

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

2/99 LIGUORI EDITORE

TRACKS

Giulio De Martino, *Intellettuali al Sunset Boulevard*
 Girolamo De Simone, *La città indifferente*
 Manlio Sgalambro, *Contro la musica* (seconda parte)
 Walter Veltroni, *He Comes From The North*

FOCUS

Gabriele Bonomo, *Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti*

APPUNTI DI VIAGGIO

Enrico Renna, *Intervista a me stesso*
 Riccardo Vaglini, *Vaglini intervista Riccardo*
 Enrico Cocco, *Mercuriali silenzi. L'utopia della comunicazione*

MUSICA ELETTRONICA

Giancarlo Sica, *Reti neurali in ambito musicale* (prima parte)

MATERIALI

Giuseppe Chiari, *Dahlhaus & C.*
 Andrea Bini, *Suonare per strada ovvero lo spettacolino del potere*
 Gisella Frontero, *Esiste la musica?*
 Simona Frasca, *William Grant Still: il Cigno nero*
 Lello Savonardo, *L'identità frammentata del nuovo cantautore*
 Gabriele Montagano, *Travisamenti/2. La tel@visione indifferente*

L. 25.000
 € 12,91

COD. P
 ISBN 88-207-2790-0



9 788820 727901

TRACKS

Intellettuali al Sunset Boulevard - *G. De Martino*
 La città indifferente - *G. De Simone*
 Contro la musica - *M. Sgalambro*
 He Comes From The North - *W. Veltroni*

FOCUS

Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti - *G. Bonomo*

APPUNTI DI VIAGGIO

Intervista a me stesso. *E. Renna*
 Vaglini intervista Riccardo. *R. Vaglini*
 Mercuriali silenzi. *E. Cocco*

MUSICA ELETTRONICA

Reti neurali in ambito musicale - *G. Sica*



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

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

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

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

Condizioni di abbonamento per il 1999

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

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 150805, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato.

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE
N. 2 - NUOVA SERIE

ANNO VI • LUGLIO-DICEMBRE 1999

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 Dicembre 1999

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

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

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno VI – Luglio-Dicembre 1999
Pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Direzione amministrativa: Via Posillipo 394 – I 80123 Napoli

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

Napoli : Liguori, 1999
ISBN 88 - 207 - 2790 - 0

1. Storia della musica 2. Musicologia I. Titolo

Ristampe:

9 8 7 6 5 4 3 2 1 0 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

Giulio De Martino, <i>Intellettuali al Sunset Boulevard</i>	1
Girolamo De Simone, <i>La città indifferente</i>	10
Manlio Sgalambro, <i>Contro la musica (seconda parte)</i>	25
Walter Veltroni, <i>He Comes From The North</i>	28

FOCUS

Gabriele Bonomo, <i>Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: "Rumori alla Rotonda", Milano, 21 gennaio 1959</i>	31
--	----

APPUNTI DI VIAGGIO

Enrico Renna, <i>Intervista a me stesso</i>	48
Riccardo Vaglini, <i>Vaglini intervista Riccardo</i>	52
Enrico Cocco, <i>Mercuriali silenzi. L'utopia della comunicazione</i> ..	58

MUSICA ELETTRONICA

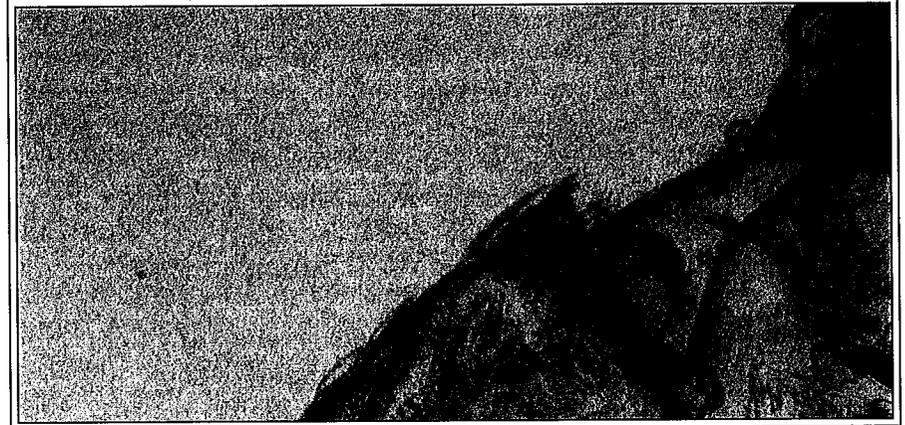
Giancarlo Sica, <i>Reti neurali in ambito musicale</i>	62
--	----

MATERIALI

Giuseppe Chiari, <i>Dahlhaus & C.</i>	75
Andrea Bini, <i>Suonare per strada ovvero lo spettacolo del potere</i> ..	80
Gisella Frontero, <i>Esiste la musica?</i>	85
Simona Frasca, <i>William Grant Still: il Cigno nero</i>	96
Lello Savonardo, <i>L'identità frammentata del nuovo cantautore</i> ..	100
Gabriele Montagano, <i>Travisamenti/2. La tel@visione indifferente</i> ..	103

NOTIZIE SUGLI AUTORI	105
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	107

TRACKS



INTELLETTUALI AL *SUNSET BOULEVARD*

*In (lontana) memoria di Vincenzo Russo,
impiccato a Napoli il 19 novembre 1799**

GIULIO DE MARTINO

Prologo

Scomparso il PCI, concluso il *gramscismo*, è stato abolito e aborrito (ma qualcuno, tra poco, con bella faccia tosta e tono cerimonioso dirà di volerne riaprire il libro!) anche il *marxismo* e con esso è stata gettata nella *pubelle de l'histoire* l'ipotesi della società *comunista*. Per decenni il marxismo ha rappresentato l'etica e la politica degli intellettuali italiani (pro e contro). Così sono spariti anche loro. Senza Marx e Lenin che gli dessero un po' di nerbo e di muscoli, in assenza di qualcuno cui venisse in testa di stanarli e di mobilitarli (Gentile, Croce, Togliatti...) sono tornati ad essere ciò che erano sempre stati. Sono tornati "padri di famiglia" (inascoltati), "impiegati di concetto" (sbeffeggiati dalla fotocopiatrice

* Chi volesse leggere Russo può vedere: VINCENZIO RUSSO, *Pensieri politici e altri scritti*, a c. di Giulio de Martino, Napoli, Procaccini, 1999.

che non funziona): *catonì* da condominio alcuni, *starlette* del varietà televisivo o di qualche rubrica su carta patinata, con la fotina in alto a destra, altri.

A ben vedere è sopravvissuto solo *l'intellettuale cattolico* (Dio non lo ha mollato per un solo secondo!). Agli altri (in America e in Umberto Eco) è soltanto pervenuta *Internet* (le nuove *pagine gialle*). Da quando la categoria degli intellettuali è tornata a coincidere con quella dei professori universitari o con quella degli scrittori romani (mitomani o depressi) abbiamo avuto una nuova *eclissi dell'intellettuale* (ricordate Zolla? era il 1964). Non vendono un libro, a lezione nessuno più se li scioppa, non fanno più tendenza.

Ah no! Qualcuno è rimasto. Era finito, poveraccio, in galera! Non ne sapeva niente lui, di superenalotto, di maurizioshow, di sgarbantibus, di stefanozecca e mughigni — era chiuso dentro (come il giapponese che a vent'anni dalla fine della seconda guerra mondiale, ancora combatteva, sull'isola deserta!). Ancora gli frullava per la testa, imbozzolata nel dolore e nell'umiliazione, la nostalgia della rivolta.

La verità

Chi li avrà oscurati, gli intellettuali? Forse si sono ammalati, di Alzheimer? Gli si è stralunato il cervello? Si vive in un'epoca di inquietante barbarie, sono in atto, nel mondo almeno 30 micidiali conflitti bellici *regionali*, si annunciano catastrofi biologiche e climatiche mai viste nella storia umana, eppure loro — che erano così avvezzi a scrivere di inquietudini, di trasformazioni, di problematiche contraddizioni, di *crisi* e quant'altro — menano la vita del bel pensionato a Salsomaggiore. Passano le acque minerali, calzano la scarpina di cuoio marroncino e portano la borsa da professore che la sa lunga.

La verità è che negli anni '70 hanno vissuto da parassiti sul movimento di contestazione (loro che non hanno contestato mai nulla!), negli '80 se li è tirati su la TV: adesso non c'è nessuno più che li richiede. All'università circolano per lo più studenti poveri cristi, che cercano di risparmiare soldi, esami e fatica. Intanto il mondo, lì fuori, va a rotoli, e loro — gente normale — non sanno proprio che farci. Al massimo sanno snocciolare il lamento di qualcuno tra i grandi del passato, versetti oscuri, recitati come fosse acquasanta. I preti, i parroci, diciamo la verità, sono meglio!

Almeno loro, pur delirando, vanno incontro quotidianamente alla realtà.

Salvare l'azione

Una peculiare caratteristica della società contemporanea è la scomposizione dell'azione. La scomposizione del *fare* e dell'*agire* è scomposizione fra manualità e individualità, fra conoscenza e prassi, fra progetto e realizzazione, fra personalità e realtà. Si tratta di livelli di scomposizione interrelati, ma distinti, che concorrono, però tutti a determinare il medesimo stato di alienazione e impoverimento. Si è incrementato il livello dell'informazione, si è ampliato l'orizzonte del possibile, si è dilatato il numero dei soggetti potenziali dell'azione, ma il risultato di tali processi è stato l'abulia, la dissociazione, l'impotenza. L'individuo ha visto crescere notevolmente l'ambito della sua attività, ma tale attività resta limitata al modo dell'immaginazione, al modo del malinconico sentimento, al modo della passività. Idee giuste, valori, progetti, conoscenze diventano fonte di cruccio e frustrazione per chi li intuisce o li elabora piuttosto che fonte di esperienza, di realizzazione, di trasformazione. Ciò non vuol dire che oggi non si agisce, anzi, oggi, quantitativamente si fa molto e molto più che in passato, ma per giungere ad un *fare* che sia azione integrale, azione completa e che giunga al suo scopo è necessaria una elaborazione lunghissima e faticosa, quasi impossibile — tanto che l'agire radicale spesso diventa agire estremo. Ciò che invece si manifesta in prevalenza è l'agire strumentale, vale a dire un agire che si ferma al *mezzo*, un agire che non attingendo lo scopo nella sua completezza risulta azione parziale, azione limitata, azione utilitaria: *utilizzazione*. Oppure si giunge ad un agire che è paradossale, che è gioco, simulazione, parodia dell'azione: *ironia* dell'impotenza.

Giubileo

La religione è una forza ancora operante nel mondo contemporaneo. La religione che, alle origini, costituiva la culla di ogni sapere, con lo sviluppo della razionalità è rimasta cultura e credenza delle etnie: dai selaggi ai contadini, ai popoli marginali. È rimasta come sentimento e come ideologia, come legge morale dogmatica. La razionalizzazione e la modernizzazione sono an-

cora patrimonio di una minoranza: le masse integrano le lacune della visione scientifica, moderna e post-moderna del mondo con la credenza e il sentimento religioso. Da ciò la religione trae ancora la sua forza: addirittura c'è chi sostiene che non vi è moralità senza religione, che gli aspetti più crudi e deprecabili della contemporaneità siano da attribuire alla caduta, presso certi gruppi, del sentimento religioso e, all'opposto, che la rettitudine di altri dipenda dalla loro intatta religiosità. Tristezze e banalità senza pari! La morale personale ha le sue basi fuori della religione, anzi è essa che può disporre, a volte, al sentimento religioso. Come pure la probità e l'onestà pubbliche non traggono origine dal sentimento religioso, ma è piuttosto quest'ultimo che si può sviluppare sulla base della modernizzazione e del diritto razionale.

Teoria e pratica

Sarebbe meglio dire: *teoria e mondo*, tematizzando così il rapporto fra costruzioni e scoperte del pensiero e ciò che è fuori e oltre di esso. Il pensiero, la teoria, sono una costruzione personale, ma tanto i materiali che usano che il risultato che producono si elevano in un ambito più vasto di condivisione e comunicazione. Il mondo non viene trasformato e alterato dalla teoria, ma solo dalla pratica. Esistono però una teoria spontanea e una pratica spontanea, come pure esistono una teoria "teorica" e una pratica orientata da una teoria. Bisogna dunque porsi due distinti problemi: rapporto fra teoria spontanea e mondo e rapporto fra teoria teorica e mondo. Può darsi il caso di una teoria spontanea che alimenta una pratica spontanea. In questo caso sorge il problema di una analisi teorica di questa teoria e di questa pratica. La teoria, nelle due versioni, può avere un rapporto dissociato con la pratica nel senso che può non esservi nesso esplicito fra teoria e mondo e la pratica essere orientata da valutazioni improprie o non condivise. Abbiamo il caso di una teoria avveduta, anche se incompleta o in formazione, e di una pratica eterodiretta o, anche, il caso di un dissidio fra una teoria teorica e una pratica alimentata da una teoria ancora diversa.

Correttezza

4 È possibile formulare dei principi basilari del comportamento personale *corretto* che prescindano dai ruoli e dai contesti specifici

dell'agire. Si tratta di *principi* piuttosto che di *regole* in quanto essi riguardano la forma e non il contenuto dell'azione, il modo e non il cosa di essa. Per tali principi potremmo trovare nomi quali: correttezza, serietà, responsabilità, dignità. Tali principi, tali forme, ineriscono al rapporto tra personalità e azione, fra stile e ruolo: sarebbe interessante enuclearli in modo descrittivo e vedere se sia possibile ricavarne un discorso prescrittivo. Essi ineriscono tanto all'atteggiamento soggettivo verso le *regole* e le implicazioni del ruolo — e del complesso di azioni peculiari che ad esso ineriscono — quanto all'atteggiamento finalistico rivolto all'oggetto o alla persona destinatari dell'azione o del ruolo.

Su base oggettiva ognuno è in grado di valutare se un individuo fa bene il suo lavoro dal punto di vista dei risultati e delle regole teleologiche. Ma anche su base intuitiva ognuno può esprimere giudizi sul modo e sulla correttezza con cui si è operato in un certo campo, a prescindere dai risultati. I principi formali dell'agire corretto, dignitoso, onesto, responsabile, serio etc. sembrano essere analoghi ai principi kantiani che riguardano, soggettivamente, l'universalità della forma dell'azione e, oggettivamente, la sua finalità — che sarà autentica in quanto non strumentale, ma teleologica. Ma in effetti questi principi si basano più che sul dominio della volontà (universalità del fine in sé e del fine legato al mezzo) sul presupposto della astrattezza del ruolo, che va corretto e indirizzato, e sulla sua problematicità nei confronti dell'oggetto o del destinatario dell'azione.

Il ruolo, inteso come un complesso di regole e di azioni standardizzate, va quindi integrato e reinterpretato dall'attore con una particolare *sensibilità* e forma che lo rendano *corretto* e *giusto* nei confronti del destinatario, dei suoi diritti e delle sue aspettative, e *elogiabile*, *meritorio*, *adeguato* in riferimento al giudizio che possa venire dato dell'attore. Attore *ideale* è colui che impersona e attiva il ruolo in forma soggettivamente e oggettivamente corretta. Per alcuni ruoli correttezza ed *efficacia* coincidono ampiamente, per altri l'efficacia è subordinata alla *competenza* e all'*abilità* che sono caratteristiche legate al contenuto del ruolo: non alla sua *interpretazione* bensì alla sua *performance*.

Indignazione

Nel 1968 cominciai ad esprimere la mia protesta contro un paese, una nazione e delle istituzioni che avvertivo, a venti anni dalla fine della Guerra e dalla proclamazione della Repubblica, come

corrotte e retrograde. A distanza di 24 anni dal '68 trovo che la situazione sia ancora peggiore, trovo che l'Italia sia divenuta una vera e propria tortura per l'anima e per l'intelligenza, una gabbia punitrice per l'onestà e per il pensiero.

Deformazioni

Ciò che maggiormente colpisce, nei paesi occidentali del nostro tempo, è la forma distorta attraverso cui vengono soddisfatti i bisogni, individuali e collettivi e il modo in cui procede lo sviluppo del sistema sociale. Per soddisfare bisogni elementari, per impiegare risorse e facoltà basiche dell'essere umano, per compiere funzioni *naturali* del corpo e della mente si mobilitano ricchezze eccezionali, si impegnano strutture e mezzi ingenti, si spreca e degrada un patrimonio cospicuo di ricchezze ambientali, umane, economiche. Il risultato è che lo sviluppo drena e brucia una quantità enorme di risorse e i bisogni più elementari restano o insoddisfatti o vengono soddisfatti in modo incongruo.

La distorsione dei bisogni, dei desideri, delle aspettative, delle funzioni, comincia fin dalla vita quotidiana che, invece di costituire il sostrato concreto delle realizzazioni più elevate e significative, si presenta come estremamente disarticolata, dispersiva, costosa, complessa essa stessa. Paradossalmente i livelli più alti del sistema e delle funzioni sociali sono più sobri, essenziali e semplificati dei livelli più bassi. È molto più facile, e meno costoso, dotarsi dei mezzi necessari e comporre una grande opera musicale che recarsi in auto in una sala da concerto per ascoltarla. Per fare la prima cosa basta razionalizzare risorse, idee, mezzi reperibili sul mercato con poco sforzo. Per fare la seconda cosa bisogna interagire col sistema sociale e urbano complessivo, mobilitare apparati complessi e massivi, entrare in percorsi e circuiti saturi e confrontarsi con elementi del tutto estranei all'azione che si vuole compiere (traffico, servizi, sindacati, lavoratori dipendenti, sistema dell'informazione e di controllo, sistema fiscale etc.).

In una parola: l'azione, attraversando il *sistema*, viene amplificata, resa più complessa ed, infine, quasi del tutto distorta, dal *medium sociale* ed economico nel quale deve svolgersi. Ciò vale per ogni elementare bisogno o progetto che, per attuarsi, debba intersecare il reticolo urbano e sociale.

Europa

Cosa offrono oggi le Nazioni europee al futuro? cosa propongono per i loro giovani: quali valori, quali forme di vita, quale senso per la storia e quale progetto per la prassi? Il tema del presente è infatti quello dell'interrogarsi sul *sensu* della storia e quindi sul senso dell'uomo, giacché è proprio la realtà sociale contemporanea a renderli problematici, enigmatici, inquietanti. Se la società, intenta ad una autoconservazione priva di futuro, sganciata da ogni prassi che trascenda il presente, è divenuta vittima del nihilismo, un analogo significato ha il recupero delle ideologie religiose o di dottrine feroci quanto semplificatrici. Il *monismo* etico è l'altra faccia del nihilismo.

Se l'essere dell'uomo è azione, prassi, esperienza, questo essere coincide con l'essere della *storia* in quanto massima realtà mondana. La Tecnica e la Natura trovano un senso umano, autentico e universale, solo nella storia, ma in una storia che non sia ideologia o utopia, bensì prassi ragionevole, azione razionale. La storia è il senso universale dell'esperienza individuale, è il momento di universalizzazione della vita individuale.

Se la vita individuale soffre per la mancanza di forme sociali e ragionevoli di universalizzazione e di *sensu*: non troverà risposte a questa sua domanda né nel nihilismo dell'autoconservazione né nel fideismo della religione.

Una società che non funziona

Ci si chiede: questa società costituisce un *ambiente* nel quale è facile e piacevole vivere? Probabilmente no. Essa cerca di affrontare e risolvere molti problemi dell'uomo, ma molti ne crea e molti ne lascia insoluti, soprattutto al livello della vita quotidiana. I *servizi pubblici* sono in sé stessi fonte di problemi oltre che di soluzioni, lo stesso dicasi per il sistema economico o politico o scolastico ecc... Diciamo che questa società deve impegnarsi molto per risolvere problemi che essa stessa ha contribuito a creare.

Il luogo di emersione e materializzazione dei problemi sociali sono gli individui. Le *risposte* o le *soluzioni* a tali problemi sono erogate attraverso dispositivi complessi che interagiscono, a loro volta, con altri dispositivi in forma non sempre efficace: tanto che spesso la produzione di problemi è superiore alla produzione di soluzioni.

La Pace

La Pace nella storia è sorta come valore contrapposto alla Guerra, come ideale della storia umana, supposto Regno della giustizia in un futuro promesso e anelato. Non è umano distruggere il proprio avversario, vincerlo annichilandolo. La Pace è quindi obiettivo benefico dell'azione, principio dialettico della storicità. Oggi la Pace non è più l'antidoto al disvalore della Guerra, bensì è uno *stato di necessità*: le dimensioni e le potenze distruttrici incardinate nel meccanismo della Guerra sono divenute tali da dissuadere a far ricorso ad esso nella sua forma radicale tanto a fini di bene che di male. La Guerra da risorsa estrema della storia è divenuta un Male oggettivamente intollerabile e quindi la Pace è divenuta un rimedio obbligatorio. Così obbligatorio che ha pervaso di sé anche la Guerra. La Guerra risoltrice ha ceduto così il campo ad una pluralità continuativa e inconcludente di piccole guerre che non danno mai la vittoria a nessuno: il *conflitto* è così giunto ad essere uno stato permanente. La Pace è l'eterno *bellum omnium contra omnes*.

Appendice. La sindrome di Lewinski

La legge sulla privacy impedisce di fare nomi, per questo quando si dovrà farne qualcuno useremo appellativi di sapore medioevale del tipo Jacopone da Todi.

Se osserviamo bene cosa sta accadendo a certi intellettuali (funzionari e faccendieri) dell'ex-PCI ci verrà facile di assomigliarli a certe mogli un po' puttane hollywoodiane o alla famosa Monica da Washington. Queste — non è passata ancora una settimana dal loro divorzio con il celebre uomo pubblico americano — già sono corse da un editore col dattiloscritto di 400 pagine delle memorie segrete del loro matrimonio: di come lui ce l'aveva piccolo e storto, di come amava la mamma, di come mangiava scomposto a tavola e si metteva le dita nel naso ecc. Bene, questa *sindrome* di cui con ispregio quegli stessi pcisti dicevano esser stato colpito — anni fa — soltanto tale Massimo l'Iscriota già segretario di Palmiro da Yalta, li affligge ormai tutti quanti e si prevede che farà ancora tante vittime. Dopo decenni in cui hanno accumulato potere e prestigio snocciolando Marx ai giovani e agli operai e parlando male di Croce ("pessimo filosofo! meglio Gentile!" dicevano) adesso Giovanni di Monte Sambiagio, Alessio da

8 Gallipoli, Veltro da Montesacro, Vegliardo da Roccaclaudia, Luis

de Berlinguerre, Giovanni da Torre Annunziata ecc. non fanno un passo senza menar con sé la *Storia d'Europa* crociana e la biografia di Popper e le recitano come il *Talmud*. E giù critiche al vecchio PCI, ai dirigenti morti, ai milioni di operai che li hanno votati. Sono pure pronti a rivelare in TV tutti i retroscena del loro passato *totalitario* al modo dei Brigatisti intervistati in primo piano da Zavoli. Qualcuno già vuole svelare tutte le trombate del Bottegone e gli amorazzi del KGB!

(Questi testi sono stati scritti tutti, ad eccezione del Prologo e dell'Appendice, nel 1992)

LA CITTÀ INDIFFERENTE*

GIROLAMO DE SIMONE

«Il Sud è stato fuori da ogni serio interessamento politico e culturale, anche a sinistra»: Carlo Donolo parte da questa denuncia nelle sue *Questioni meridionali*, primo volume pubblicato dall'editore napoletano l'Ancora. È il lavoro di un settentrionale che si dichiara «meridionale per vocazione», e che dal pulpito dell'amicizia, benché il testo solleciti poi alla diffidenza verso gli amici dichiarati, propone analisi e diagnosi delle ferite che affliggono le città meridionali. Il libro ha già prodotto alcuni interventi, tra i quali quello di Enrico Pugliese sulle pagine de "il manifesto", e certo se ne continuerà a parlare, anche perché sembra richiamare idealmente il *Pensiero meridiano* di Franco Cassano e le denunce di Francesco Barbagallo in *Napoli fine Novecento*.

Qui, più modestamente, mi offre uno spunto per alludere ad *Il resto della Memoria*, l'azione musicale per voce recitante e pianoforte che ho tenuto a Napoli nello storico Palazzo Marigliano (simbolicamente sede dell'Archivio di Stato) per i duecento anni della Rivoluzione del 1799. A quell'evento hanno presenziato la vedova Striano, gli amici di Luciano Cilio e di Valeria Saporito, varie personalità del mondo della cultura napoletana.

Ma si è trattato di un'operazione celebrativa o di una denuncia?

* Elenco alcuni dei testi importanti ai quali ho fatto riferimento:
AA.VV., *Renato Caccioppoli. La Napoli del suo tempo e la matematica del XX secolo*, nuova edizione, Napoli 1999, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici.
FRANCESCO BARBAGALLO, *Napoli fine Novecento*, Torino 1997, Einaudi.
FRANCO CASSANO, *Il pensiero meridiano*, Roma 1996, Sagittari Laterza.
GIROLAMO DE SIMONE, "Luci e ombre della questione neomelodica", su "Alias/il manifesto" dell'11-9-1999.
CARLO DONOLO, *Questioni meridionali*, Napoli 1999, L'Ancora.
ROBERTO ESPOSITO, "Morte di una stagione napoletana", in "Micromega" n. 1/1999, Roma 1999, Editoriale l'Espresso.
PIETRO GRECO, "Caccioppoli, matematico e rivoluzionario", su "L'Unità" del 4-10-1999.
ENRICO PUGLIESE, "Musica nuova senza accompagnamento", su "il manifesto" del 4-8-1999.
FABRIZIA RAMONDINO, "Manifesto contro la definizione 'scrittori napoletani'", su "L'Indice" n. 9, settembre 1999.
GIUSEPPE TORTORA, "Napoletanità, i nuovi barbari", su "Il Mattino" del 30-7-1999.

La musica e la cultura appaiono solo sullo sfondo delle *Questioni meridionali* di Donolo, ma non vengono sottovalutate, perché «chi canta, chi racconta, chi studia, chi percorre il Sud traendone suoni lamenti proteste e ragioni alimenta la speranza di tante generazioni». I falsi amici del Sud, invece, si sono sempre dichiarati conciliati, ovvero attratti dal folklore locale, dall'aura di 'alternativa' emanata da luoghi che, spesso deliberatamente, si pongono «ai margini della crescita e dello sviluppo», e per i quali il postmoderno è accettato solo in virtù delle merci che lo rappresentano (dai cellulari ai tre 'quartini' di proprietà). Ciò naturalmente non significa rinnegare i prodotti più specificamente etnici: «che si possa avere sviluppo pur mantenendo caratteri locali marcati lo si è visto nel caso di regioni come la Catalogna e l'Andalusia. L'identità è cultura e la cultura è movimento, come mostrano proprio i prodotti culturali più significativi del meridione oggi, per esempio la musica». Sarebbero molti, quindi, i motivi di riflessione per critici, musicisti ed intellettuali del Sud, soprattutto per una luminosa intuizione, che conferma quanto ho cercato di mostrare ne *Il resto della Memoria*, attraverso un collage di citazioni significative: la vera fonte di forza, per il meridione — la visione della 'polvere di dio' —, sta nella *cura della memoria*, la quale potrebbe scardinare la propensione alla tragedia, e fornire «argomenti per la critica del presente, avendo cura e affetto per quei contesti anche fisici in cui il passato si è cristallizzato». Infatti alla perdita di memoria nel meridione, allo smarrimento quotidiano delle *presenze* di quanti vi operano, alla rimozione di chi nel passato ne è stato «vittima», corrisponde il peggior nemico del Sud, una irriducibile «ansia di distruzione».

Un altro editore napoletano, Pironti, ha invece pubblicato un *instant book* interamente dedicato al fenomeno dei 'neomelodici', ovvero dei cantanti 'di quartiere' specializzati in feste nuziali nell'hinterland partenopeo, assunti a recentissima notorietà nazionale grazie ad alcune trasmissioni su Rai Due e a diverse puntate del "Maurizio Costanzo Show". Quindi già la televisione aveva ripreso il luogo comune della Napoli iconografica, dei 'quartieri', degli 'scugnizzi', insistendo sul *Leitmotiv* mare/sole/tarallucci. Il libro mi dà un pretesto per delineare le due contrapposte visioni della napoletanità. La prima, assimilata ad artisti d'avanguardia ed intellettuali militanti, è sempre perdente, benché possenga uno

'sguardo lungo', e riceva riconoscimenti postumi, per l'indisusso ed «assoluto valore» di opere, azioni, impegno civile: è quella a cui è volto l'omaggio ne *Il resto della Memoria*. La seconda, invece, è autoreferenziale, cinta dentro le mura, *veteroiconografica*, reazionaria. Non può ricordare, perché è priva di memoria, non può produrre, perché non possiede gli strumenti tecnici e specifici; però è sempre vincente perché capace di adattarsi al vento che tira, di sfruttare l'enorme potenziale economico delle forze che la sostengono, ed in grado di strumentalizzare desideri ed aspettative del 'popolo' facendosene apparentemente interlocutore, ma calpestando poi un suo diritto fondamentale: quello di poter essere differente, avere desideri che vadano oltre il vicolo. Ho cercato di combattere questa visione sia come musicista che come operatore, implicitamente quando ho effettuato concerti o programmato performances e stagioni musicali, esplicitamente quando ne ho scritto (come di recente su "Alias", settimanale de "il manifesto").

La panoramica offerta dalla televisione mi è parsa decisamente parziale. Tutte le realtà di ricerca e produzione, uniche nel panorama nazionale, o addirittura all'avanguardia nella ricerca internazionale (si pensi al lavoro del gruppo AC.EL.) sono risultate oscurate oppure 'messe tra parentesi' e dimenticate. Di queste realtà e memorie inconciliate, rimosse, ha taciuto anche *l'Instant book* in questione. Il suo autore, che lavora per il "Mattino" di Napoli, già in alcuni articoli aveva offerto una visione acquartierata dei fenomeni musicali che attraversano la 'città porosa'. Ora scrive che la parte di Napoli rappresentata dai neomelodici non fa opinione e che la musica neomelodica può dirsi perfettamente 'contaminata'. Poi, allo stesso tempo, le attribuisce tutte le caratteristiche della conservazione: pop etnicamente marcato; testi e stile che esaltano acriticamente valori reazionari. A me, che pure tratto di queste cose da vent'anni, francamente sfugge dove possa stare la contaminazione in un contesto così etnocentrico.

Tra le incongruenze di questo approccio, la principale sta nel celare fra le righe l'atteggiamento pregiudiziale che si vorrebbe combattere. È il pregiudizio peggiore è che la 'massa' (qui identificata con il popolino dei quartieri, di Afragola, delle "167") possa e debba amare i neomelodici solo perché se li ritrova nella bottega adiacente. È improprio richiamarsi al raï o al rap, perché queste musiche nascono da emergenze e proteste di portata rivoluzionaria. Riescono ad esserne la voce anche in senso tecnico-

musicale, finendo con il rivitalizzare l'intera comunità. La musica neomelodica, invece, così come viene descritta nell'*Instant book*, sembrerebbe oscillare tra la continuità/contiguità con i peggiori fenomeni metropolitani ed il racconto conciliato, e quindi conservativo, di ciò che circonda i falsi scugnizzi, quelli che possono permettersi auto da corsa, servizi d'ordine, cellulari a profusione, produzioni video e discografiche. Certo, questi 'scugnizzi' vendono poi i loro dischi sottocosto, come ha scritto Flaviano De Luca in un altro intervento pubblicato su "il manifesto", facendomi trasecolare per la sua disinvoltura: questi dischi verrebbero distribuiti sottocosto per combattere la globalizzazione dell'economia? Bah!

Una voce controcorrente, proprio nei giorni in cui sul "Mattino" imperversavano lettere/letture sui neomelodici ed annunci di presentazioni/concerti alla "Festa de l'Unità", si è affacciata timidamente sullo stesso giornale. Pare quasi essere caduta nel vuoto, perché il dibattito pubblico, ancorché estivo, tende a passare di moda, ma Giuseppe Tortora, naturalmente in prima di cultura e non nelle pagine degli spettacoli, ha provato a descrivere il fenomeno del neokitsch, affrontando tra l'altro il contenuto di una canzone neomelodica. Ha preso un testo e ne ha ricercato le ragioni nascoste, le quali definiscono i contorni di una napoletanità odiata da Neiwiller, Striano, Cilio (ma questo riferimento, naturalmente, è mio: la memoria non è mai stata di moda sui quotidiani partenopei). L'eroe neomelodico aspetta un bus per andare al lavoro. L'autobus però non passa. Ecco il pretesto per andare a 'pariare'. Nichilismo, disprezzo per il lavoro, esibizionismo e consumo della vita. «Altro che passo dopo passo bassoliniano — conclude Giuseppe Tortora —: il passo deve essere più lungo della gamba, sempre. Altrimenti il vicolo ti caccia, non ti riconosce i gradi». Il vicolo ti caccia, ed è la fine del mondo conosciuto.

La contrapposizione tra le due Napoli, riconducibile ad una modalità del tipo 'sacche di resistenza' / 'effusività del potere', si (ri)presenta in un momento critico per la storia del meridione, e riguarda settori differenti del mondo della cultura e dell'arte, dal cinema alla letteratura, dalla critica 'colta' alla pubblicistica. Si è già detto che la tv sta fiancheggiando l'inquietante ritorno di una

immagine del Sud vecchia ed ormai assolutamente inadeguata alle reali esigenze della collettività, specialmente dopo quanto già operato dai sindaci di sinistra insediati nel momento d'ascesa folgorante dell'Ulivo uno.

Se il tentativo di tornare ad una *veteroleografica* della città di Napoli, ed in generale del meridione (Catania e Palermo vivono lo stesso sconcertante fenomeno) fosse privo dell'apporto strategico delle televisioni, formidabile dal punto di vista dell'orientamento delle opinioni, il problema potrebbe essere confinato alla solita diatriba tra oziosi. Ma poiché questo invece è proprio quello che sta accadendo, e poiché perfino i quotidiani appaiono espropriati del loro ruolo di riflessione critica (dovendo fare i conti con partiti trasversali fortemente interessati a portare avanti discorsi economicamente convenienti ai propri redattori e ai loro amici) e con spazi sempre più esigui, il luogo della riflessione sta spostandosi in sedi differenti: mail; fanzine di centri sociali; poche riviste con periodicità dilatata. Parole di 'resistenza' vengono pronunciate per pochi fruitori, in canali semiclandestini, ed ignorate dai più. Così, poiché per i grandi quotidiani e per le televisioni una cosa accade quando pare a loro, quando cioè decidono di lanciarla sul terreno del già assimilato, mostrare una parte della città meridionale come "la" città non sarebbe mistificatorio, ma leggera operazione di descrizione del costume. In realtà l'operazione è politica.

La discussione sulle due Napoli è montata anche in campo cinematografico, in occasione dell'ultima Mostra del Cinema di Venezia. Ne faccio menzione qui non con intenti censori, ma solo per documentare l'effettività della contrapposizione in differenti settori della produzione artistica e culturale. La polemica è nata in sede critica, tra il film di Tonino De Bernardi che ha firmato la pellicola *Appassionate*, e *Autunno*, della giovane Nina di Majo. Il primo avrebbe tentato di riproporre l'immagine-cartolina della città; la seconda avrebbe inteso la città come uno dei luoghi di possibile ambientazione. Tra le due strade, è stato scritto da un critico, la terza via, né aderente alla retorica del vicolo né a quella del cinerinascimento partenopeo, potrebbe essere quella di Stefano Incerti, con *Prima del tramonto*. Temo però che questa terza via non sarà quella seguita (mentre scrivo il film non è ancora uscito) da *Non lo sappiamo ancora*, che eredita il meglio e il peggio della trasmissione televisiva "Telegaribaldi".

Qui rilevo un ulteriore problema: la critica si è generalmente dichiarata sfavorevole ad *Appassionate*, con l'eccezione de "il manifesto" (con un articolo di Roberto Silvestri). Lo stesso accade in sede di recensione del fenomeno neocanzonettista. Sembrerebbe proprio che la distinzione tra popolare e populista venga smarrita proprio da chi dovrebbe difenderla, e trattata con incredibile leggerezza.

In campo letterario ha fatto parlare di sé un articolo-denuncia scritto da Fabrizia Ramondino su "L'Indice": un "Manifesto contro la definizione 'scrittori napoletani'". «Noi scrittori definiti 'napoletani' ci siamo sempre sentiti a disagio sotto questa etichetta (...). Questo non implica che noi scrittori definiti 'napoletani' rinneghiamo la nostra terra, quando tale consideriamo Napoli, una regione quindi della nostra anima». La richiesta è più che legittima, e viene avanzata per il fastidio che nasce in chi si ritiene cosmopolita per vocazione. Questo malcostume è tipico anche della critica musicale, dove pure, sistematicamente, musicisti noti ed attivissimi vengono definiti immancabilmente «giovani compositori napoletani»; non avrebbe senso dichiararlo più di quanto non accada in altre città settentrionali. Per quale ragione economico-politica, infatti, non si sente dire «i giovani compositori milanesi», mentre si sente parlare dei 'giovani' palermitani e dei 'giovani' catanesi? La Ramondino ne suggerisce una spiegazione: la ragione sta nel tentativo di attribuire un localismo 'diminutivo' agli scrittori in oggetto.

Che i musicisti quarantenni e quarantacinquenni milanesi siano già considerati dei caposcuola italiani e che invece i quarantacinquenni napoletani vivano l'eterna giovinezza per l'ignoranza e la pressappochchezza della critica nostrana (che ha definito giovane e napoletano anche il defunto e spezino Giacinto Scelsi) è decisamente irritante. Qual è la ragione profonda per la quale accade questo?

Quando nelle trasmissioni di Costanzo appaiono i fenomeni del belcanto vicolistico; quando negli speciali di Canale Cinque si vede il teatrino di varietà e compaiono solo quelli che oggi stanno riscuotendo uno straordinario successo grazie al revival delle macchiette napoletane (i pur bravi "Virtuosi di San Martino");

quando Rai Due offre lo spettacolo dei vicoli della città, dei cortili, dei video amatoriali, delle televisioni private ed extraprivate che mediano abbracci circolari a tutto il parentado; quando Rete Quattro offre un Festival di Napoli che fa rabbrivire una larga fetta di napoletani per l'atmosfera provinciale (ecco lo sponsor locale, l'albergatore, la personalità del paesino, i cugini ed i fratelli dei produttori della zona, i vincitori delle passate edizioni trattati come se fossero già delle star, etc...); quando la fratellanza con l'Albania passa attraverso i soli Mario Merola (che ci va 'gratis', come tiene a precisare) e le altre nuove star neomelodiche; quando persino le trasmissioni del Tenco vengono funestate da apparizioni inquietanti (ma a Napoli ben conosciamo la verità celata dietro questi fenomeni e queste trasmissioni, ben soppesiamo queste competenze esibite come già dimostrate, conosciamo la storia, il percorso e la formazione dei critici, valutiamo correttamente la cosiddetta 'qualità' del vicolo; essa ci appare sciatta e squallida perché in fondo la vediamo da vicino, quando non c'è l'occhio della telecamera a nobilitarla); quando gli stessi 'musicologi' chiamati a descrivere i fenomeni in oggetto mostrano la pochezza dei loro strumenti sociologici, l'incompetenza tecnica nel trattarli (dimostrabile dai loro articoli in qualsiasi momento), gli interessi di parte o di amicizia nel cavalcare l'onda lunga del fenomeno con interventi remunerati. Quando tutto ciò riesce ad oscurare i centomila di Piazza del Plebiscito, la Montagna di sale di Palladino, gli Istituti di informatica primi in Europa, la Nuova Immagine bassoliniana (che tutto sommato avevamo pur criticato perché appunto non comprensiva dei vicoli e delle periferie; esse avrebbero certo preteso e ottenuto una rivincita sponsorizzata da altre forze politiche...): ecco che un campanello d'allarme deve suonare, e spingerci a dire che tutta l'operazione, quando non meramente e bassamente economica, è profondamente politica, nasce da ambienti non interessati al rinnovamento, ma alla restaurazione delle abitudini appena incrinata con tangentopoli, alla difesa degli interessi dei pochi appena celata da schermi di viscido populismo e qualunquismo. Non sono il solo ad aver avuto quest'idea: di "Morte di una stagione napoletana" parla pure Roberto Esposito in una omonima inchiesta svolta per la rivista "Micromega". Quale arma migliore, per oscurare e inabissare il lavoro di immagine fatto da Bassolino, che richiamare nell'immaginario collettivo le olografie bisunte della Napoli che canta, della Napoli becera e fannullona, piagnona e nullafacente, vincente sempre per strafortuna, veteroturistica e distratta, cafona e ladrona, perché tanto qui 'ce sta o mare'?

Inquietante pure il ritorno delle brutte immagini del passato, in numerosissimi spot pubblicitari, col furetto che prova a 'rubare' le merendine, e naturalmente parla il dialetto napoletano, la fanciulla popputa che vanta il nostro sole, le famigliole di pescatori napoletani o procidani che provano a vendere pescetti surgelati: sembrano usciti dai vecchi film di De Sica. È la stessa operazione che è stata fatta col film sul caso Tortora, o nelle fiction che mostrano giudici rigidi nel rispetto delle leggi, e insensibili sul piano umano: in entrambi i casi si sta tentando una delegittimazione. Nel caso specifico, di delegittimare il lavoro svolto dalla sinistra nelle città del Sud.

L'operazione è politica, occorre ribadirlo; e politica — profondamente motivata — ed *etica*, dovrebbe essere la risposta.

In un articolo su "l'Unità", Pietro Greco si è occupato di un libro edito dall'Istituto Studi Filosofici, e dedicato al celebre matematico napoletano immortalato dal Film di Martone: *Renato Caccioppoli. La Napoli del suo tempo e la matematica del XX secolo*. L'articolo parla delle intuizioni scientifiche del matematico, ma soprattutto del ruolo culturale da lui svolto per la cultura e gli intellettuali cittadini: «Caccioppoli è l'emblema della capacità trascendente e, insieme, dell'isolamento in cui spesso gli intellettuali, anzi gli intellettuali militanti, vivono nella città partenopea». Il problema, sembra suggerirci Greco, non è l'assenza di cose belle e buone, ma la rimozione operata dalla collettività a causa dell'inerzia della classe dirigente. È questo il passaggio importante, perché se la questione è politica, allora tanto vale dirla tutta: dall'indebolimento di quella politica capace di sostituire con una montagna di sale il mare di panzane detto sulla città, deriva il riaffiorare di quelle stesse panzane. Se proprio una olografia ci dev'essere, è meglio quella del primo Bassolino piuttosto che quella proposta dalla veteroiconografia reazionaria nazional/popolar/televisiva. Dall'indebolimento dell'idea di una sinistra unitaria, e dai passi falsi compiuti da questa sinistra (la chiamata a ministro di Bassolino, in questo senso, è parsa devastante, perché ha contribuito a neutralizzare la forza aggregante e trascendente dell'uomo che poteva dire "no" a D'Alema), deriva l'impossibilità di renderla un interlocutore credibile, capace di far crescere realmente il senso comunitario della città, motivando i suoi artisti, mantenendo viva la memoria sul lavoro già svolto da quanti vi operano da decenni, spingendo perfino gli scugnizzi a

scendere dai vicoli, non per adorare il loro simile 'travestito' da divo e messo lì come feticcio, ma per giocare con una montagna di sale esattamente come i bambini della Napoli-bene. Dove sta la politica se non riesce ad aggregare, a coinvolgere? Al di là del valore in sé di un'ulteriore bella stagione della canzone napoletana (chi di noi vorrebbe contrastare la continuazione di un fenomeno popolare?) non si può che guardare con sospetto ad un amore per il kitsch che arriva in ritardo di qualche anno (il centro-destra si aggiorna sempre con difficoltà), e che osa camuffarsi come necessità 'popolare'!

Pietro Greco conclude il suo articolo con una considerazione che suona purtroppo un po' amara per chi vive ed opera a Napoli: «Renato Caccioppoli e il suo 'movimento' mostrano un impegno e una lucidità quasi del tutto estranei alle classi dirigenti napoletane. Qui sta la loro forza. E qui sta il loro limite. Perché questa dimensione di lucidità intellettuale, di impegno civile e di capacità progettuale, a Napoli, riesce sì a raggiungere livelli di valore assoluto. Perpetuando una antica tradizione. Ma appartiene a piccole minoranze illuminate, cui non riesce mai di stabilire contatti saldi e duraturi col resto della città e col resto delle classi dirigenti della città. A ogni generazione, Napoli produce grandi intellettuali e nuovi stimoli. Ma ogni volta, ieri come oggi, la città non se ne accorge».

La nostra tesi qui diverge da quella di Greco: perché sia le classi dirigenti che la parte della città più viva conoscono benissimo queste realtà 'scomode', le quali poi spesso riscuotono i loro successi all'estero o altrove in Italia; ma preferiscono 'rimuovere' la spinta di civiltà e mostrarsi indifferenti verso il nuovo che quegli intellettuali conferiscono, malgrado Napoli, alle loro discipline artistiche o scientifiche. Ecco il motivo per il quale *Il resto della Memoria* tratta delle 'memorie inconciliate', che sopravvivono nonostante tutto. Chi sa, sa benissimo quanto queste persone abbiano dato alla loro città. Pertanto *noi dobbiamo contrastare questa rimozione proprio nella città di Napoli*.

La politica potrà risultare affidabile e capace di aggregare soltanto quando riuscirà a 'ricordare' le conquiste ed i meriti guadagnati sul campo dagli intellettuali e dagli artisti militanti: sempre perdenti, *ma non certo per vocazione*. Se invece continuerà a mostrarsi incapace di ricordare, aggregare e coinvolgere, allora vinceranno le forze della dissipazione, dell'improvvisazione, dell'interesse individualistico e personale. Con grande soddisfazione dei cantanti di quartiere, del cinema neo-kitsch, e della vecchia cara

L'Azione *Il resto della Memoria*, per pianoforte e voce recitante, è stata rappresentata la mattina del 30 Maggio 1999, a Napoli, nel Salone delle Feste dello storico Palazzo Marigliano, sede della Sovrintendenza archivistica della Campania, a cura dell'«Associazione musicisti Manuel De Falla» e dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli. Piace ricordare qui che «A Palazzo Marigliano visse e operò anche Antonio Neiwiller, diretto con la sua barchetta, dal nome «Teatro dei Mutamenti», verso la parte dell'isola che aveva intravisto. Ché quest'isola compare e scompare continuamente alla vista e sempre diverso è il profilo che ciascuno ne coglie. In questo mondo troppo conosciuto è l'unico luogo ancora vergine che ci attende sempre, ma solo per sfuggirci di nuovo» (Fabrizia Ramondino, *Promenade napoletana*). Il testo che segue è una selezione tratta dal libretto di sala che ha accompagnato l'evento.

IL RESTO DELLA MEMORIA*

Ingresso del pianista; in piedi affianco al pianoforte produce un cluster di corde. La voce recitante parla fuori campo, sul riverbero del cluster.

«L'àsteco chiove, la casa scorre. Tu che n'ce puo' fa'?» credé d'udire, nel frastuono che straripava anche lì. Fece una riverenza, un sorriso stremato. «Io che n'ce posso fa' » pensò, in napoletano

* Questo lavoro, sul tema delle memorie inconciliate, è liberamente ispirato agli scritti e alle parole di Enzo Striano, Luciano Cilio, Antonio Neiwiller, Alfonso Gatto, Valeria Saporito, Ermanno Rea. Da quest'ultimo autore sono tratti i riferimenti a Francesca Spada, Renato Caccioppoli, Luigi Compagnone, Dino Greco. Ringrazio Giulio De Martino per avermi fatto conoscere la vicenda e gli scritti di Valeria Saporito. Alcuni testi di riferimento:

LUCIANO CILIO, Catalogo/programma di «Avanguardia e ricerca musicale a Napoli negli anni '70», Napoli 1981, Comune di Napoli / Estate a Napoli.

ALFONSO GATTO, *Napoli N.N.*, Salerno 1993, Edizioni Ripostes (a cura di F. D'Episcopo).

GIROLAMO DE SIMONE, «Le memorie inconciliate, i destini incompiuti di Cilio, Neiwiller, Rucello», apparso sul quotidiano partenopeo «La Città» del 12-5-1996.

GIULIO DE MARTINO, «Sopra la città ci sono alcuni uccelli. Valeria Saporito: note, visioni, interpretazioni (1976-1980)», su «Crocevia» n. 2, aprile-giugno 1997, Napoli 1997, ESI.

ANTONIO NEIWILLER, *La resistenza silenziosa degli uomini necessari*, Napoli 1996, Istituto S. Orsola Benincasa (edizione fuori commercio pubblicata per accompagnare la mostra-evento tenuta presso l'Istituto Suor Orsola Benincasa).

ERMANNIO REA, *Mistero napoletano*, Torino 1995, Einaudi.

VALERIA SAPORITO, note di sala ciclostilate per le Mostre del 1985-86 presso Spazio Libero e Sala Gemitto.

ENZO STRIANO, *Il resto di niente*, Milano 1998, Loffredo-Rizzoli.

lei pure. Come dicevano i Napoletani per significare “nulla, proprio nulla, nada de nada”? «Ah sì. Il resto di niente». [E. Striano]

Parte un primo nastro sul quale si inserisce il pianoforte. La voce recitante fa il suo ingresso in scena.

«Questo è 'no paese de merda» rispose Paisiello, strascicando le vocali nell'accento pugliese. «Questa che dici tu non è musica. A Pietroburgo. Là, forse, si potrà fare veramente musica» (...). Arrivò un suo amico giovanissimo, uno studente del conservatorio che si chiamava Cimarosa. «Pure tu si' venuto», osservò, scontento, Cimarosa si strinse nelle spalle. Era grassoccio, dall'aria paesana, un poco addormentata. Qualcuno cavò argomenti musicali, nonostante Paisiello apparisse infastidito. Giunsero le dame. «Mo' speriamo che a nisciuna le viene dint'a la capa de canta'» mormorò Paisiello (...). [E. Striano]

.....
[E così], furono un torrente i «talenti» che se ne andarono. Resta un mistero il contributo pagato da Napoli allo sviluppo di Milano e del resto d'Italia in termini di intelligenze esportate. «Se fosse possibile un calcolo economico di questo genere potremmo chiedere una serie di (...) [cospicui] risarcimenti», ha ironizzato Luigi Compagnone (...). [E. Rea]

.....
Ma non è facile liberarsi del richiamo di una città quando ad essa ci si sente legati da vincoli così intensi da apparire indecifrabili. Apparentemente Napoli e Caccioppoli si [amarono] perché non si [rassomigliavano] quasi in niente, [attraendosi] per forza di contrasto.

(...) Il 'matematico matto' non si muoverà più da Napoli; finirà per far parte del suo paesaggio sommerso, per diventare parte integrante delle sue pietre e dei suoi intonaci, delle sue sere sciroccose e torbide, della sua disperazione romantica: sarà «l'altra Napoli», rispetto a quella rappresentata dall'intramontabile cartolina spaghetti, buonumore e furfanteria. [E. Rea]

.....
Il napoletano non è poi un personaggio così 'ricco', (...) nel senso di quella acquisizione filosofica, irrealizzata, che, per drammatici fraintesi, lo vuole solare e creativo. Sicuramente pertanto i momenti migliori di questa città, forse proprio secondo la più bisunta oleografia, ritornano quelli di sempre: la sua posizione naturale, alcune zone isolate vicino al mare, che isolate sembrano addirittura dal mondo, pervase da una segreta, ineguagliabile

dolcezza che sarei tentato di designare con un vocabolo tedesco intraducibile, tipicamente schubertiano: 'Heimlichkeit', dov'è la radice di parole come segretezza, mistero, tranquillità, quiete; motivi di 'straniamento' ma purtroppo anche (...) di continuo rimpianto, per una condizione [che ci viene negata]. [L. Cilio]

Alla frase di Cilio segue uno dei brani tratti dal suo disco "Dialoghi del presente": Frammento dal "Primo quadro, della conoscenza". Alla fine del brano riprende la voce recitante.

E poi invece, dopo, tu hai continuato a suonare. Andava bene, però bisognerebbe fare in modo che questa musica passasse per delle zone di silenzio; cioè, ogni tanto come se prendesse corpo. [A. Neiwiller]

.....
Di quella serata Renzo non ricorderà altro. Salvo che a un certo punto Renato Caccioppoli [avvicinatosi al pianoforte, ne alzò in maniera impreveduta il coperchio] e, in piedi, con la sola mano destra, [cominciò a suonare]: pochissime note soltanto, ma senza ritmo, sfibrate, simili a un flebile sospiro. [E. Rea]

In sottofondo il pianoforte suona silenziosamente alcuni frammenti di un brano di Giuseppe Chiari, "Intervalli numero dieci".

«Poi mi chiese con un sorriso: ti dispiace se suono un piccolo pezzo, una cosa breve? Fu in quel momento che mi accorsi che sulla parete che sovrastava il pianoforte era appeso un ritratto a olio di Renato Caccioppoli, una tela di discrete dimensioni incassata in una cornice non priva di pretese. Si mise a suonare, non ricordo che cosa, senza smettere di parlare. Ma parlava veramente con me, soltanto con me? Ebbi la netta sensazione che intendesse comunicarmi qualcosa, (...) qualcosa che coinvolgeva Renato: insomma come se lei continuasse a tessere un suo ragionamento con lui, un discorso che riguardava le radici stesse del vivere... Guardava spesso il ritratto; anzi a un certo momento mi chiese: hai visto come è somigliante? Lo stesso impercettibile sorriso ironico, lo stesso sguardo insieme appassionato e deluso. Deluso di tutto...». [D. Greco, citato da E. Rea]

Il pianista esegue due brani evocativi di Arvo Pärt e Zbigniew Preisner. Subito riattacca la voce recitante.

«Chiacchiere prive di costrutto, Napoli continua a non servire a 21

nulla. In fondo nessuno sa a cosa debba servire. Forse solo ai ricchi per farci spese, ai nobili per scialacquarvi le rendite, correndo dietro alle ballerine del San Carlo. Nonostante tutto, non so perché, resta meravigliosa: affascinante, allegra».

«Sì» disse lei, con sincero trasporto. «E voi dovrete aiutarmi, Vincenzo. Perché io la debbo capire. La voglio conoscere bene. Presto. Non mi muoverò più di qui, lo sento: in questa città mi toccherà vivere, forse vi vedrò nascere i miei figli. Ci morirò, infine, e vi verrò sepolta» aggiunse, con leggera civetteria di tenerezza. «Amen» concluse lui, in tono sacerdotale. [E. Striano]

.....
«(...) Ma a Voi piace questa città sporca, ignorante? Non ne avete schifo e vergogna? Quanto tempo ci vorrà per cambiarla?»

«(...) [Certo] che non mi piace» replica Sanges, serio. «Ma non voglio prenderla in giro. Né sedurla con promesse impossibili. Voglio aiutarla a liberarsi da sola. Smettiamola d'aspettare che lo faccia gente forestiera!». [E. Striano]

.....
«(...) *Odio Napoli*, è chiaro? (...) Parlo d'odio perché vedo Napoli come una tragedia senza sbocchi, senza speranza. L'odio è indotto esattamente da questa assenza di speranza, di catarsi possibile. Del resto, perché credi che [Francesca si sia uccisa]? Era una donna trascinate. Ricordo con precisione questa sua forza di trascinamento, questa sua tensione interna, questo (...) fuoco, questo suo continuo cercare. Fu uccisa dalla solitudine. Napoli è una città dove la solitudine ha qualcosa di corposo, di solido, di materiale. È una solitudine pesante, non lieve ma greve, non trasparente ma opaca, non silente ma rumorosa. È una solitudine nella ressa, nel rumore, nel disordine. È una solitudine senza poesia, senza nulla di allusivo, di pacato, di raccolto». [L. Compagnone, citato da E. Rea]

.....
Napoli ha l'amabile leggerezza di un paese senza invidia. Eppure è carica di malocchio. [A. Gatto]

Parte il secondo nastro, con "Dissolvenze" di Gabriele Montano. Sul brano il pianista esegue "Su Dissolvenze" di G.D.S.

La città è il labirinto: (...) i percorsi metropolitani sono specchi d'acciaio. [Valeria Saporito]

.....
22 Da Napoli non si sarebbe più mossa. Vi alitavano savia compren-

sione, indifferenza gentile, meglio ancora supremo senso della vita, in equilibrio fra pietà e disincanto.

Tutto acquistava preziosità inestimabile ma, al tempo stesso, non valeva nulla. [E. Striano]

.....
Gli uomini del sottosuolo / Notturmo / luce negli occhi (...) / solo gli occhi nella scena / gli uomini disgelati / gli uomini del futuro anche / occhi illuminati.

Questa scena ha più sensi / dal sotterraneo al mistero alla rivoluzione (...). [A. Neiwiller]

.....
Ne parlò con Vincenzo, il quale scuoteva il capo. Alla fine osservò: «Lenòr, io non voglio influenzarti, per carità. Ti dirò la mia opinione: questa società dei liberi muratori è una strana cricca che cresce dappertutto. Non so bene donde sia venuta, né cosa voglia. Si parlano di libertà, eguaglianza, morte ai tiranni, però si contraddicono. Fra loro ci sono i re: Maria Carolina, la sorella Maria Antonietta, il principe Giuseppe. Odiano i preti, ma accettano padre Caracciolo. Detestano i Gesuiti e ne son pieni. (...). La Massoneria potrebbe aiutarti ad avere successo (...), ma c'è troppa gente che non mi piace. [E. Striano]

Alla voce recitante si contrappuntano i brani di Girolamo De Simone "Bidly", "Gi-Random", "Fil".

Napoli è una città d'azzurro, una città fredda. I suoi pallidi abitanti che vivono di grazia e di ragione sanno che essa è un ricordo e mostrano di crederci, trovandola persino vera qualche volta, vera, cioè rispondente all'immagine che se ne erano fatta. (...) Nevica sul nostro paese che tutti abbiamo creduto di vedere. E sempre, col cielo addosso, cerchiamo l'orizzonte. [A. Gatto]

.....
Resta l'utopia, la speranza che [questo] orizzonte esista, anche se lontano. Anche se poi quella speranza è subito nuovamente travolta. [A. Neiwiller]

.....
Atlantide viene a galla e appare in tutto il suo fascino di rotaie luccicanti e neon fosforescenti. I rottami e i rifiuti splendono ora della loro azzurra luce artificiale. [Valeria Saporito]

.....
Così (...) che rimane? Niente. Il resto di niente. Vacilla. Mastro Donato il boia la sorregge, poi la spinge, con delicatezza. Le tiene 23

una mano per farla salire sopra lo scaletto. Prima di dare il calcio la guarda, con occhio serio, un po' aggrondato. [E. Striano]

Attacca subito il pianoforte con la Suites di Alberto Savinio "Les chants de la mi-mort". La voce recitante esce di scena. Alla fine dell'esecuzione, anche il pianista chiude il coperchio del pianoforte ed esce di scena.

CONTRO LA MUSICA

(seconda parte)
MANLIO SGALAMBRO

Strawinsky 'sabota' la musica non prendendola sul serio. Sta qui il significato della 'parodia' strawinskyana. Si potrebbe congiungerlo ai Mann e ai Borges. Essi sabotano la letteratura facendo intendere che essa è ripetibile all'infinito, ma ogni volta vi manca qualcosa. La diversità delle maniere stilistiche, la combinazione di generi diversi, si estende alla filosofia che così viene ogni volta ridotta di un poco. L'importanza della forma nella filosofia attuale — o che in essa sia entrata di prepotenza la parodia — mostra che la filosofia ha imboccato la strada che porta alla canzonatura, ma per disperazione. In realtà tutte le forme dello spirito si canzonano. Ciò che Strawinsky, con un singolare colpo d'intuito, chiama 'cleptomania' indica il rapporto che si instaura nel senso opposto all'autonomia sia nell'arte come anche nelle forme conoscitive. Il 'precedente', il 'già visto', il 'già udito' rappresentano l'usato, di cui ci si appropria. Il 'rubacchiare' in filosofia, come in musica o in letteratura, è la forma attuale di rapporto in cui fondamentale è diventata l'imitazione non l'originalità deprecata.

Tutti i suoni sono stati uditi, tutte le sonorità ascoltate. Noi soggiacciamo a questa monumentale idiozia, la musica. Solo un nuovo ascolto ci può salvare. Si deve dunque rinnovare l'ascolto, fargli carico della sua essenza riflessa e poi tornare ad ascoltare. Nell'ascolto rinnovato si deve scorgere come deve essere ascoltata la musica. Il nuovo tipo d'ascoltatore, ascolta l'ascolto.

Ascolta la musica e poi dalle fuoco. Questo dovrebbe essere anzi il giusto rapporto con l'arte in generale. Affinché essa non si affermi e così non dia una mano al mondo a cui si è nel frattempo affezionata. Così l'arte riscatta insieme il suo vecchio odio per il mondo e la sua natura di ruffiana. Dopotutto la musica sarà una breve parentesi in Occidente. Essa finirà nel mormorio senza strumenti o in un lontano tam tam. Si scioglierà il suono in un invidiato torpore. Se all'infinito si ripettesse una sola nota, ciò basterebbe, ciò sarebbe musica per gente alla fine. *Für uns*, per noi. Cosa voleva dire Debussy: "Vraiment la musique aurait du être une science hermetique...". Di quali misteri andava cianciando il musico? "Faire plaisir", con ciò è detto per interposta persona il

ruolo della musica. Ma 'far piacere' che, se non la vita rigenerata da essa? "Io vorrei esprimere la genesi lenta e sofferente degli esseri e delle cose nella natura, poi l'espandersi ascendente e che termina con una gioia di rinascere a una vita nuova...". Ma la nostra saggezza ha proibito la vita. Il nuovo ascolto deve rendere dolce la fine. C'è del marcio nella musica da quando essa si spinse nella vita così a fondo. Schopenhauer apprese la metafisica della musica dal suo piccolo flauto. L'immensa quantità di note che si producono oggi, dalle grandi orchestre alle band, non sa balbettare una decente teoria di se stessa e ficcarsela bene in testa. L'opera d'arte che vuole rimanere, che sogna per sé l'eternità, fa come l'autore da quattro soldi che trova anche questa troppo poco per la sua *hambre de immortalidad*. L'opera d'arte all'altezza del nostro tempo vuole invece scomparire. L'autentica musica si dà all'ascolto affinché questo la disperda ai quattro venti. Come la vera lettura, esso è mortale. L'arte che lo spirito tollera non è quella che permane, stolidamente e perenne. Ogni opera deve assumersi il proprio naufragio, come sorte. Esistere un momento e poi via! Questo è l'ethos dell'opera d'arte quanta più è la sua grandezza. L'opera d'arte non deve aggrapparsi all'esistenza. Sedimentarvisi. L'orecchio che disperde i suoni invece di raccattarli fino all'ultimo ha intuito lo spirito ascetico dell'ascolto. Lo spirito dell'ascolto aleggia sulle 'opere' come una bufera e le spazza via. Di un'arte di grande pretese "che tuttavia sarebbe pronta a buttarsi via" parlò il parsimonioso Adorno ammirato a proposito di Stockhausen (*Teoria estetica*). Ma il jazz, ad esempio, spaventa Adorno come una minaccia portata contro l'adorata musica da posizioni troppo ravvicinate. In fin dei conti la musica, anche la più 'nuova', è legata al compositore come la più neutra gnoseologia a un soggetto qualsiasi. Mentre il jazz, se esso mantenesse la promessa del suo nome, dovrebbe essere sempre e solo improvvisazione. Ma ciò vorrebbe dire nascere e morire sul momento. Come certi insetti. *En passant*, ciò si dovrebbe esigere severamente da tutta l'arte la cui delicatezza rispetto alle altre forme dello spirito sembra a volte non chiedere di meglio. La colpevole memoria dovrebbe bruciarsi viva e poi dimenticare bruciare lo spirito stesso. Ma proprio essa determina l'orrendo peccato dell'Occidente: accumulare 'Spirito' non solo 'danaro'. L'arte ha il compito di lasciare le cose incontrastate e potenti, così come sono. Ciò essa può fare in un battito di ciglia. Così si sprigiona la sua immane forza conoscitiva. Ma se ci si imprigiona nella sua stessa esistenza o, per dirla da ontologo, se diventa 'essere', diventa parte di quel mondo che nel suo rapito balenio riusciva vera-

mente a contrastare senza fare nulla. Se la musica è il prototipo dell'arte, lo è in quanto essa si perde nell'aria. La riflessione sulla musica regola i conti con l'intera questione dello spirito assoluto. Così come lo vediamo *in fine saeculi*. Essa è il *Praeceptor*. Ci insegna a bacchettare che lo Spirito è aria. Lo 'Spirito' va dunque disperso. La musica insegna. Il suo destino è quello di anticipare la nuova 'politique de l'esprit'. Essa aborrisce il momento della 'conservazione' su cui tanto insistette Hegel e tutto si dilegua ai quattro venti. Quando termina l'esecuzione, gli strumenti l'hanno dispersa, sfiniti, nell'aria.

HE COMES FROM THE NORTH*

WALTER VELTRONI

He Comes From The North è il titolo di uno dei brani più belli di Jan Garbarek, che stasera suonerà a Roma. Lui viene davvero dal Nord. La Norvegia è lontana e ogni tanto, ascoltando di notte la sua musica, lo immagino mentre scosta una tenda di una delle sale di registrazione dove lavora, da solo. Lo immagino a guardare la neve, il ghiaccio, la luce a noi sconosciuta che rischiarerà il cielo, facendo giorno fino a notte. Lui conosce un'altra vita. Altri colori, altri silenzi, altri vestiti. Anche la sua musica è lontana dalla nostra tradizione, dalle note, dalle armonie che siamo stati abituati a conoscere, quelle che compongono questa parte del nostro Dna. Ma è proprio il bisogno di diversità che oggi ci spinge a cercare musiche lontane. In tutta Europa i negozi di dischi sono diventati la prima testimonianza della crescente multiculturalità. Quegli scaffali pieni delle musiche di Capoverde o del Pakistan raccontano quanto siamo cambiati. Quanto il millennio che se ne va, che ha sparso sangue a cascate per guerre di frontiere, abbia, nel suo tempo finale, reso più fragili i confini, quei fili di seta dei quali parlava Winston Churchill.

Un mondo con le frontiere leggere o, come in Europa, inesistenti, è un mondo migliore. Siamo più ricchi, più vivi, più colti, più colorati. I bambini pakistani o senegalesi che sono al banco dei nostri figli portano con sé e in loro altri paesaggi interiori, altre sensibilità, altre civiltà. Il 'melting pot' è una ricchezza inestimabile. E la sensazione di insicurezza e di disagio che la presenza dell'altro genera in noi è un fenomeno tanto acuto quanto, storicamente, effimero. Ci abitueremo agli altri. Come gli altri, gli americani o gli argentini, si sono abituati, dai primi del Novecento, a noi. E noi siamo entrati nel loro sangue, abbiamo mischiato caratteri somatici e colori. Abbiamo creato esseri umani nuovi. È accaduto, accade, accadrà.

* Pubblichiamo volentieri l'intervento di W. Veltroni, già Vicepresidente del Consiglio nonché Ministro dei Beni culturali e attuale Segretario Nazionale dei D.S.

Apprezziamo quindi i contenuti culturali qui da lui espressi pur riaffermando l'autonomia politica della direzione della rivista.

Sono andato lontano, per parlare di un uomo che suona un sassofono. Ma è la musica lo spazio, ancor più del cinema o del teatro o della televisione, in cui il nuovo mondo comincia a farsi largo dentro di noi. In essa io cerco quella musica che mi possa aiutare a immaginare, a pensare, a sognare, a soffrire. Cerco la musica che inventa paesaggi nuovi, nuove malinconie, insperate serenità. Così ho imparato ad amare dischi che mi porto dentro, ormai come un pezzo del mio umore e del mio modo di vivere. Ciascuno di noi ha una sua musicalità. Vive la sua vita, senza saperlo, a un ritmo determinato. E nel tempo, senza avere la possibilità di accorgersene, tutto cambia. Il tempo che passa muta la musica interiore. Nuove paure, nuovi interrogativi, nuovi ricordi generano il bisogno di note diverse. Ci sono dei dischi o dei brani che oggi sono un pezzo della mia vita. Come il concerto di Colonia di Keith Jarrett (che con orgoglio ho visto in un negozio di Parigi presentato come "la colonna sonora di *Caro diario* di Nanni Moretti"), *Moon river*, suonato da Brad Meldhau, Jimi Hendrix rivisitato da Nigel Kennedy, il *Romances for saxophone* di Branford Marsalis, la musica africana di Lokua Kanza, la solitudine del pianoforte di George Winston, o le atmosfere di Mark Isham, Michael Nyman o di Ludovico Einaudi o Cecilia Chailly. Ma *Rites* di Jan Garbarek è un disco davvero meraviglioso, come molti altri di questo sassofonista norvegese capace di suonare con Keith Jarrett e di realizzare con il coro della Hilliard Ensemble, due dischi — *Officium* e *Mnemosyne* — che richiamano musiche perdute, canti liturgici, armonie del XII o del XVI secolo. In *Visible World* o *The Legend of the Seven Dreams* e, ancora di più in *Rites* Garbarek trasforma il sassofono in una voce, tanto epica quanto malinconica. È una musica del nuovo mondo, una musica che viene dalla terra ormai piccola. Le note del freddo di Garbarek, le parole d'amore dell'israeliano Grossman. Il dio delle piccole cose di Arundhati Roy, i versetti satanici di Salman Rushdie, la malinconia di Jorge Amado, lo spirito civile di Sepulveda o Galeano fanno oggi la nostra terra più piccola, più conosciuta, più ricca di paesaggi, di colori, di culture. È il nuovo mondo, che parole e suoni uniscono ma che è diviso, ancora terribilmente diviso, da immani disuguaglianze e inaccettabili ingiustizie. Anche la musica, per la sollecitazione che produce alle emozioni, può portarci così lontano. E ricordarci, ancora una volta, ciò che diceva Antoine de Saint Exupéry, morto proprio cinquantacinque anni fa, in questi giorni di luglio, mentre volava in guerra: "Il viaggiatore che sale la montagna nella direzione di una stella, se si lascia troppo assorbire dai problemi della scalata, rischia di dimenticare quale stella lo

guida. Se non agisce più che per agire, non giungerà in nessun luogo. La seggiolaia della cattedrale, se si preoccupa troppo del noleggio delle seggiole, rischia di dimenticare che serve un dio. Così io, chiudendomi in qualche passione partigiana, rischio di dimenticare che una politica ha senso soltanto a condizione di servire una certezza spirituale. Abbiamo assaporato, nelle ore di miracolo, una certa qualità delle relazioni umane: quella è per noi la verità".*

F O C U S



CAGE, FELDMAN, HIDALGO,
LA ROSA, MARCHETTI:
"Rumori alla Rotonda",
Milano, 21 gennaio 1959

GABRIELE BONOMO

I

Tra gli eventi di cui John Cage fu protagonista nel corso del lungo soggiorno in Europa, e in Italia in particolare, seguito alla sua controversa partecipazione ai *Ferienkurse* di Darmstadt nel settembre del 1958, il concerto che il 21 gennaio 1959 lo vide partecipare – insieme a Juan Hidalgo, Walter Marchetti e al compositore peruviano Leopoldo La Rosa – alla "Rotonda del Pellegrini" di Milano, costituisce uno degli episodi forse meno noti, ma non meno rilevanti o densi di feconde implicazioni. Le ragioni di tale interesse – ragioni che sostengono del resto la necessità di rendere accessibile la registrazione integrale del concerto e che restituiscono la misura dell'eccezionalità di questo raro documento¹ – si scoprono, innanzi tutto, nelle contrastanti attitudini che l'evento ha in sé catalizzato, prefigurando il fronte delle reazioni antagoniste attorno alle quali si focalizzò, più in

generale, la composita e per molti versi contraddittoria ricezione europea dell'*œuvre* di John Cage.

Raccogliendo l'apporto di Cage nella duplice veste di compositore e interprete sia di un'opera propria come, eccezionalmente, di due brevi pagine pianistiche di Morton Feldman, l'evento consumato alla "Rotonda del Pellegrini" si consegna in primo luogo agli annali per essere stato, in assoluto, il primo concerto di musica sperimentale in Europa in cui la presentazione di opere di compositori americani ed europei – se si esclude dunque la caratterizzazione non omogenea dei *recital* di David Tudor – abbia propositivamente e consapevolmente agito su un concorde e paritario orizzonte estetico. Fu proprio questa peculiarità a risultare difformemente significativa per le persone che ebbero da un lato parte attiva all'avvenimento, e per coloro che, dall'esterno, non vi riconobbero riduttivamente che i sintomi di un'inaudita quanto perniciosa commistione sotto il profilo del tipo di fenomenologia culturale con cui era stata recepita e, come tale, classificata l'esperienza di Cage nel momento della sua eclatante affermazione in Europa. Il concerto, che si valse del patrocinio del Club Internazionale Universitario, fu organizzato grazie all'iniziativa congiunta di Juan Hidalgo, Walter Marchetti e Leopoldo La Rosa, con il precipuo intento di coronare il prossimo commiato di John Cage da Milano, dove il compositore americano – raccogliendo un invito avanzato da Luciano Berio e Bruno Maderna – aveva soggiornato per quasi quattro mesi a partire dal novembre 1958 per realizzare il nastro magnetico di *Fontana Mix* presso il locale Studio di Fonologia Musicale della RAI.

Non erano mancate a Cage, in questo arco di tempo, altre manifestazioni per promuovere la sua musica, né tantomeno erano mancate antecedenti occasioni perché questa si affermasse in Italia con una continuità più che discreta e, all'epoca, forse superiore che non in altri paesi europei. Dopo la prima audizione in forma privata, riservata ad amici e musicisti, di *Fontana Mix* con l'accompagnamento di *Aria* scritta per la voce di Cathy Berberian (Milano, 20 dicembre 1958), Cage intraprese insieme a Luciano Berio e alla stessa Berberian una breve *tournee* italiana con un programma replicato a Roma (Ridotto del Teatro Eliseo, 5 gennaio 1959) e Firenze (Circolo Leonardo da Vinci, 8 gennaio

¹ La documentazione sonora del concerto sarà fra breve disponibile nel catalogo dell'etichetta discografica Alga Marghen, Milano, in un'edizione realizzata a cura di chi scrive. La versione inglese sensibilmente abbreviata del saggio qui pubblicato in anteprima, ne costituisce il testo di presentazione.

1959), che includeva la presentazione di *Music for Two Pianos*, *Winter Music* e *Variations I*, accanto alla prima esecuzione pubblica di *Aria* con *Fontana Mix*. Sylvano Bussotti e Heinz-Klaus Metzger, con la collaborazione di Teresa Rampazzi, furono poi i promotori di una performance di Cage al Circolo Culturale "Il Pozzetto" di Padova (7 febbraio 1959), con un programma comprendente le esecuzioni di *Variations I*, *Musik Walk*, di alcune parti di *Music for Piano*, oltre a un'audizione della prima europea del *Concert for Piano and Orchestra* registrata a Colonia e alla prolusione introduttiva di Metzger intitolata *Il progresso musicale da Schönberg a Cage*.

In anni precedenti, in due successive tappe dell'anteriore e lungo soggiorno europeo culminato a Parigi con l'avvenuta conoscenza di Pierre Boulez, l'Italia aveva già potuto registrare un'attiva presenza di Cage, in veste di auditore, sia al XXIII Festival promosso dalla Società Internazionale di Musica Contemporanea (Palermo-Taormina, 22-30 Aprile 1949), sia al Primo Convegno Internazionale di Musica Dodecafonica organizzato da Riccardo Malipiero (Milano, 4-7 maggio 1949): due eventi che, come testimonia il disappunto del *reportage* poi affidato alle colonne di "Musical America", costituirono da un lato il suo primo e assolutamente critico confronto ravvicinato con la musica contemporanea europea, ma anche l'occasione, dall'altro, per conoscere forse Bruno Maderna, di cui seguì con interesse l'esecuzione, pur viziata da una cattiva predisposizione degli interpreti, del *Concerto per due pianoforti, strumenti a percussioni e due arpe*². Sempre Milano – e sempre su suggerimento o iniziativa di Luciano Berio – era stata inoltre la sede delle prime presentazioni italiane di opere di Cage: dapprima in una contrastata serata ospitata il 5 dicembre 1954 presso il Centro Culturale Pirelli, dove John Cage e David Tudor, incontrando l'aperto dissenso di alcuni degli organizzatori, replicarono il programma già offerto pochi mesi prima a Donaueschingen; poi quasi esattamente due anni dopo, il 6 dicembre 1956, in uno dei concerti della serie degli "Incontri Musicali" promossi da Berio e Maderna, dove il solo Tudor – all'interno di un programma variegato parzialmente condiviso con il flautista Severino Gazzelloni – propose l'ascolto di due quaderni di *Music of Changes*. Fu questa, in particolare, la prima occasione che ebbero Juan Hidalgo e Walter Marchetti – il

² Cfr. J. Cage, *Contemporary Music Festivals Held in Italy*, in "Musical America", LXIX/3, giugno 1949, pp. 3 e 32-33; ora in *John Cage: Writer. Previously Uncollected Pieces*, a cura di R. Kostelanetz, New York 1993, Limelight Editions, pp. 45-50.

cui sodalizio nacque nello stesso anno a Milano all'insegna della comune amicizia e frequentazione con Bruno Maderna – per avvicinare direttamente l'opera di John Cage. Ma rispetto al complesso di questi eventi, nei quali la musica di Cage, di volta in volta eseguita dallo stesso compositore assieme ai suoi interpreti più accreditati – David Tudor, Cathy Berberian – o solo occasionali ma che si rivelarono inizialmente inclini a recepirne la poetica prima ancora di volgersi a stigmatizzarne l'esperienza – Luciano Berio *in primis* –, era al comunque centro di una proposta esecutiva autonoma e, come tale, forse più facilmente marginalizzabile, il concerto alla "Rotonda" offriva per la prima volta allo stesso Cage, nel contesto europeo, una risonanza che si disponeva consapevolmente ad accettare e proseguire le prerogative radicali della sua estetica e ad assumerne le conseguenze.

Non è difficile intuire, per tali motivi, in quale misura il concerto alla "Rotonda del Pellegrini" abbia rappresentato *per se* un segnale storicamente importante, per quanto le reazioni unanimemente ostili che questo fu capace di suscitare – perlopiù mirate, come vedremo, a minimizzare la prorompente identità di un evento che interveniva virtualmente a sovvertire le categorie cui si era indirizzata la ricerca musicale in Italia sul finire degli anni '50 – contribuirono a conferirgli un valore riduttivamente solo aneddotico. È stato, in effetti, l'intento di restituire al più alto grado l'attitudine segnatamente sperimentale che aveva sino allora contraddistinto tutta la più recente produzione compositiva di Cage, a conferire al concerto alla "Rotonda" la complessità delle sue implicazioni. Sia la distribuzione delle opere in programma, sia la particolare cornice performativa predisposta per il concerto, si prestavano intenzionalmente ad enfatizzare la concezione estetica radicale delle composizioni lì eseguite. Ogni compositore si assunse l'onere di presentare due proprie opere, inserite nel programma in base a una disposizione rigorosamente alternata. La scelta di Cage fu emblematica e ricadde su quei lavori del suo recente catalogo che più di altri si erano spinti sulla via di una cosciente neutralizzazione dell'intenzione compositiva. Il *Duo* con cui si apre il concerto si compone significativamente delle parti per flauto e viola estrapolate dal celebre *Concert for Piano and Orchestra*, a poco più di quattro mesi dalla sua prima esecuzione europea durante il festival *Musik der Zeit* programmato dalla Westdeutsche Rundfunk di Colonia (19 settembre 1958), e anticipando *de facto* la prima italiana 'integrale' della stessa opera avvenuta all'Accademia di Belle Arti di Venezia, nel giugno 1960, in uno dei concerti della serie "Musica d'Oggi". Cage completò poi

la propria partecipazione al concerto eseguendo oltre ad alcuni estratti di *Music for Piano* – ossia dell'opera che dimostrò al compositore americano la possibilità di deconcettualizzare il ricorso alle operazioni casuali tramite la trascrizione delle imperfezioni della carta –, anche due dei tre *Piano Pieces* con cui Morton Feldman, nel 1954, si riconvertì a una notazione di tipo convenzionale, pur preservando quelle qualità di rarefazione che la sua musica aveva in precedenza acquisito attraverso l'esplorazione sistematica delle grafie aleatorie.

Juan Hidalgo, Walter Marchetti e Leopoldo La Rosa proposero invece la prima esecuzione di brani scritti appositamente per la circostanza, facendo per la prima volta ricorso, nelle loro opere, a procedure di natura aleatoria, e impiegando risorse strumentali fra loro sempre eterogenee ma che tuttavia evidenziano alcuni specifici elementi di connessione. Hidalgo e Marchetti scrissero, ognuno, un trio e un quartetto seguendo in primo luogo una concorde stilizzazione semiografica, che prevede la distribuzione spaziale di una preordinata, ma reversibile, sequenza di parametri intervallari all'interno di una griglia temporale flessibile – strutturata indicando ogni successivo limite cronometrico –, secondo modalità che curiosamente precorrono la tecnica delle cosiddette 'parentesi temporali' che Cage adotterà, al culmine di una lunga stagione creativa, nella serie dei suoi *Number Pieces*. In ogni coppia di composizioni, inoltre, emerge almeno una caratteristica timbrica comune: il trombone è ad esempio l'elemento strumentale predominante in *Gamapirt* – per clarinetto, oboe, trombone e celesta (là eseguito, però, in una versione senza clarinetto a causa dell'improvvisa defezione di un interprete eccessivamente pavido) – e *Doppio* – per due tromboni e clarinetto basso – di Walter Marchetti, mentre il fagotto stabilisce una più tenue connessione tra *CIU Music Quartet* – per viola, trombone con sordina hush-hush, fagotto e pianoforte – e *Offenes Trio* – per flauto, corno inglese e fagotto – di Juan Hidalgo. Con l'eccezione di *Gamapirt*, nel cui titolo si riconosce un riferimento incrociato al nome vernacolare di un luogo elettivo caro a Marchetti, la titolazione degli altri pezzi assume inoltre significativamente una valenza semantica sempre autoreferenziale: *Doppio* allude ad esempio all'ambiguità di una tessitura nella quale un clarinetto basso viene bilanciato da una coppia di tromboni; *CIU Music Quartet* identifica l'acronimo del Club Internazionale Universitario che aveva offerto al concerto il proprio patrocinio; *Offenes Trio* esprime infine un titolo che si appropria delle premesse estetiche dell'opera. Le due composizioni di Leopoldo La Rosa mantenevano al contrario

una propria specificità, funzionale a conferire una pronunciata enfasi a due momenti equidistanti del concerto mediante la costruzione sonora dirompente e massiccia sia della *Musica per pianoforte e 3 timpani*, sia di *Rímak*, dove, a chiusura della serata, l'autore al pianoforte si unì all'intero insieme degli strumentisti disponibili.

L'ordine d'esecuzione dei brani stabilito nel programma della serata sembra conferire un preciso significato alla definizione di queste pur sottili analogie³. La regolare alternanza tra gruppi strumentali sempre differenziati e l'esile sonorità dei pezzi pianistici, venne presumibilmente regolata, infatti, in base a un evidente criterio di simmetria che interviene a dividere il concerto in due emicicli corrispondenti – rispettivamente aperti dalle due composizioni di Cage e chiusi da quelle di La Rosa –, al cui interno i pezzi per pianoforte di Feldman si collocano in una posizione centrale e i brani di Marchetti e Hidalgo in reciproco rapporto speculare. Più che costituire una limitazione, una così rigida cornice esecutiva agì, plausibilmente, come un'efficace forma di coniugazione in stretto rapporto con le peculiari condizioni ambientali in cui si svolse l'esecuzione: sfruttando la struttura architettonica circolare della sede del concerto – la storica “Rotonda” di Pellegrino Tibaldi anticamente adibita a scuderia del palazzo vescovile di Milano – tutti gli esecutori erano stati disseminati in mezzo al pubblico, con il solo pianoforte collocato esattamente al centro dello spazio. Nell'integrazione dello spazio fisico dell'esecuzione all'interno del processo performativo è naturalmente possibile discernere uno dei requisiti essenziali che secondo Cage hanno consentito di trasformare la composizione musicale in un evento nel quale la separazione fisica degli esecutori “consente ai suoni di scaturire dai propri centri e di compenetrarsi in un modo che non sia ostruito dalle convenzioni dell'armonia europea e dalla teoria sulle relazioni e le interferenze dei suoni”⁴. A distanza di pochi mesi da quando Cage – in una delle tre conferenze pronunciate a Darmstadt poi riunite sotto il titolo di *Composition*

³ Come da programma, la successione delle dieci opere eseguite fu la seguente: John Cage, *Duo* (1958); Walter Marchetti, *Ganapirt* (1959); Morton Feldman, *Piano Piece I* (1954); Juan Hidalgo, *CIU Music Quartet* (1959); Leopoldo La Rosa, *Musica per pianoforte e 3 timpani* (1959); John Cage, *Music for Piano* (1956); Juan Hidalgo, *Offenes Trio* (1959); Morton Feldman, *Piano Piece II* (1954); Walter Marchetti, *Doppio* (1959); Leopoldo La Rosa, *Rímak* (1959). Il concerto fu preceduto da alcune parole introduttive di Leopoldo La Rosa.

⁴ J. Cage, *Composition as Process: II. Indeterminacy*, in *Silence. Lectures and Writings*, Middletown (Connecticut) 1961, Wesleyan University Press, p. 39.

as Process – descrisse con queste parole una delle caratteristiche distintive della sua concezione di opera sperimentale, il concerto alla “Rotonda” costituì quindi una delle prime occasioni di verifica in cui fu possibile estendere l'applicazione di questi stessi concetti. Culminando nella composizione di Leopoldo La Rosa, *Rímak*, dove tutti gli strumentisti presenti furono infine chiamati a intervenire, il programma del concerto proponeva perciò in successione soluzioni strumentali sempre cangianti – e sempre regolarmente alternate alla sonorità volutamente flebile dei brani per pianoforte solo –, che si coniugavano di volta in volta in una dislocazione spaziale sempre differente degli esecutori: così, non solo il concerto alla “Rotonda” era stato caratterizzato dalla presentazione di opere che accettavano l'indeterminazione quale propria premessa operativa, ma anche per essere stato un evento nel quale l'apporto individuale dei singoli compositori, la successione delle varie opere senza soluzione di continuità, la dislocazione delle fonti sonore nello spazio, poterono concordemente agire come elementi dotati sì di autonomia, ma interrelati nel disegno complessivo del loro dimensionamento all'interno del particolare contesto ambientale.

II

Al di là dal costituire una compiuta e tempestiva verifica delle concezioni sperimentali che si erano ormai sedimentate nell'*œuvre* di John Cage, il concerto alla “Rotonda” coincise soprattutto, per i compositori che lì si trovarono ad affiancare il maestro americano, con il momento di un'essenziale assunzione di consapevolezza: ossia, di come la poetica cageana dell'indeterminazione non esigesse tanto un ridimensionamento, se non la sua ibridazione, entro i canoni formalistici sino allora affermatasi nei codici compositivi della Neoavanguardia europea – secondo un'ottica di contenimento che a partire dal concetto di *alea* teorizzato da Boulez troverà il suo apogeo nella cosiddetta *Moment-Form* di Stockhausen –, quanto una risposta che, sul piano estetico, fosse in grado di accogliere quale propria premessa la drastica denegazione di questi stessi codici implicata nelle operazioni casuali introdotte da Cage. Se si prescinde dal considerare il coinvolgimento solo episodico, seppur non meno preponderante in quell'occasione, del compositore peruviano Leopoldo La Rosa – allora presente a Milano per perfezionare gli studi di direzione orchestrale prima di rientrare nel proprio paese d'origine per in-

tegrarsi nelle istituzioni musicali locali – fu proprio la partecipazione al concerto di Juan Hidalgo e Walter Marchetti a caratterizzarsi in questo senso di un significato esemplare. Il concerto alla “Rotonda” costituì infatti, per Hidalgo e Marchetti, il primo atto di un lungo e tuttora ininterrotto sodalizio che si è consolidato – nella valenza negativa con cui si tradusse a partire dal 1964, all’interno della loro attività nel gruppo ZAJ, una riflessione che fu in primo luogo metalinguistica – come uno dei più elevati vertici di radicalizzazione critica emersi in opposizione alla fenomenologia evolutiva e ideologica della Neoavanguardia musicale. Sotto l’egida di Bruno Maderna, che li introdusse alle tecniche della composizione seriale e che patrocinò l’esecuzione delle loro prime opere, Hidalgo e Marchetti presenziarono alle sessioni seminariali dei *Ferienkurse* di Darmstadt negli anni in cui il tentativo di imporre una surrettizia legittimazione storica, nel nome di Webern, alla *lingua franca* del serialismo integrale, si contrappose irriducibilmente alla dirompente irruzione in Europa della poetica cageana. Con opere quali *Ukanga* di Hidalgo, diretta nel 1957 da Maderna in uno dei concerti programmaticamente intitolati *Webern und die junge Generation*, e *Spazi 2* di Marchetti, presentata sempre da Maderna nel 1958 – ossia nell’anno faticoso in cui Cage fece la sua apparizione sulla scena della *Neue Musik* – assieme alla seconda esecuzione di *Caurga* di Hidalgo, i due compositori erano già stati in grado di opporre una precoce e sintomatica reazione al dogmatismo del pensiero seriale, preconizzando in certo modo la sua crisi. Per quanto la matrice e l’ascendenza di queste opere si inseriscano *in toto* nello sviluppo della stagione aurea della temperie strutturalista, la loro originale concezione puntillistica tendeva tuttavia a subordinare la dinamica seriale ad effetti di disseminazione e, rispettivamente, di espansione o contrazione spaziale, coscientemente analizzati quali fattori capaci di deconnettere la stessa logica deterministica dell’impalcatura seriale, spingendosi ad esempio, come in *Caurga*, sino ad astrarne i presupposti strutturali e a trasporli quale oggetto di un istintivo approccio mimetico.

Non si potrebbe spiegare altrimenti la fondamentale importanza che per Hidalgo e Marchetti assunse l’incontro con John Cage a Darmstadt, se la loro risolutiva adesione alla poetica dell’indeterminazione – adesione di cui le opere presentate alla “Rotonda” costituirono per loro la prima effettiva verifica compositiva – non si confrontasse proprio con l’oggettivazione dei limiti dell’esperienza seriale testimoniata dalle composizioni sopra menzionate.

mente strinsero con John Cage nel corso dei quattro mesi della sua successiva permanenza a Milano, risultò infine decisivo nell’aver determinato in loro la consapevolezza di quanto il ricorso alle operazioni casuali rappresentasse la soglia liminare di un processo estetico dal carattere non più reversibile. La subitanea apertura ai principi dell’indeterminazione costituì infatti, per Hidalgo e Marchetti, il presupposto per obiettivare una profonda demistificazione critica delle sovrastrutture ideologiche che investono il linguaggio musicale, vincolandone la problematicità a un rilievo concettuale certamente implicito nelle attitudini sperimentali di Cage, ma che il compositore americano non spingerà mai oltre l’idealizzazione di una sterile denuncia delle limitazioni del soggetto, avocando a sé l’immanenza di un segno positivo la cui dimensione utopica ancora solo metaforica in realtà obbedisce ai medesimi meccanismi di estraniamento da cui discende l’impotenza della determinazione soggettiva. L’intervento della casualità nella consistenza dell’opera, rifugge così, nelle inclinazioni che si riconosceranno proprie a Hidalgo e Marchetti, dallo stabilizzarsi in un livello di rappresentazione che si ancora in modo univoco alla definizione di un processo di esteriorizzazione tautologica del tempo, ma verrà al contrario scientemente orientato verso una progressiva destituzione funzionale dei sintagmi e dei codici compositivi. In tal modo la stessa veste tautologica della poetica cageana si prestava a sua volta a divenire oggetto di una decostruzione metamusicale. Curiosamente, sarà lo stesso Cage a prospettare la via proprio nella paradossale gestualità performativa di *Water Walk* e *Sounds of Venice*, vale a dire delle due opere eseguite – in quello che fu l’ultimo clamoroso atto della sua presenza a Milano dopo il concerto alla “Rotonda” – durante la partecipazione al quiz televisivo “Lascia o Raddoppia” in qualità di micologo. Ma se la gestualità teatrale di *Water Walk* e *Sounds of Venice*, accentuata per l’occasione dall’ausilio della più svariata oggettistica, costituì per Cage una parentesi destinata ad essere reintegrata, nella sua opera, soltanto come un astratto modello comportamentale all’interno delle ‘vuote’ cornici temporali del posteriore *Theatre Piece*, per Hidalgo e Marchetti l’incontrovertibile valenza allusiva che assunse la teatralità del gesto esecutivo nel condensarsi quale ulteriore livello di dissimulazione metalinguistica, rappresentò al contrario un indispensabile orientamento. È questa presa di distanza dall’identificazione del fatto musicale *per se* che spiega la successiva svolta di Hidalgo e Marchetti verso un rivolgimento gestuale e performativo dell’evento musicale, definitivamente sancito, nel 1964, con la nascita del gruppo ZAJ. La

loro attività collettiva e risolutamente informale, si è definita da allora nel segno della transizione da una ricerca musicale d'avanguardia di tipo tradizionale a una forma più comprensiva di *action music*, intesa come apertura a un linguaggio non soltanto sonoro che fosse al tempo stesso creativo e critico. Simile istanza coincise inoltre con l'insorgere di un'implicita proposizione riflessiva che, al pari della ricusazione avanzata nei confronti dei postulati sintattico-formali dell'opera in musica, ha contestualmente condotto alla messa in discussione delle convenzioni e delle consuetudini socialmente accettate alle quali si delega in modo unanime il riconoscimento della sua identità. L'attività di ZAJ fu conseguente per questo non solo all'incondizionata sovversione delle coordinate linguistiche proprie all'opera musicale, ma anche – e proprio in funzione di questa perdita di identificazione dell'opera d'arte – al contemporaneo 'svuotamento' della cornice rituale del concerto che promuove in maniera automatica, nelle strutture adibite a riprodurre passivamente il consenso sociale, la 'definizione' di un evento musicale. La nascita di ZAJ e il complesso delle sue strategie operative, rispondevano dunque all'esigenza di contrapporre alle agevolazioni linguistiche dell'accademismo musicale, nell'atto concreto del loro totale rovesciamento, un imperativo etico cui la prassi compositiva della Neoavanguardia si era proditoriamente sottratta.

Se per Juan Hidalgo e Walter Marchetti il concerto alla "Rotonda" precorse letteralmente un ordine di riflessione orientato a radicalizzare con logica coerenza alcune prerogative enunciate nell'opera di Cage, le reazioni ufficiali allo stesso mostrarono per contro una sostanziale incomprensione delle matrici estetiche connaturate nella poetica del compositore americano. Le quattro recensioni che ne riferirono la cronaca, concordano infatti – pur con qualche marcata sfumatura dovuta al differente ruolo ideologico che in questo caso assunsero le critiche apparse nei quotidiani di ispirazione politica – nel voler confinare l'intera esperienza a una dimensione esclusivamente triviale. Assumendo un tono assai più ironico e divertito che indispettito, il breve trafiletto firmato con lo pseudonimo di 'Vice' comparso nel "Corriere Lombardo" intese riepilogare il senso di ciò che avvenne nel corso della serata con il titolo di *Rumori alla Rotonda*:

Ieri sera alla Rotonda del Pellegrini sono avvenute cose un po' strane. Il Club Internazionale Universitario aveva organizzata una serata musicale con lo intento di farci ascoltare brani di John Cage, Walter Marchetti, Morton Feldman, Juan Hidalgo, Leo-

poldo La Rosa. In effetti qualche suono si è sentito. Ma c'erano anche i rumori e alcune indefinibili prestazioni di strumenti vari (timpani, fagotto, piano, ecc....). Forse era anche musica, ma non eravamo all'altezza della faccenda per definirla come tale. Alcuni hanno detto che tutto ciò rappresentava il meglio di una spregiudicata posizione d'avanguardia musicale. Francamente non ci siamo mai sentiti così reazionari e conservatori come ieri sera. In fondo, però, noi siamo propensi a credere – trattandosi di universitari ed essendo in tempo di carnevale – di un ben riuscito scherzo. Confesso che in fine mi divertivo⁵.

Ancora più laconica e concisa risultò l'anonima annotazione con cui l'evento fu archiviato sulle colonne del "Corriere d'Informazione":

All'Ambrosianum il Club Internazionale Universitario ha presentato un concerto di musica moderna, se il termine è applicabile al caso. Erano di scena con John Cage, musicisti come La Rosa, Hidalgo, Marchetti e altri. Applausi e proteste del pubblico in sala⁶.

Nelle recensioni pubblicate su "L'Unità" e l'"Avanti!" – i due quotidiani politicamente legati ai due partiti storici della sinistra italiana – la medesima intonazione riduttiva si mescola invece a un atteggiamento ostentatamente censorio, in cui prevale il tentativo di discriminare il gesto d'apertura portato da tre giovani compositori nei confronti dei processi di indeterminazione come il sintomo solo epigonale di una manifestazione d'avanguardia la cui pretesa sterilità è giudicata come un fatto già storicamente acquisito, benché – verosimilmente – la notorietà che derivò a John Cage dal suo sulfureo impatto con la musica contemporanea europea non potesse risalire che a pochi mesi prima, sull'eco del suo burrascoso trascorso a Darmstadt. *Avanguardie in ritardo* fu, per questo, il titolo scelto dal recensore de "L'Unità", offrendo un'indicativa e tangibile testimonianza della diffusa incapacità di sviluppare un'adeguata comprensione critica del 'fenomeno' Cage:

Un gruppo di musicisti giovinetti e fondamentalmente ingenui ha scoperto – seguendo l'americano John Cage – che la musica è fatta di suoni puri. Ragion per cui è inutile scriverla tutta, ma

⁵ Vice, *Rumori alla rotonda*, "Corriere Lombardo", Milano, 22-23 gennaio 1959.

⁶ *Il concerto di Gimpel*, "Corriere d'Informazione", Milano, 22-23 gennaio 1959.

basta segnare sulla carta qualche nota, lasciando poi agli esecutori di realizzarla come, quando e dove vogliono. Il risultato non è neppure rumoroso o provocatorio: è solo un noioso stillicidio di note che, essendo casuali, non significano nulla. Come esperimento d'avanguardia rappresenta, in sostanza, un passo indietro sul vecchio e comprovato metodo di schizzare con un pennino delle macchie sul pentagramma per poi suonarle. Con tutte le loro pretese di aver 'frantumato' la musica, i giovani Walter Marchetti, Juan Hidalgo, Leopoldo La Rosa e soci non sono quindi che dei ragazzini che ripetono, con grande serietà, gli scherzi dei loro nonni. L'audizione ha avuto luogo a cura del Club Internazionale Universitario⁷.

Con un lungo corsivo dal titolo *I patetici dei suoni in libertà*, Luigi Pestalozza sviluppò lo stesso tema dalle pagine dell'"Avanti!" con un'acredine ancora maggiore, dove, però, la "figura malinconica dell'avanguardista in ritardo" venne addirittura surrettiziamente associata – senza curarsi dell'assoluta gratuità di un'infelice ellissi metaforica – a chi mostra ancora di nutrire, nel nome dell'avanguardismo reazionario del trascorso regime fascista, una 'patetica' e anacronistica vena di nostalgia:

[...] Succede lo stesso in campo artistico. Per quanto riguarda la musica è successo qualche sera fa, in un circolo di studenti: c'era una dozzina di ragazzi capitanati da un musicista nordamericano quasi cinquantenne, decisissimi tutti a riportare la musica allo stato spontaneo e puramente istintivo, casuale e patologico, che secondo loro essa avrebbe fra i selvaggi. Così, invece di costruire un discorso musicale, come da Jusquin [*sic*] des Près a Webern finora s'è fatto, ti mettono assieme un oboe e un trombone e fanno loro intonare, con adeguate pause, un certo numero di 'note in libertà'. L'esecutore, poi, è autorizzato a scegliere lui il momento più opportuno per intervenire con il suono indicatogli. La ragione, ben inteso, c'è: è ingiusto costringere come finora s'è fatto un povero oboista a suonare a bacchetta. Sia libero di suonare a piacimento, di suonare quando gli stimoli dell'inconscio lo muovono. No? Non importa, naturalmente, che magari gli stimoli dell'inconscio avrebbero spinto il meschino (l'oboista) ad andarsene a letto a dormire, invece di prestarsi, per coscientissime ragioni di guadagno, al gioco; e naturalmente non importa che non c'è musica primitiva che conosca 'suoni in libertà',

42 ⁷ Ter., *Club Universitario. Avanguardie in ritardo*, "L'Unità", Milano, 22 gennaio 1959.

perché è tutta e sempre rituale, semantica, convenzionale, magica, talora addirittura terapeutica⁸.

La caratteristica più evidente dell'articolo è quella di riferirsi al concerto alla "Rotonda" senza neppure menzionare in modo esplicito né il luogo in cui questo si svolse, né tantomeno i compositori che vi presero parte. Più che obbedire alle esigenze di una corretta informazione, la recensione si rivelava piuttosto un messaggio in codice rivolto unicamente a chi tra gli addetti ai lavori di allora – pressoché l'intero ambiente musicale milanese accorse in effetti per presenziare al concerto – poteva con ogni evidenza comprendere a quale evento ci si potesse lì riferire, per quanto l'indice accusatorio sotteso alla risentita reticenza del cronista sia condotto a confrontarsi con la disarmante inconsistenza delle argomentazioni prodotte:

Il volenteroso musicista nordamericano e la giovane tribù milanese che lo segue (non s'offendano se parliamo di tribù: più selvaggio di così?), non conoscono la paura delle contraddizioni. Quello che conta, per loro, è altro, è fare dell'avanguardia, provocare dello scandalo. Ma appunto qui torna in ballo la pattuglia dei giovanotti che cantavano *Giovinezza* in Galleria. Chi si muove più per un oboe e un trombone che suonano in ottava, sia pure dopo una rispettabile pausa, mettiamo di sei secondi, un comunissimo *do*? Al massimo si ride, ci si trova tutti in famiglia, come quando si fanno i versacci con una vecchia cornetta trovata in solaio. Possiamo magari concedere la possibilità di un discorso sul musicista nordamericano, poiché il fatto che possa smerciare i suoi prodotti, e raccogliere il consenso di alcuni ragazzotti, nonché soprattutto il contributo, il sostegno economico di una organizzazione musicale internazionale, è momento caratteristico, dal punto di vista della sociologia dell'arte, della alienazione nella società capitalistica. Ma i patetici avanguardisti milanesi del 'suono in libertà', per i quali è troppo onore chiamare in causa Russolo, Dada e il Surrealismo, dovrebbero guardarsi attorno e misurare il tempo in cui vivono. E chissà che anche loro non si imbattano in una orchestrina di *cabaret*: imparerebbero un po' di musica⁹.

Paradossalmente, non era tanto la sintomatologia 'avanguardistica' del concerto alla "Rotonda" a risultare storicamente 'in ri-

⁸ L. Pestalozza, *I patetici dei suoni in libertà*, "Avanti!", Milano, 25 gennaio 1959.
⁹ L. Pestalozza, art. cit.

tardo', quanto la retorica demagogica di certo atteggiamento ideologico cui l'ortodossia critica di fede marxista in Italia persisteva ad ispirarsi, negli anni che immediatamente precedettero quella fase di istituzionalizzazione della Neoavanguardia sviluppata sulla base del modello 'corporativo' del Gruppo '63 con il quale la ricerca letteraria italiana si era pervicacemente affacciata all'interno del mercato culturale. Per quanto l'adesione al crisma ideologico dell'*engagement* e del realismo storico e sociale rappresentasse un indirizzo ancora preminente tra i giovani compositori d'area milanese negli anni '50, e l'inserimento in questo quadro di musicisti quali Bruno Maderna e Luciano Berio fosse guardato allora, sempre per riferirsi alle posizioni critiche difese da Luigi Pestalozza, come il problematico innesto di un formalismo di puro stampo razionalista¹⁰, fu proprio l'apertura al razionalismo linguistico rappresentato da figure quali Maderna o Berio e la funzione propulsiva che in questo senso assunsero, negli stessi anni, i seminari estivi di Darmstadt, a risultare infine dominanti nel proporsi quale ponte tra le nuove generazioni di compositori italiani e la contestuale ascesa del formalismo linguistico seriale che dominava più in generale la scena musicale europea. È stata, difatti, la reazione che si produsse in questo particolare contesto ad assumere piuttosto un ruolo di contenimento o, se si vuole, a svolgere una decisiva opera di neutralizzazione del radicalismo estetico della poetica di Cage.

Questo processo si svolse essenzialmente su due basi complementari che si svilupparono sia interiormente sia esteriormente alla prassi compositiva, e che contrassegnarono in quegli anni in modo indelebile la ricezione europea dell'*oeuvre* di Cage. La tendenza prevalente ed egemone tra i compositori europei, sulla scorta della pur tardiva teorizzazione bouleziana sull'*alea*, a contenere l'incidenza delle procedure aleatorie per delimitare un ponderato grado di 'mobilità' o di 'apertura' all'interno di una trama strutturale sulla quale è ancora possibile esercitare un grado di controllo più o meno accentuato, si costituì infatti in parallelo al consolidarsi, nel coevo dibattito estetico, di un corrispondente piano di riflessione esterno allo sviluppo del pensiero compositivo, che ha pregiudizialmente contribuito a non ritenere i processi di indeterminazione in grado di corrispondere *in sé* a una definizione estetica compiuta. L'accezione diminutiva e perciò

44 ¹⁰ Cfr. L. Pestalozza, *I compositori milanesi del dopoguerra*, "La Rassegna Musicale", XXVII/1, 1957, pp. 27-43.

solo relativistica di questi due paradigmi, tese così da un lato a limitare concettualmente la possibilità che l'indeterminazione potesse svolgere un'autonoma funzione riflessiva in rapporto alla sedimentazione storica di un dato sistema o codice estetico, dall'altro a ricreare la sua funzionalità all'interno di un surrettizio ridimensionamento delle strutture cognitive proprie all'opera d'arte, e all'opera in musica in particolare, inteso sia a contenere le condizioni sperimentali dei processi di apertura dell'opera entro modelli formativi strutturali, sia a postularne conseguentemente una pretestuosa equivalenza a metafora epistemologica. È noto quanto tali affermazioni di principio, che conobbero un privilegiato canale di diffusione attraverso uno dei testi 'chiave' intervenuto a fornire la prima organica esegesi dei processi di indeterminazione nelle poetiche artistiche contemporanee – la fortunata silloge critica di Umberto Eco *Opera aperta*¹¹ –, si siano giovate dei termini speculari offerti all'autore dai più avanzati sviluppi della coeva prassi compositiva per istillarvi una sostanziale opera di mistificazione, proprio a detrimento del ruolo cruciale rivestito dall'opera Cage nell'aver contribuito a introdurre ed esplorare le possibilità funzionali di tali processi. In più circostanze è stato rimarcato quanto la posizione discreta cui Cage è confinato in *Opera aperta* – là dove se ne contempla la menzione esclusivamente in relazione ai fenomeni di assimilazione dello Zen nella cultura occidentale contemporanea¹² – si rapporti solo in termini contraddittori alla definizione di una "poetica dell'opera aperta"¹³, alla quale Eco accede attraverso una serie di esempi musicali – dal *Klavierstück XI* di Stockhausen alla *Sequenza per flauto solo* di Berio, da *Scambi* di Pousseur alla *Troisième Sonate* di Boulez – la cui derivazione dall'opera di Cage è un dato notoriamente riconosciuto e in qualche caso accettato persino dagli stessi compositori. Non è forse un caso se Eco – che fu uno dei testimoni diretti del soggiorno di Cage a Milano a cavallo degli anni '58-'59 – nelle pagine di *Opera aperta* si sia soffermato su un ritratto poco indulgente della 'fumisteria' che si celerebbe dietro la prorompente personalità di Cage, sovvenendone il ricorso alla 'logica imponderabile' del mero *hasard* durante il mon-

¹¹ Cfr. U. Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Milano 1962, Bompiani; le citazioni che seguono sono tratte dalla prima ed. nei "Tascabili Bompiani", Milano 1976.

¹² Cfr. il saggio *Lo Zen e l'Occidente* in U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 210-234.

¹³ Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 31-63, nel saggio d'esordio *La poetica dell'opera aperta*.

taggio del nastro di *Fontana Mix* presso lo Studio di Fonologia della RAI, o la sua provocatoria partecipazione, nei giorni che immediatamente seguirono il concerto alla "Rotonda", al popolare quiz televisivo "Lascia o Raddoppia"¹⁴. Più che sviluppare un'obiettiva capacità di comprensione della poetica cageana, l'atteggiamento di Eco trascrive forse con maggior fedeltà il generale concerto che si produsse attorno al compositore americano durante i quattro mesi della sua permanenza a Milano.

Ma la preoccupazione di sancire l'incolmabile distanza che per Eco intercorre tra il "completo abbandono alla felicità del caso" e la "disposizione di strutture 'aperte' ma tuttavia orientate secondo moduli di possibilità formale"¹⁵, costituì soprattutto il preludio alle tesi che il futuro semiologo riformulerà all'interno delle concezioni teoriche del proprio 'versatile' strutturalismo: tesi tendenti a ricondurre la presunta 'ambiguità' dell'opera d'arte a una funzionalità informativa che vincolerebbe la sua logica strutturale e i suoi paradigmi interpretativi al di là delle possibili variabili storiche e soggettive, in base a uno schema il cui modello astrattamente 'astorico' sarà compendiato nell'appendice postrema a *Opera aperta* che egli intitolò non a caso – senza nascondere il vezzo del proprio autocompiacimento ludico – *Generazione di messaggi estetici in una lingua edenica*¹⁶. Il congelamento 'strutturale' che si volle in tal modo imporre alla prassi estetica disvela così inconsapevolmente il proprio ruolo ideologico repressivo. Come ha correttamente osservato Guy Debord, "il punto di vista da cui si pone il pensiero anti-storico dello strutturalismo è quello dell'eterna presenza di un sistema che non è mai stato creato e che mai finirà. Il sogno della dittatura di una struttura preliminare inconscia su ogni prassi sociale ha potuto essere abusivamente dedotto dai modelli di struttura elaborati dalla linguistica e dall'etnologia (ossia dall'analisi del funzionamento del capitalismo), modelli già compresi abusivamente in queste circostanze, semplicemente perché un pensiero universitario di quadri medi, presto appagati, pensiero interamente calato nell'elogio meravigliato del sistema esistente, riconduce piattamente ogni realtà al-

¹⁴ Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 219-222.

¹⁵ U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. 220.

¹⁶ Cfr. U. Eco, *Opera aperta*, cit., pp. 291-306. Incluso in origine tra gli scritti di *Le forme del contenuto*, Milano 1971, Bompiani, il saggio venne successivamente integrato da Eco in *Opera aperta* ponendolo infatti ad "esempio di come oggi [l'autore] riformulerebbe i problemi dell'opera aperta in termini semiotici più rigorosi" (U. Eco, *Opera aperta*, cit., p. XXIII).

l'esistenza del sistema. [...] La struttura è figlia del potere presente. Lo strutturalismo è il *pensiero garantito dallo Stato*, che pensa le condizioni presenti della 'comunicazione' spettacolare come un assoluto. Il suo modo di studiare il codice dei messaggi in sé non è che il prodotto, e il riconoscimento, di una società in cui la comunicazione si dà sotto forma di una cascata di segnali gerarchici"¹⁷. All'identificazione di una prassi che fosse antagonista all'incontrastato proliferare di tali 'segnali gerarchici', mirarono inequivocabilmente quei 'rumori', rimasti inavvertiti, del concerto alla "Rotonda".

¹⁷ G. Debord, *La società dello spettacolo*, Firenze 1979, Vallecchi, pp. 150-151.

APPUNTI DI VIAGGIO



INTERVISTA A ME STESSO

ENRICO RENNA

Egregio Maestro, abbiamo saputo che sta per dare il via alla Scuola Sperimentale di Composizione presso il Conservatorio di Musica di Napoli...

Sì, se me lo lasciano fare...

Sarebbe a dire?

Le strade della burocrazia sono costellate di spine, di muri di gomma e di buchi neri...

Ama la metafora...

Sa, a volte e col passare degli anni rimane come unica arma per difendersi e per volgere il tutto a una certa leggerezza, altrimenti sarebbe drammatico.

Lei parla della situazione generale o di situazioni particolari?

Parlo della situazione generale; vede, io sono convinto che in questo Paese ognuno faccia i propri comodi e che della cosa pubblica si faccia un uso privato, snaturando il senso di un vivere in ogni caso collettivo.

Torniamo però alla Scuola Sperimentale.

Sì, dunque, posso affermare con una certa sicurezza che finalmente dovrebbe partire a Napoli il Corso e quindi ivi riconsiderare l'insegnamento della Composizione partendo da presupposti totalmente nuovi. La didattica della Composizione si è attestata

per molto tempo su posizioni sempre più staccate da una realtà artigianale e da un fine di effettiva produttività, rimanendo isolata in un percorso senza più riferimenti storici precisi.

Lei parla di impostazione generale della didattica?

Parlo in generale di una Cultura che non riesce ad essere specchio di una realtà reale e di una Scuola incapace di dare stimoli; preoccupata soltanto di riproporre se stessa e sempre più deformata — come una donna che perda le sue funzioni procreatrici e di attrazione ma che si riproponga come eterno modello di bellezza e perfezione — di una Scuola normativa all'eccesso ma senza motivazioni.

È una vecchia storia, pensavo superata.

Ma non è superata per niente! Vede, il linguaggio musicale sfugge ad una sintassi precisa, a meno che non lo si veda in una sorta di cristallizzazione storica o con atteggiamenti di necrofilia culturale...

È pur vero che di ritorni è piena la Storia.

Sì, ma il problema è dare nuova vita ad un'antica radice. L'utilizzo di un materiale preso in prestito dalla Storia non solo è consentito ma potrebbe anche sortire qualcosa di originale: il problema è riscattare il materiale di partenza!

Maestro, la sua argomentazione è assai interessante ma mi permetto di ricordarle del Corso...

Sì, dunque, entro nello specifico. Per i primi quattro anni del corso tradizionale il principale oggetto di studio è l'Armonia; ma, quale Armonia? Quella di Monteverdi, di Bach, di Grieg? A questa domanda non v'è risposta, il discente studierà un'Armonia che non saprà collocare nella Storia della Musica e come prova di esame del quarto corso dovrà comporre in dieci ore un cosiddetto Basso Tematico — che è una sorta di composizione polifonica verticalizzata (!) a quattro voci, di cui non v'è traccia nella Storia — senza conoscere ancora il Contrappunto, materia indispensabile per un approccio serio alla Polifonia stessa. Il Contrappunto sarà oggetto di studio nel triennio successivo: ci può essere qualcosa di più antididattico?

Certo...

Ma la cosa più sconcertante è che nei Conservatori ci sono — ancora — numerosi e strenui difensori del Basso Tematico!

Sconfortante!

Sì, davvero. Vede, Napoli ha una grande tradizione ed ha avuto ed ha grandi talenti ma già con l'Unità d'Italia perse il ruolo propositivo di capitale, la tradizione rimase tale perpetuandosi e i talenti rimasero anch'essi isolati e/o inespressi, tagliati fuori dalla

Storia... E badi che questa situazione perdura da oltre un secolo a tutt'oggi!

Non è poco...

Negli ultimi anni poteva esserci una svolta ma si è persa una grossa occasione...

Lei si riferisce alla situazione politica?

Sì, certo, ed alle sue implicazioni di uomini e di cose. Vede, io credo nelle operazioni che vadano alla radice, altrimenti sono trasformazioni di belletto, non incidono veramente. Soltanto qualche anno fa si parlava di progetti veramente interessanti per le arti ed i mestieri a Napoli (ne fu Konsequenz sensibile testimone) ma tutto è stato messo nel dimenticatoio, se si eccettua qualche buon proposito elettorale.

Non ha peli sulla lingua.

In passato sono stato assai battagliero ma ora sono stanco; e poi, non mi sento più di fare il Don Chisciotte.

Parlavamo dei programmi.

Sì, i programmi. Ad esempio la Fuga. È una delle composizioni più complesse ed articolate ma dovrebbe avere una chiara collocazione storica, invece sotto questo profilo non ve n'è traccia. Pensi se qualcuno commissionasse un'opera di architettura — p. es. una chiesa — e l'architetto pensasse che le chiese siano tutte uguali, quella "chiesa" che gli hanno insegnato essere l'unica; ne verrebbe fuori una chiesa di "Scuola"! Grazie a Dio però ci sono in giro anche persone intelligenti e creative! La Scuola Sperimentale di Composizione e suoi programmi sono sanciti dal Decreto Ministeriale 31.1.1985 ed è articolata nel corso di nove anni. Il taglio didattico prevede una serie di acquisizioni di carattere storico-analitico — a lato di una pratica continua della composizione — secondo il profilo che il discente, di buon accordo col docente, intende seguire. Questo punto mi sembra di fondamentale importanza: ci troviamo finalmente di fronte alla possibilità che sia lo studente a stabilire il taglio storico-stilistico che intende dare ai suoi studi e al suo gesto creativo.

Mi perdoni, ma i discenti dovrebbero avere le idee così chiare...

Noi siamo sempre portati a credere che i giovani siano degli sprovvéduti. Chi fa delle scelte come quella di dedicare parte della propria giovinezza allo studio della Composizione, mi creda, nella maggioranza dei casi è gente informata. Non escludo che ci possano essere a riguardo delle ingenuità e romanticherie ma proprio lì subentriamo noi, per chiarire e guidare.

Mettiamo il caso che uno studente abbia tendenze minimaliste...

50 Benissimo, noi dobbiamo supportare quelle tendenze, aiutandolo

a crearsi quel bagaglio culturale ed artigianale necessario a dare voce alla propria creatività.

E i corsi complementari?

Il vecchio ciarpame viene eliminato lasciando spazio per ben cinque anni alla Storia della Musica e per nove anni alla Lettura della Partitura. Ultima annotazione positiva: agli esami sono ammessi solo gli allievi interni, quindi niente privatisti e problemi connessi.

Non mi resta che augurarle buon lavoro.

È un augurio che è bene fare ai giovani apprendisti.

VAGLINI INTERVISTA RICCARDO

RICCARDO VAGLINI (1999)

(Un assolato pomeriggio d'agosto mi riceve nella sua casa di Pisa, in una stanza assediata da cartacce, scatoloni, bollette invase, CD polverosi. Un verticale troneggia. Un fax lampeggia per carta esaurita. Aria di sgombero permanente).

Mille scuse, non ho divani. Non vuole accomodarsi sullo sgabello? Nessun problema. Piuttosto parliamo di... acc., mi ha catturato i pantaloni!

Usi il cuscino, cioè, sì, il tappetino per il *mouse*, quello, quello a forma di cocomero.

OK cominciamo: cosa sta scrivendo?

Quattro, cinque cose insieme, ognuna a un diverso stadio di incompiutezza: un quintetto per Alter Ego; *Imrali*, due atti con voce e strumenti per l'Ensemble Microcosmos con i disegni di Stefano Ricci; sto anche completando un *Archituonario* per organo e ho appena rivisto un vecchissimo *Agnus Dei* per due voci femminili e organo; ora che mi viene in mente, devo finire il secondo studio per pianoforte... Un caffè?

Grazie ma sono in servizio. Non è un po' troppa carne al fuoco? Forse sì, ma, vede, c'è il vantaggio che ogni pezzo si brucia — dovrei dire si purga — al contatto con gli altri. O si fortifica o soccombe. Amen. È vero, il caos è in agguato, ma non si immagina la soddisfazione di quando procedo agli ultimi ritocchi: il frontespizio, l'impaginazione, la spedizione agli esecutori. Credo che partorire sia così: stringersi la creaturina al seno con un misto di sgomento e ammirazione, stanchissimi...

Senta, corre voce di una sua certa simpatia per i falsari.

Proprio così. Ho esordito con un plagio pianistico, i *Crimini d'amore*: sostenevo che più si ama un brano, più forte è il desiderio, l'urgenza di distruggerlo. Ma la morte deve essere a fuoco lento, perché la musica ha bisogno di colorare il passaggio del tempo. Così presi un amatissimo preludio di Skrjabin, e lo corressi, armato di bianchetto, pennarello e trasferibili: come versione facilitata (ha presente le Gemme del piccolo Pianista?), come capovolgimento delle zone in minore in maggiore e viceversa, come costrizione a un'innocenza di maniera, una *recherche* alquanto

sospetta di verginità perdute (tutti tasti bianchi); e per colpo di grazia scrissi lo stesso preludio in forma di lezione di pianoforte, con fantastici errori attinti a piene mani (e minuziosamente trascritti) da una mia allieva capace delle storpiature più portentose... La fine di questo plurimo travestimento è il primo esempio di ciò che chiamo finale incoerente. Spesso il finale delle mie musiche non c'entra niente con quello che precede. Non so, pensi a un Avanti Veloce applicato al concetto di variazione. Non seppi spiegarmelo allora, ma sentivo che un finale incoerente poteva suggerire una continuazione virtualmente infinita di analoghe operazioni (parlo in senso chirurgico), e nello stesso tempo servire da chiusura. Così distrussi la mia stessa operazione prendendo il Chiaro di luna, estraendone le altezze e trapiantandovi quelle del preludio. Il risultato? un tenero *Innesto infetto*, così lo chiamai, ma...

Ma?

Ohimé, non fu capito! Sì, in occasione di una *Neue Musik aus Italien*, mi ostinai a proporre proprio i *Crimini d'amore*, e fu la bagarre. E sa dove osai tanto?

Pendo dalle sue labbra!

Ai *Ferienkurse* di Darmstadt, nell'amena cittadella della complessità, della seriosità, nel più stupefacente bazaar dell'*international style*: i più aggiornati mi difesero sproloquiando di ironia, i più sinceri mi gettarono proiettili di carta (complicati origami a base di programmi di sala) oltre a insulti che la farebbero arrossire. In breve, ancora oggi l'etichetta mi sta incollata addosso.

Etichetta? Quale etichetta?

Ma etichetta di neotonale plagiatario buffone poco di buono. E pensare che mi sentivo invece un serio e battagliero avanguardiero smodatamente modernista, pancromatico stalinista... In seguito inserii i *Crimini* in *Del vero nel falso*, pièce di quasi teatro ideata con Fausto Sebastiani e Antonio Sardi de Letto, che presentava una sconcertante quantità di falsi, copie, prestiti e plagi nella musica del nostro secolo: ovunque un successo che non esito a definire...

Ma dica, dica pure!

Va bene, lo dico: tre, due, uno. Trionfale. Il pubblico — miracolo! — capiva, si divertiva, si commuoveva. E la cornice salvò il quadro!

Voglio sperare che quell'esperienza le sia bastata!

Ma vuole scherzare? Nemmeno per idea! Periodicamente mi riprendono le falsificazioni e allora sono dolori. Andando in ordine sparso ho eiettato in una decina d'anni una *Fürelisoklastie* piut-

tosto ridicola, le *Ruines*, aforisma che falsifica un mio precedente *Sui Rivolgimenti degli Imperi*, e un recentissimo *Restauro Menuett* davvero ai confini della legalità. Le racconto un aneddoto: un pianista romano mi commissionò un brano da inserire in un concerto di falsi. Lei penserà: bene, stavo nel mio. E invece no. Anzi, ero anche infastidito. Così escogitai la falsificazione dei miei (ripeto: miei) *Rivolgimenti degli Imperi*, aggiunsi qualche tic dell'ultimo Liszt (grafia compresa), scrissi tutto a inchiostro su vecchissima carta ingiallita e presentai il brano (che, come usa oggi-giorno, doveva essere una prima assoluta per i Concerti del Tempio a Roma) come un vero e proprio Liszt in un concerto a Pisa dedicato a un secolo di musica ungherese: Liszt, Kurtág, Göncz. Alla presenza di critici e persino di un programmatista della radio ungherese... Sa cosa scrissi...

Che sta facendo? Attento che viene giù tutto!

...cosa scrissi sul programma di sala? Vediamo... ecco qua: "[...] *Resignazione, Schaflos!, Wiegenlied, En Rêve, Unstern!* (e *Les Ruines*, frammento da poco miracolosamente ritrovato al fondo Pászthory della Biblioteca Nazionale di Temesvar) presentano... ecc. ecc.". Consacrazione piena. Quando spedii tutto all'ignaro pianista di Roma per la sua (ormai) seconda assoluta mi sentivo leggero, proprio leggero!

E il restauro? Quale *Menuett* ha violato?

Uno infinitamente criticato, accusato, assieme alla *Suite* di cui fa parte e al suo sommo artefice, di rinnegare la modernità. Scatta in me una simpatia immediata. Ricalco su lucido tutto il *Menuett* cui una misteriosa cancrena ha fatto sbiadire guarda caso proprio i *diesis*, i *bequadro*, i *bemolle*, quindi rimedio scrivendo su carta pentagrammata alcune alterazioni di congettura, con spirito (e baldanzosa ottusità) di archeologo. Poi, sovrapponendovi il lucido, ottengo... basta, in fondo è un inedito. Le posso soltanto dire che è dedicato "alla memoria dell'Op. 25 di A. S. e dei suoi detrattori", ed è chiaro che la memoria della dedica è di due tipi differenti.

Finora mi ha descritto brani pianistici.

È vero, ma posso rimediare. È che il pianoforte è il mio strumento, fui *enfant prodige* (oggi *enfant* soltanto), e non potevo partire che da lì. Ho bisogno del mio verticale, ereditato da una zia suora, come delle sigarette. Ci improvviso, ci suono i miei lavori in corso, canticchio i *tongue-ram*, i glissati, i microintervalli. Ma amo tutti gli strumenti: amo anche quelli che odio, come l'ottavino, che uso appunto per torturare l'ascoltatore. Scriva pure così: che "il falso è soltanto il vero in crisi di identità". Su,

non esiti! Quando mi avventuro in questa palude mi perdo, non sono più io, sono letteralmente fuori di me. Non si tratta più di vero o falso, ma di identità che sfuma in miriadi di identità vicine e lontane. Ho realizzato due lavori su questo: il primo fu commissionato nel 1995 dal Comune di Pisa per ricordare l'artista statunitense Keith Haring, che a due passi da qui realizzò, poco prima di morire di AIDS, il più grande murale presente in Europa. Scrissi una *Haring's Wake*, una veglia, certo, ma tutt'altro che funebre; anzi, un ammasso caotico di nastri, apparecchi radio, speaker, solisti, opere di repertorio, CD, un gruppo rock con (C)Disc-Jockey e live electronics, video, luci, oggetti sonori, nastri di lavorazioni industriali e molta, molta pubblicità teleporno (i compianti 144). Un'idea metropolitana, confusionaria, effimera ma vitale, spero, come tutto quello che lui toccava. Cosa c'era di mio? Tutto e niente. Eppure non fui solo montatore, ma anche creatore. Troppo aulico? Non so, vedo che non la convinco. Ha mai provato a silenziare a scatti un brano come *Come Out* di Reich? Tutto andava così: per frammenti, per accumuli, ma con interventi sempre rigorosamente scritti. Le improvvisazioni interagivano con i nastri e i testi, il regista del suono interagiva con il gruppo rock che interagiva a sua volta con il video. Ho anche una partitura, ma chissà dove si è cacciata...

La prego, lasci stare!

Vede, il problema di questi lavori è che se non sono ogni volta nuovi non interessano più a nessuno: te li chiedono, si fanno, tanti 'mi rallegro' e tutto passa; poi pian piano vanno persi i video, i nastri, forse la partitura stessa, e infine il ricordo. La prego, non pianga per così poco!

Mi scusi, è questo maledetto fumo. Posso aprire la finestra?

Odio gli spifferi. Quella? È la locandina di un lavoro per il Teatro di Pisa. Si chiama *Verbundenheit-Links*, un altro lavoro un po' strano...

Strano?

È che non so dirle se si tratta di concerto, di confessione, di autobiografia, di conferenza. Infine, se si tratta ancora di musica. Volevano qualcosa per accompagnare una mostra itinerante dedicata a Schönberg. Ora, Schönberg è stato un mio padre, ho vissuto tutta un'adolescenza adorandolo, addirittura trascrivendo su una malandata Lettera 22 i passi relativi a ogni sua opera, meditando le sue incoerenze (che se Dio vuole sono tante), i suoi scatti in avanti, gli scarti improvvisi. Prenda gli scritti. Mi fa venire le vertigini per come affronta un problema: sembra che parli d'altro e improvvisamente vai a sbattere sulla soluzione, ogni volta

estranea all'impostazione stessa del problema, radicale, verdis-sima. Insomma: non avrei mai accettato di scrivere un pezzo: così chiesi a un centinaio di compositori di inviarmi qualsiasi mate-riale (video, audio, lettera), purché denunciassero con sincerità il loro rapporto con una figura ingombrante e, nel bene e nel male, insostituibile. Ricevetti 41 contributi: il più bello? un fax di Giu-seppe Chiari, sobrio, neutro: "Schönberg è il numero 12". Poi, operatore al seguito, partii alla volta del conservatorio di Milano e stanai (era un mercoledì pomeriggio) quasi tutti i compositori là presenti. Le interviste che ne uscirono (memorabile quelle a Paolo Castaldi, a Giuseppe Giuliano, a Giacomo Manzoni, a uno spaesato allievo di Riccardo Sinigaglia) non esito a definirle dei gioielli: ne usciva non il cammeo di Schönberg ma un caleido-scopio di ricordi, idee, dubbi, rimpianti, elogi, accuse, verità e bugie. Ebbi la sensazione che veramente mi rivivesse tra le mani e che Nabokov avesse ragione: la morte è un bluff, non esiste. No, forse non esiste.

E poi?

Poi montai tutto su nastro, scrissi alcune considerazioni, ma molto quotidiane e personali, mi lavorai a fondo un suo piccolo e bellissimo coro degli anni Trenta (*Verbundenheit*, Op. 35 n. 6), invitai un percussionista e uno speaker, agitai bene prima dell'uso e mi lanciai nel canto...

Cosa? Lei? Con la sua erre, come dire, moscia?

Sì, con i miei difetti, con la mia voce, proprio la mia: cantavo, raccontavo, bisbigliavo, gridavo. Falsificavo Schönberg, lo contraffacevo e rimasticavo, lo ricollocavo nella mia piccola e insigni-ficante storia, lo metabolizzavo e lo ripassavo, predigerito, riccar-dizzato, al pubblico. Sono sempre più convinto che i compositori (ma che parola è questa qui?) dovrebbero sporcarsi le mani, usare più sangue e meno testa: da questo punto di vista la body-art ci è avanti di anni luce. Qualche volta, sa, la Musica, intendo il pezzo per X strumenti che deve essere pronto entro Y e che sarà suonato da Z mi va un po' stretta (Gesù, verrò punito per tanta tracotanza!). Ora sto dietro a *L'Archituonario*, una colle-zione di meccanismi (semplici didascalie scritte in uno strava-gante italiano pseudocinquecentesco) per collegare i brani di un concerto d'organo. La musica la fornisce il repertorio: io preparo delle lenti speciali, delle armi che applicano le loro leggi colpendo con imperturbabile e burocratica fermezza qualsiasi cosa capiti sotto tiro. Che fa, ridacchia? Guardi che ho anche quartetti, trii, brani per ensemble, cose per strumenti ed elettronica, per orche-stra.

Non ne dubito, ma vede, si fa tardi e...

Lo sapevo, ho sbagliato tutto, dovevo cominciare per ordine da quel difficile brano per flauto solo che, ascoltato a mia insaputa dalla Nicoletta, le fece temere per il walkman — è andato, mi comunicò solennemente al mio ritorno. Lei, Vaglini, sarebbe...

Maestro Vaglini, prego.

Come no, Maestro Vaglini, dicevo, sarebbe disponibile a una, ehm, nuova intervista per puntualizzare altri aspetti della...

Vedremo, Riccardo caro, vedremo. Sono occupatissimo. Io sono un Compositore, sa? Che deve ancora catalogare e fotocopiare gli ultimi Programmi di Sala, autenticarli, timbrarli per Copia Con-forme, siglarli e/o sottoscriverli. Spedirli all'Ispettorato per il Punteggio e le Graduatorie presso i Conservatori alias Istituti di Alta Cultura. Poi aggiornare il Curriculum Vitæ con le recenti Intense Interpretazioni e gli Unanimi Consensi di Pubblico e di Critica. Inoltre...

MERCURIALI SILENZI. L'UTOPIA DELLA COMUNICAZIONE

ENRICO COCCO

Mi ritrovo a dire e rivivere in questo scritto della mia esperienza con uno strumento antico come le campane, nelle quali ho avuto la felice sorte di imbartermi e che ho cercato di portare creativamente all'interno della mia dimensione di compositore, in un lavoro che chiamo *utopia della comunicazione*.

L'opera *Mercuriali silenzi - scenari delle città del mondo* è sorta dalla possibilità che mi è stata offerta di utilizzare delle campane, strumenti che per le dimensioni e per la dislocazione in alti campanili, possono diffondere i suoni su ampie zone di un centro storico urbano. Da qui ho elaborato l'idea di una città vissuta come un grande palcoscenico, un vasto luogo di rappresentazione dell'azione e dei suoni, una sorta di grande opera a cielo aperto tra arte musicale e comunicazione di segnali.

Il lavoro è stato rappresentato nel luglio 1998 a Cagliari, promosso dalla Comune, dalla Regione Sardegna e dal CSSR, nell'ambito di una manifestazione annuale che vede le campane come oggetto di studio, ricerca, recupero e creazione.

Mercuriali silenzi è un'opera di teatro musicale che, servendosi di un complesso sistema di comunicazione integrato, meccanico-elettronico-mediatico, inventa una teatralità del suono su più livelli: una *scena reale* nella piazza con gli interpreti musicisti e i campanari, una *scena virtuale*, mediatica, con segnali acquisiti dalla rete internet collegandosi con tre punti nel mondo precedentemente definiti, e da ultimo una *scena immaginaria* che il suono elettronico evoca con la sua spazializzazione dal vivo e il movimento nello spazio acustico. Quindi un *teatro esteso*, con i luoghi che la gente vive ed occupa quotidianamente, che dialoga con un *teatro dei segnali*, un luogo immaginato ed abitato, al cui interno vivono le estensioni e le proiezioni di individui lontani.

Il *sistema delle campane*, che prevede un utilizzo di cinquanta esecutori campanari, è stato fatto interagire con i messaggi internet *real time audio*, e con *tre interpreti*. Questi ultimi hanno eseguito dal vivo un'azione sonora nella piazza antistante la Cat-

tedrale, comparando nella doppia veste di musicisti-attori, *produttori di suono che agiscono* sulla scena con *strumenti sonori* ed eseguendo una azione rituale. Tutti i suoni erano diffusi sia con amplificazione nei luoghi circostanti, sia ritrasmessi real audio in rete a oltre cento siti internet predefiniti.

La struttura della partitura ha richiesto dapprima una conoscenza dei suoni presenti nelle torri campanarie, suoni che sono stati catalogati e successivamente elaborati con dispositivi elettronici, sia in studio che nella esecuzione dal vivo. Il suono della campana, pur avendo una costruzione acustica complessa, è qualcosa di molto semplice da produrre con una sintesi digitale; fa parte, nella breve storia della musica informatica, di uno dei primi suoni prodotti con i computer sin dagli studi sulla sintesi FM, e quindi, per così dire, un archetipo delle prime ricerche sonologiche. In questo caso invece i suoni delle campane erano reali e tutte le loro successive elaborazioni partivano dalle emissioni sonore registrate direttamente dalle campane della Cattedrale di Cagliari e dalle altre circostanti. In particolare sono state isolate tre bande acustiche (grave, media, acuta) degli armonici che questo strumento produce esaltando quei battimenti interni che le campane stesse producono (i battimenti sono delle vibrazioni aggiunte, interne alla materia, di interferenza tra componenti armoniche vicine). Questi trattamenti sono stati effettuati nello studio di MusicaEsperimento in Roma.

La stesura drammaturgica dell'opera ha comportato la conoscenza preventiva del luogo della rappresentazione, luogo non convenzionale, non un teatro, ma un grande *palcoscenico* all'aperto. Questo ha creato non pochi problemi di adattamento per il movimento, per la diffusione del suono, e per un generale allestimento della scena. Anche la direzione musicale, la normale concertazione, ha posto problemi inconsueti, come ad esempio le sincronie, gli attacchi di suono, i livelli acustici: pensiamo ai larghi spazi tra un campanile e l'altro, o alla distanza mobile tra cantanti e direttore. Quindi un complessa regia del suono e degli interpreti per produrre un risultato unico, tendente a evidenziare la componente spaziale del suono e quella teatrale nella azione drammatica.

Il progetto artistico-mediatico si è sviluppato a partire dal reale e primario significato dell'utilizzo delle *campane* come efficace sistema di comunicazione della comunità antica, in relazione agli

odierni sistemi comunicazionali della comunità della *rete*. Quello che faceva uso delle campane era un antico mondo di segni che andava oltre la pura e semplice *trasmissione dati* ed entrava invece nelle sfere estetiche, emotive, rituali, religiose, creando complesse interazioni all'interno di un gruppo già di per sé orientato verso *sistemi orali* di comunicazione. Ciò si relaziona all'oggi, che risulta essere una immensa platea di individui che non si conoscono, dove tutti possono comunicare con tutti, qualsiasi cosa, in qualsiasi momento. Le due comunità del *villaggio antico* e del *villaggio globale*, pur diverse tra loro per dimensioni e diversità interne, convivono e interagiscono, dando origine a inedite e rinnovate forme. Nella comunità antica la comunicazione necessariamente doveva scandire eventi normali come le cadenze orarie ed il rito religioso, ed eventi eccezionali come i segnali di pericolo e di adunata della collettività; oltre a chiamare il fedeli ai riti annunciava la morte, la festa, il battesimo, il matrimonio. La comunità odierna vive nella sospensione del tempo, annullato dalla velocità, e nella presa di distanza dal *senso della morte*, evento che sembra per lo più frutto della *function televisiva* o di una *merce* inutilizzabile dell'ipermercato dietro casa.

Rispetto poi alla domanda sul perché occuparsi di questi aspetti della musica e del suono, debbo riaffermare che credo nella possibilità di portare la musica anche fuori dalle sale da concerto, là dove il suono può prendere corpo in un contesto urbano e dare luogo a inedite possibilità espressive, mescolandosi con un vissuto di quotidianità. Credo che ciò rappresenti un fatto innovativo e in sé un'idea di libertà nuova che gli artisti possono percorrere. In ciò penso di non essere solo ma, per parlare con il linguaggio della storia, sento in una lontananza presente, la vicinanza di John Cage e di Charles Ives, del misticismo e della ritualità medioevale delle sacre rappresentazioni che affiorano quando il *senso del sacro* è evocato dal suono.

L'opera è stata eseguita dal "Musicateatroensemble" di "MusicaEsperimento", specializzato nella messa in scena di lavori di teatro musicale ed eventi scenici, composto da attori e musicisti-attori dedicati alla interazione tra azione scenica ed elaborazione elettronica del suono. Un ensemble nuovo nel suo genere nel panorama italiano, prevalentemente votato alla ricerca del rapporto tra musica e scena, con già al suo attivo alcune importanti rappresentazioni al Sonopolis-Gran Teatro La Fenice, Cantiere d'Arte di Montepulciano, Eclettica 99 e altri.

L'opera era stata commissionata dal "Centro Studi e Ricerche" di Cagliari, che ha in Dario Piludu il suo maggiore animatore nella promozione di questo strumento a Cagliari. Nella mia creazione devo molto alla stimolazione del mio amico e compositore Llorenà Barber, specialista internazionale della composizione musicale con le campane, che all'evento ha gentilmente partecipato, tra l'altro, in qualità di cantante di canto armonico, insieme alla cantante iraniana Shayesteh Sanai.

Stavo dimenticando di dire che *Mercuriali silenzi* ha avuto un inatteso interprete che talvolta, mi è stato detto, interviene nei concerti con le campane come un vero e proprio invitato di pietra...: il vento.

MUSICA ELETTRONICA



RETI NEURALI IN AMBITO MUSICALE

GIANCARLO SICA

Premessa

Il presente articolo vuole essere una prima, elementare introduzione alle varie, eccitanti ipotesi di utilizzo offerte dalle reti neurali e dal paradigma connessionista sia nell'ambito della musica elettronica che, come vedremo, della musica contemporanea in generale: pertanto, invito tutti i lettori che avranno la pazienza e la bontà di seguirmi in questo percorso a non sentirsi intimoriti nell'affrontare questa interessantissima prospettiva di ricerca.

La tematica in questione potrebbe sembrare apparentemente molto lontana dai precedenti articoli, quasi sempre relativi alle tecniche di sintesi del suono: in realtà, non esiste un momento di separazione con i lavori già presentati, poiché le reti neurali possono essere usate tanto in ambito microstrutturale che macrostrutturale.

Il controllo della struttura musicale, *de facto*, costituisce un problema grave e ancora irrisolto, a causa dell'enorme ammontare di dati necessario per lo sviluppo di una composizione elettronica, sia a livello di parametri di sintesi che di gestione della forma:

inoltre, la possibilità di produzione in tempo reale ha ulteriormente aggravato la situazione, dimostrando l'assoluta necessità di sviluppare degli 'agenti' *intelligenti* che siano in grado di ovviare a questi problemi, che vanno al di là delle capacità di controllo dell'interprete umano, e di risolvere molte difficoltà presenti in ambito compositivo, anche per ciò che riguarda il tempo differito. Nel corso di questo e di altri articoli cercheremo di trattare questo "work in progress" sia sotto l'aspetto teorico che, per quanto possibile, anche pratico, vista la difficoltà di simulazione che a volte si presenterà nel realizzare dei programmi che dovrebbero consentire al lettore di farsi una *chiara* idea di ciò di cui stiamo parlando.

Un'ultima annotazione: per motivi di chiarezza, dovrò necessariamente includere un po' di formule che, comunque, illustrerò nei dettagli.

Mi auguro solo che questo non porti alle conseguenze ipotizzate da Stephen Hawking, il quale ironicamente dice che "...ogni equazione introdotta in un libro dimezza il numero dei suoi lettori".

Mediante i linguaggi per macchine virtuali appartenenti alla famiglia Music-N sono state realizzate a tutt'oggi la maggior parte delle composizioni di musica elettronica prodotte tramite computer: ciò nondimeno, (come abbiamo già accennato) sono presenti vari problemi relativi alla generazione e al controllo su entrambi i livelli che ne rendono l'uso molto complesso e disagiata, richiedendo tempi molto lunghi di progettazione e *debugging* sia per ciò che concerne gli strumenti virtuali che la partitura ad essi associata.

Nel corso degli anni, allo scopo di ovviare a questo limite, sono stati sviluppati numerosi ambienti software per la creazione di strumenti e composizioni per i compilatori acustici della famiglia Music-N (come lo stesso Csound, che è il più usato e noto), il cui scopo è quello di consentire una drastica e massiva riduzione dei dati da fornire 'manualmente' al file <.sco> tramite la *codifica di opportune funzioni di controllo e routine di generazione*.

Tutto ciò avrebbe dovuto svincolare il compositore dalla necessità di fornire un elevatissimo numero di parametri per ciascun evento sonoro, permettendogli un controllo dell'insieme enormemente meno gravoso da un punto di vista locale (ovvero di dominio del singolo evento sonoro), e dandogli quindi la possibilità di governare tramite funzioni trigonometriche standard o di tipo arbitrario l'evolversi della micro e macrostruttura del brano.

Il successo di tutti questi lodevoli e spesso eccellenti sforzi di programmazione è però stato piuttosto parziale, per diversi motivi: si può sinteticamente dire che i problemi inerenti la *reale* utilizzazione di tali ambienti di supporto si manifestano principalmente nella difficoltà mostrata dai musicisti nell'interagire con i *formalismi* e i *sistemi di rappresentazione* insiti nei programmi stessi, che spesso sono più complessi della sintassi dei linguaggi che dovrebbero semplificare, e le cui finalità principali sono quelle di ottimizzare le procedure di definizione dei parametri per Csound, e non sempre di creare un ambiente grafico intuitivo ed "amichevole" per operare sulle macchine virtuali.

Quindi, alla luce di quanto fin qui esposto, si evidenzia come la gestione del numero e dell'andamento in senso dinamico dei parametri di controllo resti un problema ancora irrisolto, la cui gravità si manifesta tanto più prepotentemente quanto più complessa si evidenzia la quantità e la qualità dei dati di input.

Allo stato attuale si denotano due linee di pensiero riguardo alle modalità di approccio connesse al controllo di micro e macrostrutture: la prima mantiene inalterata la filosofia di lavoro *evento per evento*, con input manuale dei dati e definizione molto accurata della situazione locale, mentre la seconda, facendo un uso estensivo dei sistemi di composizione algoritmica citati poc'anzi, consente lo sviluppo di composizioni in tempi enormemente più rapidi ma perdendo uno o più ordini di grandezza di definizione delle strutture a livello *locale* (potremmo parlare di livello di risoluzione) ed aggiungendo quindi un certo ammontare di aleatorietà al risultato finale.

Indipendentemente dalle filosofie d'approccio e dalle prassi realizzative, le problematiche ora descritte vanno a complicarsi esponenzialmente se a tutto ciò che è stato illustrato finora va ad aggiungersi il problema del *controllo in tempo reale*: difatti, nonostante i numerosi e significativi sforzi finora compiuti in tutti i centri di ricerca esistenti, i vari dispositivi hardware finora realizzati come sistemi di input in tempo reale risultano estremamente complessi da utilizzare a livello di gestualità e non permettono, cosa ben più grave, una *reale* naturalezza espressiva, poiché sono in grado di simulare situazioni di *feedback* molto limitate e grossolane.

Esistono allora delle vie di soluzione a questi problemi?

Si tenga presente che se cresce al quadrato il numero di parametri di controllo, cresce al cubo la difficoltà di gestione degli stessi: pertanto, l'attenzione va spostata sulla possibilità di realizzare dei sistemi *intelligenti* (basati su reti neurali artificiali) che siano in

grado di *apprendere* le modalità delle prassi esecutive del compositore/interprete al fine di consentirgli di svincolarsi dalla necessità di controllare un enorme numero di parametri, in quanto sarà compito del sistema stesso *convertire*, dopo una fase di *apprendimento*, i movimenti naturalmente e realisticamente realizzabili dal musicista in tutti i dati di controllo necessari per la composizione/interpretazione.

In sostanza, il sistema basato su reti neurali dovrebbe comportarsi come un *analizzatore/traduttore intelligente* capace di rilevare semplici regole e/o aspetti gestuali e di *codificarli* successivamente nel massivo ammontare di parametri di controllo richiesti. Tale sistema dovrebbe essere implementato mediante un insieme di elementi di elaborazione elementari, che definiremo come una sorta di neuroni *lineari* (vedremo il perché di questo aggettivo più avanti), il cui compito sarà quello di processare i dati in ingresso mediante delle regole *predefinite* assegnate alla rete.

Proviamo allora ad ipotizzare un sistema di elaborazione neurale molto semplice basato su regole macrostrutturali, nel quale l'interpretazione di più dati di input porti alla codifica di una sequenza di output, come descritto in Fig. 1.

Quali operazioni va ad effettuare questo sistema?

Se osserviamo la Fig. 1, partendo dal basso verso l'alto, vedremo che in ingresso al nostro ipotetico sistema neurale ci sono tre sequenze di note sotto forma di liste, e l'*i-esimo* elemento di ciascuna delle tre liste viene presentato in sequenza al relativo ingresso e contemporaneamente agli *i-esimi* elementi delle altre due. Osservando l'esempio, potremo quindi desumere che:

— a) all'istante arbitrario *t* viene presentato al sistema il *pattern* (do3 fa3 sol3), ovvero i primi elementi di ciascuna delle tre liste;

— b) il sistema *cerca* fra le sue regole come utilizzare i dati in ingresso e trova la seguente serie di istruzioni:

1) SE sono presenti simultaneamente le note:

'si3' all'ingresso 1

'do#4' all'ingresso 2

'sol#4' all'ingresso 3

2) ALLORA genera la struttura accordale

'mi3 la3 re4'

3) ALTRIMENTI lascia passare una volta

le note presenti all'ingresso 1 e una volta

le note presenti all'ingresso 3 senza modificarle.

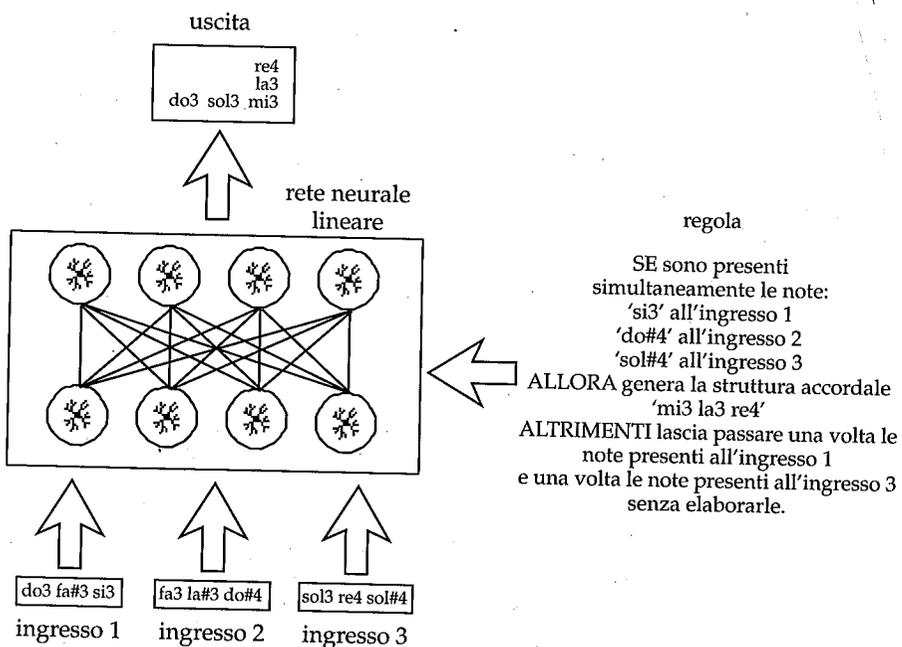
— c) a questo punto il sistema trova non verificata la condizione posta dal SE ed effettua la parte della regola compresa in ALTRIMENTI, lasciando passare solo la nota 'do3' (cioè la prima della lista);

a questo punto (ovvero all'istante $t + 1$) si ritorna al punto a), ma stavolta il pattern d'ingresso è costituito dai secondi elementi di ciascuna delle tre liste, ovvero 'fa#3 la#3 re4', ed in base alla regola viene emesso in uscita un elemento della lista 3 (il primo, in questo caso), cioè 'sol3';

infine, all'istante $t + 2$, la regola dopo il SE viene trovata vera ed in uscita viene emessa la struttura accordale 'mi3 la3 re4' ed il processo viene terminato.

Si potrebbe a questo punto obiettare che questa filosofia è già realizzabile con programmi di composizione algoritmica senza eccessivo sforzo e mediante i nostri calcolatori attuali (Von-Neumann-like, per intenderci), ma attenzione: essi non sono in grado (a livello hardware) né di *apprendere* né di *riconoscere* la forma in ingresso e tanto meno di *associarla* a qualsiasi altra.

Questi risultati, come vedremo, sono invece raggiungibili mediante delle reti neurali artificiali: si tenga però sempre ben presente che la complessità di queste reti cresce esponenzialmente in funzione della difficoltà dell'obiettivo da risolvere.



Nel paragrafo successivo proveremo quindi ad introdurre il modello di approccio connessionista, che ci porterà ad acquisire una maggiore comprensione di queste tematiche.

Il paradigma connessionista

Questo modello, appartenente al campo delle neuroscienze, si sviluppa a partire da una rinascita di interesse dimostrata dalla psicologia nei confronti delle basi biologiche e fisiche inerenti gli ambiti della memoria, dell'apprendimento, della percezione e dell'azione. Questo in parte è stato dovuto anche alla potenza dei moderni computer che hanno fornito ai ricercatori degli efficienti strumenti di simulazione del nostro comportamento... e di quello di altri animali.

Negli ultimi anni si è potuto vedere un fiorire continuo di raffinati e potenti programmi di simulazione di alcune parti del sistema nervoso *reale*, allo scopo di verificare l'ipotesi che gli *stati* mentali (ad es. i vari tipi di memoria, i sogni e la percezione) siano una sorta di "proprietà emergente" causata da molti semplici processi su scala microscopica, ovvero quella della continua attività neurale.

Dopo molti studi e ricerche è emerso che le reti neurali dimostrano che la "conoscenza" non può esistere nel cervello sotto forma di semplici "immagini", parole o simboli, come era stato assunto negli anni '70 dall'approccio della IA (Intelligenza Artificiale) simbolica, ma può invece essere codificata come un diffuso modello di attività distribuito attraverso dei grandi raggruppamenti di neuroni.

È stato evidenziato in particolare che poiché differenti modelli vengono tutti memorizzati nello *stesso* tessuto cerebrale, si possono manifestare in modo naturale degli effetti estremamente interessanti come la *fusione* tra pattern diversi che a loro volta creano *nuovi* pattern e nuove generalizzazioni.

Si può quindi brevemente riassumere che, in un modello connessionista, la conoscenza è espressa o memorizzata come un *modello simultaneo* di forze neurali nelle *connessioni* multiple fra neuroni. Questo processo, ovvero il funzionamento di una rete neurale, verrà illustrato in grande dettaglio nel paragrafo successivo, ma spero già che il lettore abbia incominciato a *percepire* l'enorme potenzialità *in fieri* delle reti neurali anche in ambito musicale, rispetto a tutte le tematiche che abbiamo finora supposto (ma che potrebbero sicuramente non essere le uniche possibili).

Si tenga come sempre ben presente che anche il paradigma connessionista non è per niente esente da critiche, ma resta un fatto indiscutibile che finora le reti neurali artificiali hanno fornito un potente mezzo di indagine per esplorare l'ipotesi che gli *stati mentali possano essere stati cerebrali*.

Neuroni artificiali e apprendimento

Allo scopo di non rendere la trattazione più complessa di quanto non lo sia già, semplificheremo al massimo la descrizione di un neurone *biologico* dicendo che si tratta di un elemento di elaborazione (corpo cellulare) che 'colleziona' segnali provenienti da altri neuroni attraverso un insieme di strutture chiamate *dendriti*. Esso, a sua volta, invia impulsi elettrici tramite una fibra nervosa detta *assone*, che si suddivide alla fine in migliaia di ramificazioni. Alla terminazione di ciascuna ramificazione, una struttura chiamata *sinapsi* (una sorta di giunzione) si 'connette' alle ramificazioni presenti sul corpo cellulare (*dendriti*) tramite la *fessura sinaptica* (*synaptic cleft*). Ogni impulso che arriva alla sinapsi provoca il rilascio da parte della stessa di una piccola quantità di sostanza chimica (*neurotrasmettitore*) che 'viaggia' attraverso la fessura sinaptica e viene ricevuta dal *recettore post-sinaptico* posto nella membrana del neurone ricevente. Questa variazione nel *potenziale post-sinaptico* (PPS) può incrementare o decrementare la polarizzazione della membrana post-sinaptica, e quindi inibire od eccitare la generazione di impulsi nel neurone ricevente: esso quindi somma o integra gli effetti di migliaia di PPS e, se il potenziale integrato eccede una certa soglia, la cellula si attiva (*firing*) inviando a sua volta un impulso attraverso il proprio assone ed innescando così nuovi processi.

Tale descrizione del processo è necessariamente *molto* elementare e probabilmente non priva di alcune imperfezioni, ma una trattazione approfondita dell'argomento esula dagli scopi che l'articolo si propone di raggiungere: non ce ne vogliano gli esperti del settore.

Comunque sia, sullo schema di questo meccanismo, si è attivata la ricerca in ambito connessionista producendo il seguente schema di neurone artificiale (che è comunque vari ordini di grandezza più semplice di un neurone *biologico*), elaborato per la prima volta da McCulloch e Pitts nel 1943 e chiamato in loro onore neurone MCP.

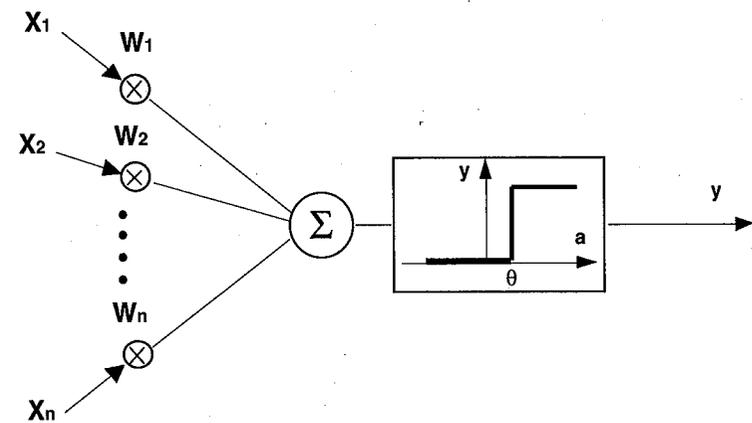


Figura 2

Il processo di attivazione di un neurone MCP (il cui schema appare in Fig. 2) può essere brevemente così schematizzato: i segnali (ovvero i potenziali di azione) vengono presentati agli ingressi dell'unità (X_i), e l'effetto (PPS) che ciascuno di essi ha può essere approssimato tramite la *moltiplicazione* per un certo valore W_i (detto *peso*) per indicare la *forza di connessione* della sinapsi. A questo punto, i segnali pesati vengono sommati per produrre una forza totale di *attivazione*. Se questa forza di attivazione eccede una certa *soglia* (θ), l'unità produrrà un segnale d'uscita. Questo schema di neurone è anche noto come TLU (*Threshold Logic Unit*, ovvero *Unità a Soglia Logica*), in quanto la soglia (cioè θ può assumere come valori solo '0' o '1', che sono di tipo *Booleano*). Come vedremo nel corso dei prossimi articoli, sono ovviamente possibili altri tipi di *soglie*, che saranno generalmente rappresentate sotto forma di *funzioni*.

Ora supponiamo di avere n ingressi con segnali $x_1, x_2 \dots x_n$ e pesi (*weights*) $w_1, w_2 \dots w_n$. I segnali possono assumere solo i valori '0' od '1' e, pertanto, sono anch'essi valori di tipo *Booleano*. La forza di attivazione a sarà allora data da:

$$a = x_1 w_1 + x_2 w_2 + \dots + x_n w_n$$

ovvero, riscritta in maniera più "compatta ed ortodossa" da un punto di vista matematico come:

$$a = \sum_{i=1}^n x_i w_i$$

L'uscita y viene quindi ottenuta attivando la funzione di soglia θ

in modo tale che:

$$y = \begin{cases} 1 \rightarrow a \geq \theta \\ 0 \rightarrow a < \theta \end{cases}$$

Ciò significa che l'uscita finale (y) del neurone assumerà il valore '1' se la forza di attivazione a è maggiore o uguale alla soglia (cioè theta, θ) e assumerà il valore '0' se a è minore di θ .
Se a questo punto proviamo a creare un'analogia con il neurone biologico, potremo facilmente comprendere che il valore binario '1' denota la presenza di un potenziale di azione e il valore '0' la sua assenza.

Prima di concludere questa prima, iniziale trattazione del problema vorremmo sottolineare che non è stata fatta qui alcuna menzione del fattore tempo — l'unità artificiale risponde infatti istantaneamente ai segnali presenti ai suoi ingressi — mentre un vero neurone biologico integra nel tempo e nello spazio. Proviamo ora a simulare (per il momento sulla carta, poi mediante un piccolo programma di simulazione che presenterò nel prossimo articolo) una piccola rete neurale basata sul neurone MCP, il cui schema è dato dalla Fig. 3:

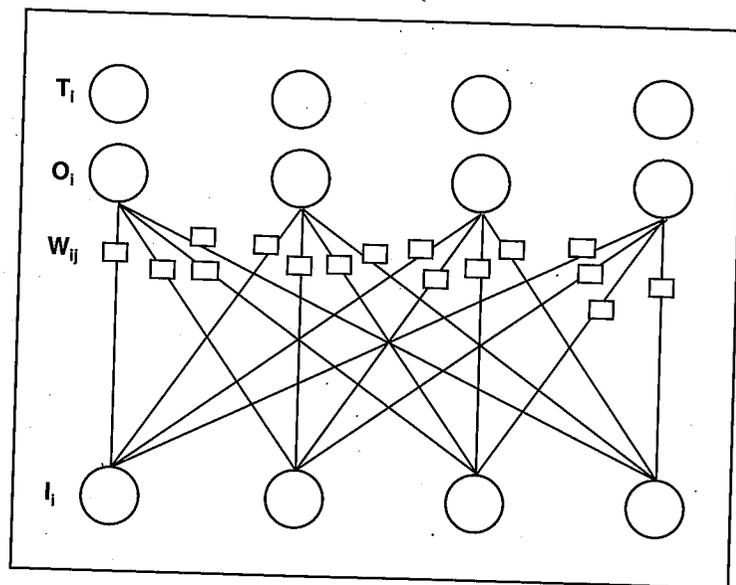


Figura 3

70 Immaginiamo ora di voler far sì che la rete impari ad associare due diversi modelli (pattern), uno esposto all'ingresso della rete

(neuroni di input) e l'altro inserito nei neuroni di target, che conterranno quindi "l'immagine" che desideriamo che la rete impari a collegare a quella d'ingresso.

Partiremo quindi dalle seguenti condizioni:

$I_i = \{0,1,1,0\}$ sono i valori binari di input;

$$w_{ij} = \begin{matrix} 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 \\ 0 & 0 & 0 & 0 \end{matrix} \text{ la matrice di pesi (qui inizialmente tutti a zero);}$$

O_i : il vettore è vuoto inizialmente in quanto non vi sono connessioni;

$T_i = \{1, 0, 0, 1\}$ sono i valori dei neuroni di target;

$r = 0.4$ è il valore iniziale della costante di apprendimento;

$\theta = 1$ è il valore della soglia.

Ricordiamo che essendo la soglia di tipo binario, essa può assumere solo i valori '0' e '1'.

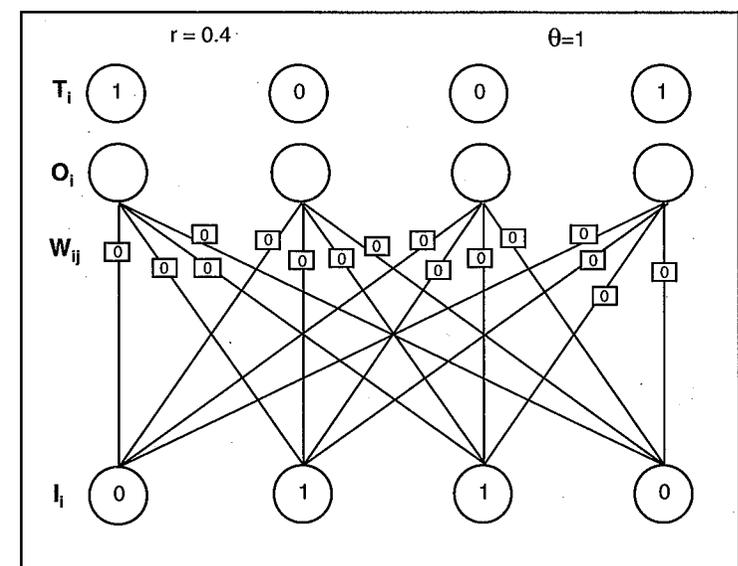


Figura 4

La Fig. 4 illustra questa condizione iniziale.

Noi esamineremo ora solo un ciclo di apprendimento riferito al matching tra il neurone di output O_1 ed il neurone di target T_1 , 71

ottenuto mediante i neuroni di input I_i ed i pesi sinaptici W_{ij} : in base alla Fig. 4, vediamo subito che, poiché i pesi W_{ij} sono tutti a zero, non vi è connessione tra i neuroni I_i ed O_1 : pertanto, la regola di Hebb dice che:

$$se : \begin{cases} a(I_i) a(T_i) = 0, \rightarrow W_{ij} = W_{ij} - r \\ a(I_i) a(T_i) = 1, \rightarrow W_{ij} = W_{ij} + r \end{cases}$$

quindi, riprendendo l'esempio, vedremo che:

$$I_1 \cdot T_1 = 0 \cdot 1 = 0, \rightarrow W_{11} = 0 - 0.4 = -0.4$$

$$I_2 \cdot T_1 = 1 \cdot 1 = 1, \rightarrow W_{12} = 0 + 0.4 = 0.4$$

$$I_3 \cdot T_1 = 1 \cdot 1 = 1, \rightarrow W_{13} = 0 + 0.4 = 0.4$$

$$I_4 \cdot T_1 = 0 \cdot 1 = 0, \rightarrow W_{14} = 0 - 0.4 = -0.4$$

A questo punto la situazione è cambiata: ora i pesi W_{ij} possiedono un valore che, a seconda dei casi, renderà la sinapsi *eccitatoria* o *inibitoria* rispetto al corrispondente valore proveniente dal neurone di input I_i .

La Fig. 5 illustra lo stato del sistema:

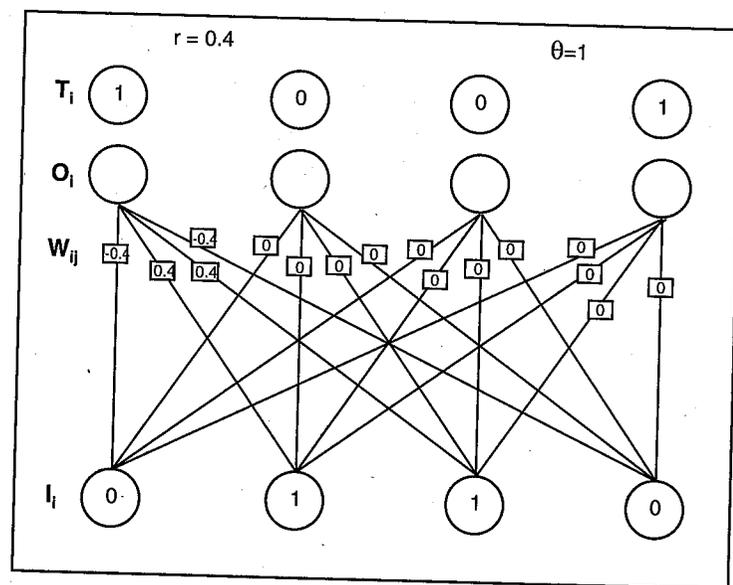


Figura 5

Ora il sistema è in grado di calcolare la forza totale di attivazione A_t per il neurone di output O_1 , sommando i prodotti di $I_i \cdot W_{1j}$, ovvero le singole forze di attivazione $a(I_i)$:

$$a(I_1) = I_1 \cdot W_{11} = 0 \cdot (-0.4) = 0$$

$$a(I_2) = I_2 \cdot W_{12} = 1 \cdot 0.4 = 0.4$$

$$a(I_3) = I_3 \cdot W_{13} = 1 \cdot 0.4 = 0.4$$

$$a(I_4) = I_4 \cdot W_{14} = 0 \cdot (-0.4) = 0$$

e quindi, successivamente,

$$A_t = a(I_1) + a(I_2) + a(I_3) + a(I_4), \text{ ovvero}$$

$0 + 0.4 + 0.4 + 0 = 0.8$, che costituisce la forza di attivazione totale A_t per O_1 : poiché però $A_t = 0.8$, essa è minore di θ (che è uguale a 1): pertanto, la condizione di matching non è soddisfatta, e si dovrà procedere ad un nuovo ciclo di apprendimento *dopo* aver proceduto ad un 'aggiustamento' dei pesi mediante la regola di Hebb relativa al *cambio* di peso (qui indicato con c):

$$c = r \cdot (I_i \cdot T_i)$$

$$W_{ij} = W_{ij} - c \quad \text{oppure} \quad W_{ij} = W_{ij} + c$$

Prendiamo in esame solo le operazioni relative ai primi due dei quattro neuroni I_i , tenendo presente che per gli altri due inseriremo direttamente il risultato, visto che l'algoritmo è lo stesso:

$$1) c = r \cdot (I_1 \cdot T_1) = 0.4 \cdot (0 \cdot 1) = 0$$

ma $W_{11} = -0.4$, quindi

$$W_{11} = W_{11} - c, \text{ cioè}$$

$$W_{11} = (-0.4) - 0 = -0.4$$

$$2) c = r \cdot (I_2 \cdot T_1) = 0.4 \cdot (1 \cdot 1) = 0.4$$

ma $W_{12} = 0.4$, quindi

$$W_{12} = W_{12} + c, \text{ cioè}$$

$$W_{12} = 0.4 + 0.4 = 0.8$$

Alla fine di tutto questo processo, avremo i pesi sinaptici

$$W_{ij} = \{-0.4, 0.8, 0.8, -0.4\}.$$

Si ripeteranno quindi le operazioni già viste, ma con i *nuovi* pesi, e cioè:

$$a(I_1) = I_1 \cdot W_{11} = 0 \cdot (-0.4) = 0$$

$$a(I_2) = I_2 \cdot W_{12} = 1 \cdot 0.8 = 0.8$$

$$a(I_3) = I_3 \cdot W_{13} = 1 \cdot 0.8 = 0.8$$

$$a(I_4) = I_4 \cdot W_{14} = 0 \cdot (-0.4) = 0$$

e stavolta essendo la forza di attivazione totale A_1 (cioè 1.6) per $O_1 > \theta$ (che è uguale a 1), O_1 assumerà il valore di '1' e pertanto il matching tra O_1 e T_1 sarà soddisfatto, e la *fase di apprendimento* sarà conclusa.

Ripetendo tutte queste operazioni per gli altri neuroni di output, si potrebbe facilmente vedere come la rete ha *imparato* ad *associare* i due pattern (cioè quello di input e di target)!

Se qualcuno sta ancora leggendo questo articolo, ed ha ancora qualche neurone (di quelli *veri*, s'intende) non in assoluto stato confusionale, si starà domandando sconsolato e magari nauseato: ma non avremmo dovuto parlare di musica, perbacco!?

Credetemi: se leggerete il seguito di quanto ho esposto finora, tutto ciò si *trasformerà* in musica, e come! In questa prima parte, ho dovuto dare una impostazione un po' teorica per darvi la *misura* (anche se solo in minima parte) della potenza delle reti neurali artificiali, che diventeranno un formidabile strumento di *ausilio interattivo* per il compositore e/o l'interprete nel gestire una composizione, sia a livello di sintesi del suono che di *forma*.

M A T E R I A L I



DAHLHAUS & C.

GIUSEPPE CHIARI

La nostra regola oggi è fatta di: triadi, cadenze, modulazioni, scale. Questi dati sono più importanti del canto.

Dato che questi schemi, questi modelli non sono *sostanziali*, né *finali* non ha senso vederli in operazioni che non li utilizzarono. [Dahlhaus, De la Motte...].

Noi sappiamo che non furono conosciuti nel '600. E quindi non utilizzati.

La regola in passato si poneva il lavoro di aggiungere ad un canto una seconda voce.

Il musicista del '700 era un uomo diverso. Come uomo civile aveva meno diritti, come operatore aveva tempi più lunghi.

La regola del basso numerato si trasformerà lentamente nell'accompagnamento con accordi.

Ma i musicisti del '700 non possono vedere questa trasformazione.

Operano con le loro *semplici* regole.

La *semplicità* è retroversione.

Nel '700 il basso numerato è una regola.

Non è una regola *semplice*.

Il musicista del '700 non fingeva una commissione. Eseguiva delle commissioni tutti i giorni. Continuamente.

La vita del musicista era un lungo tirocinio, un lungo esercizio.

L'apprendimento era diretto.

La pratica era artigianale.

Tutta questa musicologia che accredita una mitologia delle triadi è *solo* mitologia. [Dahlhaus...].

Come scienza è errata.

Come musicologia è cattiva musicologia.

Troppo letteraria.

In questa mitologia esiste un'armonia *prima* della musica, *sola* dalla musica.

E questo è falso.

I nostri insegnanti vivono nel passato, insegnano a vendere il passato.

Invadono teatri, radio, stampatori, scuole con questa idea fissa del passato.

76 Si deve parlare solo del passato.

Non è necessario leggere Fux, basta conoscere Piston.

Ma non bisogna credere che gli uomini del '700 e del '600 abbiano conosciuto un libro simile a Piston.

A cosa serve tutta questa musicologia di appoggio giustificativo?

Il potere accademico si basa su un assoluto.

Un assoluto ipotetico.

La musicologia deve *cercare*, non *fissare*.

Non lo fa.

Si riconoscerebbe un *relativo*, che la scuola non vuole riconoscere per paura di perdere potere suggestivo sull'allievo.

Suggestione, controllo.

Lo storico ha bisogno di tracciare una linea, poi raccogliere punti. Rastrellare punti. E poggiarli su questa linea.

In questi libri di musicologia vedo tanta voglia di trovare precorimenti nel passato.

Il libro di Piston è un buon libro. Operante può dare buoni frutti. Tutto qui. Niente di più.

Un libro di musica è solo un tentativo di aiutare un musicista. Poi, il musicista deve cavarsela da solo.

Al musicista serve molto confrontarsi con le musiche che trova.

Ad un musicista serve il presente, non il passato.

Schönberg ha ragione. Schenker è *troppo* poetico.

Schenker è un delirio.

Tu avrai una sola possibilità di guadagnare la vita con la musica. 77

Vendere la musica del passato.

Impara a suonare la musica del passato.

Un bel pezzo di musica è un bel pezzo di musica.

Non è la buona applicazione di una regola.

Il potere accademico si basa su un'idea di sostanza.

Pensa di gestire la *natura* della musica.

Ma la musica è un'avventura e l'insegnante la deve vivere con l'allievo.

Non c'è altra scelta.

La musica non è rappresentazione della musica *theorica*.

E la musica *theorica* non è vera di per se stessa.

Questo vogliamo dire quando diciamo:

La verità *theorica* non è un oggetto.

La musica pratica esiste.

La musica *theorica non esiste*.

Non ci stancheremo di dire che la musica è solo una pratica.

E che la teoria è sempre e solo una regola, un ordinamento grammaticale.

Esiste dunque una pluralità di regole. Geograficamente coesistono. Storicamente si succedono.

A noi interessano le nostre regole.

Regole che funzionino per fare musica e comunicare.

Resta il cantare quotidiano.

78 Resta il suonare quotidiano.

Gravare le nostre regole con gesso teorico.

Questo non è bene.

Il suonare non ha bisogno di gesso.

Magari ha bisogno di acqua, di vento...

Non ha bisogno di serietà. Forse ha bisogno di allegria.

SUONARE PER STRADA OVVERO LO SPETTACOLINO DEL POTERE

ANDREA BINI

Breve intervista a due musicisti di strada¹

Come sempre, almeno nei momenti in cui viene "permesso", svariati gruppetti di musicisti di strada si alternano nel sottopasso della stazione S.M.N., provano cioè con la loro musica a sbarcare il lunario, ma soprattutto ad allietare con le note i tristi paesaggi urbani. Incontriamo due ragazzi che stanno suonando, un ragazzo somalo e uno rumeno, chitarra e sax.

— Ciao, come ti chiami?

Mi chiamo "Lorenzo Nicolino" Mohamed, sono somalo ed è trent'anni che sono in Italia. Sempre per strada.

— Che pensi della musica in strada? Di quello che fate?

Beh, problemi a parte, penso che c'è tanta gente che vuole trovare nella musica per suonare e per captare se è valida o no. La musica in strada potrebbe durare per sempre se non rompono l'anima, cioè se gli addetti dei vari Comuni, istituzioni, ecc... non danno i cosiddetti permessi.

— Suoni solo a Firenze o hai girato altre città?

Ho girato molto, Venezia, Mestre, Torino, Padova, Verona, Bologna, Roma... Ho sempre avuto dei permessi ma... limitati e per zone limitrofe al centro o addirittura periferiche, vale a dire che ti mandano fuori a suonare. Sai cosa vuol dire? Che non tiri su manco due lire.

— Sembra che la legge per i musicisti di strada, la 121, venga adesso modificata in modo più favorevole...

Spero che siano molto veloci ad esibirla e a metterla sul Gazzettino Ufficiale e forse saremo un po' più contenti. Comunque vedremo, perché fidarsi è bene ma non fidarsi è meglio. Adesso non è proprio vivibile, viviamo continuamente con la spada di Damocle sulla testa, tutti i giorni e tutte le ore.

— Volevo parlare con il tuo compagno... come ti chiami?

Mi chiamo Lukupetrica, sono rumeno, dal '93 in Italia e dal '94 a Firenze.

— Che significa per te la musica di strada?

Significa sopravvivenza. Non c'è nessuna certezza per un lavoro, per un guadagno. Questo è il mio lavoro, il mio mestiere. Anche in Romania non c'è lavoro e io non riesco a mandare niente alla mia famiglia perché quello che riesco a guadagnare basta a malapena per me.

— Hai problemi con i Vigili o hai i permessi?

Non c'è modo di avere i permessi, per cui suoni così, mezz'ora un'ora fai 5 o 10 mila lire e poi ti mandano via, ti fanno sloggiare e a te non ti rimane che accontentarti di quello.

— Che ne pensi se riuscissimo a organizzare un "Festival-Bliz" di musicisti di strada per chiedere permessi e facilità per questo lavoro?

Sarei contento, molto contento, anzi felicissimo. Sarebbe un modo per cercare di ottenere la possibilità di lavorare tranquilli, in modo "legale", come dite in Italia, per tutelare il nostro mestiere.

— Che ne pensi delle promesse di modifica della legge sugli artisti di strada?

Non voglio dire né pensare niente, voglio solo aspettare di vedere quello che viene fuori, se sono solo parole oppure anche fatti, e che fatti.

.....

Parlare della "strada" presuppone cadere vittime della retorica. Inevitabile. La strada suscita in chi la frequenta un atteggiamento artificioso, una ricerca dell'effetto che scivola spesso in banalità e luoghi comuni. La strada è una realtà dura quanto innaturale nelle sue manifestazioni clamorose e ostentate. È il luogo aperto delle contraddizioni. Da più parti si dice che è scuola di vita. Ho sempre avuto dei dubbi in proposito. Insegna, sì, ma quasi mai in positivo. Di fatto non è un vero insegnamento. È uno scambio di colpi. E sempre sotto la cintura. L'insegnamento è altro.

Intervista volante di qualche anno fa in occasione della presentazione del Buskers Festival di Ferrara. Causa un mio articolo, polemico nei confronti di questo romanticismo di "strada", scritto per il catalogo fotografico del festival. Mi viene chiesto se ho mai suonato per strada. Rispondo di sì, che è accaduto, anni prima, a Parigi. Mi chiedono qual è il mio ricordo. Rispondo brutto, pes-

simo, che un musicista non dovrebbe mai finire per strada, dove tutto è emarginazione, rifiuto e soprattutto non dialogo. Disapunto generale. Intorno a me sono tutti organizzatori della rassegna: per loro la strada è il massimo, solo là vi è l'unica arte, la più pura. Retorica. Non ribatto. Non mi viene nulla da aggiungere a quello che ho già detto. L'intervista al sottoscritto finisce così.

Non ci ho più ripensato. Ci ripenso oggi leggendo l'intervista ai due musicisti di strada. Ci ripenso e mi vengono in mente cose sparse: certe letture, persone incontrate, sensazioni, situazioni, ricordi. Soprattutto ricordi. I saltimbanchi che vedevo da ragazzo alle fiere o quegli strani fachiri dai nomi esotici e fantasiosi che per strada, in mezzo alla gente, camminavano a piedi nudi su cocci di vetro o ingoiavano rospi vivi o mangiavano lamette. Per pochi spiccioli. Miseria e pubblico occasionale, curioso e diffidente. Ogni tanto espressioni di dileggio e cattiveria nei confronti di chi si esponeva in maniera così diretta e immediata. Contraddizioni. Di fatto la miseria della situazione era spartita fra tutti, fra chi ingoiava rospi e chi stava lì a guardarli ingoiare. Retorica.

Come il resto che ho visto dopo da adulto, nelle strade, e vedo ancora. Ubriachi, senzalavoro, drogati, prostitute, mendicanti, zingari, malati di mente: gli abbandonati, i senzacasa. Quello che la società tratta come spazzatura e relega per strada, proprio accanto ai rifiuti pigiati nei sacchi di plastica. Tutta gente che staziona in mezzo ad avanzi di cibo, cartacce, escrementi di animali e sporczia varia ormai fusa con l'asfalto. I reietti. Il "popolo dell'abisso", come diceva London. Retorica.

E poi, certo, c'è anche quello, o quelli, con la chitarra, il flautino e i tamburi che cantano e suonano, con la custodia dello strumento aperta in attesa di contributi dai passanti. Dovrebbero essere musicisti, artisti. Invece sono ancora scarti. Spesso patetici per come si propongono. Di fatto devono chiedere una sorta di elemosina. Devono vivere, sopravvivere. Retorica. Il musicista di strada è anticonformismo spettacolarizzato da chi detiene le leve del potere. Già visto. In altri periodi e in altre spettacolarizzazioni del passato non lontano. Vi ricordate i provos, i beatniks o i nostrani "capelloni" che gremivano i gradoni delle chiese nelle piazze delle città e disturbavano con le loro "provocazioni", anche musicali, la morale borghese alla metà degli anni '60? Stessa roba, riciclata dentro lo spettacolo di strada dell'emarginazione, per confermare

altri modelli. Quali? Quelli degli spettatori dell'arte di strada, dei passanti, quelli che non vivono per strada, la gente inquadrata, che ha un lavoro normale, una metà, un obiettivo saldo, uno stipendio, una casa, il telefonino alla cintura dei calzoni, colazione pranzo e cena assicurati, gente che neanche ti vede o ti sente. Ugualmente spettacolarizzati certo (col mito del lavoro, del guadagno e del benessere), ma un gradino più vicini al potere.

E fra quelli che passano e si fermano un momento ad ascoltarti suonare ci sono anche alcuni che nella vita fanno i musicisti, i musicisti "veri", pagati e inseriti nelle strutture dell'altra musica, quella che non si fa per strada. E magari hanno anche lo strumento in mano, ma lo stringono saldamente e non lo tirano fuori per mettersi a suonare con te, no, ti guardano e pensano: poveraccio, guarda com'è ridotto, e intimamente rabbriviscono (speriamo davvero di non finire così!), e poi riescono anche a dire a voce alta: però, è bravo! ma come suonano bene!, e a allungarti un po' di soldi, e poi se ne vanno verso le loro prove in teatro o in studi di registrazione. Retorica. E tu sei là a suonare ed è un non-suonare perché nelle strade di queste città si esprime solo il non essere e la musica non è musica. Per sopravvivere. Lo capisco. Può essere vero, ma non basta. Non deve bastare.

Che senso ha la musica nelle strade? Vuol dire musica per tutti? Sì, ma a condizione che la strada sia davvero di tutti e che non riproponga le medesime discriminanti di sempre. La musica nelle strade. Spettacolo. Ma quale spettacolo? Quello della miseria e dell'emarginazione? E ad uso di chi? Di quelli che passano? Francamente è un po' poco. Allora basta con le strade dove va in scena la miseria quotidiana travestita da arte. È un imbroglio condito di sadismo. Conviene ribellarsi. Come? Non esiste una ricetta pronta e sicura. Però si può cominciare a fare delle considerazioni. Eccone una: chiunque diventa ed è un artista quando ha uno spazio da gestire e in questo gli viene riconosciuta una dignità. I contenuti dell'espressività, se proprio vogliamo tirarli in ballo, vengono dopo. Ripeto, è una questione di dignità e rispetto. È una questione politica di apertura. La strada invece, nel nostro contesto sociale e culturale, è solo chiusura. Un ghetto. Dove si agitano le marionette della disperazione, in balia dei poliziotti, delle ronde di vigilantes urbani, dell'inventiva creativa di questo o quell'altro assessore alla cultura o della pietà altrui. Cazzate. Certi discorsi poi sulla carità e la pietà nei confronti delle difficoltà umane sono minestra per i preti che se ne occupano diligen-

temente e con profitto da quasi 2000 anni. Lasciamoli a loro. Retorica.

Perché dover andare a suonare per strada? Per alimentare la retorica? La strada non è uno spazio artistico se non la si conquista come tale. Altrimenti la strada nelle città di oggi è solo un luogo sporco, di passaggio, dove si respira smog. Le vibrazioni della strada non sono positive. Né a Firenze, né a Berlino, né a Amsterdam, né a Londra. Si deve stare lì per forza? Non ci sono spazi? Non ci sono alternative? Invece gli spazi per suonare esistono, esistono eccome, solo che li hanno in mano "gli altri", quelli che suonano per il potere, quelli che suonano per i monarchi, quelli che fanno il bello e cattivo tempo, quelli che poi scaricano la spazzatura per strada. E se i teatri esistono, con i loro comodi spazi e buona acustica, andiamo nei teatri a suonare. E se i teatri sono dei santuari inaccessibili o delle bastiglie gestite da carcerieri, invadiamo i santuari e abbattiamo le bastiglie. Non è utopico. La storia ci dimostra che si può fare. Nei teatri bisogna andare e non impiantare festivalini sulla musica di strada che non solo lasciano il tempo che trovano rispetto al problema degli spazi, ma vengono immediatamente spettacolarizzati in negativo da coloro che mantengono immacolata l'immagine dei loro teatri. Che ci vada Riccardo Muti per strada con la sua bacchetta prestigiosa a dirigere la sinfonia che più gli aggrada suonata da un mangianastri; che ci vadano Uto Ughi o Salvatore Accardo a raccattare soldi coi loro preziosi violini; che ci vadano tutti gli altri a far la questua col cappello in mano. Che lo facciano loro lo spettacolo del degrado. Noi non staremo neanche ad ascoltarli. Saremo altrove, a suonare, sì, in luoghi dignitosi.

ESISTE LA MUSICA?

GISELLA FRONTERO

Musica. Esiste la Musica?

Il '900 volge al termine, è stato il nostro secolo, e più volte sentivi dire: "Musica contemporanea" riguardo a compositori che avevano scritto nel '9, nel '20, e che non vivevano più, non potevano più parlare della loro opera.

E questo è importante.

Credo che oggi sia inutile parlare di compositori e ascoltatori, comunque musicisti e ascoltatori.

Un secolo, in cui era fedelmente incamerato anche il passato, rimane nella memoria uditiva, pesante e leggero. È come una grande casa, in cui tante cose sono accadute, e, in questo caso, tanti Suoni sono nati. Ora la Casa/Musica sta per richiudersi come una finestra di un computer, ma forse il Concetto di Libertà sta già aprendo la nuova casa.

Nelle esperienze recenti, almeno dagli anni '40, è presente una pluralità di tendenze che "dovrebbe" generare in chi si occupa di Musica una acquisizione di Libertà; e proprio la Libertà è, a mio avviso, l'elemento più forte e incisivo della Musica d'oggi. Creare suoni nuovi è così un percorso naturale, svincolato dal giudizio e aperto al pubblico. Credo che via via la ricerca e creazione di Musica diventerà sempre più comune attraverso la sperimentazione. In apparenza ogni ricerca individuale è espressione soggettiva, in realtà e vista in un raggio più ampio, sembra proprio una "normale strada". Ora non si dovrebbe avere più paura ad osare una nota, una frase, un pensiero; la paura di sbagliare e del giudizio potrebbero finalmente scomparire.

Chiudendosi anche un millennio si può presumere che le nostre competenze siano davvero tante ed almeno sufficienti a creare. E se tutto è stato già detto, l'atteggiamento di stimolare con l'esempio del proprio fare musicale/artistico ha un significato immenso poeticamente. A tale proposito emergono nella Musica d'oggi tre figure, che incisivamente rappresentano la Musica come Suono, la Musica come Filosofia, la Musica come Poesia.

Silenzio - Suoni - Caso - Specchio: riflesso dell'ambiente - Rumore - Vuoto - Assorbire un suono Percezione di suoni minimi, molto dentro, come riflessi trasparenti - Percezione dei rumori - "Tutti possono firmare una nota".

Non ci si era accorti che il tempo passava...

Il Figurativo si è apparentemente perduto per l'Astratto in arte, anche se i rossi, neri (Burri), bianchi (Fontana) e Wharol, rappresentano benissimo una realtà, la nostra.

Così in Musica ci si è liberati via via di un Figurativismo tonale, cromatico, dodecafonico, andando verso il rumore, cioè i suoni dell'Ambiente; in questo raffigurando e modificando artisticamente attraverso la Musica, la realtà che ci è vicina, ora. Tale emancipazione vista positivamente e senza pregiudizi può aprire finalmente la strada ad un percepire più profondo e all'acquisizione da parte della nostra sensibilità di un mondo integrale, del quale non si vogliono più considerare solo alcuni aspetti (belli/strutturali), ma aspetti percettivi, cioè oggetti/soggetti di percezione totali.

Non sfugge ormai a nessuno il fattore Ambiente, quando la Musica viene eseguita, viene ascoltata e in più sensi pensata. Ora, come già è stato, il nostro orecchio immagina un Suono per un Ambiente e... che Ambiente per quel Suono? Che cosa è oggi ascoltare Frescobaldi? Dove? Come?

Forse perché più di ieri la Musica è di tutti, si ha un maggior diritto ad immaginarne e volerne un Ambiente, a volte una scenografia, delle luci. Paghiamo un biglietto e desideriamo anche quei dati. Ancora c'è un folto numero di persone (compositori/esecutori - ascoltatori forse no) che hanno paura ad amplificare un suono, anche se emerge dalla partitura come quel suono dovrebbe essere letto, e questo perché, senza falsi pudori, l'amplificazione è della Musica Rock. In ciò il compositore appare molto più indietro rispetto all'ascoltatore.

Di nuovo le etichette, perché se si parla di Musica elettronica, tutto può passare liscio. Quello che ancora c'è, credo soprattutto in Italia, è una valanga di pregiudizi, in cui i poveri veri compositori sono sprofondati a forza di epigoni e "copioni". Non interessa più a nessuno oggi il concetto di giudizio. (Mi riferisco in particolare all'Ambiente musicale Newyorkese della Adventurous Music). E il problema deriva senz'altro dal ruolo dell'insegnamento. Già Schönberg nell'Introduzione al *Manuale di Armonia* dice: "Ciò che questo libro contiene l'ho imparato dai miei studenti". Manca quindi il ruolo di confronto di esperienze, da parte dell'insegnamento come quello di mettere le persone in grado di scoprire e non di ripetere. Se tutti devono imparare lo stesso linguaggio, non si comprenderanno linguaggi diversi, e quello appreso diventerà l'unico e poiché proposto d'autorità, il migliore. Così piano piano le orecchie si chiudono e quello che importa è dare un giu-

dizio. È per questo che la curiosità forse c'è ancora solo in certi ambienti, ed a ciò mi riferivo all'inizio con l'affermazione di quanto sia inutile parlare oggi di compositori e ascoltatori, comunque musicisti e ascoltatori.

Le case sono fatte per essere abitate, e la gente che ci vive è gente, gente comune, e la Musica è fatta per essere ascoltata da persone. Sperimentalmente la percezione curiosa e appassionata del Rumore svolge un compito molto importante nello svincolarsi da idee di giudizio sulla Musica. È una strada stimolante, che ognuno ha di fronte, tutti i giorni e le notti, e con poca spesa.

Gli stessi suoni d'orchestra possono a volte avvicinarsi, nella percezione, al Rumore, anche in musiche del passato, e farci intravedere episodi più consonanti e "sonori" come oasi melodiche, attese e godute. Così il Rumore si fa conoscere anche come fatto in sé, senza necessariamente essere contrapposto alla Musica, e conosciuto può essere sentito e amato.

Se l'esperienza dell'ascolto della pioggia, in campagna, mentre si legge un libro, in un vecchio letto, è stata finora regno della poesia può ora diventare Zona di Musica, solo che lo vogliamo, solo che la registriamo internamente e sappiamo riconoscerla, e, se lo desideriamo, riprodurla. Così l'accoppiamento alla luce che è sempre stato qualcosa tra lo scientifico e il sognante, può diventare un utile esercizio per la mente, affaticata e in cerca di nuovi stimoli e appagamenti.

In questo senso la Musica di oggi ci regala la Libertà: possiamo farlo...

Sembra così di perdere tempo nel giudizio, anche se le preferenze esistono; ma non necessariamente le scale di valori che vengano prima di poter liberamente ascoltare, così come si cammina, così come si mangia quando si ha fame.

Forse l'unica educazione da dare sarebbe quella alla tolleranza.

CONTAMINAZIONE

La prima contaminazione che viene in mente è quella storica: musica classica e jazz, ma più recente e totale è la contaminazione che, almeno negli intenti, vuole essere senza confini. Quando la Musica colta si è accorta dell'interesse che le altre Musiche suscitavano le ha attratte nella sua sfera, e non sempre il lavoro fatto è esente da abusi, rispetto per esempio alla Musica etnica. Certo essere puristi è fuori luogo ma è abbastanza chiaro che si fa ormai un uso molto commerciale degli elementi etnici all'interno di vari

contesti. Non penso alla grande rivalutazione di patrimoni lontani dalle nostre culture e che, comunque, con l'affacciarsi forte di milioni di persone, è un fatto giusto e attuale, ma ad un uso rimasticato e edulcorato di stilemi caratteristici di una Musica un po' più leggera (vedi nota a p. 94). Si può notare in questo, credo, un ennesimo sfruttamento da parte del più forte, del più, per ora, attrezzato, economicamente e divulgativamente, verso il più povero e sprovveduto. Vorrei solo ricordare Kalhed, Cesaria Evora, e c'è anche il fenomeno americano del rap, e chiedermi quali saranno il ruolo e la funzione della Musica dei popoli emergenti, negli anni futuri.

In ogni angolo del mondo ci sono Musiche. C'è un fiorire, forse un canto disperato, di musicisti provenienti dal terzo mondo. C'è una necessità di melodia, di canto, di espressione; e che integrazione e vicinanza ci sarà con il Mondo Musicale Istituzionalizzato?

È chiaro il contributo della Musica elettronica alla Musica oggi? È immediato rendersene conto dall'atmosfera che si respira ad un "loro" concerto: un'attenzione al fenomeno suono, una collaborazione tra le persone, e, in generale una migliore comunicazione. E venendo al fatto più musicale l'offerta di Suoni Nuovi.

La percezione di questi sviluppa subito: dati creativi, un dubbio, che molta musica ha perso, e... fare domande. Ciò in una società omologata è forse uno dei contributi attuali più grandi.

Penso, naturalmente, anche all'uso dei Live Electronics, e alla continua ricerca e tensione nel rapporto strumento/computer. Se la Musica contemporanea è, come credo, ricerca, e almeno questo è in ogni caso il suo lato più sicuro e indiscutibile, forse si potrebbe accettare uno spirito pionieristico, e risultati non sempre definitivi e assoluti.

E chiedersi poi di cose assolute in Musica è molto difficile oggi, a causa di una fruizione non libera e circolante della Musica contemporanea, e del suo vivere troppo spesso in un ghetto. In questa condizione esprimere un nuovo suono è un fatto importante, un atto della coscienza, che esige il massimo rispetto ed ascolto. Perché poi tutti artisti/musicisti/gente facciamo parte dello stesso Mondo, quello attuale. Quando ci si arrocca tra pregiudizi e critiche si potrebbe proprio pensare che quello che ci unisce e che condividiamo quotidianamente è maggiore di quello che ci separa (gusti, preferenze) ed è la nostra realtà, irripetibile e non accaduta prima, ma modificabile nella sua dinamica.

A questo tipo di mentalità forse sarebbe utile si improntasse anche la didattica, i sempre vivi Conservatori, istituzioni dell'in-

segnamento. Se infatti molte notizie sulla Musica si possono desumere da enciclopedie, trattati specifici, media ecc..., il solo fattore ("comunicabile") istruttivo è ancora quello celato nel rapporto umano, nella reciprocità/scambio, nello stimolo, proveniente dal dubbio/amore per l'oggetto esaminato.

La condizione di Libertà manca nonostante la nostra epoca ce la regali come possibile (Miller), anche perché la Musica è asservita, cioè la gran parte dei musicisti attivi si sottopone ad un "controllo" nello svolgere attività all'interno delle Istituzioni e diventa un obbligo morale "fare" qualcosa che non disattenda troppo le aspettative di chi paga per un prodotto.

Credo che il processo di adattamento ai gusti canonici, pur se contemporanei, sia a volte non programmatico, ma che prenda piede poco a poco nell'autore, e, paradossalmente, ciò aumenta quando si raggiungono riconoscimenti. In quel momento lo spirito contemporaneo si addormenta e... dov'è il Suono nuovo? Il nuovo in Musica è un percorso naturale, lo stesso concepire suoni è sempre stato, nei momenti migliori, concepire suoni nuovi. Questi percorrono il nostro orecchio, ci attraversano nel profondo, e chiedono una risposta. Quando la risposta è creativa hanno avuto una vita (vedi nota a p. 94).

In "Ricordati di ricordare" si traccia, ad un certo punto, quello che, per la vita creativa dei musicisti attivi, compositori, sarebbe oggi auspicabile. Una società che aiuti gli artisti. Infatti la condizione di Libertà, cui prima si accennava, dovrebbe essere tenuta in grande cura, alimentata e riconosciuta nel doppio senso di 'compresa' (afferrata al volo), e 'degnata della massima considerazione' (come essenza/essere che tutti, in quel campo, ritengono debba far parte di un sentiero continuante).

Sentiero continuante è parlare – un compositore parla della sua Musica – un uomo registra i suoni parlati che vorrebbe sentire ancora – un'Orchestra parla – un esecutore parla e suona. Ed è *ascoltare* – si ascolta il silenzio la pioggia, ascolto solo lei – si ascolta un armonico – muoversi e ascoltare il proprio suono – andare al mare e sentire che il vento suona ancora attraverso le nostre orecchie – sentire una vecchia canzone – sentire Marilyn Monroe – sedersi per ascoltare un Quartetto, *progettare suoni*, suoni con colori, suoni che sono in uno spazio, suoni per 100 esecutori, suoni con tanti silenzi tra ognuno, suoni per una storia letta sul giornale, suoni scritti sulla sabbia.

In questo sentiero possiamo immaginare tante persone, tante vo-

ci/melodie/timbri, se pensiamo che il mondo riceve Musica da tutte le provenienze di culture, di genere.

E se ancora la Musica contemporanea non ha un grosso pubblico forse sta ancora aspettando una sincerità globale e esteticamente disinteressata, di essere più libera e... di essere concettualmente più aperta. Ma per Musica contemporanea e Musica d'oggi posso intendere: un concerto di tre musicisti persiani, la danza Butoh, le installazioni sonore, ecc. ecc.

Ma quello che spesso si annota criticamente – uno scarso afflusso ai concerti di Musica contemporanea – non è detto debba essere interpretato negativamente. Entra infatti in gioco il fattore tolleranza, per il quale essendo ogni espressione degna di stima, la quantità di pubblico non è un dato indicante l'esperienza artistica di un evento. Con la tolleranza possiamo accettare musiche diverse, scritte secondo stili lontani tra loro, e che possono essere comunque gradite, anche da un numero di ascoltatori non grande. Ciò invece di cui si sente la mancanza è la coscienza delle cose. La coscienza della realtà attuale. La coscienza di essere artisti. La coscienza di costruire Note nuove perché possa esistere il nome Musica d'oggi.

MODO D'ASCOLTO DELLA MUSICA

Si sostiene sempre la maggiore armonia (in senso non musicale) della Musica del periodo classico. Ora ogni variazione e diversità rispetto ad un accordo che ci aspetteremmo è anche interpretabile come una maggiore coscienza individuale, una spinta all'analisi, alla creatività. Dove: percepire le "differenze" è fare un tuffo da analisi all'interno, per cercare di capire... il perché.

È comunque una spinta necessaria verso una "mentalità" e paragonare i due tipi di ascolto (ascolto come ricevimento di suoni) è paragonare una attività passiva (l'ascolto della Musica classica) a una attività attiva (l'ascolto della Musica del '900).

Bach vicino Brian Eno.

Ma troppo spesso si ascolta la Musica del passato ascoltandone solo il "linguaggio". Così si toglie la genialità a Bach per esempio. Forse la maggior parte non ne vedrebbe la bellezza, la spiritualità, considerandolo... solo un musicista. Coperto da uno stile viene finalmente riconosciuto, ma non è ancora (1999) amato per quello che è stato (vedi nota a p. 94).

90 Così qualsiasi brano anche romantico, per pianoforte, per esempio, ha, se gli si toglie per un attimo il limite del linguaggio,

un potere di modernità "assoluto", e manifesta una profonda vicinanza al nostro tempo e alle sue espressioni artistiche.

Perché ancora oggi l'arte non vuole essere amata per quello che è stata ai suoi tempi e cioè viva (quella vera) e nuova (quella durata fino a noi), ma è accettata solo in quanto "finita".

(Quando qualcosa ti dà il senso della vita... anche di tutto il suo finire, con... le ombre, c'è ancora bisogno di pensare a valori, da dare?).

Sono sicura che non è più necessario essere legati ad un giudizio, perché c'è un grande merito nel fare uscire... luminosamente la parola della poesia!!

La Musica contemporanea ha bisogno anche di luoghi nuovi, che siano visivamente neutri, rispetto agli spazi tradizionali, e predisposti ad un ascolto accurato. Dovrebbe esserci un impegno nella scelta della sala d'ascolto, e i musicisti dovrebbero avere la consapevolezza, vedendo un luogo, di quale possa essere il risultato sonoro.

Immagino cupole vuote (per un suono allungato) e spazi bianchi nei quali il pensiero si concentra. In una condizione acustica buona la mente si ferma, emergono frammenti creativi, silenzio. Si possono percepire i respiri, e il significato profondo che sta dietro il respiro; ed essendo il respiro un suono che viene "ricevuto" "assorbito" "prodotto" con varietà soggettive, scorrendo dentro e fuori genera un Suono Personale. Il suono personale, che forse si avvicina a quello di cui parlano i testi delle antiche tradizioni, è, credo, raggiungibile da oggi, poiché a frammenti se ne ha l'esperienza. È tra due suoni, quello del Silenzio e quello dell'Organizzazione musicale; si insinua leggero in un confine che non ha delimitazioni definite e se lo si ascolta se ne percepisce la vita. Ogni movimento può interromperlo.

Molti compositori si sono occupati di questo suono.

Se si riesce a sentirlo vengono fuori, come goccioline, frammenti creativi e Suoni-Ricordo. Sono quei suoni che Proust descrive con grande precisione, tracciando una analisi molto completa del passaggio (considerando che il fenomeno acustico si muove nell'Aria) dal Suono/Musica a noi.

Secondo quanto la scienza rende noto ogni giorno i fenomeni che abbiamo sempre considerato nel campo delle emozioni, viaggiano con processi chimici, e considerando quante sono le particelle che generiamo e che i suoni, generando movimenti/spostamenti di vita, a loro volta mettono in atto, se ne ricava una immagine estremamente pullulante e ricca.

La nostra attenzione può cogliere un istante nella sua comple- 91

tezza, oppure seguire una traccia in senso orizzontale e verticale per una data durata di tempo.

Ma la percezione è tridimensionale. Intendendo con ciò un volume, un blocco di materia leggera, del quale non possono essere considerati solo alcuni aspetti, ma che siamo tenuti a ricevere globalmente, avendo la Musica, in particolare nel '900, fatto assorbire alla nostra memoria una quantità di risorse così ampia.

INTERAZIONE ARTE/MUSICA

Nell'attuale fermento di idee che accompagna la creazione di installazioni sonore, si può cogliere un movimento di ricerca da una parte di Suono Nuovo e dall'altra di Ambiente Nuovo. Anche il rapporto tra chi pensa un lavoro e chi lo ascolta/guarda cambia. L'autore progetta un pensiero, ricrea una immagine attraverso la materia, con una maggiore leggerezza e attualità ("Conoscere e Spiegare il mondo"), e il pubblico può muoversi (in tutti i sensi) liberamente tra un'opera, scegliendo i percorsi, accanto ad un'altra persona, seguendola, oppure avventurandosi solo, verso qualcosa di cui non sente l'autorità, il dover giudicare subito, ma un farne parte.

In tale contesto anche la Durata, sempre stabilita in Musica, diventa libera. Il tempo, il tempo dell'opera si sente ormai come proprio, personale.

Può allora venire in mente di elaborare uno Spazio, un Insieme di suoni, una Struttura nella quale ordinare i Suoni-Ricordo. Soltanto l'atto di immaginarla, ne fa un'opera. Il processo mentale di rimandi è concreto, reale anche se non "realizzato", quantificabile da un muoversi della Fantasia, particelle senza nome che si toccano...

SENTIRE ad un Concerto un Suono personale

Con uno sforzo, che l'attualità ci consiglia, possiamo ora considerare Sonoro e Musicale un dato visivo. E ciò non in un senso facilmente letterario, ma con un processo di ampliamento di campi.

Se abbiamo considerato l'esistenza di un Suono personale, possiamo coglierlo in una descrizione a parole come in un intreccio di linee, nel colore, nella materia. Quella percezione più sottile della vita delle cose, del respiro, nasconde il Suono nell'elemento visivo, e può quindi farlo uscire e Essere Musica.

Il processo mentale è così rapido che niente ci vieta di ascoltare una "nostra musica" mentre vediamo, ed anche come autori, di disegnare una storia che suoni. Si possono guardare intensamente le cose, immaginare chiudendo gli occhi il loro movimento, e ricordarne/crearne/articolarne il suono con fantasia, come un fiammingo, se amiamo le sovrapposizioni, oppure con una linea semplice se è più simile al nostro mondo sonoro.

Anche raccontare un suono è Musica.

IMPROVVISAZIONE

Si può ora farla uscire allo scoperto? Nella Musica contemporanea?

Si improvvisa di solito ad una velocità ridotta, rispetto a quella del pensiero musicale immaginativo, ma quasi uguale a quella dello scrivere. Quindi scrivere e suonare improvvisando implicano delle scelte, perché il materiale non si può mettere sulla carta, e suonare, tutto in una volta. Metteremo prima un'idea e così suoneremo prima determinate note. L'atto di scegliere è molto importante e, in entrambi i casi, racconta della personalità del compositore. (Intendendo per compositore anche chi suona qualcosa di inesistente fino a quel momento)

'Togliere' diventa così più incisivo di 'mettere'. Ma considerando in particolare l'improvvisazione, è evidente che anche questa esiste oggi in un'ottica diversa e rappresenta uno degli aspetti (più vivi) della Musica contemporanea. Soprattutto nella scena americana e nordeuropea.

Comporre attraverso l'improvvisazione è aver presente molti stili ed avvicinarli. Dietro questo processo credo si possa vedere un desiderio di comunicare e di allargare il campo di fruizione. Se, inoltre, molti modi di fare musicali vengono avvicinati, giudicare viene posto in secondo piano, rispetto a sperimentare, e parlando con musicisti che la usano, si avvertono subito una Coscienza e Attenzione forti. Tuttavia, nonostante il loro impegno, l'improvvisazione è ancora ufficialmente considerata qualcosa di vago nell'ambito della Musica contemporanea. Ed anche in questo caso, credo, la Libertà, che diamo per acquisita, dovrebbe aiutarci a conoscerla e accettarla.

Forse c'è anche il concetto che a molti autori non interessa fissare in maniera definitiva un pensiero musicale, ma esprimere, anche rischiando, l'indeterminato accostarsi di suoni che viaggiano nella nostra memoria/immaginazione e darli subito ad altre persone.

C'è chi concettualmente, seguendo un pensiero musicale, cerca di farlo con una limpidezza assoluta, interpretando i suoni come vivi di vita propria. È allora, maggiormente, l'atto di trascriverli potrebbe andare contro tale visione, dove fissare suoni in maniera definitiva anteporrebbe la persona come soggetto ai suoni (oggetto), e non se ne considererebbe l'autonomia.

C'è chi preferisce non farlo.

Così si comprende come, in alcuni casi, la Musica oggi venga solo suggerita, e in tale senso venga considerato, come compito più importante, lavorare secondo questi concetti che esprimere un giudizio. Anche qui c'è una Estetica, c'è un modo di pensare il suono che racchiude idee future e tramanda idee passate. Forse è frutto di una scissione molto recente aver ufficialmente estromesso l'Improvvisazione dalla Musica. Sarebbe utile chiedere agli autori contemporanei sul loro Concetto di Musica, con spirito curioso e libero, e accettarne con tolleranza le idee. Queste infatti non possono essere nascoste in nessun luogo, anche se la Musica che ne scaturisce può non essere ascoltata. Esistono i concetti, tanto vale conoscerli!!

Parlare della struttura può essere interessante, ma è in fondo dilungarsi su fattori marginali, mentre, forse, scoprire le idee è più utile. C'è ancora paura di tirarle fuori? Chi deve giudicarle? Con quale autorità?

Oggi il rispetto dovrebbe essere esteso ai gesti umani, anche a quelli minimi, e tra questi la Musica, che è per prima cosa "gesto", "uscire fuori" "esprimere".

Interviste sognanti

John Lennon, John Cage, Giacinto Scelsi, Giuseppe Chiari, Luigi Nono, Luciano Berio, Sylvano Bussotti, Thelonius Monk, Miles Davis, Fabrizio De André, Jacques Brel, John Zorn, Jim Staley, Phill Niblock, Paco De Lucia, Anthony Sydney, Francesco Giomi, Marco Ligabue, Albert Mayr, Luigi Ceccarelli, Paolo Pachini, Paul Pignon, Wilfried Jentsch, Ikue Mori, Zena Parkins, La Monte Young.

Precisazioni:

- 94 - Ho usato l'espressione "Musica un po' più Leggera" in una accezione particolare: avrei potuto dire più melodica, più

orecchiabile, riferendomi al concetto di "Leggerezza", che esprime infatti (al di là dell'usurato termine "Musica leggera"), qualcosa di fresco, aereo ed immediato.

- Suoni nuovi. Sono per me quelli che nascono in una mente aperta al mondo e che sono in grado di veicolare messaggi. Essi esistono e forse li scopriamo soltanto, nella musica di oggi come in quella del passato. Ne troviamo tanti anche qui, in Satie come in G. de Machaut.
- Quanto affermato riguardo all'ascolto della Musica classica è volutamente esagerato e si riferisce ad un atteggiamento molte volte non creativo verso una musica che non viene messa in discussione ma quasi sempre ricevuta passivamente. È chiaro che a tutto il repertorio tradizionale è possibile dare un nuovo senso, sia come interpreti che come ascoltatori.
- Riguardo a Bach. Penso solo che dovrebbe diventare più comune, ed essere considerato veramente attuale e non un monumento. Intendo questo per amarlo oggi.

WILLIAM GRANT STILL: IL CIGNO NERO

SIMONA FRASCA

Alla fine dell'Ottocento il nuovo ed il vecchio continente entrano in una congiunzione "artistica" molto favorevole, forse come mai prima di allora. La vecchia Europa tiene a battesimo un'enorme quantità di ingegni musicali dalla spiccata individualità nazionale e l'America del Nord le tiene dietro disegnando un proprio universo musicale in cui sono distintamente riconoscibili forti personalità che rivelano una grande autonomia creativa ma anche una cultura sapiente ed attenta mutuata dal costante riferimento alla musica europea.

Il destino della musica americana, sia essa colta che popolare — distinzione che i compositori americani hanno saputo stemperare fino al punto di azzerare in molti casi — si gioca sul piano delle tradizioni locali nere, ebraiche, indiane, latino-americane e sulla felice riappropriazione di soluzioni musicali provenienti dall'Europa spesso partite proprio dall'America per farvi ritorno ingentilite. Il vario innesto di questi elementi è la combinazione attraverso la quale si forma buona parte della storia della musica americana di inizio secolo. Scorrendo la biografia artistica dei maggiori autori americani, Gershwin tra i primi, immediatamente questo carattere diventa evidente. Ad esempio tra i compositori, diremo, "bifronti", cioè tra coloro che si sono interessati tanto alla cultura popolare americana quanto alle avanguardie europee, sicuramente merita un posto di rilievo il compositore nero William Grant Still, contemporaneo di Duke Ellington, anche se l'elenco in questo senso è davvero lungo e di difficile definizione soprattutto in considerazione del fatto che l'America è un territorio di laceranti contrasti sociali dall'esplicito e oppositivo risolto soprattutto in ambito artistico.

Still fu tra gli autori più rappresentativi del cosiddetto *Rinascimento Nero*, che se da una parte si connota con caratteri esplicitamente antagonisti alla cultura bianca americana dall'altra si definisce proprio grazie all'intelligente curiosità che questo compositore e molti altri come lui ebbero verso la musica colta europea. Il

cosiddetto Rinascimento di Harlem rappresenta il primo grande passo del popolo afro-americano verso il recupero cosciente della loro storia e della loro cultura e deriva direttamente da quel movimento definito *pan-africanismo* che per primo alla fine dell'800 diffuse principi di "ecumenismo" nero sottolineando la comune origine del popolo africano ed una unica eredità culturale e artistica. Il sentimento nazionalista e la tensione culturale che ne derivò promossero a partire dal 1917 la prima grande ondata di rinascita artistica con la maturazione di compositori neri di qualità elevatissima: Samuel-Coleridge Taylor, poi Scott Joplin, Will Marion Cook, Harry T. Burleigh, R. Nathaniel Dett, W. G. Still e tantissimi altri. Scrive Samuel Floyd, autore di una recente storia della musica afro-americana lucida e completa, che il Rinascimento Nero, diversamente da quello europeo sviluppatosi tra il XIV e XVI secolo in seguito alla riscoperta e allo studio della civiltà classica greca, non aveva testi scritti a cui fare riferimento. Gli afro-americani del secolo scorso furono ispirati esclusivamente dall'intuizione dell'esistenza di antiche e splendide civiltà africane sorte secoli prima lungo il Nilo, l'Eufrate ed il Tigri. Solo la consapevolezza di un passato glorioso spiega il vigore artistico e lo straordinario proliferare di talenti artistici a cavallo tra i due secoli ed il *blues* divenne il termine *post quem* gli afro-americani cominciarono a costruire la loro storia della musica.

La vita di Still è un piccolo saggio di ciò che abbiamo detto fin qui. Nato nel 1895 a Woodville, nel Mississippi, Still cresce in un'epoca in cui l'integrazione razziale è una perversa chimera, lontana quanto il vecchio continente a cui però il compositore si rivolge già dagli anni di apprendistato musicale svolto prima alla Wilberforce University in Ohio, poi all'Oberlin Conservatory, ed infine al New England Conservatory of Music di Boston prima con G. W. Chadwick e poi con Edgar Varèse, il cui insegnamento rifiuterà alla ricerca di un linguaggio propriamente "nero". Stabilitosi a New York nel 1919 lavorò alla Harry Pace's Phonograph Company per la *Black Swan*, la prima etichetta discografica interamente gestita da neri che produceva musica di ogni genere ma solo di artisti di colore. L'interesse di Still per la musica europea e soprattutto per quei compositori che hanno contribuito a creare una tradizione nazionale della musica, fu vigile, ad esempio nel 1965 compose una trenodia in memoria di Jean Sibelius morto alcuni anni prima. Figlio probabilmente di una famiglia agiata che gli permise di seguire ottimi studi, Still riuscì a nutrire i suoi interessi nella maniera migliore possibile. Fu soprattutto un abile

orchestratore, lavorò infatti per Paul Witheman, William Christopher Handy, Artie Shaw ed in seguito con James P. Johnson, il fior fiore della musica leggera e jazz di quegli anni. Una grandissima curiosità nei confronti delle tecniche strumentistiche più varie gli preparò il terreno per una scrittura molteplice e raramente insufficiente agli obiettivi prescelti. Durante gli anni '30 ebbe importanti riconoscimenti: il premio "Guggenheim" e nel 1936 la direzione dell'*Orchestra Filarmonica di Los Angeles* ponendo il primato di primo compositore nero alla guida di quella formazione musicale. Ma già nel 1931 aveva messo a punto un altro primato: la sua opera più nota, la *Afro-American Symphony*, era stata la prima sinfonia composta da un afro-americano e la prima ad essere eseguita da un'importante orchestra, la *Rochester Philharmonic Orchestra*. Scorrendo il suo ricco catalogo si materializza immediatamente l'ampio margine di confine attraverso cui Still riusciva a muoversi con grande libertà. Innanzitutto la disinvoltura che gli proveniva dal frequentare sia l'ambito della musica leggera e jazz che quello della musica colta gli ha permesso di evitare qualsiasi settorialismo di genere.

Stefano Zenni, nel 1995 in occasione della prima nazionale di alcune opere di Still eseguite da Enrico e Gabriele Pieranunzi per la Società Italiana per lo Studio della Musica Afro-americana a Pescara, ha scritto: «Still passò per un compositore facile e gradevole. La sua opera è ricca di costanti riferimenti alla musica nera, al punto che egli divenne il simbolo vivente della dignità raggiunta dai compositori neri. Naturalmente l'establishment concertistico bianco non ha compreso la sua arte, poiché uno dei poli di questa dialettica, quello afroamericano, gli è ignoto».

Still adoperò tutte le forme più o meno in voga nella musica all'inizio del '900. Fu autore insieme con la moglie Verna Arvey, che gli fornì libretti e spunti di vario genere, di circa 9 opere teatrali, 4 balletti, un gran numero di composizioni vocali ma è soprattutto nell'invenzione di sinfonie, suites e pezzi per banda e piccoli organici che viene fuori la sua natura eclettica e la sua coscienza profondamente nera e militante, a volte volutamente arcaizzante nei titoli: *Song of a New Race* (1937), *Africa* (1930), *Ebon Chronicle* (1934), *Pages from Negro History* (1943), *In memoriam: The Colored Soldiers who died for Democracy* (1943), *Plain Chant for America* (1941), *Archaic Ritual* (1946), *Autochthonous* (1947).

98 L'eccezionalità di questo compositore sta dunque nell'aver posto

le basi di un linguaggio musicale "nero" attraverso l'intelligente innesto di moduli compositivi europei colti e materiali desunti dalla tradizione popolare afro-americana e variamente manipolati, questo a partire già dall'*Afro-American Symphony*. In questo modo Still si iscrive perfettamente nell'ambito della storia della musica del primo '900. Come gli altri autori americani ed europei anche lui infatti si impegnò nell'individuazione di una via nazionale della propria musica lavorando non su materiale preesistente, come fecero Bartòk o Stravinsky, ma creando imitazioni stilizzate che elaborò in forme musicali classiche giudicate spesso audaci e anticonvenzionali soprattutto perché composte da un autore di colore.

L'IDENTITÀ FRAMMENTATA DEL NUOVO CANTAUTORE

LELLO SAVONARDO

“Volevo fare un disco... / però non era facile / perché per anni ho fatto molti generi di musica / allora non trovavo mai la logica / nelle cose che facevo / che suonavo (...) / le mie cose (...) / le mie storie / quello che ho vissuto in questi anni / che suonavo il blues ... / il jazz, qualche volta mi assaliva di nascosto / però per i cantautori c'era sempre posto / passavo per la musica orientale e il flamenco / ma la mia dieta per il divertimento era / sempre poi comunque andare / con gli amici in discoteca / e quindi non è colpa mia / se adesso faccio quello che per anni / è stata solo un'utopia / ed anche se il mio suono può sembrarvi strano (...) / io faccio pop italiano... It.pop ... It.pop”.¹

Questi versi contenuti nel brano *It.pop* di Alex Britti, in modo semplice e diretto, esprimono da un lato un sostanziale disorientamento, la ricerca di un'identità musicale ed artistica che accomuna la generazione dei nuovi cantautori italiani, e dall'altro una tendenza inevitabile verso la mescolanza, l'ibridazione, la contaminazione tra i diversi linguaggi, stili, generi, ritmi, suoni, parole che investono l'artista contemporaneo. Un'artista metropolitano, *postmoderno*, che, anche nelle canzoni di consumo, *popolari* e apparentemente *leggere*, si esprime o tende ad esprimersi attraverso “un suono che può sembrare strano”, aldilà delle etichette, degli schemi e dei classici canoni della canzone italiana.

La *canzone*, infatti, come tutte le forme di comunicazione e di espressione è continuamente esposta alle sollecitazioni, agli stimoli, agli input che arrivano dall'esterno, all'interno di un *villaggio globale* multietnico e culturalmente *ibrido* in cui è possibile, in tempo reale, interagire, attraverso la *rete*, con l'Australia, il Nord Africa, gli Stati Uniti e il resto del mondo, reale o virtuale che sia, o attraverso un'antenna parabolica che apre innumerevoli finestre sui *diversi mondi* e sulle culture, i costumi e i sistemi che

¹ It.pop in Alex Britti, *It.pop*, Universal, 1998.

li rappresentano. L'immagine del cantautore anni Settanta, che si esprimeva in modo efficace anche solo attraverso la chitarra ed un *fiume di parole cantate*, sembra vacillare a favore di una specie di *cantapopfunkraprockautore* che raccoglie, respira ed esprime le diverse sollecitazioni, musicali e non, che lo travolgono.

Un *cantapop... autore* come ad esempio Daniele Silvestri, che pubblica dischi sempre molto eterogenei e i cui brani sembrano prendere strade diverse, sembrano andare cioè in direzioni indipendenti dal progetto globale per esplorare nuove forme espressive. Attraverso il rock e lo swing, il rap e la bossanova Silvestri esprime il suo mondo, il mondo di una generazione dall'identità frammentata e sempre più “confusa e felice”, tanto per citare la *cantantessa* Carmen Consoli, felice di non porsi limiti, confini, barriere, felice di uscire dalla gabbia degli stili preconfezionati per andare in cerca di nuove emozioni, esplorando realtà apparentemente contraddittorie e che invece convivono, si fondono o semplicemente si (con)fondono in una nuova *realtà ibrida*. In tutto questo non c'è niente di nuovo o di straordinario, la musica Rock ha sempre avuto una forte valenza di rottura. Nella musica così come nella società tutte le trasformazioni dipendono dalla crisi degli schemi preesistenti a favore di innovazioni dovute all'incrocio, al *meticciato*, allo scontro-incontro che ha per esempio generato il rock and roll negli anni Cinquanta. La fusione della musica nera, il blues, con il folk bianco e il jazz, ha infatti generato quell'esplosione di suoni e di ritmi che dai cosiddetti *benpensanti* di allora è stata etichettata come la *musica di Satana*, espressione che oggi può solo far sorridere. Del resto ci sembra chiaro che, come afferma l'antropologo Martin Bernal, “dalla purezza nasce solo sterilità”² e che l'evoluzione è frutto di inevitabili incroci, concetto quest'ultimo divenuto ormai la bandiera-slogan degli Almamegretta, formazione musicale la cui *anima migrante* attraversa moduli espressivi diversi e apparentemente lontani. Le melodie *arbonapoletane*, i ritmi *dub* e i suoni metropolitani che caratterizzano la loro musica, si fondono infatti in un linguaggio *felicemente bastardo*³. Dunque “dal diamante non nasce niente dal letame nascono i fiori”, come scriveva, nella straordinaria canzone *Via del campo*, il poeta cantautore Fabrizio de André. Tale

² Martin Bernal, *Black Athena. Le origini afro-asiatiche della civiltà classica*, Edizioni Pratiche, Bologna, 1994.

³ Cfr. Lello Savonardo, *Nuovi linguaggi musicali a Napoli. Il Rock, il Rap e le Posse*, Oxiana Edizioni, Pomigliano d'Arco (Na), 1999.

verso sembra evidenziare lo stesso concetto espresso da Bernal e, anche se entrambe le espressioni sono riferite a temi diversi, ci sembrano utili per sottolineare che le contaminazioni musicali e più in generale quelle artistiche rappresentano un significativo indicatore socio-culturale in una società sempre più *meticcia*. Una società che i cantautori raccontano da sempre con ironia, provocazione, trasgressione, capovolgendo le categorie preesistenti, proponendo dubbi e spunti di riflessione ed esprimendo il disagio di chi sente l'esigenza di riconoscersi, anche solo per una stagione, nel *cantapopautore* di passaggio, attraverso una canzone usa e getta, in un sistema in cui tutto è così veloce e dove la motivazione ideale, forse anche un po' ingenua, che spingeva i giovani degli anni Settanta a ritenere il cantautore un *nuovo profeta*, si consuma inevitabilmente molto più in fretta. Un *nuovo profeta* quasi come quello disegnato dai versi ironici di *Cantautore*, una celebre canzone di Edoardo Bennato, tra i primi artisti che hanno in mondo significativo rivoluzionato la canzone italiana:

"tu sei saggio / tu porti la verità / tu non sei un comune mortale / a te non è concesso barare / tu sei un a a cantautore"⁴.

TRAVISAMENTI/2 LA TEL@VISIONE INDIFFERENTE

GABRIELE MONTAGANO

La televisione si è andata sempre più orientando verso 'l'indifferente' che è poi una sorta di avvicinamento alla sua verità-finzione. Ci seduce la sua irricoscibilità, il porsi come sospensione del giudizio che disattiva il sistema. Ci pone in una zona franca, un vuoto che assomiglia a quello prodotto accidentalmente sullo schermo da eventi impreveduti.

Siamo catturati e coinvolti in un deserto discreto, magia dell'oggetto 'inautentico', che ci pone di fronte ai frantumi dei linguaggi chiamati a costruire e decostruire la relazione con l'oggetto. Non siamo soli a riempire questo spazio bianco, c'è anche la televisione che ci offre il suo punto di vista. Come discorso si impone, resiste alla nostra voglia di mettere ordine legandoci alla 'grana' della relazione. Potremmo dire che la televisione genera chimere. Assistiamo — ma quanto il partecipare passivo non è produttivo? — alla generazione di 'insiemi' che non hanno più una loro riconoscibilità. Si costituiscono grazie ad una contaminazione di linguaggi e di oggetti di cui non cogliamo il segreto. È così che la televisione ci disegna la scena di un emporio brechtiano, una forma espositiva della produzione. L'alta visibilità innalza la visione della cultura portandola verso forme ed investiture di differenze simboliche che chiedono una decifrazione.

La tel@visione risponde così al principio che è il prodotto a cercarsi il mercato, a conquistarlo e a rivendicare il proprio diritto alla vita. In questo senso il prodotto esiste perché comunica. E giocando sulla 'sovraesposizione' porta a conseguenze estreme le caratteristiche dell'oggetto moderno. Lo arricchisce di tracce simboliche, elementi di un discorso che portano diritto alla sovraesposizione del desiderio come pulsione originaria. L'*allure* dell'oggetto funziona da 'massaggio' alle funzioni vitali dell'esistenza generando un'alterazione del suo valore. Siamo sedotti grazie ad un processo di 'elusione' dalla merce, dalla materialità; verso una consistenza materiale del desiderio. Sulla superficie degli oggetti si spongono dettagli in eccesso di senso, punti di vista esplorativi

che producono differenze. Questo catalogo della postmodernità rende trasparente il mondo come palinsesto, come rete. Storie, dettagli, problemi etnici, tradizioni, diversità, lingue, località ed altro ancora costituiscono il network, attivano la rete, mettono in cortocircuito il privato... La merce si ribella.

NOTIZIE SUGLI AUTORI

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 Filósofas*, Valencia 1996), e *La prospettiva del '68* (Liguori 1998).

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

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

WALTER VELTRONI — Segretario dei D.S., già vicepresidente del Consiglio dei ministri e direttore de "l'Unità", attuale Segretario Nazionale dei D.S.

GABRIELE BONOMO — Musicologo, collabora con le riviste "Temporale", "Rivista Italiana di Musicologia", "Riga", "Ottagono". Ha curato i volumi *John Cage* (Milano 1998, Marcos y Marcos) e *Walter Marchetti: The Hunt and Other Writings* (Vancouver 1999).

ENRICO RENNA — Compositore e docente di composizione al Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli. La sua attività lo porta a collaborare con enti quali il Teatro La Fenice (Venezia), Musica nel Nostro Tempo (Milano), Lim (Madrid), Festival Pontino (Sermoneta, Abbazia di Fossanova), Cantiere Internazionale (Montepulciano), Nuova Consonanza (Roma), Rai di Napoli, Roma, Milano, Torino, Filarmonica George Enescu (Bucarest), Pittsburgh University (USA), e numerosissimi altri festival.

RICCARDO VAGLINI — Compositore e docente di composizione, opera in Italia e all'estero (Budapest, Tokyo, Darmstadt, Buenos Aires, etc.). A Pisa è tra i promotori di "Arsenale Musica".

ENRICO COCCO — Compositore, sperimentatore sonoro, docente di Composizione, è impegnato nella direzione artistica di festival musicali. Ha scritto, tra l'altro, l'opera multimediale *I visionari*, andata in scena per il Cantiere d'Arte di Montepulciano, e l'opera *Poetico Notturmo Silenzio*, rappresentata ai "Ferienkurse für Neue Musik" di Darmstadt. Suoi lavori sono stati eseguiti in Europa e America.

GIANCARLO SICA — Compositore ed esperto di musica elettronica. Collabora e pubblica con il più prestigioso organismo internazionale del settore, il M.I.T., ed è attivo presso il gruppo ACEL dell'Università di Napoli.

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

ANDREA BINI — Musicista, improvvisatore, ha maturato lunghe esperienze di improvvisazione di gruppo in Germania, Francia, Olanda. Le sue improvvisazioni vengono denominate 'composizioni istantanee'. Si interessa anche di musicoterapia. Ha scritto *Nascere nella musica*, con Cristina Lattici, Milano 1998, Xenia. È laureato in filosofia.

GISELLA FRONTERO — Pianista, compositrice e saggista. Il carattere dei suoi interventi è rappresentato dall'attenzione verso la contemporaneità, con un occhio di riguardo alle poetiche di John Cage, Giuseppe Chiari, Giacinto Scelsi.

SIMONA FRASCA — Musicista, musicologa e critico musicale, ha pubblicato articoli e saggi su molteplici aspetti della musica, spaziando tra generi differenti (dal rock alla canzone, dalla colta contemporanea alla musica di frontiera). Collabora con diverse testate, tra cui "Il Giornale della Musica" e "il manifesto".

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

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

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. BOCCHITTO, "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, "Bluc, 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 Schininà". 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. BOCCHITTO, "Mother (*fuckin'*) Africa". G. DE SIMONE, "Finestre sul mondo". G. CARDINI, "Una lettera non

pubblicata". M. CAMPANINO, "La pioggia di Woodstock". C. MORMILE, "Appunti di Viaggio". R. SANTARSIERE, "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, "Dovè 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. FERRARA, "Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. PETROSINO, "Soirée tra musica classica e dintorni". R. MASCOLO, "Melencolia". R. SANTARSIERE, "Nota sulla *musique d'ameublement*". (Compact disc allegato: *Konfusion*, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, 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. CISTERINO, "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).

N1/99 (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.

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).



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 fagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore.

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

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

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