ed esecutore diretto.

Esecutore di quali suoni?

I programmatori o i sistemisti nei vari centri di calcolo si accorsero che programmando in un certo modo un registro del calcolatore che è composto di bit, mettendo in on/off e alternando le due opzioni del bit si creava un'onda quadra, suono o non suono, e si accorsero che regolando questi due stati e facendo ripetere molte volte la stessa cosa ottenevano una frequenza abbastanza regolare.

Alla RAI di Roma in Viale Mazzini c'era un centro di calcolo. Gli operatori alla stampante avevano notato che dando certi caratteri la stampante battendo emetteva... insomma dava l'equivalente di una frequenza. Mi fecero sentire l'inno dei marines e il tema della nona di Beethoven, l'ultimo tempo, suonati dalla macchina. Il timbro naturalmente era quello di una stampante, ma non era importante, erano riusciti a farlo.

Nel '66 andai negli Stati Uniti per dare inizio a un corso di musica elettronica in una Università nello Stato di Indiana dove ero già stato ad insegnare violoncello. Nel '67 la RAI, per il terzo programma, chiese a me in collaborazione con Domenico Guaccero dieci trasmissioni sulla musica elettronica.

Negli anni Sessanta la musica elettronica era molto diffusa. C'erano esperienze che venivano da Parigi, da Colonia, da Varsavia. Io pensai di dedicare una trasmissione alla computer music. Allora avevamo già in tasca un disco, "Computer music", realizzato con il computer negli Stati Uniti, nell'Illinois, non suonato dal computer, ma con composizioni elaborate dal computer.

A quando risalgono i primi tentativi di trasporre al calcolatore delle melodie di autori classici?

Io l'ho fatto quasi subito, nel settembre-ottobre del 1967. Anzi, la mia prima esperienza è stata questa. Ho preso un Capriccio di Paganini, il quinto, e sulla base di una tabella ho perforato le schede, fatto il pacco di schede, consegnato al computer. E il computer suonava!

Secondo lei che cosa cambia nel momento in cui non si ha più la 93

necessità di avere un esecutore che con lo strumento analogico interpreta la partitura di un altro musicista compositore?

Cambia tutto. Secondo me è l'inizio di una nuova fase. Ci sono due o tre giorni della mia vita di un'importanza estrema. Due giorni che per me hanno significato moltissimo. Il primo è stato quando ho vinto il concorso come primo violoncello: avevo 19 anni. Feci il concorso e vinsi. Allora c'era una norma ministeriale che obbligava gli Enti lirici che dipendevano dal Ministero a inserire in ogni programma di concerto almeno un pezzo di un contemporaneo. Veniva sempre fischiato, però erano obbligati a farlo.

Il secondo giorno importante è stato quando ho fatto la mia prima esperienza al computer. Lei pensi a cosa possa voler dire per un artigiano della musica come me. Un bel giorno, inserito questo pacco di schede nel computer, il computer ha suonato subito alla perfezione il testo che gli ho dato. Cioè, sulla base delle mie indicazioni, e non c'erano errori. Questo per me era un salto, un salto incredibile. È stata un'emozione straordinaria.

Ricordo che Giuseppe Chiari in quegli anni era l'economista di un'istituzione che aveva per titolo "Vita musicale contemporanea"; si facevano sei o sette concerti l'anno. Nel 1964 abbiamo fatto un concerto tutto dedicato a Cage, un altro tutto dedicato a Webern. Ci davamo molto da fare; ricordo composizioni particolari, composizioni libere, brani che si potevano scomporre e ricomporre sul momento. Insomma, c'era un grande fermento di idee nei compositori giovani di allora e credo, credo di aver chiesto ad un esperto di programmazione di vedere come si poteva trasformare il testo che veniva dato al computer. Lui mi preparò un programma, in tempi brevissimi, in una mattinata, ed io ho potuto far eseguire al computer il capriccio di Paganini a mio piacere e immediatamente dopo fare di quell'insieme di suoni quello che volevo: fu una rivoluzione. Per me è stato uno choc; si aprivano nuovi orizzonti, potevamo fare quello che volevamo, naturalmente non era vero, nel senso che i limiti erano parecchi, *era il suono più brutto del mondo, ma per me era il più bello del secolo.*

Il compositore progettava, pensava una cosa, la realizzava e poteva verificarla immediatamente e quindi poteva decidere se conservarla o rifiutarla e questo era un fatto abbastanza nuovo.

I suoni elettronici potevano essere suoni registrati da microfono, suoni di vari natura, venivano registrati dei rumori qualsiasi, anche della strada, di qualsiasi movimento, di qualsiasi impatto.

94 Di fatto c'era già allora una differenziazione tra le varie scuole:

quella di Parigi si occupava di musica concreta e lavorava soprattutto su suoni registrati, suoni di vario tipo, anche da strumenti tradizionali. Quella di Colonia invece lavorava quasi esclusivamente con suoni sintetizzati, cioè generati da sintetizzatori, da generatori di frequenze.

Quindi la scuola di Parigi cercava di usare i suoni del reale...

... e manipolarli, anche Varèse ha pezzi in cui si sente una sirena o il campanello del tram e altre cose. Qualcuno riteneva che il loro interesse aveva come padre i futuristi, e loro negavano. Ma è certo che i suoni dell'intonarumori di Russolo qualcosa avevano lasciato.

Invece quella di Colonia era una ricerca astratta sui suoni?

La musica di Colonia giocava sulla costruzione dei suoni attraverso questi strumenti elettronici.

Poteva essere una distinzione analoga a quella tra astratti e figurativi?

Grosso modo si potrebbe dire di sì... a Milano facevano un po' l'uno e un po' l'altro, a Varsavia lo stesso...

Lei ritiene importante il fatto che le tecnologie siano a basso costo?

È una conseguenza dello sviluppo ed è importantissima. Oggi ho fatto una visita al calcolatore; ma se guardo cosa c'è dentro adesso...! Poi con Internet le possibilità sono incredibili. Sui giornali tutti hanno l'indirizzo elettronico, persino in fondo all'articolo... sa cosa vuol dire: non è una curiosità, ma un cambiamento di vita.

E rispetto all'esistenza delle reti come Internet e quindi alla possibilità dei musicisti di scambiarsi la musica in rete ed eventualmente anche di tentare composizioni collettive...?

Cosa ne penso? In Italia il primo esempio di trasmissione di musica a distanza l'ho realizzato io nel 1970. Nel settembre presentammo i primi programmi di elaborazione e di composizione e di esecuzione di testi classici alla Biennale di Venezia, sempre con

L'onda quadra, ed un mese dopo facemmo la prima esperienza tra Rimini e Pisa. A Rimini c'è ancora un'istituzione dedicata a Pio Manzù, un'istituzione culturale che organizzò un convegno e una serie di studi sull'ambiente dell'uomo di domani e noi da Pisa proponemmo questa prima esperienza. Con un terminale a Rimini controllavamo i programmi che c'erano a Pisa, li facevamo suonare e si sentiva il risultato, in un modo molto semplice dal punto di vista fonico. C'erano due linee telefoniche, una portava i dati al calcolatore, l'altra portava il suono. Mi ricordo che Buzzati del Corriere della Sera si mise lì, fece il pentagramma e scrisse alcune note, io le mandai attraverso il programma e lui le sentì immediatamente. Era il 1970, è lontano, ma insomma non è lontanissimo, ... fu una delle prime dimostrazioni, poi le ho ripetute diverse volte sia in Italia che all'estero, una volta mi ricordo anche a Parigi, sempre nel 1970.

Cosa pensa dell'Intelligenza Artificiale?

Si è sempre parlato molto dell'intelligenza artificiale ed ho partecipato anche ad alcuni congressi. Tra le altre cose ho programmato moltissimo sia per modificare e gestire testi, sia per gestire un archivio di musica (io avevo realizzato un migliaio di brani), sia per comporre in vario modo. Ecco, nel campo della composizione avevo preparato un programma in modo tale che l'uomo potesse controllare a suo piacimento le frequenze oppure assegnarle e poi dire al computer che autoregolasse, entro certi limiti, le durate, il timbro. Un gruppo di fisici osservò il mio lavoro e costruì per me un sintetizzatore collegato al computer che lavorava fino a dodici voci...

Ma qual era la logica con cui lei impostava questi programmi?

Senza logica. La casualità famosa, che poi è una pseudocasualità, perché va sempre dentro certi limiti, però l'insieme delle soluzioni che il computer trovava io le avrei trovate con estrema improbabilità. Per esempio io potevo dirgli di cambiare il timbro quando voleva. Io non lo avrei mai fatto come lo ha fatto lui.

Lei pensa che in qualche modo questa libertà, questa casualità con cui il computer compone sia in qualche modo anticonvenzionale? In qualche modo può essere una cosa che va contro gli schemi sociali e culturali attuali?

Precisamente, e direi che sotto certi aspetti la possiamo definire benefica; cioè ci libera da qualche cosa. Ci sono già stati dei tentativi di vario genere. Tutto parte da Cage. Ma anche Giuseppe Chiari e altri hanno lavorato in questo senso per dire: "basta! Passiamo ad altre cose. Si prende il pianoforte e si chiude". Mi ricordo negli anni Sessanta le proteste in un consiglio di professori perché in un concerto c'era un "boom!", ovvero una violenta chiusura del coperchio del pianoforte...

Mi pare molto interessante l'idea che esista un tempo diverso di composizione musicale a cui corrisponde un tempo diverso di organizzazione della propria vita, a cui ha fatto cenno in altre conversazioni.

Credo che sia un parametro fondamentale il tempo che perdiamo, che dobbiamo utilizzare per realizzare certe cose. Come le ho detto prima, trentatré anni fa feci suonare il Capriccio di Paganini in un tempo brevissimo, impensabile in precedenza, e questo è un aspetto sociale di importanza estrema. Il dispendio di energie, di lavoro, di intelligenza, viene limitato dall'uso del computer. L'industria può cercare di opporsi, ma non ci sarà nulla da fare, il risparmio di fatica è troppo grande.

Rispetto alla possibilità di poter in qualche modo mettere le mani su un pezzo fatto da un altro, lei crede che un brano possa essere considerato come qualche cosa di mai concluso?

Una volta si parlava di 'opera aperta', molti anni fa. Oggi non esiste 'un' pezzo. Si prende il suono e se ne fa tutto quello che si vuole. Io l'ho fatto trentatré anni fa. Mi sono accorto dell'inutilità di certi principi. Me ne sono accorto, e l'ho anche detto. Naturalmente allora mi hanno dato dell'imbecille, ma ora...

EXPLOITATION DU CONCEPT D'AUTOBIOGRAPHIE

LUC FERRARI

J'ai depuis le début composé autant de pièces instrumentales ou orchestrales qu'électroacoustiques ou acousmatiques. Pour plus de clarté et pour m'approcher plus précisément de mon sujet, je ne parlerais ici que des oeuvres électroacoustiques ou, plus généralement, utilisant la technologie.

D'abord inconsciemment et de plus en plus consciemment, je me suis rendu compte que je travaillais dans le domaine autobiographique. C'est donc rétrospectivement que je peux parler du moment où je suis entré dans ce concept. C'est vers 1962 alors que je travaillais au projet d'une pièce électroacoustique: *Hétérozygote*, que cela est arrivé. Je vais donc essayer d'expliquer comment le simple geste de sortir du studio pour chercher des sons à l'extérieur était significatif.

En effet, quelle était la situation à cette époque?

Au Groupe de Musique Concrète, autour de Pierre Schaeffer et de Pierre Henry, le travail se faisait dans les studios de la Radio, l'institution: un technicien installait des micros pour enregistrer des instrumentistes, ou des objets divers et hétéroclites. Les sons étaient ensuite transformés, montés, multipliés avec les technologies du moment. Je réalisais en 1958 mes premières études.

Dans les studio de Cologne, autour de Herbert Eimert, au sein de la Radio, institution également, les compositeurs s'affairaient, aidés d'assistants, sur les générateurs de fréquences, puis coupaient, montaient, transformaient et mixaient. Stockhausen composait ses premières oeuvres électroniques. Un peu plus tard, à Milan, dans le studio de Phonologie, une autre institution, Luciano Berio enregistrerait les vocalises extrêmes de Cathy Berberian, transformait et mixait, composait *Homaggio à Joyce*.

98 C'est à ce moment très particulier, 1955-1962, où l'effervescence de la création musicale s'appropriait la technologie pour expé-

menter, détournant les machines pour fabriquer et composer avec d'autres sons, que j'ai senti tout naturellement que l'enregistrement ouvrait la porte à d'autres domaines et que ceux-ci n'étaient pas dans le studio.

C'est alors que j'ai commencé à utiliser le magnétophone portable pour collecter des sons de la société afin de les utiliser dans mes compositions. Ce qu'on s'est habitué à appeler et que l'on appelle encore paysage sonore ou soundscape. Ce qui m'a toujours semblé très restrictif.

Si je réfléchis à cela maintenant, je me dis qu'il s'agissait là d'une démarche radicalement différente et que j'étais peut-être le premier à la démarcher, ce qui m'a d'ailleurs valu beaucoup de critiques et a créé quelques brouhaha dans ces premiers ages de l'électroacoustique.

Comme pour affirmer mon idée, je m'e désignais avec dérision comme compositeur de "musique anecdotique". C'était une boutade, fruit de l'inconscience, car il y avait là non pas une anecdote qui rendait la démarche superficielle, mais un réel emploi de la narration dans un monde encore tétanisé autour de l'abstraction. Il y avait surtout une idée plus complexe, plus particulière, peut-être plus neuve en ce qui concerne la composition musicale et qui avait à voir avec ce concept de l'autobiographie.

Je sortais donc du studio, avec un matériel portable qui était ma propriété, c'est-à-dire mes micros et mon magnétophone. C'était mon matériel et c'était moi.

Qu'on le veuille où non, j'étais là dans une situation originale de présence et de reconnaissance instrumentale qui faisait de moi, sans que je m'en rende compte, un artisan de l'autobiographie. J'étais présent, je tenais mon micro, j'ouvrais l'enregistrement de mon magnétophone quand je le jugeais bon, je cueillais le son qui passait au moment où je le choisissais. Ce son était mon choix, mon moment de vie qui s'enregistrait sur mon matériel.

Autrement dit, pour le cas où la dernière phrase ne serait pas claire, ce geste était compositionnel dans la reconnaissance du son, même indécis, reconnaissant l'objet trouvé comme premier état d'une attitude émotionnelle, qui entraînait inéluctablement l'introduction du compositeur présent comme acteur en temps réel, donc comme autobiographe.

C'est lorsque j'ai commencé à travailler pour les département hörspiel (création radiophonique) de radios allemandes, à partir

de 1970, que j'ai pris conscience de l'attitude autobiographique de mon travail électroacoustique. A tel point que mon premier Hörspiel était intitulé "Portrait-Spiel" (*Jeu du portrait*), et que tous ceux qui sont venus après, relatait la présence du compositeur comme observateur, non critique et assumé subjectif, du tissu quotidien.

Je ne pense pas vraiment insidieux le fait d'introduire insidieusement quelques remarques.

Je fais une distinction entre mes compositions électroacoustiques et mes compositions instrumentales. L'idée d'autobiographie dans mes partitions instrumentales demande des explications différentes et je me bornerai à parler ici, comme je le disais en commençant que de l'électroacoustique, donc de "l'autobiographie gestuelle de l'homme qui tient son micro".

Par ailleurs, je fais une distinction ou, plus exactement, je faisais une distinction mais j'en fais de moins en moins, entre composition concertante et composition radiophonique.

Dans une oeuvre concertante, les données autobiographiques sont généralement plus diffuses, tandis que pour moi dans un Hörspiel, l'autobiographie est plus directe, et même je pourrait dire qu'elle est donnée au premier plan comme instrument de composition.

Hörspiel = Radio Art = Akustische Kunst.

Dans les départements Hörspiel des radio allemandes, on trouve aussi bien des dramatiques que des expérimentations assez poussées. En France, on s'est d'abord emparé du mot, puis on l'a traduit comme création radiophonique.

Lorsque j'ai rencontré en 1970, Hermann Naber de la SWF, il m'a dit que mes compositions comme *Hétérozygote* ou *Music Promenade* ressemblaient à des Hörspiels et il m'a demandé si ça m'intéressait de faire une production pour le département qu'il dirigeait.

Ainsi a commencé une de mes vies comme compositeur de Hörspiel. C'est pour mieux préciser mes idées en ce qui concerne l'autobiographie, que je vais essayer de décrire les Hörspiels que j'ai composés depuis ce moment-là.

Spiel-Portrait (1971)

Pour la Südwestfunk

Peut-être ce qui m'a semblé le plus différent d'une oeuvre concertante, c'était la durée: «Vous pouvez faire aussi long que vous

voudrez», j'ai fait 80 minutes. L'histoire qui est racontée là, se fait à travers plusieurs éléments présents en permanence et qui parcourent le temps en évoluant. Il y a un dialogue absurde entre le compositeur et son équipe de réalisation et qui représente l'apprentissage de la langue allemande par la méthode Assimil. Ce qui implique un jeu de langage et comment articuler une réflexion dans une langue étrangère. Il y a aussi une exposition par fragments des mes compositions des années 60, soit pris comme éléments dramaturgique, soit mis en critique au cours de performances publiques. Il y a le compositeur dans la ville comme preneur de son: le Musée d'art moderne, le match de foot, l'usine de cosmétique, le restaurant etc. Il y a enfin la critique de la réalisation par l'équipe de production (c'était l'époque).

On voit comment tous ces ingrédients illustrent ce que j'écrivais plus haut et comment ils sont liés à ma conception de l'autobiographie: c'est-à-dire l'auteur qui se sert de ses micros comme moyen d'observation subjective.

Jetzt (Maintenant) (1982)

(*Maintenant, ou probablement mon quotidien il est là, dans la confusion des lieux et des moments*).

Pour la Hessischer Rundfunk — 1 heure 45 minutes.

Outre le fait d'utiliser comme dans le précédent Hörspiel mes compositions des années 70, le sujet est ici le chevauchement des lieux qui sont tous pris dans un temps présent qui lui-même devient trouble par l'artifice de la composition.

Les sons sont collectés à Francfort: le marché, le port fluvial, l'imprimerie du *Frankfurter Allgemeine*, les couloirs de la radio, la cantine etc. Les sons sont ramenés chez moi à Paris où je fais le montage et sont commentés pendant l'écoute qui vient des haut-parleurs de mon studio. Un passage se produit alors entre le son particulier des HP et le "son réel" en lecture des magnétophones, qui retransporte l'auditeur de nouveau à Francfort. Le jeu du lieu et du temps se fait selon la formule d'Apulée dans *L'âne d'or*: une histoire qui rencontre une autre histoire à l'intérieur de laquelle il y a une histoire qui rencontre encore une autre histoire et ainsi de suite, ce qui fait qu'on ne sait plus qui fait quoi et qui est qui. C'est une manière différente d'utiliser l'autobiographie, comme média c'est-à-dire, façon labyrinthe de transporter l'information.

L'escalier des aveugles (1991) (*Recueil de nouvelles*).
Pour Art Sonora, Radio National de Espagna — 35 minutes.

Ici le compositeur apparaît comme observateur et comme portraitiste, à travers une collection de courtes scénettes désignée comme "recueil de nouvelles".

Invité à Madrid, je décidais de faire une sorte de portrait sonore d'une ville que je ne connaissais pas. Comme je ne voulais pas être seul je demandais à être accompagné par des jeunes femmes dont le rôle était de me monter la ville en jouant à l'interprète. Les règles du jeu étaient strictes: "un lieu une belle", comme on dit "la belle et la bête" et chaque belle choisissant un lieu. Ainsi j'étais conduit à travers la ville comme un aveugle devenu voyeur. La deuxième règle était de faire dans chaque nouvelle le portrait d'un endroit et de la jeune femme qui m'y avait amené. Enfin au niveau de la composition, de ne me servir que des sons enregistrés dans ce lieu-là. Aucun emprunt à un autre lieu n'étant permis. L'idée de l'autobiographie est indiquée par la présence permanente de l'auteur qui est ici indissociablement liée à celle du micro. Je pourrais même dire que la relation micro-voix du portraitiste et micro-voix de la portraiturée est signifiée comme sujet prépondérant de chaque nouvelle, puisque cette relation particulière et acoustique a pour objet de décrire l'invisible.

Selbstportrait oder Peinture de sons ou bien Tonmalerei (1996)
Südwestfunk — 55 minutes.

Le titre indique sans ambiguïté que l'autoportrait est le sujet même de cette réalisation. Le sous-titre qui se dit "peinture de sons" indique quant à lui une manière qui fait allusion à la peinture hyperréaliste.

Cette réalisation est illustrée musicalement par des compositions des années 80 et 90 qui viennent relativiser le réalisme des situations. Des jeux de paroles, des conversations cherchent à circonscrire cette situation autobiographique en exprimant des distances par rapport au narcissisme qui pourrait apparaître. Et comment l'autobiographie prise comme instrument de travail, n'est pas là pour cultiver l'ego, mais au contraire, en partant d'une subjectivité sensible, pour peindre l'extérieur de soi.

Far West News (1999)
Pour la Radio hollandaise NPS, Hilversum.

102 3 épisodes, chacune de 30 minutes.

Dans ce travail l'autobiographie n'apparaît que comme moyen pour décrire un voyage.

Au départ, l'idée était quelque chose comme: un compositeur ayant eu une vie bizarre, remplie de compositions instrumentales et électroacoustiques, spécialiste du micro voyageur, a le projet de faire un parcours aléatoire dans le sud-ouest américain.

C'est au moment de la réalisation que je me rends compte de ce qui se passe. Cela n'est ni un reportage, ni un paysage sonore, ni Hörspiel ni oeuvre électro, ni portrait, ni une exposition d'enregistrements du réel, ni une transgression de la réalité, ni une narration impressionniste, ni etc., c'est une composition.

J'ai alors pensé que mes "compositions radiophoniques" étaient une nouvelle manière d'écrire un livre biographique. C'est pourquoi, j'ai aussi appelé ça poème sonore autour d'un voyage réel tant il se peut que la poésie joue avec la réalité comme d'un accordéon, que la composition dans certains cas, surtout dans le mien et progressivement dans ma vie, est un jeu pervers avec la vérité.

Que dire encore... que l'autobiographie est une préoccupation bien réelle, qu'elle prend sa place lentement dans ma vie, qu'elle n'est pas volontaire mais qu'elle se pose en "installation" et joue dans la création le rôle de l'excitateur de l'imaginaire.

Quoi d'autre?

Autobiographie n° 18

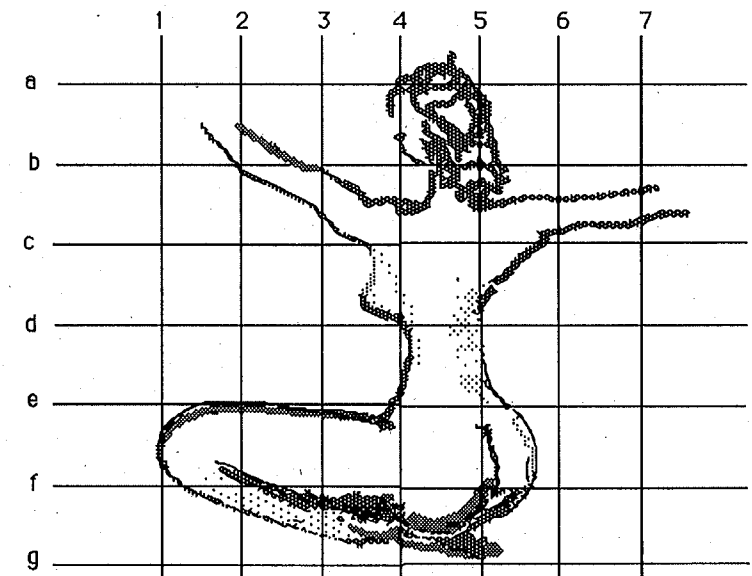


Schéma de travail pour Cahier du sir, opéra parlé. Texte et musique de Luc Ferrari

DELLA TURBOLENZA

Annotazioni sulle forme del suono e sulle forme del fare

AGOSTINO DI SCIPIO

alla memoria di Anna Taolacci

Le annotazioni che seguono furono abbozzate inizialmente per un intervento che tenni a Cordoba (Argentina), a margine di un concerto che mi fu dedicato dagli amici dell'Istituto Italiano di Cultura di quella città (nel ciclo *Lingua perdita - VIII Jornadas Internacionales de Musica Electroacoustica*, Ottobre 1997). In seguito, alcuni stralci furono tradotti e pubblicati in svedese nel catalogo di un festival svoltosi a Stoccolma (*Memorie sonore - ett sekel av italiensk musik*, Novembre 1999). Qui voglio riprendere quelle annotazioni ed estenderle: volgendo lo sguardo alla città di Napoli, dove sono nato e dove ho vissuto gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza, esse mi aiutano a far riemergere un legame che in fondo è rimasto permanente e forte, anche se lontano e obliquo - come un'eco sotterranea, troppo decisiva per spegnersi ma troppo articolata in profondità, nei bassifondi della coscienza, per essere immediatamente distinguibile. Un segnale in bassa frequenza.

Quel legame, quel segnale sempre presente ma mutevole, è appunto la "turbolenza". Intesa, per un verso, come estrema dinamicità sistemica, instabilità e crisi del luogo che ci accoglie, che ci ascolta, che ci ospita. E cioè come incertezza di ciò che vorremmo invece fosse sempre certo, in quanto segno ultimo di ciò che siamo, di ciò che ciascuno è: il corpo, la voce, la terra genitrice, la madre - tutto ciò che converge nel latino di "matrice" (Napoli come matrice, la cui fertilità è già ricordata nel nome greco di *partenos*). Turbolenza che ritrovo nel confronto sempre irrisolto e insicuro con il "luogo" del comporre oggi - con l'ambiente interamente tecnologizzato nel quale, in questi anni, la musica ha luogo e prende forma (come gran parte di ciò che "ha luogo" in Occidente), e presso il quale quel poco di verità che rimane alla portata della nostra arte deve prendere anche "nuova cittadinanza".

104

Ma quel legame, per altro verso, è anche "turbolenza acustica",

ad indicare la preminenza che il rumore ha assunto gradualmente nel mio lavoro. Con "rumore" intendo quella dinamica sempre mutevole, silente e chiassosa, che lascia emergere le forme del suono e restituisce all'ascolto una condizione essenziale di *caos* - ma un caos generatore di forme, di vita, disordine fertile di emergenze, dinamica che conosce isole di ordine temporaneo e locale. Ho letto di recente, in un libro di Antonio Moresco: "La forma è il nostro modo di essere nel - del - caos". Il libro, quanto casualmente?, si intitola *Il vulcano*.

Tecnologia. Le forme del fare

Ogni avventura (e cioè [...] ogni arte essendo interconnessa e intercalata nello schema strutturale del tutto) non solo dovrebbe condizionare ma creare la propria tecnica.

James Joyce

Il rapporto Musica/Tecnologia è oggetto di innumerevoli riflessioni, troppo spesso viziate da un'accezione piuttosto ideologica del termine "tecnologia", falsificato dall'inquinamento culturale-mediatico a proposito di informatica e nuovi *media* della comunicazione. I processi che portano alla tecnologizzazione odierna sono di varia natura e di antica data, ed articolano la tradizione razionalistica occidentale da secoli. Heidegger, insieme a molti altri, li vedeva avanzare a partire da Descartes e da Newton, e concludersi con la fine della filosofia e l'affermarsi della cibernetica. Adorno ne ha dato una fisiognomica e una sintomatologia che, soprattutto in rapporto alla sua teoria dell'arte, riescono ancora a fecondare la riflessione. Paul Feyerabend, storico e filosofo della scienza (di impronta amabilmente anarchica), li vedeva avanzare già in Senofane e Parmenide, ed evolvere fino al razionalismo totalitario con cui la Scienza moderna ha colonizzato la terra. Emanuele Severino ne dimostra l'assoluta preminenza su ogni altra forma di razionalità e di esistenza che voglia imporsi, anche attraverso la tecnologia contemporanea come fosse neutra strumentalità, e che ne fa, per ciò stesso, quadro globale ed essenziale (il *Gestell* heideggeriano) che racchiude in sé e mette in movimento ogni esigenza spirituale, umanistica, o genericamente intellettuale. Nel pensiero di questi e molti altri autori (anche i

105

francesi, anche i "postmoderni", in Italia e altrove) si sono venuti approfondendo vari aspetti del fenomeno; non è il caso, qui, di darne un'elencazione, ma solo di notare come, nell'insieme, le varie idee e riflessioni sul tema dimostrano che la tecnologia è, in ogni caso, soggetta ad una pluralità di interpretazioni e visioni: essa è oggetto di una ermeneutica, di una dialettica che può essere fuori dal gioco inglobante, dal furore razionalizzante, della tecnologia stessa che ne costituisce l'oggetto di discussione¹.

Nella mia modesta posizione di compositore (posizione che ieri sarebbe stata detta di "sperimentalismo musicale", e che oggi viene spesso indicata come "ricerca musicale" – etichette che nascondono l'essenziale), la domanda riguarda il senso che assume il lavoro compositivo, e l'esperienza stessa della musica in generale, in un contesto in cui l'orizzonte di vita è sempre più profondamente mediato, in un ambiente interamente tecnologico che è materializzazione di una comprensione dell'esistente di stampo scienziato, o comunque estranea all'arte. Questo "ambiente di lavoro" una volta concepito come "alienante", ormai è esso stesso propriamente "alienato" (per cui diventa sempre più difficile vedere l'azione alienante, oggettivante), informato quasi ovunque a questa razionalità tecnologica ed economica, a questo pensiero unico divenuto per l'uomo occidentale quasi seconda natura.

Ovvio: è impossibile formulare una risposta in poche frasi. Quel che è certo è che non deve trattarsi di una rinuncia, di un rifiuto del confronto con queste condizioni del tutto particolari, rischiose. La problematica richiede disciplina e ostinazione, e pertiene infatti ad un faticoso e articolato "programma di studi", che altrove ho chiamato *tecnologie della musica*: l'unica teoria musicale che sia oggi urgente, perché strettamente legata alle condizioni della prassi, e in fondo alla libertà di azione individuale e collettiva². La problematica implica che si chiariscano due ambiti concettuali distinti ma correlati: un ambito generale – quello del *logos* della *techne*, cioè del mutevole rapporto tra conoscenza teorica e pratica (un ambito di pensiero presente già in Platone e, in epoca moderna, giunto a noi attraverso la "filosofia della tec-

¹ A. Di Scipio, "Musica tra determinismo e indeterminismo tecnologico", *Musica/Realtà*, n. 54, 1997.

² A. Di Scipio, "Questions concerning music technology", *Angelaki – journal of the theoretical humanities*, v. 3, n. 2, 1998 (una bozza è sulla rivista internet *Switch* http://cadre.sjsu.edu/switch/sound/articles/discipio_intro.html). Si veda anche "The centrality of techne for an aesthetic approach on electroacoustic and computer music", *Journal of new music research*, v. 24, n. 4, 1995.

nica" nella Germania dello scorso secolo, fino alle ripercussioni epistemologiche dell'odierna "intelligenza artificiale", del cognitivismo). E un ambito particolare – quello del *logos* della *techne mousiké*, ovvero del rilievo cognitivo ed estetico delle tecniche e delle tecnologie musicali, dei processi inventivi del comporre in quanto capaci di accogliere il senso di una prassi artistica (si potrebbe dire "prassi estetica", ma ritengo il termine passibile di fraintendimenti).

Nel 1956 Luigi Rognoni riteneva giustamente che la "musica elettronica" venisse nascendo come luogo storico nel quale la musica tematizza e chiarisce il suo rapporto con la tecnica in generale³. Occorre approfondire questa idea (che Rognoni mutuava dalla lettura della *Questione della tecnica* di Heidegger⁴, da cui poi prendeva le distanze con troppa precipitazione). Essa significa la possibilità di una connessione tra la "tecnologia della musica" (l'esperienza musicale in quanto sviluppa storicamente le sue proprie tecnologie), e il contesto sociale e le problematiche più generali dell'esistenza nelle condizioni date della tecnologizzazione integrale.

Voglio richiamare un concetto a mio avviso decisivo: *si fa arte inventando le tecniche del fare arte*. Comporre implica (certo non unicamente ma decisamente) inventare i mezzi coi quali si compone. Affermazione forse ovvia, ma che un pensiero "solo" estetico tende a mettere da parte, avvilendo l'importanza della prassi e il suo rapporto con la comprensione. Quell'affermazione significa che il *come* dell'arte (le modalità di azione con cui si agisce come musicisti, come compositori) non è meno rilevante ed esemplare del *cosa* (le opere, i prodotti finali della composizione), e non può essere lasciato ad altri. Dovremmo, in nome della sola esteticità delle opere, accettare per il lavoro dell'arte il precetto machiavellico "il fine giustifica i mezzi", la cui applicazione in altre vicende umane ci indigna e avvilisce la nostra umanità? Non tutti i mezzi per fare qualcosa di desiderabile sono a loro volta desiderabili (segua un pensiero di Herbert Brün). Chi progetta i mezzi determina possibilità di azione, delimita margini di libertà di invenzione; la libertà sta per ciascuno nel definire – e anche proprio nel finire, nel portare a fondo, nello sfinire – i mezzi e i processi inventivi della propria arte. L'idea ormai consumata che dice che "il mezzo è il messaggio", dopo trent'anni ancora non

³ L. Rognoni, "La musica elettronica e il problema della tecnica" (in *Fenomenologia della musica radicale*, Milano, 1974).

⁴ M. Heidegger, "La questione della tecnica" (in *Saggi e discorsi*, Milano, 1976).

riesce ad essere intesa nella sua doppia valenza, nella sua ambiguità: l'unica strategia per essere autori di un qualche messaggio consiste nel creare il mezzo stesso, nel determinare le condizioni del proprio fare almeno in qualche misura significativa (fin dove riusciamo, fin dove ci è concesso, fin dove ce lo concede la nostra stessa ostinazione). (Si noti che l'affermazione di McLuhan, forse la più citata della seconda metà del Novecento, viene di solito intesa, al contrario, come un puro determinismo tecnologico: qualsiasi messaggio vogliate mandare rimane secondario rispetto al mezzo – come per suggerire di abdicare all'intenzione stessa di un messaggio, ché tanto il canale di trasmissione sarà ampiamente più significativo e foriero di senso per chi riceve. Severino riconosce che questa interpretazione è diventata ormai consolidata e irredimibile struttura storica)⁵.

Ecco allora la possibilità, e anzi la necessità di un approccio "eretico" rispetto alla tecnologia della musica, cioè rispetto alla musica resa possibile da condizioni di lavoro nate come funzionali ad una razionalità che ha poco della ragione dell'arte. Una turbolenza ricercata nei mezzi, una capacità critica della tecnologia (occorrerebbe una musicologia che si dia anche come "critica della tecnologia musicale" – compito quanto distante dalle attuali preoccupazioni estetologiche-analitiche, e che si volgono alla tecnologia solo in sede sociologica, o meglio mass-mediologica). Occorre una forma di anarchia dei mezzi, forse, ma soprattutto di "anarchia epistemologica"⁶: un confronto nel quale se opportuno vestiamo i panni di quella stessa razionalità della quale vediamo una possibilità di *krisis*, accettandone temporaneamente i principi per portarli a fondo e per guardarne, da lì (da oltre il fondo), l'origine. In contrasto con una visione dei mezzi tecnologici come strumenti di pura potenza di calcolo e precisione operativa, come pura efficienza *instrumentalis* al servizio dell'intuito del genio – e cioè in contrasto con quello che però è il concetto-chiave della politica culturale di molte e importanti istituzioni di ricerca e produzione musicale (in Italia e nel mondo) – è possibile assumere una posizione più umile e feconda dalla quale comprendere e dinamizzare il sostrato tecnologico al quale accediamo riconoscendo che esso è sede delle conoscenze di alcuni messe a disposizione di altri, ovvero che è materialità operativa che replica e impone scelte e visioni comunque relative e temporanee: o facciamo ciò

⁵ E. Severino, *Il destino della tecnica* (Milano, 1998)

⁶ P. Feyerabend, *Contro il metodo. Abbozzo di una teoria anarchica della conoscenza* (Milano, 1979).

che è già consolidato nei (dai) mezzi, il presunto fattibile (e che allora non è "nostro", poiché è già previsto, già accettato, già liquidato, già finito), o facciamo ciò che non è né nei mezzi, il presunto infattibile (e allora occorre rivedere il mezzo, manometterlo, o sostituirlo, metterlo e tenerlo in movimento, renderlo instabile). In questa prospettiva ci si trova a lottare col codice tecnologico del mezzo "musicale" – cioè col mezzo che già vorrebbe sapere per noi cosa si debba e si possa fare come compositori, che vorrebbe definire (chiudere, concludere) cosa sia il comporre (si prenda per esempio la logica operativa di un *sequencer* MIDI, o dei programmi di notazione musicale al computer, che implicano l'idea che comporre sia anche scrivere – idea niente affatto generalizzabile, e infatti non condivisa da tutti). Ogni tecnologia della musica è teatro di uno scambio, e di una lotta, che è decisiva per chi fa musica, per la sua arte. Per contro, l'esperienza costruttiva dell'arte, nel rendere sensibile questo stato di cose potenzialmente sarebbe in grado di esprimere le dinamiche che prendono corpo in questo teatro, dove avviene in effetti un confronto decisivo per maturare un "rapporto libero con la tecnica" (Heidegger). Ma purtroppo ciò avviene raramente. Occorre lavorare con la chiara coscienza che mentre la musica non è autonoma dimensione espressiva, la tecnologia non è autonoma razionalità tecnica. Questo che forse appare solo buon senso, definisce precisamente ciò che è estraneo alle istituzioni attuali votate alla tecnologia digitale della musica (i centri di *computer music*, o anche i centri di "produzione musicale"). Per la loro sussistenza di istituzioni, essi devono obbligatoriamente assumere una logica operativa funzionale al sistema tecno-economico più generale nel quale operano, mentre le idee e le tensioni musicali che al loro interno vengono addomesticate fingono una propria autonomia dal sostrato tecnologico con la presunta autonomia del linguaggio musicale (i codici della "musica contemporanea").

Alcuni parlano di "razionalizzazione sovversiva" (Andrew Feenberg, per esempio)⁷, per indicare un'azione dialettizzante e destabilizzante che deforma il codice tecnico e il quadro d'uso dei mezzi stessi della razionalità dominante, quasi a rendere tangibile quel ruolo critico che l'ultimo Adorno (*Teoria estetica*) attribuiva all'arte in genere ("l'arte critica la razionalità senza sottrarlesi")⁸.

⁷ A. Feenberg, *Critical theory of technology* (Oxford, 1991).

⁸ T.W. Adorno, *Teoria estetica* (Torino, 1975).

Un esempio particolarmente forte di questa mistura di impegno politico che si attua con la "disobbedienza civile" elettronica⁹ di gruppi come il Critical Art Ensemble. Ma la dinamica così messa in luce è poi in fondo propria di ogni esperienza d'arte che sappia porsi come esperienza "critica", di relazione dinamica – costruttiva e distruttiva insieme – rispetto all'esistente. E rispetto anche, quindi, all'arte esistente. Non si è *poeti* perseguendo l'evidenza della *poiesis*, ma perseguendo la *krisis* della stessa *poiesis*, ovvero portando a fondo e mettendo in questione le modalità costituite del poetare, del fare arte – dunque di ogni fare che voglia essere, come la composizione, esperienza di conoscenza e quindi azione libera (libera di determinare la propria non-autonomia).

Negli anni Sessanta, Cage scrisse che Robert Rauschenberg conosceva bene numerose tecniche di pittura, ma che proprio perché le aveva a disposizione infine non le usava, preferendo applicare quelle che *non* aveva, che ancora non conosceva. Quelle che inventava¹⁰. Innumerevoli sono i luoghi del Novecento musicale in cui prende corpo una dinamica simile. Essi sono l'eredità che occorre studiare, accogliere e rimandare al futuro¹¹.

Rumore. Le forme del suono

Metà di quello che dico non ha alcun significato, ma lo dico per raggiungerli
John Lennon

Negli ultimi decenni, musicisti tanto diversi quanto Herbert Brün, Iannis Xenakis, John Cage, Luigi Nono, Ornette Coleman, Jimi Hendrix, Arto Lindsay (*No New York*), Johnny Rotten-Lydon (*Sex Pistols*), fino ai gruppi della scena *noise* (iniziata già alla fine degli anni Settanta con Glenn Branca e altri improbabili figure) – musicisti tutti diversi, dentro e fuori dal sistema dell'accademia musicale, dentro e fuori dal mercato dei "consumi culturali", hanno indicato col loro lavoro che l'ambiguità del senso e

⁹ Critical Art Ensemble, *Disobbedienza civile elettronica* (Roma, 1998).

¹⁰ J. Cage, *Silenzio* (Milano, 1971).

¹¹ A. Di Scipio, "Macchine da tradire. Eredità del XX secolo per la tecnologia della musica di domani", *Atti del Convegno Metafonie – Cinquant'anni di musica elettroacustica*, Milano, 1999 (LIM, in corso di stampa).

perfino il *nonsense* sono necessari alla vita, allo scambio, all'incontro tra gli uomini, al rinnovamento della sensibilità, alla possibilità del senso. E che talvolta occorre fare un gran rumore, gridare o sussurrare parole e suoni senza significato, affinché possa darsi il differimento del significato evidente e il rivelarsi di un senso altro, di un'unità forma-significato che non sarebbe potuta altrimenti essere nemmeno intravista nonostante tutto il "guardare avanti" delle avanguardie, nonostante tutto il "guardare attraverso" della teoria, e affinché possano accadere i fatti che accadono a seguito dell'emergenza di nuove parole, di nuovi suoni e pensieri. L'attitudine dell'avanguardia vale fintanto che corrisponde ad un guardare cieco che apre l'esperienza dandosi regole che infine tradisce – cioè in assenza di (o in contrasto con) regole altrui, codici e tecniche eteronomi – e fintanto che lavora e inventa (poco alla volta e fin dove può) la propria tecnologia, la propria condotta, il *telos* della propria azione, che essa infine perde di nuovo una volta raggiunto. "L'insanità mentale di oggi si rivela la salute mentale di domani", scriveva Feyerabend riferendosi nientedimeno che al processo storico della conoscenza scientifica e delle sue istituzioni¹², altrimenti denotato ideologicamente come "progresso". In realtà, semplicemente: "mutazione" – l'ingresso di alcune possibilità di senso, il regresso di altre.

D'altra parte, e per circoscrivere il discorso a quanto mi appare più vicino al mio lavoro, occorre anche notare che in alcuni di questi musicisti, in alcune delle strade che si sono venute aprendo, vi sono anche segni concreti di una vera e propria "fuga": la fuga della musica dai modelli della materia stessa della sua arte, cioè dai modelli del suono che le sono stati forniti dalla tradizione scientifica. Questa fuga è anche una trasformazione del comporre in prassi capace non solo di inventare nuovi suoni (le esperienze storiche del "suono organizzato" e della "musica elettronica"), ma che inventa il suono e le sue stesse condizioni di esistenza insieme: l'invenzione di tecniche di generazione del suono che, al limite, rimangono *conosciute nel loro processo generale, ma sconosciute nei loro risultati particolari*, estranee alle rappresentazioni sonologiche sedimentate nella cultura musicale di ieri e di oggi, estranee a modelli che nel tempo hanno assunto la validità scientifica di paradigmi (innanzitutto Fourier, poi

¹² Feyerabend, *Contro il metodo*, cit.

anche, negli ultimi decenni, Gabor)¹³. Compositori già in qualche modo “storicizzati”, come Xenakis o Koenig, e altri più giovani anche di due o tre generazioni, hanno inventato per la propria musica teorie e modelli del sonoro che sono senza alcun riferimento a descrizioni consolidate in ambito scientifico. Altri, come il Cage di *Williams Mix* (1952) o il Brün della primissima *computer music*, hanno operato arbitrariamente, ma deliberatamente (e assai sistematicamente) in assenza di principi sonologici e talvolta contro di essi. Altri ancora, come il Nono di *Contrappunto dialettico alla mente* (1968) o di *...sofferte onde serene...* (1977), lasciano nei propri lavori distorsioni e altri artefatti udibili che segnalano il confronto serrato, e anche la lotta, col materiale sonoro e le condizioni tecniche della sua disponibilità all’elaborazione musicale. Al di là delle differenze specifiche, in tutti i casi si tratta di esempi di un fare che a mio avviso mette in discussione l’esistente prim’ancora che nei termini di un programma ideologico (pur presente in alcuni), già a livello della razionalità della materia di cui si prende cura e della tecnologia che materializza quella razionalità.

La “sintesi stocastica dinamica” di Xenakis è un esempio di tal genere, al quale voglio accennare non perché lo ritenga più emblematico di altri, ma perché certamente è accessibile a molti, data la notorietà del compositore: nel procedimento di generazione del suono del compositore greco-francese, né il livello della rappresentazione del sonoro (il suono come fenomeno atomistico descrivibile mediante costrutti poligonali, assolutamente arbitrari da un punto di vista fisico-acustico), né le procedure di calcolo che guidano l’evoluzione del suono nel tempo (regole stocastiche di variazione) hanno un *pedigree* scientifico, anche se non mancano di riferimenti ad una più generale visione scientifica e filosofica¹⁴. I risultati ai quali Xenakis perviene nei suoi due lavori interamente informatizzati, *Gendy3* (1991) e *S709* (1994), all’inizio degli anni Novanta¹⁵ (quando i più importanti compositori

¹³ Sul rilievo storico assunto dal lavoro di Dennis Gabor a partire dagli anni Quaranta, cfr. il mio “Scienza e musica dei quanti acustici. L’eredità di Gabor”, in *Il Monocordo*, n. 6, 1998.

¹⁴ Un’analisi volta a rilevare le limitazioni e i problemi, irrisolti da Xenakis, sorti dall’idea di generare intere strutture sonore su base stocastica con mezzi elettroacustici è documentata nei miei studi “Da *Concret PH* a *Gendy301*. Modelli compositivi nella musica elettroacustica di Iannis Xenakis”, in *Sonus*, n. 14, 1995, e “The question of 2nd order sonorities in Xenakis’ electroacoustic and computer music”, in *Organized Sound*, v. 2, n. 3, 1997.

¹⁵ I due lavori sono disponibili rispettivamente su *compact disc* Neuma Records 450-86, e EMF 003.

suoi coetanei per lo più amministrano il passato e infine lo consegnano alla storiografia con grandi e costosi progetti) – quei risultati sonori difficili e temibili, si scontrano con la “sordità” di chi li ritiene “assurdi” (*ab-surdum*), ed emergono con violenza come segni di un mondo ignoto. Come ho potuto verificare di persona, essi riescono stupire ed a causare reazioni non concilianti perfino in molti “addetti ai lavori” (e in molti “giovani” compositori, per lo più intenti a visitare i templi internazionali della produzione musicale computerizzata vestita da “ricerca”, intenti a produrre ciò che appare tollerabile e non lesivo ai fini della carriera). L’estraneità e la potenza critica di questi suoni sta già tutta nel fatto che essi sono connotati in partenza da processi che non hanno uno statuto acustico-sonologico, ma “solo” compositivo, soggettivo e arbitrario, perfino idiosincratico. Essi sono percepiti per quel che sono, artifici privi di rimandi evidenti ad una Natura sensibile, pre-esistente.

Nel mio modo di affrontare la composizione, spesso il processo costruttivo generale è rigorosamente formalizzato, e talvolta diventa un vero esempio di composizione “algoritmica”; tuttavia esso riguarda una dimensione della struttura musicale, la microstruttura temporale del suono (a scale di tempo di ordine inferiore al ventesimo di secondo), il cui esito diventa apprezzabile essenzialmente come *timbro* – la morfologia dinamica emergente della materia sonora. Mi è particolarmente cara questa sorta di “con-fusione” tra suono e struttura musicale, questo margine instabile tra il cosiddetto “materiale” e l’evoluzione generale della “forma”. Il timbro è forma musicale *tout court*, qualcosa di deliberatamente costruito, dotato di una sua dinamica interna, e reca i segni del lavoro soggettivo del compositore in misura non inferiore ai segni della sua storicità, delle particolari condizioni oggettive in cui viene lavorato. Mi ha sorpreso positivamente una recensione pubblicata sul mensile inglese *Wire* (Maggio 2000), dove il mio *Paesaggio scalare n. 1* (su supporto digitale stereo, 1998)¹⁶ viene descritto come un brano “strutturato molto formalmente, matematicamente”, in grado di “tradursi, però, in una musica sorprendentemente informale, che enfatizza grani di rumore [...] altrimenti inudibili”. Altrove (su un numero del settimanale *Musica!* dello scorso anno) quello stesso brano era stato giudicato come “l’articolazione di sette minuti di rumore di fondo”. Un giudizio che, nell’evidenza delle sue risonanze negative, non sa della precisione con cui si esprime.

¹⁶ Su compact disc NoteWork, Colonia, NW5101-2 (serie “Real Ambient, vol. 1”).

Questa salutare confusione, questo stato dinamico nella struttura del suono stesso, è una condizione che si ritrova anche in *5 piccoli ritmi* (lavoro su supporto digitale multipista, 1996)¹⁷, dove suoni di corde graffiate di chitarra acustica vengono prima organizzati secondo uno schema astratto assai rigido, e poi sottoposti a procedimenti di granulazione che ne sfibrano le componenti temporali minime, facendo diventare forma estesa nel tempo la tessitura materica emergente dal processo. Ancora prima, questo modo di procedere andava chiarendosi in *7 piccole variazioni sul freddo* (per soffi di tromba e sistema di elaborazione, 1994-95)¹⁸ e in *Punti di tempo — studio n. 1 sul valore formante della durata* (lavoro su supporto digitale, 1987).

In lavori recenti, ho esteso queste condizioni costruttive a contesti di *live electronics*, agendo in particolare su modalità di esecuzione interattiva. Per esempio, nei *6 studi. Dalla muta distesa delle cose* (per pianoforte e sistema interattivo di elaborazione, 1995-98) molti aspetti dei processi di trattamento del suono sono dipendenti dalle proprietà di esecuzione dell'interprete (interazione uomo/macchina): il pianista, a partire dai dettagli della propria esecuzione, modifica i parametri dell'elaborazione del suono che nel frattempo viene effettuata dal computer, e a sua volta varia la propria esecuzione in funzione delle trasformazioni del suono elaborato. Si instaura un meccanismo di *feedback* (ma un *feedback* in bassa frequenza) che determina l'andamento del brano nei gesti locali come nella macrotemporalità. Analoga direzione è perseguita in *5 interazioni cicliche alle differenze sensibili*, per quartetto d'archi e sistema interattivo di elaborazione (1997-98). Qui, con più precisione che altrove, si è trattato di "comporre l'interazione", ovvero di determinare la dinamica relazionale tra vari elementi di un sistema: creare una "macchina" capace di far lievitare, dall'interazione studiata ma aperta delle proprie componenti, l'articolazione musicale di medio e lungo termine, ma facendola avanzare attraverso screziature di suono, polveri sonore, brandelli di suono decomposto e vaporizzato. In altri termini, si può dire che "comporre l'interazione" significhi orientare il pensiero musicale all'omeostasi della rete di relazioni che costituisce un sistema partecipato da vari elementi (*systema*, connessione di più elementi, riunione). Un pensiero "ecologico" della forma musicale.

¹⁷ Su compact disc Neuma Records, Acton Mass., Neuma 450-99 (serie "Electroacoustic Music", vol. 6).

¹⁸ Su compact disc ORF, Wien ("Ars Electronica 95").

La possibilità di dar vita ad un sistema dinamico di questo genere è portata avanti con strategie diverse nei cinque lavori del ciclo *Sound & Fury* (nella sua interezza, questo ciclo costituisce un personale approccio di teatro di rumori, suoni e voci, basato su frammenti da *La Tempesta* di Shakespeare)¹⁹. Una volta posta in un certo ambiente, la "macchina" compositiva-esecutiva (comprendente non solo sistemi interattivi di sintesi digitale dal vivo, ma anche due o più percussionisti, e due attori) lascia crescere forme sonore particolari, irripetibili in un diverso contesto (interazione macchina/ambiente). In questo progetto, suoni e gesti prendono corpo a partire da un sostrato di connessioni microtemporali che si auto-organizza (processi di iterazione nonlineare), e che reagisce in maniera adattiva alle condizioni esterne, veicolate alla macchina attraverso una rete di microfoni sparsi nell'ambiente che ospita l'esecuzione: il contesto materiale e storico che accoglie questa musica, diventa parte integrante, con le sue proprie risonanze, della composizione, contribuendo alla dinamica generale della forma sonora. *Natura allo specchio* (lavoro su supporto digitale multipista)²⁰ costituisce una sorta di introduzione all'intero ciclo *Sound & Fury*, e riassume al suo interno alcune delle strategie utilizzate negli altri lavori. Al di sopra dei suoni sintetici, le voci preregistrate di Simon Emmerson e Peppe Servillo danno corpo all'esordio scespiriano (che vale per me anche come messaggio auto-ironico):

Hang you, hang you whoreson, insolent noise-maker
[impiccati, figlio di puttana, insolente creatore di rumore]²¹

L'epilogo del ciclo *Sound & Fury*, intitolato *Specchio alla natura* (anch'esso su supporto digitale multipista), restituisce la dinamica interna agli altri lavori invertendone il segno: invece che sintetici, i rumori sembrano (sono) del tutto naturalistici (suoni del mare, il frangersi delle onde sull'isola di Prospero, dove è ambientata *La Tempesta*). Tuttavia nelle tessiture dei rumori dell'isola prendono forma, temporaneamente, preoccupanti simme-

¹⁹ La prima esecuzione assoluta dell'intero ciclo è stata data al Teatro Garcia de Rezende di Evora, in Portogallo, per la stagione Orkestra2000, nel Gennaio di quest'anno, con una scenografia di diapositive curata da Manilio Prignano. Oltre al sottoscritto, per le attrezzature elettroniche dal vivo (Kyma), hanno preso parte all'esecuzione i percussionisti Alessandro Tomassetti e Fulvio Fuina, e gli attori Rui Nuno e Isabel Bilou.

²⁰ Su compact disc Bug Solitary Sound, Melbourne, BUG108.

²¹ Shakespeare, *The Tempest* (I, 1, 45).

trie di fondo che lasciano sospettare un più profondo artificio, un fondamentale inganno tecnico, un "trucco".

Al di là dei miei personali sforzi, mi sembra che le sonorità che nascono da procedure tecniche capaci di andare a fondo, di "mandare a picco" il sonoro alla nostra portata, restituendo alla percezione paradossalmente anche elementi della quotidianità cui siamo del tutto sordi (i rumori nei quali viviamo) – queste sonorità che per il momento non è questione di apprezzare o rifiutare, ma solo di accogliere e di ascoltare (e che invece oggi non possono contare nemmeno sulla disponibilità riservata alle "musiche del mondo", essendo così nei fatti relegate ad un altro mondo), sono tracce di un fare che non ripete il tentativo "estetico" dell'arte, quello del rifare la Natura circostante, o anche quello di esprimere, di gettar-fuori la Natura interiore – tentativo che l'esperienza storica della musica elettronica sembrava aver consegnato al passato ma che le vicende successive al periodo pionieristico hanno poi largamente tradito. Quando sono frutto di un confronto libero e liberante con i mezzi tecnici, queste sonorità dichiarano da sé stesse di non provenire da alcuna disposizione mimetica, e di mettere al mondo eventi la cui innaturalità, il cui artificio, per contrasto, rivela la Natura sullo sfondo: in esse forse si recupera all'arte la funzione *catalitica* rispetto all'esistente che era stata un tempo prioritaria (nelle origini dell'arte occidentale: le origini assai orientali che furono le origini greche).

Perché, infatti: da dove sopraggiungono questi suoni? Non si tratta di "canalizzare il rumore", di veicolarlo, di filtrarlo. Non si tratta di "sintesi sottrattiva", di modelli che prendono una sorgente di rumore (sia essa un generatore di numeri casuali o un suono complesso campionato) e la sottopongono a successivi filtri ed elaborazioni, per forgiarne lo spettro, per addomesticarne l'energia iniziale, per imporre ordine ad una situazione di disordine, replicando l'antico e sempre ripetuto tentativo di rendere malleabile una Natura sfuggente e selvaggia. Non si tratta insomma di modellare il rumore esistente, di piegare i rumori dell'esistenza ad una funzionalità non loro, ma di liberare un disordine antagonista e dinamico, di sollevare i rumori – i tremori della terra, del corpo, i rifiuti acustici e l'inquinamento musicale che inquadrano i luoghi dell'esistente – nelle pieghe della cui articolata tessitura prendono corpo isole di regolarità, sprazzi di ordine transitorio, all'interno dello stato di turbolenza essenziale che costituisce la possibilità stessa del suono.

116 Il caos, di cui il cosmo è un'isola di ordine locale, non è l'indifferenziato, l'amorfo, ma compresenza di ordini diversi e correlati in

modo nascosto, concorrenza di tempi. E si manifesta in forme temporanee e locali, in frammenti di vita – nei frammenti che fanno una vita. Il "rumore" (materializzazione laica del concetto profondo di caos) non è "risorsa" da sottoporre a filtro, da orientare *a posteriori* secondo orientamenti non suoi. Semmai è effervescenza di una dinamica di interazione, di una ecologia delle parti, dove ogni parte influenza ogni altra, e dove il risultato delle varie codeterminazioni è un tutto che certamente è *più* della somma delle parti ma che è, come segnala Edgar Morin, anche incontestabilmente *meno* di ogni singola parte²². Nella forma, il sacrificio di ogni contributo parziale è *per absentia* altrettanto sensibile della logica di coesione del tutto, ammesso che questa abbia titolo per esser posta in gioco. In una musica che sappia prendersi cura di tale dialettica circolare e ambivalente, "caotica", tra tutto e parti – dialettica di cui ora non è questione di sottolineare la "novità" (come non ricordare Webern?) – ciò che è tolto è altrettanto sensibile all'orecchio di ciò che è messo, dal momento che il silenzio, oggi, sembra essere a sua volta qualcosa di indesiderato e di osceno, e viene implacabilmente riempito, messo a frutto, orientato.

Annotazione posteriore

Il rumore è il modo di presenza acustica del predominio della tecnologia. Non si vede come proprio i musicisti, con la competenza del loro orecchio (o sono ormai sordi ai suoni, di qualsiasi forma essi siano?), non debbano prendersene carico.

Caos e tecnica si coappartengono: la presenza storica della razionalità tecnologica nell'ultimo secolo (in Occidente, e ormai anche altrove) è in effetti la dispersione ultima dell'ideale antico (o mitico) di "armonia", di quell'incontro felice, di quella corrispondenza tra uomo e cosmo, e tra gli elementi del cosmo. La tecnologia diventa storia e ambiente dell'esistenza quando (in epoca post-industriale) e dove (ad Occidente) ha luogo l'assenza di armonia, e assume il compito di mimare l'armonia ormai perduta, di darne una "rappresentazione", in una tensione ad illuderci, ancora e sempre, della presenza di armonia. Ciò è venuto preparandosi lentamente, da secoli, ché infatti il paradigma antico di *harmonia* era da lungo tempo ridotto, ma senza che lo si volesse

²² E. Morin, *Il metodo. Ordine, disordine, organizzazione* (Milano, 1983).

riconoscere, a “tecnica armonica”, e propriamente ad un tipo particolare di “tecnologia della composizione”. Il Novecento, con tutte le sue musiche, è stato in qualche modo l’articolazione consequenziale e per nulla lineare di quella condizione, di cui presenta chiari segni di consapevolezza, tra i quali va annoverata appunto l’esperienza storica della musica elettronica, e della “tradizione elettroacustica” che ne è scaturita.

Il rumore come modo proprio di emergenza del suono accade e si libera come espressione dell’esistente laddove la tecnologia, col suo stesso predominio sull’esistente, testimonia e allo stesso tempo fonda la definitiva perdita dell’esperienza, il disincanto. Mentre il predominio della razionalità tecnica ci relega alla possibilità di una concezione “solo” estetica dell’arte, quasi memoria di uno sguardo che sapeva farsi straniero e sorprendersi (uno sguardo aperto sull’esistente), la prassi insubordinata che l’arte può ancora costituire vale già nelle stesse modalità della sua prassi, nella esemplarità del suo agire sul e con l’esistente, prendendo le distanze dalla “pura” esperienza estetica. Essa può avere il compito di istituire una nuova possibilità di uno sguardo tragico sull’esistente, oggi – *dopo* che la tecnologia è divenuta storia e ambiente per l’uomo, *prima* che l’esperienza, lo sperimentare dell’arte abbandoni la capacità, a sua volta, di “fondare la storia”, di creare la possibilità di uno sguardo, di un ascolto più essenziale.

Ma di tale compito sono spesso ignari coloro che, amando la musica ma limitandosi a rammemorarla, a replicarla, contribuiscono a finirla.

*There they hoist us
to cry to th’ sea that roar’d to us,
to sigh to th’ winds, whose pity
sighing back again,
did us but loving wrong*

[Qui ci lasciano
a gridare al mare che ci ruggiva contro,
a sospirar ai venti, la cui pietà
ricambiando i sospiri,
ci faceva soffrire per troppo amore]²³

Il confronto con la tecnologia, decisivo dell’arte (di ogni arte), la

cui sonorità si dà come turbolenza, esprime un potenziale di libertà difficile e più che mai urgente – necessario alla vita, dunque necessario a conquistare una morte degna (non si muore davvero se non si è vissuti davvero). La razionalità tecnica, giustamente e coerentemente soluttrice di problemi (il paradigma cognitivo del *problem solving*), dispensatrice di *comfort* (l’economia dei bisogni indotti), rimuove la possibilità di uno sguardo e di un ascolto tragico (generatore di senso) sull’esistente, nascendo come in una tensione ad allontanare la morte, a ridurre la percentuale di morte di cui si anima la vita. Questa la sua dimensione seriamente rischiosa. Si chiarisce allora l’esigenza di una razionalità “sovversiva”, compito difficile ma, appunto, necessario: piegare l’orizzonte della tecnica, coi suoi stessi mezzi, ad una nuova capacità di ascolto tragico (un richiamo esplicito che veniva anche da Nono, col suo *Prometeo*; ma questo, in fondo, già “in altri tempi”). *Coi suoi stessi mezzi*: perché non sembra possibile diversamente, non con ritorni al passato, o con le varie forme di ecumenismo culturale di moda – espedienti che si pongono a loro volta come “soluzioni” estetiche, e così riflettono nell’arte in generale, e nella musica in particolare, quella stessa razionalità tecnica che vorrebbero sfuggire. Fare dell’arte il luogo della memoria di un’umanità ancora integra, o il mezzo per non far tramontare quella stessa umanità, è di nuovo “espediente tecnico”, una strumentalizzazione dell’estetica che, invece di affrontare le questioni, le evita e fa piombare di nuovo il nostro fare in un vuoto di senso rispetto alle condizioni storiche nelle quali siamo chiamati ad agire.

DISCOGRAFIA DI MUSICA ELETTRONICA

a cura di

ROBERTO DOATI

I primi strumenti

- Harald Bode: *Carrier*
Deep Listening
- *Forbidden Planet*
GNP Crescendo
- *Les Ondes Musicales*: Messiaen
SNE 200
- *Oskar Sala: Subharmonische Mixturen*
Erdenklang 100
- Ivan Tcherepnin: *Flores Musicales*
CRI

Musica elettroacustica

- AA.VV.: *Columbia Princeton 1961-1973*
New World
- AA.VV.: Köln WDR — Early Electronic Music
BVHaast 9106
- Contempoensemble: *Berio*
Arts 447135-2
- Luciano Berio-Bruno Maderna: *Electronic Works*
BVHaast 9109
- *John Cage: 25-Year Retrospective Concert*
Wergo 6247/8/9
- *Electro Acoustic Music Classics*: Varèse, Babbit, Xenakis
Neuma 450-74
- *Electronic Music Pioneers*: Ussachevsky, Luening, Davidosky
CRI 611

- Franco Evangelisti
RZ 1011/12
- *Pierre Henry*
Harmonia Mundi 1905200
- Bruno Maderna: *Musica Elettronica*
Stradivarius 33349
- Bruno Maderna: *Satyricon, Ages*
Stradivarius 10061
- Luigi Nono: *La fabbrica Illuminata*
Wergo WER 286038
- *Pauline Oliveros: Electronic Works*
Paradigm
- Bernard Parmegiani: *De Natura Sonorum*
INA GRM C 3001
- *Henri Pousseur*
BVHaast 9010
- Pierre Schaeffer: *L'Oeuvre Musicale*
INA GRM C 1006-1009 (4 CD+libro)
- Karlheinz Stockhausen: *Elektronische Musik 1952-1960*
Stockhausen Verlag CD 3
- Karlheinz Stockhausen: *Kontakte*
Wergo 6009-2
- Karlheinz Stockhausen: *Hymnen*
Stockhausen Verlag CD 10 (4 CD)
- Iannis Xenakis: *Electronic Music*
EMF Media

Automazione e sintetizzatori

- *Gottfried Michael Koenig: The Electronic Works*
BVHaast 9001/2
- Morton Subotnick: *Silver Apples Of The Moon*
Wergo
- Richard Teitelbaum: *Concerto Grosso*
Hat Hut

Live Electronics

- AMM: AMMMUSIC – 1966
ReR
- Robert Ashley: *Automatic Writing*
Lovely Records
- Robert Ashley: *Perfect Lives*
Lovely
- David Behrman: *Wave Train*
Alga Marghen
- Pierre Boulez: *...Explosante-Fixe...*
Deutsche Grammophon 445 833-2
- Pierre Boulez: *Repons, Dialogue de l'ombre double*
IRCAM
- Alvin Lucier: *I Am Sitting in a Room*
Lovely Records
- *Chamber Music* by Luigi Nono
ARTIS ARCD 032
- Luigi Nono: *A Pierre, Diario Polacco 2°*
Ricordi CRMCD 1003
- Flute XX: *Nono, Maderna*
Arts 447167-2
- *Nuova Consonanza*
RZ 1009
- Karlheinz Stockhausen: *Mikrophonie I e II, Telemusik*
Stockhausen Verlag CD 9
- Karlheinz Stockhausen: *Mixtur*
Stockhausen Verlag CD 8
- Karlheinz Stockhausen: *Mantra*
Stockhausen Verlag CD 16

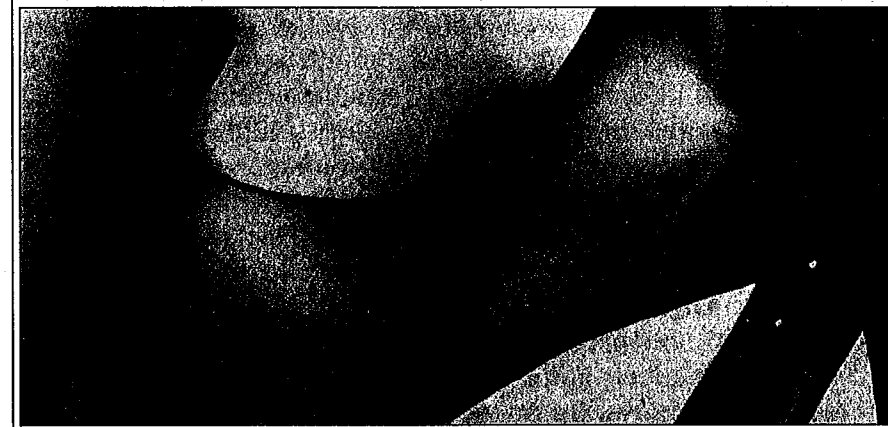
Musica informatica

- AA.VV.: *Computer Music Currents 2*
Wergo
- AA.VV.: *Computer Music Currents 3*
Wergo

- AA.VV.: *Computer Music Currents 4*
Wergo WER 2024 50
- AA.VV.: *Computer Music Currents 5*
Wergo 2025 2
- AA.VV.: *Computer Music Currents 10*
Wergo
- AA.VV.: *Computer Music Currents 11*
Wergo 2031 2
- AA.VV.: *Computer Music Currents 13*
Wergo
- Laura Bianchini: *Immobile e doppio*
EDIPAN 3055
- Gonzalo Biffarella: *Mestizaje*
Bourges LDC 278 1108
- Herbert Brun: *Sawdust*
EMF Media
- Luigi Ceccarelli: *La guerra dei dischi*
EDIPAN 3054
- *John Chowning*
Wergo 2012 50
- *The Composer in the Computer Age III*
CDCM
- *The Composer in the Computer Age VII*
CDCM
- *Culture Electroniques 9 – Lauréats Bourges 1996*
GMEB LDC 278 060/61
- James Dashow: *Oro, argento e legno*
Wergo 2018 50
- Charles Dodge: *Any Resemblance Is Purely Coincidental*
New Albion
- *Jonathan Harvey*
Bridge Records BCD9031
- ICMA Commission Awards: 1992-93
CDCM
- Paul Lansky: *More Than Idle Chatter*
Bridge

- Michelangelo Lupone: *In un grattacielo*
EDIPAN 3058
- Michael McNabb
Wergo 2020 2
- *New Computer Music*
Wergo
- Jean-Claude Risset: *Inharmonique, Dialogues*
INA GRM 1003
- Jean-Claude Risset
Wergo 2013 50
- Kaija Saariaho: *Private Gardens*
Ondine
- *Sax-Computer*
INA GRM
- Denis Smalley: *Vortex, Pentes, Tides*
ODE Records CD MANU 1433
- Denis Smalley: *Impact Intérieurs*
IMED 9209 CD
- James Tenney: *Selected Works 1961-1969*
Artifact Recordings 1007/FP001
- Barry Truax: *Digital Soundscapes*
Cambridge Street Publishing
- Alejandro Viñao: *Hildegard's Dream*
INA GRM C 1015
- Trevor Wishart: *Red Bird*
OTP002
- Trevor Wishart: *The Vox cycle*
OTP904
- Trevor Wishart: *Tongues of Fire*
OTP001

M A T E R I A L I



LE ETICHETTE INDIPENDENTI

SIMONA FRASCA

C'è stato un momento a metà degli anni Ottanta in cui soffocati e stufi del *meccanicismo* produttivo della grande industria discografica alcuni giovani americani hanno risposto con le armi che ha insegnato loro l'individualismo liberista unito al vecchio adagio egotista del "Do It Yourself" creando delle piccole imprese autonome dal grande ciclo delle majors ripristinando un modello non troppo distante da quello sperimentato all'inizio dei Cinquanta dalle etichette che producevano il rock'n'roll dei pionieri o nei Settanta con il punk americano ed inglese. A questo differente meccanismo di offerta musicale dette un contributo definitivo il successo dei Nirvana alla fine del decennio scorso, firmatari di un contratto con un'allora piccola etichetta di Seattle, la Sub Pop, battezzando la musica indipendente come sinonimo di qualità e al contempo di vendibilità nell'apparente affrancamento dalla supervisione dei magnati della musica commerciale.

Molte di queste etichette discografiche hanno dimostrato fiuto e tenacia celebrando con successo inaspettato il primo decennio di attività (vedi la Lookout! nel 1997, la Sympathy For the Record

Industry nel 1998, e la Incognito proprio in questi giorni!). Il loro esempio ha aperto la strada a centinaia di altre sacche della "marginalità" discografica ed il risultato è un pullulare effervescente, copioso, e spesso incatalogabile di materiale creativo e organizzativo che corre di pari passo con il mondo irreggimentato della musica "emersa". Ma quando ci si ferma a cercare di definire il concetto stesso di "indipendenza" applicato alla musica diventa davvero difficile poter stabilire delle coordinate estetiche costanti. "Indipendente" allude a qualcosa che ha a che fare indubbiamente con un ciclo produttivo che elude i meccanismi verticistici delle majors con un atteggiamento fortemente antagonista ma indica anche un oggetto musicale che intende porsi in termini di avanguardia o almeno di alternativa rispetto ai colossi discografici. Se la realtà delle indies è qualcosa che nel sentire comune associamo alla imprenditorialità di stampo americano è pur vero che questo modello vincente e positivo è stato ampiamente esportato in altre regioni del mondo diventando quasi un nuovo principio economico universale.

Franco La Polla nel saggio introduttivo che accompagnava il catalogo dell'edizione 1992 del Festival Cinema Giovani di Torino dedicata al cinema indipendente americano degli anni Sessanta parlava della medesima difficoltà di definire quel tipo di cinema a causa di un malinteso di base: la pluralità di definizioni che si adattano al concetto di "indipendente" dipende solo dall'angolazione che gli si vuole riconoscere, ogni osservazione è buona ma ne definisce solo un aspetto. Lì si puntualizzava con efficacia il concetto di indipendenza cinematografica come del diretto discendente di una situazione di monopolio, di vero e proprio trust produttivo e distributivo. A complicare ulteriormente le cose, scriveva La Polla, c'è poi l'opinione comune che quasi sempre associa al concetto di prodotto underground la scarsità di mezzi tecnici e l'atteggiamento amatoriale, scarsamente professionale di chi fa cinema indipendente (come se Scorsese, Cassavetes o Corman fossero "cineasti della domenica"!). La conclusione a cui giunge La Polla è illuminante proprio rispetto a quanto noi stessi riteniamo garantisca e spieghi il principio stesso di certa musica underground di questi anni. L'indipendenza produttiva nell'arte moderna è un principio che non può non agire in totale alterità rispetto al gioco economico delle majors perché si parla di autonomia dell'invenzione, cioè di qualcosa che interviene a difendere la libertà di sperimentare ignorando assolutamente il *diktat* di dover soddisfare il grande pubblico che attende prodotti appa-

ganti e acritici; ci si appropria della possibilità di esprimersi in maniera autonoma perseguendo l'innovazione della *forma*, ma anche il mantenimento di un cliché caduto in disuso, da cui dipendono poi tutte le fasi successive dell'atto creativo, processo produttivo compreso.

Quella che segue è una breve inchiesta sul mondo delle etichette indipendenti legate al punk e al rock'n'roll focalizzata su quelle label che costituiscono i prototipi attualmente più interessanti, guidati da coscienze manageriali intelligenti, da acuti osservatori dell'andamento discografico di questi anni. Abbiamo interrogato i rappresentanti di alcune indies americane ed europee sul loro ruolo di produttori e distributori del circuito dell'underground animando un dibattito sugli usi, costumi e aspettative di questa piccola fetta del mercato discografico che continua ad offrire il pacchetto pronto e confezionato ai rapaci e pigri talent scouts delle majors.

Abbiamo ascoltato: Long Gone John (SYMPATHY FOR THE RECORD INDUSTRY); Larry Hardy (IN THE RED); John Jugghead (PANIC BUTTON); Barney Trouble (INCOGNITO); Marc Tamo (HONEST DON'S); Gualtiero Pagani (ROCKIN' BONES); Dave Crider (ESTRUS); Molly Newman (LOOKOUT!); Jim Ransweiler (SCOOCH POOCH); Ritchie Richardt (SCREAMING APPLE); Lars Krogh (BAD AFRO); Ben Goldberg (MATADOR); Jami Wolf (MAN'S RUIN); Gerhard Fluch (PURE VINYL); Ian Ballard (DAMAGED GOODS); Kris Verreth (DEMOLITION DERBY).

Primi passi

Lars: «All'inizio quando c'era solo Moshable, la nostra fanzine attiva dal 1986, ci occupavamo per lo più di hardcore tipo COC, Attitude Adjustment. Lentamente ci siamo spostati verso il punk rock ed il garage. Sin dall'inizio dei '90 abbiamo avuto un occhio particolare per il rock scandinavo e nel 1993 siamo stati i primi a mettere sulla copertina del giornale una foto dei Turbonegro, tra le prime band di quell'ondata punk'n'roll. La tiratura di Moshable è di appena 1500 copie perché pur essendo molto popolare vogliamo che sia seguita solamente da gente realmente interessata al genere, questo è il motivo per cui evitiamo che vada al di fuori del circuito underground. La Bad Afro è nata 3 anni fa come attività discografica del Bad Afro Hustler Singles Club, un locale dove chi paga l'ingresso contribuisce in anticipo alla realizzazione

delle incisioni discografiche. Abbiamo cominciato a registrare 7 pollici di band come Hellcopters, Nomads, Backyard Babies, Gluecifer, Turbonegro, Flaming Sideburns. Il punto forte della nostra label è realizzare della buona musica senza limiti di genere dal surf, al garage, al noise. Abbiamo avuto sicuramente fortuna, anche se è stata premeditata, nel cominciare a lavorare con la Bad Afro proprio nel momento in cui la Scandinavia diventava la zona rossa per questo tipo di musica».

Ian: «Il nostro primo disco fu un singolo "Where have all the Bootboys Gone?" degli Slaughter and the Dogs, andò abbastanza bene e ciò mi incoraggiò a perseguire la strada delle produzioni originali. Nel 1990 pubblicammo i primi dischi di gruppi come Sect e Manic Street Preachers. Il disco dei MSP fu un successo e fu fondamentale per il lancio dell'etichetta».

Marc: «Originariamente la HD era nata per la produzione di band piccole o per quelle che non rientravano completamente nel "Fat sound" ma che comunque apprezzavamo. Fino ad ora abbiamo realizzato 26 dischi e la nostra fortuna è stata quella di aver sempre selezionato le nostre band tra quelle che realmente riescono a far un ottimo lavoro dal vivo, questo è un grande aiuto per una giovane label, in più cerchiamo di stabilire immediatamente un ottimo contatto con i gruppi, cosa che raramente fa un'etichetta. Abbiamo prodotto band molto diverse tra loro: i Diesel Boy che hanno un suono molto punk californiano, i Teen Idols decisamente vicino ai Ramones, i Chixdiggitt una sorta di incrocio tra il punk e i Cheap Trick, i Limp con riff chitarristici pop/heavy. È una grande soddisfazione vedere che i gruppi che lavorano sodo con noi poi riescono a migliorare, lasciando che migliori automaticamente l'etichetta stessa. Sono molto orgoglioso di una compilation, Return of The Red Menace che abbiamo realizzato per un benefit della AK press, un'agenzia di stampa che pubblica libri anarchici, materiale comunista e socialista, roba come Noam Chomsky».

Gualtiero: «Avendo ricevuto un cospicuo gruzzoletto a causa di un incidente decisi di investirlo creando un'etichetta perché sono un pessimo musicista ma ho sempre desiderato di supportare la scena italiana. Ho realizzato dischi con band svedesi, americane, giapponesi ma sempre cercando di scegliere tra quelle formazioni che fossero vicine alla matrice r'n'r dei Cinquanta, anche se tra i miei preferiti ci sono poi Sonics, Mummies, Boss Martians, Lightning Beatman, Rip Offs, Crime, Teengenerate, Devil Dogs».

Larry: «Cominciai nel 1991 soltanto perché volevo realizzare un singolo, come poi feci, dei Gories, una band fondamentale, uno di

loro è attualmente il chitarrista dei Demolition Doll Rods. Lentamente la cosa è cresciuta. Negli anni ho prodotto solo dischi di cui vado veramente fiero, credimi, riesco a lavorare solo con gruppi di cui sono realmente fan, come con i Cheater Slicks, il loro album Don't Like You è ottimo, sono orgoglioso anche del lavoro che abbiamo fatto con i Blacktop, i Pussy Galore e delle cose che stiamo producendo assieme a Andre Williams, Boss Hog, Panther Burns». Barny: «La IR è nata nel 1989, prima mi dedicavo alle fanzines e alla distribuzione soprattutto di materiale su nastro. Per 10 anni ho avuto un negozio di dischi usati. All'inizio producevo soprattutto band di amici, poi si moltiplicarono i contatti e anche la produzione dei gruppi cambiò completamente. Era, e lo è tuttora, difficilissimo vendere i dischi di band sconosciute o quasi è per questo che cominciai a scambiare dischi con altre etichette e a rivenderli. Quest'attività cominciò ad andare benissimo. Riuscivo a vivere grazie alla distribuzione mentre invece perdevi soldi con l'etichetta che lasciavi perdere per un po'».

John: «Ben (Weasel, n.d.r.) ed io abbiamo immaginato di avere una nostra etichetta sin dall'inizio degli Screeching Weasel. Abbiamo conosciuto negli anni un sacco di band durante le tournée e di molte (Queers, Vindictives, Teen Idols, Pink Lincolns) avremmo voluto produrre un disco ma non avevamo i mezzi. Con gli SW attraversammo un periodo terribile dopo l'uscita di Bark Like a Dog. Avevamo perso il contratto con l'etichetta con cui avevamo registrato tutto a partire da My Brain Hurts (Lookout). Dan Vapid e Dan Panic, 2/4 del gruppo, se ne erano andati. Tutto si stava risolvendo in egoismi, equivoci, mancanza di fiducia, mentre i mass media continuavano a contrabbandare il punk-rock. Ma nonostante tutto Ben ed io eravamo ancora insieme e grazie all'aiuto di Christopher Appलगren e Kathy Bauer della Lookout lavorammo sodo per mettere su la nostra label prima autoproducendoci Major Label Debut nel 1998 e poi cominciando a finanziare gruppi che non avevano la possibilità di pubblicare dischi».

Gerhard: «Come collezionista ho sempre cercato di ascoltare soprattutto musica prodotta dalle cosiddette etichette indipendenti. Il primo disco della PV fu un 7 pollici dei Date Bait, suonava come un singolo dei Cramps forse ancora più lo-fi. Poi arrivarono i Mad Daddys, Rik Slave and The Phantoms, i Trash Mavericks e tutti gli altri. Non ho un approccio aprioristico con la musica, cerco di produrre tutta la musica che mi piace a prescindere dal genere. All'inizio del 2000 ad esempio pubblicherò un 7 pollici di

Wanda Chrome and The Leather Pharaos, un trio di Milwaukee che suona dell'ottimo garage punk».

Jim: «Cominciai nel 1994 con un 7 pollici dei Teen Angels. All'epoca non avevo molti soldi perciò era veramente tutto difficilissimo. Riuscii a realizzare comunque una decina di dischi. Poi un amico che era nella Sub Pop mi propose di entrare nella loro distribuzione, ciò mi permise di produrre tutto ciò che volevo».

Ritchie: «Dopo 5 anni di fanzines sei stufo di termini quali primitivo, cave sound, adolescenziale, autentico e cose simili. Così con l'ultimo numero di Ex Nezu, la nostra 'zine, Cornel ed io regalammo un ep con 5 brani dei nostri gruppi preferiti, gli Ultra 5, Kliek, Electric Shields, Stems, Projectiles, e questo fu il primo disco della SA».

Vizi privati, pubbliche virtù

Dave: «È molto difficile per me dire quale band o disco siano quelli a cui sono più affezionato, sicuramente sono fantastici gli ultimi album di Lord High Fixers, dei Fireballs of Freedom e dei Quadrajets, li ritengo dei lavori perfetti sotto ogni punto di vista. Si tratta di dischi tutti realizzati nello spirito della Estrus cioè attitudine musicale vorace e aggressiva, grande spirito propositivo, le cose in fondo che ci ha insegnato il r'n'r degli anni 50 e 60».

Ian: «Il bello di avere una tua label è che puoi fare quello che ti pare, scegliere il peggio/meglio per te, se va bene sei un genio, se no ti cerchi un lavoro vero. Con gli anni abbiamo prodotto moltissimi gruppi ma quelli più rappresentativi sono gli Headcoats, di cui stiamo per pubblicare un triplo "Elementary Headcoats" con 50 brani, Helen Love, J. Church e Showcase Showdown e il secondo sampler che dovrebbe uscire all'inizio del 2000. Tra i nostri dischi migliori sicuramente mi ricordo con grande piacere dell'ep di Wat Tyler "Sexless" che producemmo assieme ad un libro che era la risposta al sex book di Madonna».

Kris: «Per me è molto importante conoscere bene tutti i componenti di un gruppo perché mi occupo sia delle realizzazioni discografiche che delle tournée. Tra i migliori gruppi di cui curo le produzioni ci sono gli Apemen, i Vice Barons e gli Hot Rod Honeys, gli unici che considero veramente una "Demolition Derby band". Tra l'altro stanno per registrare il secondo album proprio con un'etichetta italiana, la Rockin'Bones. Per quel che riguarda le vendite i dischi che fino ad ora mi hanno fruttato di più sono i singoli dei Mummies/Supercharger (4000 copie), dei New Bomb Turks (3500),

degli Apemen (3500) e soprattutto di Electric Frankenstein (5000). In generale non si vendono più di 1/1500 copie di un album; è per questo che di solito preferisco produrre i singoli».

Molly: «Abbiamo pubblicato più di 230 dischi tra i quali Green Day, Screeching Weasel, Queers, Avail, Mr. T Experience, Donnas. Siamo davvero orgogliosi di tutti i gruppi che hanno lavorato e che ancora lavorano con noi, soprattutto delle band meno conosciute: Servotron, The (Young) Pioneers, Crumbs. Ma più di ogni altra cosa amo particolarmente le Donnas di cui abbiamo da poco realizzato uno split con i Kiss, per la colonna sonora del film "Detroit Rock City", che è già esaurito e tra le prossime uscite puntiamo molto su due nuove band gli American Steel di Berkeley e Ann Beretta di Richmond».

Long Gone John: «Tutto è cominciato per puro caso 11 anni fa, non saprei dire quali siano state le tappe decisive, né riescivo a capire all'epoca quali fossero i meccanismi giusti per portare avanti un'etichetta, l'unica cosa che posso dire è che se sono riuscito a combinare qualcosa è stato per ragioni del tutto fortuite. Ho fatto dischi di quasi 450 band e non saprei dirti quali siano tra queste le più rappresentative, più che alla singola formazione guarderei al modo con cui ho lavorato, che è sempre lo stesso: essere realmente appassionato di una band e crederci fino in fondo. Così sono nati i rapporti con le band che più amo, Billy Childish, April March, Geraldine Fibbers, Rocket from the Crypt, Chubbies. I dischi che mi hanno fruttato di più in termini economici sono stati l'ep delle Hole *Retard Girl* ed in assoluto *Atomic Garden*, un 7" dei Bad Religion. Ma i due principi ovviamente non combaciano, spesso i miei dischi preferiti sono anche quelli che vanno peggio nelle vendite e le vendite non hanno nulla a che fare col talento».

All around the world

Lars: «In Svezia sono molti i gruppi realmente interessanti, lì c'è una buona tradizione garage a partire dagli anni 80 grazie a gente come Nomads, Rumlbers, Union Carbide Production. Anche in Norvegia la situazione non è molto diversa anche se la maggior parte della scena musicale è concentrata ad Oslo. In Finlandia c'è invece un proliferare di band uniche che non hanno in apparenza nulla di usuale rispetto al genere che propongono. Da questa parte della Scandinavia provengono secondo me le etichette più interessanti di questi ultimissimi anni: la *Hit Me* di

Oslo che per lo più produce band locali, per altro ottime, *Low Impact* di Orebro, la *Trash Can* finlandese che ha realizzato ottimi singoli di Larry and the Lefthanded e Festerman, infine *Frank Records*, *Hard-On* e *KenRock* tutte svedesi e totalmente devote al rock'n'roll di scuola americana. La Danimarca invece è il posto peggiore per un'etichetta o una fanzine e noi ovviamente lavoriamo qui. Non ci sono gruppi interessanti, abbiamo prodotto qualcosa dei Burnouts, l'unica punk band danese realmente interessante. Per il resto tutto è davvero noioso e deprimente».

Ian: «Non so attualmente come sia la scena in Europa, ritengo che le cose più interessanti comunque continuino a venire dagli USA, anche se l'Inghilterra mi sembra ottimamente piazzata, mi piacerebbe lavorare con gruppi come i Marine Research ovvero gli ex Haevenly; hanno debuttato per la K Records di Olympia (USA) e sono eccellenti. In ogni caso non direi che questo è un periodo di grandi novità musicali, mi sembra tutto troppo corporativista e inutilmente protezionistico».

Kris: «Sicuramente la Spagna è uno dei posti più vivi attualmente, ci sono le etichette più interessanti e i gruppi migliori d'Europa, vedi soprattutto il lavoro degli Aerobitch. La *No Tomorrow* di Madrid è l'etichetta che sento più vicina non solo per i gruppi che sostiene (NCC, Shock Treatment, Senor No) ma soprattutto per il modo in cui supporta la scena spagnola con scelte davvero coraggiose ed intelligenti, cose che fatte qui in Belgio non darebbero nessun esito per la scarsa qualità delle band, a parte i Chainsaw, l'unica vera punk band belga con cui mi piacerebbe fare un album».

Gualtiero: «La scena italiana non è sicuramente tra le migliori, all'estero è molto sottovalutata né ci sono band in grado di portare alla ribalta questo paese come ad esempio hanno fatto spontaneamente i Teengenerate in Giappone o con una buona azione di marketing gli stessi Hellacopters in Svezia. Se poi aggiungi che in edicola ci sono giornali di musica che spacciano per punk l'hard rock, mi verrebbe da dire che l'Italia fa abbastanza schifo. A peggiorare il tutto ci sono quei gruppi che dopo due dischi pensano di essere delle rockstar, persone che credevi amiche e, dopo avergli prodotto il disco, non si fanno più vedere oppure gestori di locali e promoter che cercano di lucrare sulle band che spesso suonano a poco più del rimborso spese».

Dave: «Sicuramente la Scandinavia e qualcosa dall'Australia mi sembrano le cose più interessanti attualmente in circolazione».

Marc: «Sì, è vero. Fino ad un paio di anni fa le zone "calde" erano sicuramente la Svezia e la Norvegia (Hellacopters, Refu-

sed). Anche il Giappone continua ad essere ottimamente rappresentato. Abbiamo realizzato recentemente un 7" con Teen Idols ed un gruppo giapponese (gli Spread) e il risultato è davvero eccellente. Attualmente mi sento molto vicino al lavoro della Hopeless, Kung Fu, Fearless e della Side One, mi sento di condividere soprattutto con loro tutto il carico di un'etichetta piccola ma agguerrita». Larry: «Sicuramente i posti più interessanti oggi ritengo che siano il Giappone, soprattutto Osaka, e l'Italia, mi piace il r'n'r ma non mi eccitano particolarmente gruppi come Hellacopters o Nashville Pussy, penso che tentino in ogni modo di essere "duri" e di rianimare quel rock dei '70 che grazie a Dio il punk riuscì ad ammazzare con grande determinazione».

Long John: «Il Giappone mi sembra che sia ancora sulla cresta dell'onda, anche a Los Angeles c'è un'ottima produzione, anche se non mi sento di fare pronostici a lunga scadenza, questa è una scena mutevolissima che si può trasformare totalmente anche nel giro di poche settimane. Non sento comunque affinità con nessuna etichetta in particolare, forse solo con il lavoro di Larry Hardy e di Tim Warren [della Crypt, n.d.r.] anche se non completamente».

Barney: «L'unica vera zona "calda" per me è il Limelight, un club della mia città, Stoccarda, dove sono passate praticamente tutte le cose migliori di questi anni, certo anche San Francisco e Madrid non sono niente male. Le etichette migliori attualmente sono la Rip Off, Damaged Goods, la Grob (dalla Russia!), Munster, Safety Pin, Overground, ma l'elenco è lunghissimo. Per quel che riguarda il r'n'r scandinavo, sono stato un fan di Glucifer, Turbonegro ma ora è un genere troppo inflazionato, troppe cover senza attitudine hanno rovinato la scena, e costituiscono il grave problema della musica degli anni 90. Speriamo nel prossimo millennio».

Molly: «Penso che ultimamente il punk rock si stia spostando verso l'America Latina e soprattutto l'Asia, e non solo il Giappone, mi sembra che da lì provengano stimoli decisamente nuovi. Le etichette più interessanti secondo noi sono però ancora tutte americane, Kill Rock Stars, Dischord, K, Fat, Epitaph. Poi c'è la Panic Button con cui condividiamo molti gruppi e che volentieri stiamo aiutando con la distribuzione».

Jami: «In America il rock funziona sempre e probabilmente qui ancora impazza la moda per il r'n'r scandinavo. All'inizio anch'io ero entusiasta di quel genere, il primo disco degli Hellacopters "Supershitty" è fantastico, lentamente ho poi abbandonato l'ascolto di quel tipo di musica troppo vicina ai Kiss e sicuramente altrettanto lontana dal vero rock stile AC/DC o Motorhead».

Ben: «Per la musica di cui ci interessiamo ora, il rock contaminato con derive elettroniche, penso che i posti caldi attualmente siano la Scozia e Colonia. E anche le etichette con cui sentiamo più affinità sono la Merge, Touch and Go, Thrill Jockey, Warp. Ci sono molti gruppi attualmente interessanti ma se dovessi dirti chi produrrei, immediatamente ti risponderi i Popol Vuh del 1973».

John: «L'unica vera scena per me è stata Berkeley del 1989 quando c'erano Operation Ivy, Green Day e Moral Crux. Poi Internet, la velocità di comunicazione, il fatto di poter volare dovunque con meno di 100 dollari ha smembrato terribilmente quel movimento ed ora non saprei proprio dove immaginare il futuro del punk-rock».

Gerhard: «Bè, in Giappone ci sono grandi cose soprattutto per quel che riguarda il garage, ma sicuramente l'Australia è da tener d'occhio per la produzione power-pop e l'America per il surf ed il punk. In Europa c'è un'ottima ondata r'n'r attualmente grazie al successo soprattutto di gruppi scandinavi e non solo dei soliti noti. Questa ondata di rinascita del rock alla AC/DC è positivissimo perché restituisce ai gruppi un'attitudine aggressiva. C'è una grande attenzione per la scena galiziana in Spagna e anche l'Italia è ottimamente rappresentata per quel che riguarda il garage anni '60. La questione è semplice, bisogna rappresentare tutta la musica di questo tipo perché bisogna aiutare a mantenere viva la scena che devo dire qui a Linz è abbastanza compatta per quel che riguarda il punk ed il r'n'r ma è anche congestionata da troppa musica elettronica e pop».

Jim: «Sono totalmente a favore di chi sostiene la scena scandinava attualmente la migliore, adoro ad esempio quello che sta facendo la White Jazz di Stoccolma in questo periodo ma ovviamente ascolto anche i dischi della Touch and Go e della Sub Pop».

Ritchie: «Ritengo che la scena migliore in Europa per il punk/r'n'r sia la Spagna e forse in parte l'Italia. Ovviamente gli USA superano tutti. Amo molto il lavoro di Tim Warren della Crypt, senza compromessi, con gran passione anche se non sono completamente d'accordo con le ultime scelte musicali, mi piace molto anche Lee Joseph della Dionysus/Hell Yeah. Odio la cosiddetta scena del nuovo r'n'r stile Motorhead, suonano dello stupidissimo hard rock, atteggiandosi a grandi solisti della chitarra e simulando un'aggressività del tutto posticcia. Durante questi anni abbiamo costruito rapporti privilegiati con alcune band come Decibels, Demonics, Satelliters, Bobbyteens e soprattutto con Bomboras, Fortune and Maltese, Yum Yums e DM3. Ora mi piacerebbe lavorare con i Real Kids o i Dictators!».

Next Big Things

Long John: «Stiamo per terminare una raccolta di 26 brani delle Muffs, il primo 7 pollici di un gruppo inglese di ragazze che si chiamano Vyvyan, e soprattutto sto lavorando ad un grosso tributo ai Blondie con 20 band coinvolte. Per tutto questo sogniamo di avere un ascoltatore con molti soldi e altrettanto vari gusti musicali».

Kris: «Per me l'ascoltatore ideale è uno di quei 20 che andò ad ascoltare Jon Spencer Blues Explosion quando vennero la prima volta in Belgio, non il ragazzo tra i 1000 che ci è andato quest'estate».

Jim: «L'ascoltatore modello è colui che non ama esclusivamente un sol genere, roba come il garage rock spagnolo degli anni 60, ma riesce a navigare tranquillamente dovunque, io stesso sono così anche se forse l'unica cosa che proprio non tollero è il nuovo country. Se dovessi descrivere il sound della Scooch Pooch direi che un buon punto di partenza sono gli Zeke e gli Hookers, ma anche il primo dei La Donnas era davvero convincente. Attualmente sono totalmente devoto ai Laughing Hyenas ed è l'unica band con cui vorrei lavorare».

Ritchie: «L'ascoltatore migliore è ovviamente l'amante del rock ma soprattutto uno che sappia distinguere in una scala di valori ciò che ascolta e sappia essere totalmente estraneo a qualsiasi tendenza di moda o stupidamente massificante. Deve avere la capacità di distinguere un buon sonwriting, una convincente linea melodica, un groove teso».

Dave: «Abbiamo appena terminato l'album dei TV Killers, i 7 pollici di Michelle Gunn Elephant, Famous Monsters, di Quadrapoppers/Hellajets, il cd di Bobbyteens ed un'altra miriade di cose. Per la prossima primavera abbiamo in serbo le produzioni di Manor Astroman?, Electric Frankenstein, Insomniacs, Monkeywrench». Barny: «Ora sono disposto a produrre solo musica che veramente mi piace, ad esempio ad occhi chiusi registrerei qualcosa dei Forgotten Rebels dal Canada, mi piace tutto di loro sin da quando cominciarono nel 1977. Sto per registrare un singolo dei Safety Pins dalla Spagna, sarà una tiratura limitata che gratuitamente distribuirò ai nostri clienti per il 10° anniversario di attività della Incognito. Nonostante ciò mi sento ancora un produttore nel senso che sostengo solo i dischi che mi piacciono veramente. Non mi è mai venuto in mente di supportare una band solo perché è famosa. Per me la musica è espressione artistica e deve essere relazionata all'economia il meno possibile».

Marc: «Tra le prossime uscite c'è l'album di Nerf Herder "How to meet Girls", è un gran bel disco duro e compatto su cui puntiamo molto».

Jami: «Abbiamo prodotto la musica più disparata nonostante gli appena 4 anni di vita, perché Frank è sempre stato fermamente convinto di voler supportare tutti i gruppi che gli piacesse a prescindere dalla provenienza, così abbiamo lavorato con Turbo-negro, Cavity, Electric Wizard, Hookers, Electric Frankenstein ed una miriade di gruppi stoner, i Dozer, Beaver, Alabama Thunder Pussy. Ne sono davvero tanti. Tra quelle più interessanti di questi ultimissimi anni ci sono i Clone Defects di Detroit, i Gaza Strippers di Chicago e i Lower Class Brats di Austin, che suonano dell'ottimo punk-rock, o anche i Powder Mon Keys, australiani e infine i Dirtys, con cui mi sarebbe piaciuto tantissimo riuscire a realizzare un disco».

John: «Di tutti i gruppi con cui abbiamo lavorato, e per nostra scelta non sono affatto molti, ritengo che i più degni di popolarità siano i Lillingtons, sono continuamente in giro per concerti e il loro album vende costantemente. La cosa più entusiasmante per noi è che si trattava di una band praticamente sconosciuta prima di questo disco per la Panic Button. Le prossime uscite sono un doppio degli Screeching Weasel che raccoglie materiale inedito, live e outtakes dal 1986, l'album delle Eyeliners, il secondo dei Lillingtons e di Moral Crux».

Masters & Servants (ovvero dell'indipendenza)

Gualtiero: «Si tratta di un termine fin troppo abusato. Sicuramente non è indipendente la Epitaph come non sono punk gruppi come gli Offspring. Per quel che mi riguarda io faccio tutto per conto mio e sono molto orgoglioso, scelgo la musica che ascolto non come quella gente che subisce la radio o MTV che pensa di trasformare qualsiasi sfigato in un tipo "cool" solo per quelle 3, 4 canzoni che ti propina per mesi. Bisogna diffidare di chi fa l'amico dei giovani. A molte persone interessano solo i soldi dei giovani e questo è terribile perché la musica dovrebbe essere libera e un mio cd, stampato in sole 1000 copie, costa un terzo rispetto a quello di una band della Epitaph stampato in milioni di esemplari di cui solo una piccola percentuale va al gruppo che poi puntualmente si lamenta per il prezzo troppo alto».

Kris: «Essere indipendenti significa produrre ciò che vuoi senza alcun vincolo. Per me la musica è qualcosa di veramente prezioso

e so benissimo che non ci sono in giro molte persone che hanno i miei stessi gusti. Il fatto è che questo lavoro per me è immaginabile solo in questo modo; in qualsiasi altro sarebbe come fare l'impiegato dalle 9 alle 5 del pomeriggio. Io vivo del mio lavoro, mi occupo di ogni aspetto che riguarda la promozione di un gruppo e la cosa più difficile è mantenere dei ritmi di vita regolari soprattutto quando il lavoro è passione e ti ci dedicheresti ventiquattro ore al giorno».

Marc: «Indipendente ormai penso che sia qualcosa di talmente ampio che difficilmente mi sentirei di descrivere, molti gruppi che si definiscono così in realtà non lo sono affatto se guardi ai loro contratti discografici e al modo con cui promuovono la loro musica. Per me "indipendente" significa fare quello che vuoi al meglio, con il minimo dispendio di soldi e di energia umana».

Ben: «In teoria non siamo collegati a nessuna delle 6 grandi compagnie discografiche, possiamo liberamente gestire i nostri gruppi e soprattutto sperimentare in totale autonomia nuovi mezzi di distribuzione, come i due concerti che abbiamo organizzato a settembre a Londra e a New York per festeggiare il 10° anniversario mandando in diretta via internet le immagini dei concerti. I gruppi più rappresentativi del nostro lavoro per me sono i Silkworm, Boards of Canada, Cat Power, anche se l'etichetta si identifica a pieno in tutti i gruppi che promuove proprio perché è indipendente».

Gerhard: «L'indipendenza ritengo che sia niente di più di una chimera. Volenti o nolenti bisogna ammettere che bisogna aver soldi per produrre la musica e soprattutto la devi poi saper vendere, ma spesso vendere e distribuire in alternativa rispetto al circuito ufficiale è limitativo e frustrante. Un sacco di gente dice di essere indipendente ma vuol semplicemente fare i soldi, forse sarebbe realmente "indipendente" smettere con un'etichetta quando questa comincia a diventare nota e a inserirsi nel giro capestro delle majors».

Long John: «Per me essere indipendenti significa esserlo completamente evitando qualsiasi rapporto con una major che sia anche di semplice distribuzione, la cosa migliore è lavorare con una o due persone al massimo con pochi soldi ma totalmente autonomi». John: «Qualche anno fa, almeno negli States, alternativo e indipendente erano adoperati per definire alcuni gruppi che non passavano per radio e nessuno tra quelli che conosco ha ora il coraggio di dichiarare che era tra quelli. Era un dato di fatto, se avevi scarsa audience e nessuna chance di andare alla radio il tuo futuro al massimo era un'etichetta indipendente. E non signifi-

cava che dovevi sforzarti di opporre la tua adamantina purezza alla corruzione del mondo delle majors ma semplicemente che le tue scelte non erano nel senso della popolarità: niente soldi o successo ma miseria, alienazione, suicidi "accidentali" o al massimo una graziosa casetta in qualche sperduto posto del mondo. Questa è l'indipendenza vera relazionata alla musica. Ci sono persone che si sforzano di cercare l'indipendenza e altre che si sforzano di essere "indipendenti" nel senso comunemente inteso dalle riviste di musica. Se la Panic Button dipende dalla Lookout per la distribuzione è però totalmente autosufficiente. Ciò significa che ogni decisione viene presa indipendentemente da loro, qualsiasi principio che venisse messo in discussione significherebbe automaticamente la perdita di integrità».

ACCESSI

BAD AFRO RECORDS

Nasce in Danimarca nel 1996 per volontà di Lars Krogh e Peter Markham, allo stesso team assieme con Ole Kirk, "Hetero" Jens Kofoed-Pihl e Simon Nielsen fa capo la redazione di Moshable, ottima fanzine di punk, garage-punk e rock'n'roll. La BA produce soprattutto gruppi scandinavi e ultimamente ha dato alle stampe il primo cd antologico ed il primo album dei finlandesi Flaming Sideburns.

Poste Restante, Frederiksberg Allé 6, 1820 Frederiksberg, Danimarca —

DAMAGED GOODS

Nasce a Londra nel 1988 come etichetta che si occupa esclusivamente di ristampe di materiale punk-rock. Negli anni ha cominciato a produrre gruppi di area garage e punk rock inglese e americano, ristampe di power-pop '78-'79 inglese (Spizzenergi, Adam and the Ants).

PO Box 671, London E17 6NK, UK —

DEMOLITION DERBY

Nasce nel 1993 insieme alla *Pit'sbull Record*. Il catalogo ricchissimo spazia tra surf, garage rock, 60's punk, rockabilly, country con gruppi provenienti da ogni parte del mondo. All'etichetta fa capo il record store Demolition Derby e dal 1995 anche la Nitro, terza label del gruppo.

C/o Kris Verreth PO Box 4005 2800 Mechelen 4, Belgio —

ESTRUS

Tra le più nobili label indipendenti fu fondata a Washington nel 1987 da Dave Crider, chitarrista dei Mono Men. Spazia in maniera invidiabile tra il meglio della produzione lo-fi avendo all'attivo più di 200 dischi. Il catalogo, disponibile nel Sir Estrus Quarterly, raccoglie materiale surf (Impala, Phantom Surfers) garage giapponese (5,6,7,8's, Teengenerate), Mummies, Supercharger, Man or Astro-man, rock'n'roll dell'ultima generazione e ristampe.

Po Box 2125, Bellingham, WA 98227-2125 USA —

HONEST DON'S

Ha appena tre anni questa etichetta americana che affianca nella produzione di band emergenti la Fat Wreck Chords di Fat Mike, leader dei NOFX. Si occupa di tutto Marc Tamo che indirizza l'etichetta verso inequivocabili scelte punk-rock e pop-punk (Riverdales, Teen Idols, Muffs, Diesel Boy).

PO Box 192027 San Francisco, CA 94119-2027 USA —

IN THE RED

Tra le più agguerrite label dell'ultima generazione è stata fondata in California nel 1991 da Larry Hardy, produce soprattutto roots rock'n'roll americano vicino al blues e al punk, ma non solo. In generale tutte le band in qualche modo influenzate da Stooges, Cramps, Rolling Stones, Heartbrakers possono far breccia nel cuore di Larry.

2627 E. Strong Pl., Anaheim, CA 92806 USA —

INCOGNITO RECORDS

Nasce in Germania nel 1989 come etichetta discografica ed in seguito come uno dei maggiori poli distributivi. Attualmente I. è tra i più grandi distributori in Europa di materiale punk, rock'n'roll, garage, power pop con un catalogo di circa 3000 titoli e clienti in ogni parte del globo.

Senefelderstrasse 37A 70176 Stuttgart, Germania —

LOOKOUT!

Fondata da Larry Livermore nel 1988 con l'idea di supportare l'allora nascente scena pop-punk americana della Bay Area, è diventata subito l'etichetta principale del movimento di rinnovamento del punk-rock di scuola californiana. Attualmente è diretta da Cris Applegren e Molly Newman che oltre ad occuparsi della promozione dei gruppi si dedicano alla ristampa di materiale

punk 77 e gestiscono il Lookout! Store, luogo di culto per tutti gli amanti del genere.

1942 University Avenue Suite 305 Berkeley CA 94704-1024423 USA —

MAN'S RUIN

Nasce nel 1995 per volontà di Frank Kozich e Jami Wolf determinati nel voler produrre qualsiasi gruppo abbia una buona attitudine rock'n'roll. Nel catalogo, affollato di formazioni punk, stoner e grindcore (Kyuss, Hookers, Suicide King, Candysnatchers, Hellacopters, Glucifer), ci sono già più di 100 titoli. Frank è uno dei grafici più richiesti al mondo, lavora con la Nike. Jami dirige un programma radiofonico di punk e collabora a Gearhead, tra le migliori fanzine garage-punk e hot rods diretta da Mike LaVella di Maximum Rock'n'Roll.

C/o Mordam PO Box 420988, San Francisco, CA 94142-0988 USA —

MATADOR

Il primo disco Matador è del 1989 quando Chris Lombardi pubblicò l'ep di H. P. Zinker. Dopo aver cambiato sede tre volte attualmente i suoi uffici sono a New York con un'appendice di rappresentanza a Londra. Tra tutte le indie qui presenti è sicuramente quella meno impegnata nel mantenimento della continuità con il rock'n'roll. Produce post rock, post wave, emocore con alcune significative eccezioni garage, blues e lounge (Guitar Wolf, Jon Spencer Blues Explosion, Pizzicato Five).

625 Broadway, New York City 10012 —

PO Box 20125 London, W10 5WA, U. K.

PANIC BUTTON

Ben Weasel e John Jughead fondano la Panic Button nel 1997. In seguito producono Teen Idols, Jackie Papers, Moral Crux e Lillingtons imponendosi immediatamente tra le migliori indie per la qualità delle scelte artistiche.

PO Box 148010, Chicago, IL, 60614 USA —

PURE VINYL

Gerhard Fluch fonda la PV nel 1996 per dare una mano attivamente alla scena musicale europea. Si occupa soprattutto di garage anni 50 e 60, nel catalogo ci sono Mono Men, Trash Mavericks, Slow Slash Boy e gli italiani Ray Daytona.

140 *Sandgasse 8b A-4020 Linz, Austria —*

ROCKIN' BONES

Tra le migliori indie italiane nasce a Parma nel 1998 dalle ceneri della Kill Yourself Punkrecords di Gualtiero Pagani e Andrea Allodi. Dopo le prime produzioni italiane (Temporal Sluts, Morticia's Lovers, Killer Clown, Cave Dogs) arrivano i gruppi stranieri (TV Killers, Electric Frankenstein, Swindlers, Superfly TNT's, Voodoo Boots, Coyotemen, Crispy Nuts) tra surf, punk, garage e rock and roll. Tra le ultimissime produzioni l'ottima antologia di punk e surf italiano vol. 11 "Zombie Shake" con Real Swinger, Ups, Stp, Changing Men, 77 Spreads.

Piazzale della Macina 3, 43100 Parma, Italia —

SCOOCH POOCH

All'inizio doveva essere solo un negozio di dischi poi Jim e Julie Ransweiler si rendono conto che un'etichetta è più facile da gestire e nel 1994 fondano la SP debuttando immediatamente in grande stile con gli album di Hookers, Zeke, The La Donnas e raggiungendo in poco meno di 5 anni la vetta delle 50 produzioni. Da poco i due titolari si sono separati e l'etichetta è di fatto proprietà esclusiva di Jim.

5850 W. 3d St. #209, Los Angeles, CA 90036, USA —

SCREAMING APPLE

Etichetta tedesca specializzata soprattutto nel power-pop e nel garage (Bomboras, Spider Babies, Satelliers) con più di 120 produzioni. È stata fondata nel 1990 da Cornel Park e Jurgen "Ritchie" Richardt che dopo una militanza di 5 anni tra le fila dei fanzine makers, decidono di abbandonare la muta carta e di usare il ben più loquace vinile per sostenere la scena musicale europea.

Dustemichstrasse 14, 50939 Koln, Germania —

SYMPATHY FOR THE RECORD INDUSTRY

Con un catalogo di oltre 500 titoli la californiana SFTRI è tra le più attive indie di questi anni. Costruita ad immagine e somiglianza del suo proprietario Long Gone John, uno sfegatato amante delle formazioni pop-punk e garage femminili, ha prodotto Muffs, Eyeliners, Supersnazz, Chubbies, New Bomb Turks, Jeff Dahl e Cheetah Chrome, Humpers, Oblivians, è tra le label culto degli anni 90, conta numerosissimi fan disposti a comprare un disco firmato SFTRI a prescindere da ciò che c'è inciso sopra.

4450 California Place #303, Long Beach, CA 90807, USA —

I LABORATORI MUSICALI NELLE SCUOLE

MARIO CAMPANINO

Tra dubbi e incertezze (ma anche con qualche punto fermo) continuano a nascere nelle scuole italiane i laboratori musicali voluti da Berlinguer. Dopo la sorpresa — in senso letterale — delle scuole che hanno ricevuto i finanziamenti per l'anno 1998-99, ai documenti informativi emanati lo scorso anno¹ si è aggiunto, quale momento di riflessione fondante di tutto il processo in atto, il Seminario Nazionale *La musica nella scuola: i progetti laboratoriali*, tenutosi a Castiglione della Pescaia in dicembre. Il seminario era annunciato proprio nelle ultime righe della C.M. 198 ed è stato dedicato allo studio e alla definizione della figura del coordinatore di laboratorio musicale scolastico.

A seguito di questi primi passi concreti, un piccolo dibattito va accendendosi attualmente su un doppio fronte: da un lato quello del fine e dunque dell'uso che si può (si deve) fare del laboratorio, dall'altro quello della figura del coordinatore di laboratorio, figura che va pian piano delineandosi sia dal punto di vista giuridico-amministrativo sia dal punto di vista professionale. Quanto i due fronti siano legati l'uno all'altro, poi, è facile da comprendere: solo sapendo cosa si voglia (si debba) fare nel laboratorio è possibile immaginare quale professionalità sia necessaria al suo interno con funzione di coordinamento.

Fin qui, tutto chiaro. Ma questa descrizione del fenomeno in atto (piuttosto rigida, va detto) si sarebbe prestata bene per la scuola italiana di qualche anno fa, fatta di direttive, programmi, circolari. Oggi — con l'avvento dell'autonomia, la ridefinizione delle quote di orario curricolare ed extracurricolare, l'apertura della scuola al territorio — la situazione dell'istituzione scolastica è molto più diversificata (o forse lo è sempre stata, bisognava solo accorgersene). Sulla stessa linea anche i laboratori musicali scolastici (quelli già finanziati e attivi, ma anche quelli esistenti da prima e indipendentemente dall'attuale programma di diffusione)

¹ La nuova versione del documento *Per la diffusione della musica come fattore educativo nel sistema scolastico* e la Circolare Ministeriale n. 198 del 6 agosto.

si manifestano come una realtà variegata, in cui il rapporto *direttiva-azione* sembra essersi trasformato in *indicazione-processo*.

Quali fattori sono entrati, allora, nella definizione della fisionomia dei laboratori attivati nel '98 e dei rispettivi coordinatori? Innanzi tutto, per quanto riguarda i laboratori, l'entità dei finanziamenti, che sono stati molto diversi. Va detto che per il primo anno di sperimentazione dell'iniziativa sono stati i vari Provveditorati a finanziare, per quanto possibile e attingendo dai fondi destinati all'autonomia, almeno una scuola per provincia con l'obiettivo di allestire un laboratorio musicale. Solo per l'anno in corso (1999-2000) il Ministero ha stanziato direttamente i fondi annunciando che per ciascuna scuola scelta saranno disponibili 40 milioni destinati esclusivamente all'allestimento del laboratorio. Accanto a questo, ha influito molto anche la tempestività del finanziamento: alcune scuole hanno ricevuto l'assegnazione formale della cifra a fine anno scolastico o oltre, e questo ha ritardato l'inizio della sperimentazione delle attività.

Determinante è stato il tipo di progetto presentato dalle varie scuole. Alcune di esse, anticipando quelli che sarebbero stati i "parametri prioritari" enunciati poi nella C.M. 198², hanno realizzato progetti in rete con altre scuole e (in pochi casi) in collaborazione con istituzioni musicali del territorio. Alcuni progetti prevedevano l'allestimento di un locale esclusivamente dedicato alle attività musicali (altra *conditio sine qua non* della 198), mentre la maggior parte di essi si limitava all'acquisto di poche attrezzature e al coinvolgimento di qualche esperto esterno. Su questo va sottolineato che il contributo del Ministero andava (e, per l'anno corrente, va) impiegato esclusivamente per l'allestimento del laboratorio: i fondi per le altre spese connesse all'esercizio delle attività devono essere reperiti in altro modo (POF, attività a pagamento che il laboratorio musicale scolastico può oggi — con l'autonomia — offrire all'esterno, ecc.).

Ma un'osservazione attenta del fenomeno dei laboratori oggi, rivela che uno dei dati cruciali — per ciascuna realtà — è stato quello delle attitudini del "coordinatore". Questa figura è nata sotto il segno di due elementi peculiari. Da un lato l'*inconsapevolezza*: gli insegnanti che avevano promosso la stesura dei progetti

² Le scuole finanziate nel '98 avevano presentato progetti di carattere musicale indipendentemente dall'iniziativa di diffusione dei laboratori, di cui ancora non si sapeva molto.

(e in genere c'è sempre una figura leader in queste iniziative dei docenti) si sono trovati a ricoprire il ruolo di coordinatore dei laboratori finanziati sulla base degli stessi progetti. Dall'altro — mi si passi il termine, qui usato in senso tutto positivo — la *promiscuità*. I laboratori musicali non sono stati attivati esclusivamente nelle scuole medie (in cui è sempre presente un insegnante di educazione musicale): sono stati anzi concepiti per introdurre e sperimentare la musica proprio nelle scuole che per (mancata) tradizione ne sono state lontane, scuole materne e elementari (queste, in realtà, già un passo avanti rispetto alle altre), istituti tecnici, professionali, licei e così via. Per questo oggi sono coordinatori di laboratorio musicale insegnanti di lettere, scienze, matematica o altro che — per propri interessi personali, studi *a latere* della propria formazione professionale, esperienze diverse — hanno promosso nella propria scuola l'educazione musicale. In questa luce va letto l'orientamento del Ministero che, attualmente, non prevede concorsi, graduatorie o immissioni in ruolo di personale docente appositamente scelto per coordinare i laboratori: il coordinatore è di preferenza (bisognerà capire quante e quali eccezioni saranno ammesse) un docente della scuola — o della rete di scuole — che ha ricevuto il finanziamento per allestire il laboratorio.

Quali competenze deve avere allora il coordinatore se non è necessariamente (per capirci) un musicista diplomato al Conservatorio? Questa domanda rappresenta il cuore dei lavori effettuati nel Seminario di Castiglione della Pescaia e il cuore del dibattito attuale sul tema. Non vorrei qui riproporre gli interventi di chi ha cercato di rispondere — anche in maniera parziale, riflessiva o propositiva — al quesito: riporterò piuttosto, per concludere, alcune mie osservazioni concrete (nel senso di “quello che ho avuto modo di osservare”) legate, è inevitabile, a poche considerazioni personali.

Riguardo ai laboratori finanziati nel '98, salta subito all'occhio che la strana modalità di attribuzione dei finanziamenti (sulla base di progetti presentati indipendentemente dall'iniziativa ministeriale) ha realizzato una specie di “selezione artificiale” delle scuole e dei coordinatori. Effettivamente i docenti che avevano lavorato e progettato le proposte didattiche poi scelte, lo hanno fatto per volontà ed entusiasmo propri, per la pura soddisfazione di vedere attivata l'educazione musicale (in uno dei tanti modi in cui può realizzarsi) nella propria scuola. Anche nella loro positiva promiscuità, dunque, si sono scoperti accomunati dalla voglia di

“fare” musica — di sperimentare attività — più che di “insegnarla”. Riguardo poi alla moderna *querelle* sul coordinatore (musicista o non musicista?), confesso che all'interno del campione rappresentato dai circa quaranta coordinatori che ho avuto il piacere di incontrare, non ho riscontrato una differenza (in termini di qualità delle attività intraprese, ricadute didattiche, ecc.) tra i laboratori coordinati da non musicisti e quelli coordinati da musicisti. Non me ne vogliano i diplomati in Conservatorio (tra cui ci sono anch'io): questa strana cosa (che poi affermo sulla base di un'osservazione soggettiva sulla quale si può non essere d'accordo) credo sia dovuta da un lato al carattere non “convenzionale” delle attività di laboratorio e dall'altro all'usanza, fortunatamente sempre più diffusa, di coinvolgere esperti esterni nelle attività della scuola.

I laboratori devono essere spazi musicali aperti: a tutte le discipline, a tutte le musiche, a tutte le età (chi ha detto che non si possano proporre attività per gli anziani?). Posso assicurare che le prime difficoltà cui hanno dovuto far fronte i coordinatori dei laboratori attivati non sono state di ordine contenutistico ma organizzativo: come contattare gli Enti locali? come coinvolgere l'insegnante di educazione fisica del liceo vicino? come creare una rete funzionante di istituti, sul territorio, che consideri prioritaria l'attivazione di esperienze musicali per la platea scolastica? Meno condizionanti sono state le difficoltà sui contenuti: tutte le scuole che hanno fatto la scelta di coinvolgerli, infatti, hanno trovato la soluzione risolutiva negli esperti esterni con le loro preziosissime qualità specifiche: musicisti, musicologi, educatori musicali, animatori. E se questo non bastasse a provare l'efficacia di una tale interazione, sembra che a ciò si possa aggiungere la soddisfazione professionale (e sottolineo professionale) dei musicisti che hanno contribuito a realizzare percorsi didattici nelle scuole.

Il coordinatore di laboratorio musicale deve senz'altro possedere una qualche forma di attitudine e competenza musicale, ma non risulta chiaro, al momento, quale possa essere il titolo di studio che assicuri queste competenze e le flessibilità di ruolo richieste alla funzione coordinatrice. D'altro canto, pare che i laboratori musicali scolastici possano diventare proprio il luogo in cui, finalmente, i coordinatori facciano i coordinatori, e i musicisti i musicisti.

QUANDO IL MITO DIVORA I SUOI FIGLI: UNA NEA-POLIS ANCORA

ANTONIO FRESA

Un luogo di passaggio più che una meta. Una terra da cui ricavare energie ed ispirazione per imprese da compiere lontano da essa. Un groviglio di passato, presente e futuro. Una stratificazione di linguaggi, progetti e speranze. Su tutto l'impressione di un mutamento sempre annunciato e mai plausibile. Riaccostandosi con delicatezza a figure antichissime eppure sempre attive, emerge l'immagine di una città mostruosa e tentacolare, capace di innalzare a vette impervie i propri figli e precipitarli quindi nel suo magico sottosuolo: una Nea-polis insomma che metabolizza tutto ciò che la storia produce e protegge il proprio mito inglobando ogni nuovo elemento. Antico e nuovo si incontrano sempre per far scorgere una nuova città, una Napoli ancora. Conquistata e protetta, amata e negata, la città ha attraversato i secoli conservando i segni dei tanti che la videro senza lasciarne prevalere alcuno. Tutto si è miscelato e stratificato e c'è sempre qualcosa che si potrà aggiungere.

"Questo popolo entusiasta è, per sua natura, molto scettico. Usa abusivamente il condizionale. Non si dice a Napoli: 'Che strada è questa?'... 'Che chiesa è questa?'... 'Che ora è?'... ma: 'Che strada sarebbe questa?'... eccetera. Domandai ad una brava donna se una bambina, che era lì con lei, era sua figlia. 'Sarebbe mia figlia' mi rispose". Roger Peyrefitte

In questo senso ulteriore, di un discorso mai completamente chiuso e mai definitivo, si inseguono splendori e miserie. La storia di questi luoghi comporta pedaggi altissimi e vantaggi secolari; nobiltà e miseria si stringono la mano; devastazione e capacità progettuale si coniugano; il sopra rimanda al sotto; il dentro al fuori.

"Possiamo passare ora a riflessioni filosofiche ed avere pietà delle cose umane. Che cosa rappresenta infatti la gran fama delle rivoluzioni e degli imperi, nei confronti delle catastrofi che cambiano l'aspetto della terra e dei mari?". Chateaubriand

L'incontro d'elementi eterogenei è amplificato dall'immagine della forza vulcanica che tutto trasforma e il fuoco eracliteo si impone come una metafora assoluta: tutto appare bellissimo in una disarmante e rattristante precarietà.

A chi si è avvicinato a questi lidi, in cerca di porti sicuri e di strade che conducano alla meta, si è offerta un'esperienza fatta d'amare sorprese.

La sirena Partenope giunse sul lido campano a gettare un ponte verso un'altra figura che del rapporto misterico con gli dei aveva fatto il proprio splendore: la Sibilla cumana.

"Ventum erat ad limen", annuncia Virgilio nel VI libro dell'Eneide, mentre accompagna il pio troiano alla scoperta della sua vocazione e del suo destino. Una soglia impercettibile eppure netta separa il mondo del noto dall'ignoto, il mondo della parola razionale da quella evocativa. L'antro della Sibilla è scavato nella roccia - anche su esso incombe ovviamente il dubbio sulla sua collocazione tra studi archeologici e credenza popolare - come tanti luoghi magici dell'umanità che il territorio nasconde. Sirena e Sibilla sono figure note a tutti per i loro poteri: l'una canta per far naufragare i naviganti; l'altra parla per indicare cammini nascosti. L'una si perde però nell'altra. Partenope è infatti una sirena sconfitta dal canto d'Orfeo e non è in grado di sviare più. Essa continua ad attirare per il suo mito e non può difendersi perché la vergogna della sconfitta l'ha ridotta in pietra. Gli uomini continuano a celebrarne le gesta e a conservarne la memoria; il suo canto è flebile e mette tristezza come il fascino fuggente di una vecchia diva. L'altra, la Sibilla, propone percorsi di difficile comprensione, alimenta dubbi più che certezze: l'uomo sa che solo interpretandone rischiosamente l'ambiguità potrà conoscere il proprio destino. Sirena o Sibilla, la parola si condensa tra la pigra accettazione dell'esistente, la memoria di un passato affascinante e il sogno di un domani migliore.

"L'immagine della Sibilla, che rappresenta l'antecedente e il diverso contrapposto ai poteri costituiti, ha continuato a fluttuare nei recessi di un'autonomia calpestata, assumendo linguaggi ermetici e notturni, perché il linguaggio solare ed esplicito non è mai consentito ai vinti". Joyce Lussu

Eros, caligine, riti apotropaici, divinità ctonie ed altri elementi giungono nei nostri luoghi a minare le certezze d'ogni navigante che, tra l'inquieto canto delle sirene e le parole guida della Sibilla, deve soltanto comprenderne il diverso grado di precarietà. L'ambiguità suadente del canto e della parola non è lontano dalle infi-

nite testimonianze di chi nei secoli ha visitato Napoli e dintorni. Neapolis poteva restare stordita da tanto inchiostro piovuto su di lei. Non si danno quasi scrittori e artisti che non n'abbiano baciato i lidi e attraversato le strade. Fra i viaggiatori del Grand Tour e l'implacabile teoria dei conquistatori qualcosa si salda e si coagula. Per tutti resta sospeso fra le righe, il senso di un'inebriante passione che non ammette molte posizioni: o si ama e si vive fino in fondo o si fugge spaventati. Il discorso ci dice in genere che tutti hanno percepito la vertigine di essere giunti "ad limen", alla soglia, al confine, al bordo appena evidente della storia, al bagliore accecante di una finestra sull'infinito, sul possibile, sul cangiante che non cambia mai, su di uno spiraglio attraverso il quale l'umanità cerca di afferrare e comprendere se stessa.

"Napoli rappresenta qualcosa di comune a tutti gli uomini: un lacero sfarzo ch'è nelle possibilità di tutti, una scarmigliata dignità ch'è un aspetto della natura umana e una cadenza della storia". Elio Vittorini.

L'ENCICLOPEDIA DEI COMPOSITORI ITALIANI

CHIARA CALABRESE

L'*Enciclopedia italiana dei compositori contemporanei* a cura di Renzo Cresti (due volumi, con saggi introduttivi e foto, dieci compact disc, Pagano Editore, Napoli 1999) è un lavoro d'importanza eccezionale, in quanto è il primo che affronta in modo organico il Novecento italiano, presentando autoanalisi, schede critiche, biografie, elenco delle opere di quasi 500 compositori del nostro secolo. Si va dai grandi Maestri storici quali Petracchi, Dallapiccola, Salviucci, Scelsi, Bettinelli, Rota, Menotti e altri, che hanno lavorato per l'orchestra, il teatro e il cinema, alla generazione degli anni Venti, che ha visto la nascita di Autori che hanno fatto la storia musicale del secolo, come Maderna, Nono, Berio, Donatoni, Clementi, Togni, Gaslini, Morricone ecc., noti in tutto il mondo. Si continua dai compositori successivi quali Castiglioni, Bussotti, Giani-Luporini, Gentilucci, Sciarrino, Piovani..., fino ai numerosi "giovani compositori", agli esecutori-compositori, agli interpreti co-autori, agli "informatici", agli "elettronici", ai musicisti che hanno ricoperto importanti incarichi istituzionali, in una ricca e dettagliata carrellata dei personaggi più rilevanti della composizione italiana contemporanea, con continue relazioni al mondo della letteratura, delle arti e dello spettacolo. Un cenno viene fatto anche ai jazzisti.

Di ogni compositore si riporta una nota biografica, una scheda critica e spesso una testimonianza diretta con l'autoanalisi, si riportano inoltre gli elenchi delle opere, delle registrazioni, degli scritti. Infine ci sono riferimenti bibliografici e alcune fotografie e riproduzioni di pagine di opere. Le numerose autoanalisi rappresentano una *testimonianza* di vita oltre che artistica, scaturita dalle esperienze degli stessi protagonisti che, dall'interno, ci parlano del loro *essere uomini* di cultura e di musica. Sono uno scrigno prezioso di informazioni e, contemporaneamente, di umori e sensazioni. Le autoanalisi consentono poi innumerevoli riflessioni sul pensiero e sulla prassi dei singoli Autori, allacciandosi a tutta la storia della cultura del nostro Paese.

Come nella nostra società multiculturale, anche nel mondo dei compositori le diverse impostazioni si dovrebbero connettere fra

loro, perché all'una manca la verità dell'altra e, proprio in questa mancanza, si riconosce ciò che le accomuna. La musica deve risolvere la sfida che il nuovo secolo le pone di fronte, quella di diventare un polo di connessione fra le varie culture, per approdare a un'opera ricca, aperta e trasversale, che sia davvero un esempio non solo di maturità tecnica, ma anche culturale e umana.

Questa Enciclopedia è una *trance de vie* che fotografa, con un'inquadratura panoramica ma nitida, un intero secolo di musica. Giunge alle soglie del 2000, sintesi simbolica di quanto è stato e riflessione attiva per rendersi conto di ciò che sta avvenendo e di quello che si prepara all'inizio del nuovo millennio.

L'Enciclopedia è introdotta dalle note redazionali dell'editore Flavio Pagano, oltre che da note di lettura del curatore Renzo Cresti, il quale è anche l'autore del lungo e articolato saggio *La musica e le culture diverse*, una riflessione e(st)etica, linguistica e sociale sul valore della musica nell'epoca della globalizzazione, con un nutrito pensiero critico sulle impostazioni principali che hanno caratterizzato il secondo Novecento. Interessante è quel contrarsi dell'estetica in etica, ossia la possibilità di far ritrovare all'opera d'arte, al di là di un'improbabile lingua comune, un senso collettivo, riscoperto attraverso una rinnovata attenzione al suono. Cresti, che è forse il più attento osservatore e studioso della musica italiana contemporanea, non solo fotografa la situazione in atto, ma fornisce acute analisi dell'esistente e dà indicazioni su ciò che potrebbero essere le strade maestre future.

Essendo la prima Enciclopedia sul Novecento, ragionata ed esaustiva (la completezza, in questo campo, è impossibile da raggiungere, non era neanche un obiettivo, comunque 500 Autori analizzati sono davvero un bel risultato), questo lavoro è uno strumento imprescindibile, utilissimo a studiosi, ma pure a studenti e ad appassionati, grazie anche all'ausilio dell'ascolto. Oltreché come dizionario, il lavoro è leggibile come una Storia della musica, è infatti facile e affascinante ricostruire i percorsi storici attraverso i protagonisti analizzati.

Abbinati alla parte cartacea ci sono ben 10 compact disc, con quasi 200 pezzi che propongono 12 ore di musica. Una vera e propria sintesi sonora delle produzioni dei singoli Autori, con brani inevitabilmente brevi, ma anche con alcune composizioni sostanziose e qualche rarità. Ci sono registrazioni di Dallapiccola, Chailly, Berio, Bussotti, Gaslini e molti altri. I numerosi brani incisi sono una sorta di firma del compositore, esempi preziosi per verificare le affermazioni estetiche e per farsi un'idea precisa del

mondo sonoro attuale. Inoltre ausilio importante è la nutrita Bibliografia generale che indica libri su tematiche e su musicisti del Novecento, non solo relative all'Italia.

Essendo un lavoro di enormi proporzioni il costo risulta un po' elevato, ma pienamente giustificato dalla mole e dai contenuti preziosi, per questo l'Editore ha pensato anche a vendite rateali. Per informazioni si può contattare l'Editoriale Tolmino SRL, piazza san Domenico Maggiore, 9 - Monumentale Palazzo Sansevero - 80134 Napoli. Tel. 081 5642968 - Fax 081 5646694. E-Mail cjlpa@tin.it.

L'ANNUARIO DELLA MUSICA

È uscita la seconda edizione dell'“Annuario della Musica” della regione Campania, una iniziativa editoriale curata, seguita e data alle stampe da Adele Scotto Pagliara.

Il volume è una rassegna generale di tutti gli operatori dei settori musica, danza e teatro che rappresenta una pubblicazione utilissima per chi, da sempre, vive per e con la musica.

Il volume consta di oltre mille nominativi, suddivisi in 23 categorie ed è il frutto di un lavoro capillare di ricerca di contatti con chi opera nel settore: dalle accordature e riparazioni di strumenti musicali alle agenzie di animazione e spettacolo, dalle associazioni musicali (di queste vengono menzionati i nominativi del presidente, del direttore artistico, il periodo concertistico e le sedi dove svolgono le manifestazioni), alle case editrici musicali, senza trascurare concorsi musicali, conservatori, riviste specializzate, produttori di dischi, musicassette e compact disc. Una sezione viene dedicata all'elettronica musicale, al noleggio, ai service audio luci, video e forniture, al noleggio di pianoforti, prodotti per la pulizia e manutenzione degli strumenti. Nell'Annuario è inoltre possibile consultare i programmi degli esami da sostenere in conservatorio (quest'anno oltre al pianoforte ed al violino sono stati inseriti anche quelli per il mandolino).

La nuova edizione è stata arricchita anche di pagine a colori, con molteplici informazioni sulla storia del pianoforte con fotografie d'epoca curata da “Progetto Piano” di Alberto Napolitano e della scuola pianistica napoletana.

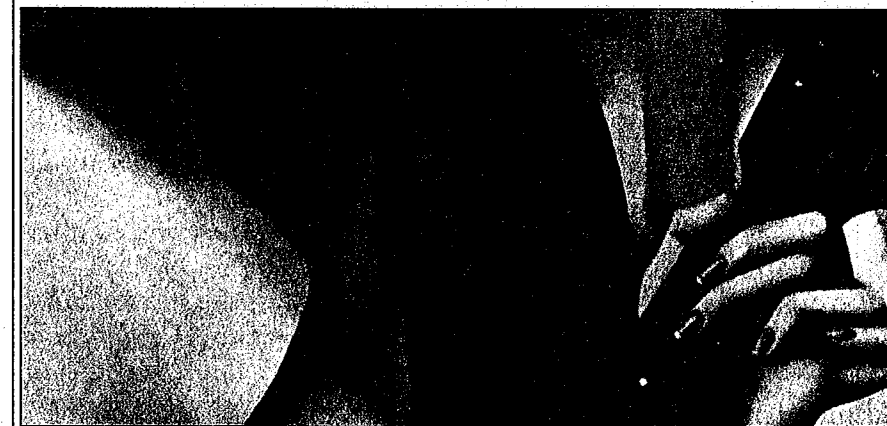
Una sezione sulla storia del mandolino è stata curata dal Maestro Calace.

Per tutti i nominativi elencati è stato precisato indirizzo, telefono e fax, al fine di consentire a chiunque di avere una panoramica ampia ed immediata di quanti in Campania operano nello specifico musicale.

Alla fine del volume sono state elencate le manifestazioni più importanti che si svolgeranno in Campania, sia nel settore della musica classica che in quello della musica leggera.

(info: liuvick@libero.it)

FLUSSI



MUSICA ALTA E MUSICA BASSA

GIUSEPPE CHIARI

La musica alta è bella di per se stessa in quanto alta.

La musica bassa è bella se bella (per valutazione).

La musica alta è bella.

La musica bassa è bella come promozione.

La musica alta
nasce vincente.

La musica bassa
nasce perdente.
Alcuni pezzi possono recuperare.

Questo recupero è da rifiutare.

Miticizzare alcuni nomi della musica bassa è non rifiutare.

Gestire la promozione.

Ora
non c'è nessuna promozione.

La musica bassa è musica.
La musica alta è musica.

E ognuno ascolta ciò che vuole.

Non bisogna
lasciar eleggere né
far eleggere.

Dal momento che tutto un genere di pezzi di musica è nobile.
Subito.

Allora tutti gli altri generi sono volgari.
Subito. Sempre.

Rimane il problema dei generi.

La soluzione sia trovata.
Sia in alto, sia in basso.

La soluzione sarà la soluzione.

Esiste un'autorità che obbliga a rispettare pur senza conoscere.

O a disinteressarsi
o a non nominare.

C'è un X
che l'autorità non riconosce legale.

Il campo della valutazione è delimitato prima.

È un campo riservato.

Un musical non è ammesso.

154 Il jazz, il film devono rimanere fuori.

Entrare nel campo è convenzione.

Dewey.

La musica di De Sabata può essere valutata brutta
ma ha diritto a entrare ed essere una valutazione.

Ci sono sezioni escluse in blocco.

Il campo è riservato.

L'autorità chiede l'indifferenza per ciò che non è ammesso.
Ciò che non è ammesso non può esigere una valutazione.

La sezione ammessa ha diritto al grande.
La sezione non ammessa ha dovere del piccolo.

Sono maggiori o minori in origine.

Non si parte pari.

Il mondo dei musicisti è un mondo professionale.

Forse proprio per questo il mondo dei musicisti non è un mondo
di poeti.

Il sedere su una panchina in un giardino.

Quando stiamo per ricordare una canzone e non riusciamo a ri-
cordare.

Però la canzone è dentro di noi
la sentiamo vicina
noi abbiamo la canzone
ma non riusciamo a dire, a cantare.
Però la canzone è dentro di noi
vicina.

Il canterellare era una via di fuga
il canterellare come piacere.

Non conosco nessuno che si guadagna la vita con la poesia.
Il nostro giocare.

155

la nostra voce
il nostro orecchio.

La solitudine.
Il disincanto.

Non possiamo cambiare tutto non possiamo cambiare con un
colpo di bacchetta magica.

Possiamo distribuire amore e stima a luoghi e stanze.

Possiamo dire qualcosa che ci sembra giusto dire.

Il mondo dei poeti non è un mondo professionale
ma il mondo dei poeti esiste.

Non ha più senso che le banche aiutino i teatri
non serve a distinguere la gente bene dalla gente (non bene).

Solo un clochard non possiede una radiolina (forse).

Possiamo suggerire il disincanto. La lontananza.

Non serve che le banche diano il loro aiuto.
Per distinguersi da chi?

Il rapporto miseria nobiltà.
L'autorità non chiede di ascoltare Beethoven
è ridondante
è indifferente
se uno ascolta o non ascolta Beethoven.

L'autorità chiede rispetto per Beethoven.

È molto diverso.

L'autorità non chiede di non ascoltare la televisione
(e tutto il mondo di luci suoni e colori della televisione).
L'autorità chiede disprezzo per la televisione.

156 Puoi ascoltare anche tutto il giorno e la notte la televisione
ma non la devi citare.

La TV non esiste
il teatro
esiste.

L'autorità decide in cosa devi credere.

L'OPIFICIO DI MUSICA POTENZIALE

PAOLO ALBANI

Nelle rassegne di musica contemporanea è raro trovare un riferimento all'esperienza dell'*Ouvroir de Musique Potentielle* (Opificio di Musica Potenziale), un laboratorio originariamente nato in Francia negli anni ottanta per opera del matematico e ingegnere chimico François Le Lionnais (1901-1984), esperto di scacchi e grande amico di Marcel Duchamp, e dei compositori Pierre Barbaud e Michel Philipot.

Fra gli atti costitutivi dell'Opificio c'è la messa in musica da parte di Philipot del sonetto di Le Lionnais intitolato *La rien que la toute la* (La nulla che tutta la), scritto senza usare nomi, aggettivi e verbi, la cui prima quartina, in italiano, suona così:

*Voi voi voi, perché ma di cui sebben nessuna
Quando di ciò (per dalle) con ciò perché non mai;
Soltanto gli e le già se quando per noi
Allo e contro quei chi di cui voi anche di.*

La composizione venne eseguita da un soprano il 30 novembre 1983 al Centre Pompidou.

L'OuMuPo è stato in stretto rapporto con l'*Équipe de mathématique et automatique musicales* diretto dal compositore e architetto greco naturalizzato francese Iannis Xenakis (1922), musicista che ha utilizzato la teoria delle probabilità quale elemento costitutivo di una nuova musica, da lui definita "musica stocastica", alla quale, dal 1960, ha aggiunto la "musica simbolica", basata sulla logica matematica. Per alcuni anni inattivo, l'OuMuPo è risorto a nuova vita nel novembre 1992 a Bordeaux, grazie all'iniziativa di alcuni musicisti e musicologi fra cui Catherine Gilloire, Didier Bessière, Jean-Raphael Bobo, Eric Boulain, Bertrand Grimaud, Dominique Gruand, Patrick Guyho, Frank Pruja, Bertrand Sauvagnac e François Valéry.

In parallelo, e con identiche finalità, è nato in Inghilterra nel 1985 un analogo opificio musicale, *Workshop for Potential Music*, i cui ispiratori sono Andrew Hugill, Christopher Hobbs e John

158 White.

Per comprendere la natura dell'OuMuPo bisogna fare un piccolo passo indietro e ricordare che, insieme a Raymond Queneau, Le Lionnais è il fondatore dell'OuLiPo (*Ouvroir de Littérature Potentielle*), gruppo di letterati e ricercatori scientifici che vede la luce il 24 novembre 1960 (un giovedì) nella cantina del ristorante parigino *Il Vero Guascone*. Fra i suoi membri vi sono Noël Arnaud, André Blavier, Italo Calvino, Harry Mathews, Georges Perec, Jacques Roubaud.

Storicamente l'OuLiPo è una delle numerose Sottocommissioni di Lavoro del Collegio di Patafisica, accademia dello sberleffo e della fumesteria, istituita l'11 maggio 1948 sempre a Parigi da un cenacolo di letterati, artisti e poeti depositari della patafisica, «scienza delle soluzioni immaginarie, del particolare e delle leggi che governano le eccezioni», teorizzata da Alfred Jarry in *Gestes et opinions du docteur Faustroll. Pataphysicien. Roman néo-scientifique* (1911).

Che cosa intendono gli oulipiani per letteratura "potenziale"?

Come dice la parola stessa, si tratta di una letteratura al momento inesistente, ovvero ancora da farsi, da scoprire in opere già esistenti o da inventare attraverso l'uso di nuove procedure linguistiche, una letteratura mossa dall'idea che la creatività, la fantasia trovano uno stimolo nel rispetto di regole, di vincoli, di costrizioni (*contraintes*) esplicite, come ad esempio quella di scrivere un testo senza mai usare una determinata lettera (lipo-gramma). La costrizione è reputata uno strumento creativo, che amplifica le probabilità di raggiungere soluzioni originali, bizzarre: l'essere «obbligati» a seguire certe regole sollecita e impone uno sforzo di fantasia; la costrizione non restringe l'orizzonte delle strategie narrative dello scrittore, al contrario ne allarga le «potenzialità visionarie», paradossalmente è «un inno alla libertà d'invenzione», capace, come ha scritto Calvino, «di risvegliare in noi i demoni poetici più inaspettati e più segreti». Senza dimenticare che esiste sempre la possibilità di «une légère dérive» in grado di distruggere il sistema stesso delle costrizioni, uno scarto giocoso e liberatorio che Perec ha chiamato *clinamen* (nella fisica epicurea, una deviazione spontanea degli atomi).

Gli scrittori oulipiani sono dei «topi che costruiscono da sé il labirinto da cui si propongono di uscire». Quale labirinto? Quello delle parole, dei suoni, delle frasi, dei paragrafi, dei capitoli, dei libri, delle biblioteche, della prosa, della poesia. Nelle ricerche — ingenue, artigianali e divertenti — dell'Opificio si possono distinguere due tendenze principali: una *analitica* che si applica a

159

opere del passato per cercarvi possibilità spesso insospettite dagli autori (un po' nello spirito che contraddistingue la creazione dei "ready made" di Marcel Duchamp che, per altro, fu membro corrispondente del gruppo francese e morì oulipiano: in questo caso si parte da un testo "già fatto", "trovato", per metterne in luce le proprietà latenti, i significati potenziali attraverso varie modalità combinatorie) e una *sintetica* rivolta ad aprire nuove vie, ignote agli scrittori precedenti, grazie all'aiuto di tecniche matematiche ed esplorando tutti gli aspetti formali della letteratura: costrizioni, programmi alfabetici, consonantici, vocalici, sillabici, fonetici, prosodici, "rimici", ritmici e numerici. Lo scopo, per dirla in breve con Queneau, è quello di «proporre agli scrittori nuove "strutture", di natura matematica oppure inventare nuovi procedimenti artificiali o meccanici, contribuendo all'attività letteraria: supporti dell'ispirazione, per così dire, oppure, in un certo senso, un aiuto alla creatività».

Fra i numerosi giochi letterari ideati dagli oulipiani vi sono la *letteratura definizionale* con cui si trasforma una frase qualsiasi sostituendo a ogni parola la definizione che ne dà il vocabolario; il *metodo S + 7* che consiste nel sostituire ad ogni sostantivo di una frase di partenza il settimo sostantivo successivo in ordine alfabetico di un vocabolario; l'*omosintattismo* che si realizza scrivendo le parole di una frase una per una in colonna, sulla sinistra di un foglio; in una colonna centrale se ne fa l'analisi grammaticale; quindi in una terza colonna a destra si scrive una nuova frase che corrisponde parola per parola all'analisi grammaticale, ma totalmente diversa dalla frase di partenza; la *poesia antònimica*, una tecnica di creazione poetica che consiste nel sostituire ad ogni parola di una data poesia il suo antònimo, cioè una parola che ha significato opposto a quello di un'altra, per cui il verso montaliano *Spesso il male di vivere ho incontrato* diventa *Mai dal bene di morire sono scappato*. E via di seguito, in un crescendo di manipolazioni lessicografiche, sintattiche o prosodiche.

A fianco dell'OuLiPo nascono in date diverse l'OuLiPoPo (*Ouvroir de Littérature Policière Potentielle*), l'OuCuiPo (*Ouvroir de Cuisine Potentielle*), l'OuPeinPo (*Ouvrier de peinture potentielle*), l'OuCinéPo (*Ouvroir de Cinéma Potentielle*), e come si è detto l'OuMuPo (*Ouvroir de Musique Potentielle*). Senza disdegnare opere di teatro e di altri "generi" espressivi, l'OuLiPo opera anche nel campo informatico attraverso l'ALAMO (*Atelier de Littérature Assistée par la Mathématique et les Ordinateurs*), fondato nel 1982 da Paul Braffort e Jacques Roubaud.

Che cos'è dunque la "musica potenziale"?

Dato che genericamente è intesa come l'arte di combinare più suoni in base a regole ben precise, sembrerebbe contraddittorio e privo di significato parlare di una "musica sotto costrizioni". In realtà gli *oumupiani* sottolineano come i loro esercizi muovono dall'"innata vocazione alla libertà" della musica, dalla sua lotta per affrancarsi da ogni costrizione. Sebbene non finalizzata a partorire "nuova musica", l'assidua ricerca di metodi originali da parte degli *oumupiani* di fatto la produce, con risultati in certi casi straordinari.

Alcuni lavori *oumupiani* sono stati creati utilizzando il metodo N + 7, altri quello di ridurre un pezzo musicale ad una sola nota, ad esempio la nota E in omaggio a Georges Perec e al suo romanzo *La disparition* (1969) in cui non compare mai la lettera E, la vera *scomparsa* indicata nel titolo. Ne *L'Auteur se retire*, composizione per solo piano, Christopher Hobbs ha applicato un procedimento lipogrammatico al lavoro di certi musicisti rimuovendo le note corrispondenti alle lettere musicali dei loro nomi, con risultati di un'affascinante goffaggine ritmica che evoca suoni di culture primitive.

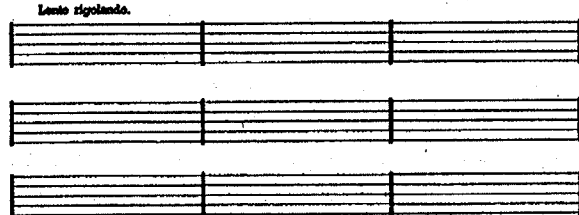
Il procedimento per sottrazione in ambito musicale non è nuovo, ha origine lontane. Uno dei "plagiatori per anticipazione", espressione "paradossale e provocatoria" coniata per indicare quegli autori che in tempi precedenti alla nascita dell'OuMuPo hanno usato metodi *oumupiani*, è da questo punto di vista Alphonse Allais (1855-1905) autore nel 1897 di una famosa «Marcia Funebre composta per i funerali di un grand'uomo sordo»:

MARCHE FUNÈBRE

COMPOSÉ POUR LES

FUNÉRAILLES D'UN GRAND HOMME SOURD

Lento rigolando.



L'elenco dei plagiatori per anticipazione comprende, fra gli altri, alcuni compositori franco-fiamminghi dei secoli XV e XVI, come Johannes Ockeghem (1428ca-1495ca) la cui musica è caratterizzata dall'uso dei più complessi artifici e da un gusto marcato per il ritmo e per le elaborate combinazioni contrappuntistiche; Jacob Obrecht (1450 o 1451-1505) e Josquin Desprès (1440ca-1521), autori di composizioni basate sull'uso della gematria, una tecnica della qabalah per interpretare le parole della Bibbia in base a criteri aritmetici; e poi, in epoca recente, oltre ad Arnold Schönberg (1874-1951) cui si deve «il metodo di composizione con 12 note non imparentate tra loro», incontriamo i compositori statunitensi Percy Aldridge Grainger (1882-1961) e Harry Partch (1901-1976), quest'ultimo inventore di strumenti, alcuni ottenuti con l'adattamento di quelli tradizionali, altri costruiti con dimensioni e materiali inusitati (claxon, materiali plastici, ecc.), spesso basati sulla divisione dell'ottava in 43 suoni.

Il musicista John White ha composto dei "machine pieces", cioè dei brani come *Drinking and Hooting* in cui diversi esecutori bevono e soffiano in bottiglie secondo una data procedura oppure *Jew's-Harp Machine* basato sulla continua permutazione dei suoni "ging-gang-gung-ho" o ancora *Newspaper Reading Machine* dove i suoni emessi corrispondono ai segni d'interpunzione contenuti in articoli di giornale letti durante la performance.

Révélation et Diversités è la sezione finale di una composizione per coro di Andrew Hugill intitolata *Les origines humaines*, ispirata alla «grande legge» di Jean-Pierre Brisset (1857-1923?). Presente nell'*Anthologie de l'humour noir* (1966) di André Breton, Brisset è considerato uno dei più illustri "pazzi letterari", artefice di un metodo, basato sull'analisi sonora delle parole, che gli serve per rintracciare la storia delle origini umane e sostenere che l'uomo discende dalla rana (la specie umana è passata per quattro stadi: quello del girino, della rana, di Dio e infine dell'uomo). Per Brisset «tutti i concetti enunciati con suoni simili hanno una stessa origine e si richiamano tutti, nel loro principio, a uno stesso oggetto». Grazie a questo metodo Brisset sostiene che il francese è la lingua originaria dell'umanità.

La partitura scritta da Hugill comprende una "tavola di 324 quadrati", divisa in 4 sezioni di 9x9 quadrati. Ogni sezione delimita il campo d'intervento dei singoli gruppi corali. Ogni quadrato rappresenta una battuta di quattro quarti e contiene sia il silenzio che gli adattamenti musicali di due sillabe (una corta, una lunga) consistenti nei fonemi basilari della lingua francese arrangiati in modo combinatorio. Ogni cantante interviene a livello individuale

e volontario dando vita ad una specie di Torre di Babele da cui emergono le parole e le frasi musicali.

Per concludere dedichiamo un breve cenno all'esercizio di "musica antonimica" elaborato nell'ambito dell'OpLePo (Opificio di Letteratura Potenziale), gruppo italiano, omologo di quello francese, costituitosi a Capri nel novembre 1991, attualmente presieduto da Edoardo Sanguineti. Si tratta di trasformazioni algebriche di composizioni musicali, ottenute attraverso una trasposizione del concetto di antonimo dalla letteratura alla musica, effettuate algebricamente su brani musicali preesistenti. *Il Concerto di Vejo* è un compact disc di Marco Maiocchi ed Enrico Fagnoni edito dalla Fonit Cetra, comprendente otto brani proposti nella doppia versione, "normale" e "antonimica".

	vicino >				lontano >				
sforamento orizzontale	1	2	3	4	5	6	7	8	9
canale 1	calma	piacere	gioia	calma	tristezza	eccitazione	tristezza	collera	gioia
canale 2	calma	piacere	gioia	calma	tristezza	eccitazione	tristezza	collera	gioia
canale 3	calma	piacere	gioia	calma	tristezza	eccitazione	agitazione	paura	angoscia
canale 4	calma	piacere	gioia	piacere	calma	angoscia	paura	eccitazione	piacere
Introduzione nuova emozione	0	0	0	1	1	1	2	2	2
sforamento verticale	0	0	0	1	2	3	4	5	6
canale 1	vento	mare calmo	rubinetto	mare scogli	pioggia	macchina	saette	mare mosso	gabbiani
canale 2	notte	uccelli	passi neve	tessuto	tuono	treno	pioggia	porta	uccelli 1
canale 3	grilli	passi ghiaia	vocio	mare calmo	nave	vento foglie	cascata	boato	respiro m.
canale 4	alito	caduta	campana 1	gocciolo	ruscello	terremoto	vento vicoli	aereo	alito
distribuzione sui quattro diffusori	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori. Una linea è etichettata "basso continuo".]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
tempo sec. >									

	lontano >				vicino				
	8	7	6	5	4	3	2	1	1
collera	calma	paura	eccitazione	stupore	eccitazione	angoscia	tristezza	calma	piacere
calma	calma	paura	eccitazione	stupore	eccitazione	angoscia	tristezza	calma	piacere
gioia	stupore	collera	calma	stupore	eccitazione	angoscia	tristezza	calma	piacere
paura	tristezza	piacere	tristezza	paura	agitazione	agitazione	tristezza	calma	piacere
3	2	2	2	1	1	1	0	0	0
7	6	5	4	3	2	1	0	0	0
vetro	fuoco	tuono	temporale	pallone	respiro	respiro f.	pioggia	sbadiglio	mangiare
fuoco	pioggia	frenata	ebollizione	rimbombo	motore	respiro m.	vento foglie	passi erba	ruscello
neonato	gioiello	carta	passi	ali	gemito	tic tac	nave	gocciolo	sasso acqua
bicchiere	pioggia	tuffo	cigolio	sparo	motore	sci	passi mare	respiro	mare barca
distribuzione sui quattro diffusori	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
	[Diagramma a griglia con linee ondulate che rappresentano la distribuzione del suono sui quattro diffusori.]								
									5'

Piero Mottola
Articolazione emozionale 1, 1999

Struttura acustica a quattro parti per diffusione quadrifonica
 Adat, nastro magnetico digitale, durata 5'.
 Prima esecuzione: Galleria Comunale d'Arte Moderna e Contemporanea, gennaio 1999.

Basso continuo con stimoli dispersi (naturalisti).
 Massimo contrasto emozionale (centrale) con stimoli condivisi (artificiali-naturali).
 Vicinanza emozionale iniziale # vicinanza emozionale finale.
 164 Potenziamento energia sonora corrispondente al massimo contrasto emozionale.

IMPROVVOCAZIONI

CHIARA STEFANI

*Ricerca e sperimentazione musicale oggi
a Bologna 2000 e in bassa Padania*

Sono un'anima in pena!

Fare musica oggi? Sintomi: nausea, vomito, cefalea, inappetenza...

Il treno trend attuale (occidentale? mondiale?) mi frastorna, e mi rintrona perché porta colui che non ritorna.

La musica contemporanea (concreta/astratta? gestuale/testuale?) mi plasma dissidente e dissociata, e mi spalma dissonante e dissipata.

Sono incompatibile e quindi compatibile: commiseratemi pure, o commissariatemi.

Ma voglio lo stesso insinuare una pulce d'acqua nell'orecchio anacoluto di chi non delega né omologa, e insolubile ancora crede nel ripieno come me.

Sono un'anima in piena!

Sperimentare oggi? Sinonimi: digiunare, dimagrire, deperire...

Ci sentiamo isolati

(ostento a stento un'integrazione sociale),

ci sentiamo emarginati, abbandonati, defraudati,

e molto presi per il culto...

Siamo addirittura costretti a:

- lavorare in un regime quasi sempre di volontariato (e quindi di autosfruttamento)

- motivare noi gli 'utenti' dei nostri contesti a fruire le nostre produzioni

- schivare la competizione e la concorrenza dei nostri stessi colleghi

Per cui ci organizziamo da soli e da tristi le nostre mini-rassegne a percentuale sull'incasso, e chiamiamo a suonare solo i nostri amici per consolarci fra di noi, e ad ascoltare solo i parenti e gli allievi più cari, gli unici disposti a finanziarci (per una modica cifra pro capite), e anche se per loro il nostro suonare è spaccio-

recchie (e sinceramente avrebbero preferito andare al cinema), vengono lo stesso e ci amano nonostante tutto, e noi ci rimettiamo un sacco di soldi comunque, ma fa niente.

L'importante è non fare il leccaturno per appiccicarsi un'etichetta discografica qualunque, meglio l'androne che il padrone (v. buskers), e soprattutto non irradiare concimi chimici (meglio gli escrementi naturali, possibilmente propri).

Apparentemente in passato (nello scorso millennio) la situazione era più favorevole. Ci bastavano gli spazi e i tempi degli spiazzati e dei templi, e suonare non era soltanto lavorare, ma scegliere uno stile di vita per crescere, conoscere, s-cambiare.

Ricordate? (do you remember?) Andavano molto di moda espressioni come work-in-progress e full-immersion, e ai festivals si cucinava insieme e si dormiva in tenda. Nessuno di noi navigava in Internet perché si viaggiava davvero, arti e bagagli: la strada era la vita, la storia era infinita, dire-fare-baciare-lettera-testamento...

Ma questa potrebbe essere soltanto un'illusione ottima dal sapore scolastico che illustra l'atlante del passato come 'i bei tempi andati', e lenisce la pena del presente attraverso il potere taumaturgico della lamentazione, quando purtroppo la realtà dimostra quotidianamente che non c'è memoria storica, e la coscienza non si trasmette di generazione in generazione.

Tutto ciò appare delirante, e in effetti lo è, visto lo Stato pietoso in cui sono ridotta.

Forse tutto cominciò con l'abolizione del Ministero del Turismo e dello Spettacolo. Il nostro diretto interessato patrocinava statalmente uno stanziamento annuale di fondi per la ricerca artistica, che le regioni erano costrette a destinare a chi lavorava sul territorio, non tramite gare d'appalto, come simpaticamente e amichevolmente avviene oggi, ma equamente distribuite.

I teatri Comunali erano comunali (come il nome tenta invano di suggerire ancora) e non era necessario instaurare malsane dipendenze da alcuno sponsor perché le attività funzionavano in piena autonomia. Il Comune, dal belcanto suo, forniva volontariamente al Giovine Artista l'atelier, o la sala prove, o il teatrino... E c'era chi ancora si illudeva che il musicista di ricerca potesse anche essere un mestiere, oltre che un hobby costoso. Tutti vissero loro malgrado lieti e beati in questo limbo, fino al triste giorno in cui il

grande bluff del dopoguerra uscì allo scoperto, e l'Italia prese a piene mani questa brutta piega forza(tamente)italiota dello stato-azienda.

Insorgono alla mente inutili quesiti: Chi? Dove? Come? Quando? Perché?

Ma al giorno d'oggi si producono comunque più risposte che domande, e questo è un ulteriore sintomo di decadenza...

Con le privatizzazioni il fenomeno dell'arte-mercato — che una volta vedeva coinvolto solo il volto vuoto della musica colta — ha acquistato dimensioni colossali, dilaniando il centro e allagando anche la periferia, che finora si era miracolosamente salvata perché poco redditizia.

Oggi i finanziatori investono chiunque: la macchina mette sotto qualunque sottogenere, convertendo la musica leggera in moneta pesante; persino la 'New Age', che ha suscitato il disinteresse collettivo, viene spacciata in edicola come 'musicoterapia'. E il jazzista, che fino a ieri ci ha commosso intorno a mezzanotte nel mito desperado fra bettole e stamberghe, oggi lavora da moderno imprenditore a commesso viaggiatore, sciorinando a chicchessia la propria mercanzia.

In questo business mastodontico, soltanto se sei un tipo raccomandabile, o se sei già ricco e famoso, hai accesso al successo: basta mettere completamente a nudo le tue doti artistiche in un calendario, e vivi di rendita con due dischi all'anno totalmente riciclati, tanto nessuno se ne accorge.

L'istituzione promuove soltanto spettacoli- vetrina a colpo grosso sicuro, perché basati su un principio antico come il potere: il prodotto su commissione. Ecco allora una serie di mostri sacri e profani, antichi o moderni, colti o popolari, nostrani o stranieri, tirati a lucido e ambientati in una cornice da presepe vivente; e il pubblico, vittima volontaria del più bieco e cieco consumismo, subisce pigro e passivo, bovinamente abbarbicato alle esose poltrone della platea.

Quindi, di migliaia di artisti, ne lavorano soltanto alcune decine, e l'arte è diventata un prodotto come un altro, dove la confezione è palesemente più attraente del contenuto: un uovo di Pasqua in pura plastica fondente, senza sorpresa.

L'Italia non è più il Bel paese, sole, pizza, spaghetti, mafia, belcanto. È una colonia povera della globalizzazione, che si prostra aspirante concubina ai piedi dell'impero.

168 Fine della produzione artistica e culturale. Fine della creatività.

Siamo allora in piena era museale, ma ormai le mummie sono morte.

Attualmente noi siamo minuscoli satelliti, che gravitano centripeti intorno a questo centrifugo pianeta. Ma noi chi? Abbiamo davvero un'identità? Le associazioni culturali di musica, teatro, danza, poesia, pittura, eccetera, che paradossalmente, invece di costituirsi in rete, si fanno spietatamente concorrenza per elemosinare le briciole dei tanto ambiti finanziamenti CEE, che Bologna 2000 città della Cultura (con la ci molto maiuscola), ci sventola davanti in un ridicolo gioco di prestigio:

"Et voilà messieurs-dames... ora è qui, ora è là... cucù, non c'è più!"

Sembra di essere ai tempi delle monarchie assolute, quando il giorno di Natale, Sua Maestà dal balcone della reggia lanciava alcune monete per divertirsi a guardare l'orrenda plebaglia sconcia e ributtante scannarsi per sfamarsi.

Ed ecco una serie di luoghi comuni (fate il segno della croce a quelli che di più vi rappresentano):

- non si sa più che pesci pigliare
- non si sa più da che parte voltarsi
- non si sa più a che santo votarsi
- variante: non c'è più religione
- non esiste più la mezza stagione
- (non va più il ballo di coppia)

Certamente, anche l'analisi storico-politico-culturale ha già rotto le ossa dello scheletro critico e quant'altro. Ma chi è il musicista oggi agli occhi del mondo? Una scimmia ammaestrata abitatrice del terziario più o meno avanzato che suo malgrado si è omologata al modello? O soltanto un mediocre mestierante?

Una prima categoria molto diffusa: il/la 'turnista', cioè colui/colei che suona qualunque cosa in qualunque gruppo, perché l'obiettivo primario è potersi considerare musicista e quindi 'vivere' di musica. Il turnista è un turista che sceglie solo viaggi organizzati, e visita solo posti noti. Non conosce, non incontra, non si lascia in alcun modo contaminare, non si sforza di capire; si porta dietro tutto il necessario per sentirsi a casa, e al ritorno ha la sensazione di non essere mai partito. Come l'orchestrante, arriva, timbra il cartellino, esegue freddamente a tempo quanto legge sulla partitura, e se ne va senza lasciare traccia — a proposito: i nostri allievi li educiamo o li addestriamo alla catena di montaggio dell'industria discografica? —.

Il linguaggio artistico perde così ogni motivazione di esistere: da espressivo-evolutivo si riduce miseramente a indicativo-conservativo, e la performance non ha più alcun senso, in quanto lo strumentista è un componente modulare che in qualunque momento può essere tranquillamente sostituito da una base elettronica o da qualunque altro turnista, sia in studio che da vivo.

Suonare non è più quindi un atto di presenza, una presa di stile personale, e, anche se ciascuno dovrebbe essere il proprio artista preferito, non sei più nessuno, perché non riesci ad essere qualcuno, per esempio te stesso.

E qui se ne approfitta subito il secondo prototipo: l'artista incompreso, una sorta di ciondolante brontolone, che si autoemargina mettendosi comodamente inerme e inerte all'esterno; egli ignora ogni segnale ed è incapace di mandarne a sua volta. E ancora più insopportabile la terza categoria: il turnista incompreso, uguale al commerciante che mentre ti rapina si lamenta delle tasse...

Il nodo alla gola strangola soprattutto noi: i/le musicisti/e che ci pre-occupiamo di ricerca..., il nostro percorso (storia personale, studi musicali...), il nostro processo creativo (improvvisazione, composizione, interpretazione...), il nostro strumento (oggetto, corpo, voce, parola...), il nostro progetto-prodotto (musica, poesia, teatro...).

Noi che amiamo il caldo bagno dei suoni, noi che pren e diamo energia nell'ascolto circolare, noi che amiamo farcire l'involucro formale di contenuto umano, noi mas-tor-turb-attori delle nostre messe in scena, radicali perché ci espremiamo fino al buco più profondo dell'ormone più secreto.

I primi nonché gli unici motivati a cambiare la situazione siamo proprio noi. Se questa spinta non parte da qui e ora, non ci sarà mai energia sufficiente per una auspicabile trasformazione culturale, che forse non è ancora nemmeno germinata.

Non si tratta di sfuggire alle regole attraverso una serie di escamotages individuali, ma di ricercare strategie comuni per pretendere il giusto ascolto e riconquistare il proprio diritto all'arte di cui siamo stati espropriati, per lavorare senza padroni e riprenderci gli spazi e i tempi che ci siamo negati, senza farci stordire ed estradare dal caos del nuovo millennio.

Riavviciniamo il pubblico ad incontrarci con spirito di condivisione, rimotiviamo il comportamento esplorativo e creativo sia di chi produce che di chi fruisce.

Questa è l'unica condizione autentica in cui possiamo essere e fare arte.

DOMANDE SENZA RISPOSTE

FRANCESCO D'ERRICO

- Dove possiamo sederci per rivolgerle alcune domande?
- Qui? Bene. La quantità di oggetti ed il relativo disordine presente in questo studio la aiutano nel suo lavoro?
- Crede davvero che possano esserci domande alle quali è impossibile rispondere?
- Il suo rapporto con il pianoforte, intendo l'approccio con lo strumento per lei come improvvisatore, crede sia da anteporre al lavoro propriamente musicale, compositivo?
- Alcuni critici sembra proprio che pensino che un jazzista italiano per quanti sforzi faccia non potrà mai raggiungere i livelli dei suoi colleghi americani. Si è mai chiesto perché si ostinano ad occuparsi di jazz qui in Italia?
- Mi scusi, posso fumare?
- Pensa che sia davvero necessario parlare di musica, di jazz, d'improvvisazione per voi musicisti, o altri argomenti possono essere più stimolanti?
- Il numero di uomini che oramai usano il rasoio elettrico è decisamente cresciuto. Pensa sia una faccenda di praticità o amore per la tecnologia?
- Ritieni che la musica sia una forma del linguaggio dei sentimenti?
- Crede ci sia una velata forma di razzismo nell'idea che il jazz possa essere autentico solo se suonato da musicisti di colore? Come se questi non potessero aver sviluppato una forma d'arte universale (come si pensa invece abbiano fatto invece gli artisti europei)? Una forma d'espressione sintesi di un comune linguaggio a cui tutti possono ispirarsi in cui, a prescindere da qualsiasi appartenenza, ogni musicista possa specchiare la propria sensibilità?

- Si è mai chiesto come mai con la parola *arte* di solito si intende specificamente solo quella figurativa?

- Crede che in Italia ci sia un diffuso e non dichiarato senso di inferiorità che impedisce veri ed alti slanci propositivi in tutti i campi culturali ed artistici?

- Potrei avere un po' d'acqua?

- In base alla sua esperienza didattica ritiene più vero che sia il maestro ad insegnare o l'allievo ad imparare?

- Pensa che internet sia un autentico strumento di apprendimento e diffusione culturale o piuttosto una sorta di televisore un po' più complesso, come si dice interattivo, per masse un po' più evolute alle quali offrire beni di consumo ed un modo più elegante per occupare il tempo libero?

- Crede che il linguaggio musicale abbia a che fare con la comunicazione ideologica, l'impegno sociale o cose del genere?

- La sincerità nel gesto compositivo, il desiderio di aprire in semplicità le porte alla comunicazione musicale possono ritrovarsi nel lavoro artigianale che ogni musicista persegue quotidianamente cercando di incontrare la stabilità e la trasparenza della propria anima?

- Come? Troppo difficile?

- Che tipo di letture preferisce?

- Dove risiede la volgarità secondo lei?

- Pensa che le foto a colori sui quotidiani siano volgari?

- Pensa che la grande arte di musicisti quali C. Parker, M. Davis, B. Evans o K. Jarrett, F. D'Andrea risieda nelle loro specifiche qualità di raffinati strumentisti o nella capacità di creare mondi sonori attraverso le idee musicali, la composizione, l'arrangiamento, la capacità di creare il migliore *sound* per il proprio gruppo, per le proprie produzioni discografiche?

172 - Ha mai fatto raccolta di punti?

- Crede che per ciascuna marca e modello di automobile ci sia un colore giusto?

- Non pensa che l'idea diffusasi negli anni '90 secondo la quale l'artista deve diventare *manager* di se stesso rischi di deresponsabilizzare gli imprenditori della cultura e di giustificare la mancanza di una credibile politica culturale e di distrarre gli stessi artisti dal loro lavoro?

- Le piacerebbe un impianto stereofonico senza regolazione di toni?

- Perché secondo lei si è persa all'interno del mondo della musica classica l'abitudine di improvvisare, il piacere di fare musica estemporaneamente rispettando comunicazione e linguaggio?

- Il sorriso aiuta?

- Pratica una qualche attività sportiva?

- Pensa che qui in Italia ci sia più spazio per il sorriso, la gioia, la speranza, la fiducia o invece ce ne sia di più per il sarcasmo, l'ironia distruttiva?

- Preferisce il vino bianco o quello rosso?

- Crede che sia troppo impegnativo augurarsi, come qualcuno fa, un buon millennio?

GIAN ANABATTISTA VICHIELLO
*De Antiquissima Neapolitanorum Bassura
sive Meditationes de Prisca Phumosophia
more gastronomico demonstrata*

(Nota redazionale) È pervenuto misteriosamente in Redazione questo breve scritto firmato da tale Gian Anabattista Vichiello. Chi si cela dietro il barocco — o roccocò — nom de plume? L'Estensore del trattatello (o pamphletto) filosofico si rivolge ad un Reggitore della res publica chiamandolo ripetutamente Basileus, parola ellenicamente ingombrante e palesemente fuori di misura (cui sta ovviamente il Peccato, la prometeica hybris, che muove il sé dicente Vichiello). E già Domenico Rea, nell'incipit, del suo famoso *Le due Napoli, bollava col fuoco tale hybris*: «Ogni tentativo di dare un'ennesima interpretazione di Napoli implica una buona dose di presunzione e corre il rischio di ripetere il già detto». Le due Meditazioni e le tre Dignità, perse in un involuto periodare che cerca di imitare lo stile del Maggior Vico — il Vico o Vicolo è, si sa, il nostro Maggior Filosofo — costituiscono veramente i Principia di una Nuova Interpretazione del *Pròblema* (sic Cacciarì!) Napoli? Per l'intelligenza del Testo (o Testucolo) metafisico basta chiarire che: dire (o dare dell') assoluto nella Città del Male fondata dalla Sirena, significa indicare un Ente ridotto a sé medesimo, privo di qualsivoglia declinazione accidentale (ed anche occidentale). Chi mangia, ad esempio, «pane assoluto» mangia «pane & pane», id est: pane sic et simpliciter, sine companatico... Ma basta così, ché la tignosa koiné del misterioso Vichiello rischia di infettare la presente Nota che è — o voleva essere — di mera delucidazione ad usum etc. . .

S. D. N.*

MEDITAZIONE PRELIMINARE

Non si discuterà qui un tema fritto e rifritto: le espressioni culinarie nella nostra terminologia hanno una precisa valenza metafisica e non vanno per nulla al mondo confuse con il loro uso metaforico. Non si scodellerà qui un *locus communis* qualunque come potrebbe essere lo strutto argomento «cucina partenopea». Se

* S.D.N., poeta e saggista napoletano, dal 1980 ha firmato i suoi scritti con una trentina di pseudonimi diversi. Di lui diamo queste brevi notizie: «Egli è nato in Napoli da onesti parenti, i quali lasciarono assai buona fama di sé. Il padre fu di umore allegro, la madre di tempera assai malinconica, e così entrambi concorsero alla naturalezza di questo loro figliuolo. Imperciocché, fanciullo, egli fu spiritosissimo e impaziente di riposo, ma, in età di sette anni, essendo col capo in giù piombato da alto fuori d'una scala nel piano rimase ben cinque ore senza moto e privo di senso».

questa fosse stata la nostra intenzione, al Saggio avremmo dato un titolo diverso: *La pasta e fagioli*. No, qui l'*argumentum* è genuinamente (vs: gesuiticamente) speculativo. Oggetto delle nostre meditazioni saranno i Fagioli Assoluti, i Fagioli studiati in-sé e per-sé, liberi dall'elemento (e che Elemento!) empirico della pasta.

Nella pasta e fagioli, Essi diventano una funzione (vel: unzione) della pasta: sono per-la-pasta e non per-sé, sono fuori-di-sé, si alienano in quella spuria ed eteroclitica empiricità. Spesso, infatti, si tratta di pasta mischiata, di cascami di pasta: miseri residui di materia corrotta. Siamo, invece, qui, davanti ad un piatto di Fagioli Assoluti e, come Renato Delle Carte davanti alla stufa, elaboriamo le nostre cogitazioni *ad usum Bassolini* (Regulae ad directionem Ingenui).

PRIMA DEGNITÀ

I Fagioli sono sostanza e non accidente.

SECONDA DEGNITÀ

L'assolutezza de' Fagioli (pei quali solo a Fiorenza canta l'Augelletto!) consiste nell'esser essi monadi (e non nomadi, che in tal caso sarebbero zingari o zigani) senza porte e senza finestre («fenestelle» appo il melico Don Salvatore). Codeste benedette monadi, governate (e provaci a governarle!) dalla Disarmonia Praestabilita (appo Roscionius Gaddicus), regnano sovrane nel Peggior de' Mondi Possibili (appo Francesco Maria Arroveto vs Leibnizio).

Questa Dignità meglio si comprende se viene accertata con l'Autorità de' Filologi, che sono occupati d'intorno alla cognizione delle lingue e de' fatti de' Popoli. Nella koiné subvesuviana, circumvesuviana e circumflegrea, esiste infatti una espressione pregnante: «Sulo sulo, comme a nu fasulo». L'Inseità metafisica delle monadi (*sine ianuis* etc.) — Ianua Coeli! — non potrebbe trovare illustrazione migliore.

TERZA DEGNITÀ

Partenope è sostanzialmente (realiter) il Peggior dei Mondi possibili. (Possibile? mi chiederai basito, o Basileus. Ed io scolasticamente ti ricordo che: tra l'Esse e il Posse c'è di mezzo il Male, Verum-Factum universale, come il Diluvio che giammai fu letale, anzi fu letame a' Bestioni!).

Quest'ultima dignità spoglia di ogni residua dignità la Città di Partenope (una Penelope che ha ognora trescato con cani e Proci, allegramente mutando in Menelai i suoi tristi Odissei) e la espone all'Occhio di Bue (o Biblico Vitiello!) del Vero Ideale Eterno. Lo Quale coraggiosamente affisando, e crudamente sillogizzando, così dico: la Disarmonia Praestabilita, della Donna Senza Provincie sirocchia, che regna ne' suoi aperti bastioni, ne' suoi Masti e tra' suoi Mastini, non è punto un Factum accidentale e transeunte. Tutti i Partenopei sono Fagioli Assoluti, checché ne dica il Senso comune (oh, Comune senza senso!).

MEDITAZIONE DAVANTI AL PIATTO VUOTO

Per ciò che sopra si è detto nella Tridegnitaria Antica Scienza d'intorno alla comune bassura della Nazione, appare clarissimamente (e prudvati, o Renato, a chiamar dubbia, con quelle quattro carte-scantine infranciosate che ti ritruovi in mano, co-tanta Sapienza inarrivabile!) che: il senso comune, nella densa notte di tenebre ond'è coverta, ha da sempre alimentato la storiella del Partenopeo «bbuono e' core». La Metafisica (perché la Metafisica è la Scienza Sublime!) rigorosissimamente sfata questo mito. Risalendo al principio primo, discopre sotto la scorza apparente la Sostanza Eterna. E la Sostanza è la Monade: il Fagiolo Assoluto.

Ogni Partenopeo ha più o meno coscienza di essere un Assoluto, irriducibile agli Altri. Fissando una volta per tutte questo concetto, la mia Metafisica fa piazza pulita di ogni altro Mito del Senso comune: il preteso (o pretesco?) Essere-alla-Mano (*Vorhandenheit*, appo lo pseudo Heideggerio) dei Partenopei. Se si è capita (tu l'hai capita?) la radicale Differenza esistente o essente tra «pasta e fagioli» e «Fagioli Assoluti», anche quest'ultimo punto apparirà in tutta la sua torbida chiarezza (o distinto Renato!). Il momento della socievolezza («socievolezza insocievole»

appo Emanuele) è il momento della «pasta e fagioli», momento conviviale ma infido, anche col Convitato di Pietro. E qui compare, caro Compare, la Figura nient'affatto retorica dell'Astuzia del Fagiolo. Il Fagiolo è *formaliter* per-la-pasta, per-Altro e non per-Sé. Ma si tratta (e sia detto *ad usum Delphini*, pesce ignoto — grazie a Dio — al Golfo ed eziandio all'Acquario) di una volpina Astuzia (*Katzimme*, appo Romualdo Fasullo, hegeliano di Napoli).

Il Fagiolo si spoglia provvisoriamente della sua Assolutezza per meglio Esser-con-le-mani-in-pasta (Heideggerio autentico!). Ma, una volta raggiunta la sicurezza di poter volgere a proprio beneficio la Disarmonia, eccoLo ritornare in-Sé, riacquistare a prezzo stracciato l'inconfondibile Sua Identità di Fagiolo, chiudere porte e finestre del di Lui *mittelmediaterraneo* Basso (proiezione architettonica della Monade, o Lino!) e contemplare compiaciuto i pacchi di pasta stipati armonicamente (*armonia non perduta*, appo Dominicus Reus-a-um) nello stipo.

IL FINE

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). Dirige la rivista di musiche contemporanee "Konsequenz" ed il Festival napoletano "Musiche Millemondi". Suoi scritti vengono ospitati periodicamente dal quotidiano "il manifesto".

Giulio de Martino — Storico e saggista, ha studiato aspetti del pensiero italiano del Settecento in *L'illuminismo meridionale. La tradizione filosofica del Regno di Napoli fra '600 e '700* (Liguori 1995) e in *Muratori filosofo* (Liguori 1996). Recentemente ha pubblicato, con Marina Bruzzese: *Le filosofe. Le donne protagoniste nella storia del pensiero* (Liguori 1994; ed. spagnola, *Las Filosofas*, Valencia 1996), e *La prospettiva del '68* (Liguori 1998).

Renzo Cresti — Musicologo italiano, si è occupato principalmente di musica contemporanea. Ha scritto o curato numerosi volumi, e collaborato con le principali testate specializzate. È inoltre operatore culturale e didatta, docente di ruolo di Storia della Musica presso il Conservatorio di Lucca.

Guy Livingston — Pianista e giornalista americano che vive a Parigi. È l'editore della rivista Paris Transatlantic Magazine www.parisTransatlantic.com, e segretario presidente di Les Amis de George Antheil. È diplomato all'università di Yale, al Conservatorio New England di Boston, ed al Conservatorio Royale dei Paesi Bassi.

Alfredo D'Agnese — Critico musicale di "Musica!" di *Repubblica*.

Dino Villatico — Storico della musica e critico musicale del quotidiano "la Repubblica".

Lello Savonardo — Sociologo e musicista, si occupa prevalentemente di comunicazioni di massa e collabora con il Dipartimento di Sociologia dell'Università degli Studi di Napoli Federico II. Ha pubblicato il volume *Nuovi linguaggi musicali a Napoli*, Edizioni Oxiana, Napoli 1999.

Anna Lisa Tota — Docente di sociologia della comunicazione. È vicepresidente della sezione di *Sociology of the Arts* della *European Sociological Association*. Oltre a numerosi articoli e saggi in riviste e volumi italiani ed internazionali, ha pubblicato su questo tema *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici* (Logica University Press, Roma 1997) e *Sociologie dell'arte. Dal museo tradizionale all'arte multimediale* (Carocci, Roma 1999).

Claudio Bonechi — concertista ed ingegnere elettronico, si è formato con Miriam Donadoni Omodeo; intorno al 1967 si avvicina alla Musica Elettronica, allora in fase pionieristica, con Enore Zaffiri, e con Lorenzo Ferrero, a Torino. Nel 1971 è a Stoccolma presso lo Studio di Musica Elettronica della Radio Svedese, dove svolge attività di ricerca collaborando al progetto di un sintetizzatore digitale, all'avanguardia per i tempi.

Pietro Grossi — Nato a Venezia nel 1917, è uno dei pionieri della musica elettronica in Italia. Nel 1963 fonda lo studio di Fonologia Musicale di Firenze, e nel 1965 ottiene l'istituzione della cattedra di Musica elettronica, la prima nel nostro Paese, presso il Conservatorio di Firenze.

Luc Ferrari — Compositore francese, nome storico e pioniere della musica elettronica europea. Allievo dell'École normale de musique, ha aderito nel 1958 al Groupe de recherches musicales della radio francese.

Agostino Di Scipio — Nato a Napoli nel 1962, compositore e studioso di tecnologie della musica, ha lavorato alla Simon Fraser University di Vancouver e alla Sibelius Academy di Helsinki. Attuale docente di Musica Elettronica al Conservatorio di Bari, e segretario dell'AIMI (Associazione di Informatica Musicale Italiana, Venezia). Collaboratore di varie riviste italiane e internazionali. Vive a L'Aquila.

Enore Zaffiri — Nato a Torino nel 1928, si interessa dal 1964 di musica elettronica, fondando lo Studio di Musica Elettronica di Torino, che avrà poi sede presso il locale conservatorio. Zaffiri si rivolge ai mezzi elettronici alla ricerca di nuove prospettive sonore impostate su un principio strutturale basato sulla figura geometrica euclidea, mediante la quale coordina i vari parametri sonori estraendone la dimensione formale e spaziale.

Roberto Doati — Compositore e ricercatore presso il Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova. Dal 1983 al 1993 è stato collaboratore del Laboratorio di Informatica Musicale de La Biennale di Venezia (LIMB). Dal 1988 al 1993 ha insegnato Informatica Musicale presso la Scuola di Musicologia e Pedagogia Musicale dell'Università di Macerata in Fermo. Attualmente è docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio "Giuseppe Tartini" di Trieste.

Simona Frasca — Musicista, musicologa e critico musicale di alcune testate nazionali (il manifesto, Il Giornale della Musica, etc).

Mario Campanino — Responsabile LaViM-Laboratorio Vivo della Musica di Città della Scienza — Napoli.

Antonio Fresa — Giornalista e poeta.

Chiara Calabrese — Ha insegnato al Dipartimento di Italiano all'Università del Galles di Cardiff. È responsabile per l'Italia delle attività culturali del Pratt Institute di New York e del Dipartimento di musica dell'Università di Cincinnati (USA).

Giuseppe Chiari — Viene considerato il padre della musica d'azione italiana. Musicista del gruppo Fluxus ha collaborato al Marc-tré. Ha pubblicato molteplici volumi, tra cui *Musica senza contrappunto* (Roma 1969) e *Dubbio sull'armonia* (Firenze 1990).

Paolo Albani — Nato a Marina di Massa nel 1946, presente in mostre di poesia sonora, mail-art e libri d'artista in Italia e all'estero, è autore di racconti, testi sperimentali di tipo ludico, saggi sulle protesi letterari e performance. Dirige la nuova serie di Tèchne. Ha pubblicato per Zanichelli *Aga Magéra difura. Dizionario delle lingue immaginarie* (1994) e *Forse Queneau. Enciclopedia delle Scienze Anomale* (1999).

Chiara Stefani — Vocalist, nota negli ambienti europei come improvvisatrice pura, insegna allo Studio Dissociato di Musicoterapia di Bologna.

Francesco D'errico — Compositore e jazzista, ha pubblicato numerosi dischi collaborando con i migliori jazzisti italiani ed americani. Come compositore si è interessato dei rapporti tra cinema e musica. È autore di saggi ed articoli di interesse non solo jazzistico.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

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

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

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

N. 2/95. A. MAYR, "Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali". F. BELLOFATTO, "Se Springsteen non va all'Opera". F. D'ERRICO, "Poliritmia". G. SICA, "L'oscillatore digitale". M. BOCCITTO, "Mother (fuckin') Africa". G. DE SIMONE, "Finestre sul mondo". G. CARDINI, "Una lettera non pubblicata". M. CAMPANINO, "La pioggia di Woodstock". C. MORMILE, "Ap-

punti di Viaggio". R. SANTARSIERE, "Epiphàneia, una nuova rivista di estetica". G. DE SIMONE, "E che lo spot sia benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

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

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

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

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

N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BRNAZZI, "Musica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e poesia: nuovi scenari". C. FALANGA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". SEGNALAZIONI E SCHEGGE (G.D.S.).

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

I fascicoli arretrati delle annate 1994-1998 possono essere richiesti al primo editore della rivista (E.S.I., Via Chiatamone 7, 80121 Napoli).

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

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

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

"BORDER MUSIC": un CD-strenna per KONSEQUENZ MUSIC PROJECT

1- GIROLAMO DE SIMONE: *Pilar* (versione inedita)
chitarra elettrica: Paolo Lambiase
pianoforte: Vincenza De Stefano

2- LUDOVICO EINAUDI: *Tracce* (versione live inedita)
pianoforte: Ludovico Einaudi

3- JOHN ADAMS: *China Gates* (versione inedita)
pianoforte: Guy Livingston

4- PAOLO LAMBIASE & PIERO VITI: *November Colours* (improvvisazione inedita)
chitarre: Paolo Lambiase & Piero Viti

5- ARTURO STALTERI: *Un notturno* (versione live inedita)
pianoforte: Arturo Stalteri

6- CECILIA CHAILLY: *Infinito* (versione live inedita)
arpa e voce: Cecilia Chailly

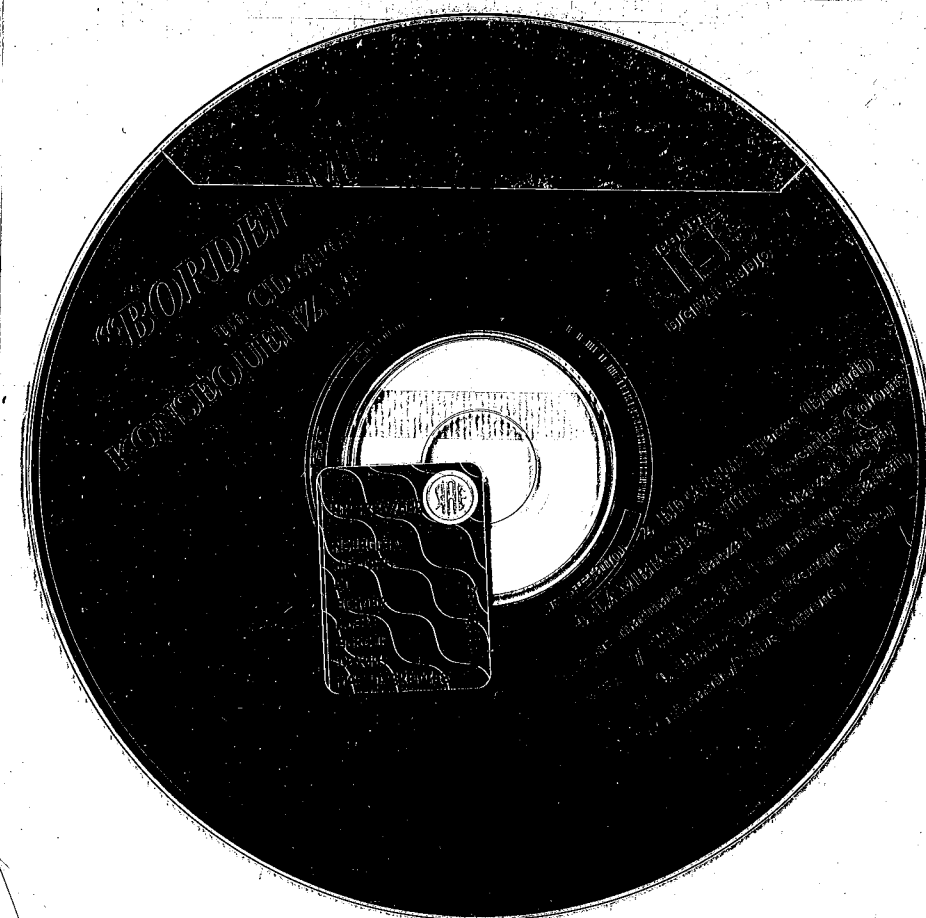
7- PIERO VITI: *Canzone marinara e danza* (inedito)
chitarra: Piero Viti; darabuka, voce, e clarinetto: Marzuk Mejri

8- PAOLO LAMBIASE: *Aurora* (improvvisazione inedita)
chitarra: Paolo Lambiase

9- EUGENIO FELS: *Danse féerique* (versione live inedita)
pianoforte: Eugenio Fels

10- GIROLAMO DE SIMONE: *Sconfinando/2* (versione live con pianoforte inedita)
pianoforte: Girolamo De Simone

Konsequenz Music Project è un progetto per la diffusione della musica di frontiera attivato da Girolamo De Simone e da Eugenio Fels per promuovere l'attività dei migliori musicisti e compositori italiani e per creare un'area omogenea di studio, produzione e distribuzione.
Konsequenz, Via Duomo 348, 80133 — Napoli.
Info: 0347.6299885.
E-mail: girdesi@tin.it — <http://konsequenz.tsx.org>



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 la *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.