

Konsequenz

Rivista semestrale di musiche contemporanee

Anno IV - Gennaio-Giugno 1997

pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Francesco D'Episcopo, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Riccardo Risaliti, Giancarlo Sica

Redazione: Filomena Piccolo

Redazione editoriale: Marina Martusciello

Condizioni di abbonamento per il 1997

Privati: Abbonamento annuo L. 30.000 Fascicolo singolo L. 16.000

Enti: Abbonamento annuo L. 40.000 Fascicolo singolo L. 22.000

Esteri: Abbonamento annuo L. 50.000 Fascicolo singolo L. 26.000

Le annate arretrate sono fornite con la maggiorazione del 20%

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

I contributi vanno inviati alla direzione su supporto elettronico (MS DOS per WORD o MAC)

I contributi si intendono concessi a titolo gratuito.

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

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

Registrazione presso il Tribunale di Napoli al n. 4517 del 11/4/94. Responsabile: Girolamo De Simone. Spedizione in abbonamento postale comma 26 art. 2 legge 549/96 Napoli. Copyright by Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli. Questo fascicolo è stato impaginato dalla Grafica Elettronica s.n.c. e stampato presso la Buona Stampa s.p.a., Ercolano (NA). Periodico esonerato da B.A.M. art. 4, 1° comma, n. 6, D.P.R. 627 del 6-10-78.

KONSEQUENZ

RIVISTA SEMESTRALE
DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

ANNO IV • GENNAIO • GIUGNO 1997



Edizioni Scientifiche Italiane

Girolamo De Simone

SOMMARIO

TRACKS

<i>Editoriale</i>	5
FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Dove vanno le Fondazioni?</i>	7
CARLO MORMILE, <i>L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni</i>	11
GIROLAMO DE SIMONE, <i>Storia di un plagio</i>	15
PAOLO CASTALDI, <i>Un'eredità di John Cage</i>	29
GIUSEPPE CHIARI, <i>Fantamusicologia/2</i>	39
GIANVINCENZO CRESTA, <i>La poetica di Mario Cesa</i>	47
GIANCARLO SICA, <i>Teoria di base ed uso dei filtri in CSound</i>	57

FOCUS

MUSICA MILLE MONDI <i>Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo. Programmi, testi, riscontri critici</i>	69
--	----

CROSS-OVERS

KONFUSION FRANCESCO BELLOFATTO, <i>Push Technology</i>	85
---	----

SCREEN

ANTONIO FRESA, <i>Tra musica e pittura/2</i>	87
--	----

APPUNTI DI VIAGGIO

ENRICO CORREGGIA, <i>Attendiamo un nuovo Rinascimento</i>	91
---	----

MATERIALI

VENANZIO D'AGOSTINO, <i>Su "Napoli fonografica"</i>	95
MICHELE FERRARA, <i>Associazione nel settore jazz: un'esperienza sul campo</i>	100
ALESSANDRO PETROSINO, <i>Soirée tra musica classica e dintorni</i>	103
RAFFAELE MASCOLO, <i>Melencolia</i>	104
ROBERTO SANTARSIERE, <i>Nota sulla musique d'ameublement</i>	106

SOMMARI NUMERI PRECEDENTI	109
---------------------------	-----

EDITORIALE

L'anno in corso ha segnato una svolta importante per Konsequenz. Le nostre uscite discografiche si sono infittite, coinvolgendo molti altri compositori; il Ministero per i Beni Culturali ci ha indicato come testata di alto valore scientifico; un teatro ci ha dato modo di concretizzare in eventi spettacolari il nostro progetto estetico (se ne dà un resoconto nel 'Focus' di questo numero). Una progettualità inizialmente solo teorica è diventata molto di più: una factory di musicisti ed operatori consapevoli dei plurali della musica contemporanea.

La prima tappa del nostro percorso ci ha visto critici verso le posizioni della scuola francofortese; poi è venuto il confronto con le tematiche proprie del postmoderno, della 'contaminazione' tra linguaggi (che non è solo tra 'stili' e 'forme' differenti, ma anche tra generi musicali e discipline artistiche). Infine siamo approdati ad una teoria delle musiche 'di frontiera', le quali per natura rifiutano appartenenze; "musiche senza denominatore", come le ha definite qualcuno. L'eventualità postmoderna ci aveva condotti ad una pluralità di soggetti, poteri, strategie. Ad una pluralità di piani, alla considerazione delle pieghe del discorso, dei molti strati e prospettive possibili ad ogni visibilità, dei rivolti di significato, etc. Una tale molteplicità di acquisizioni da rendere indefinitamente complesso il piano del discorso, conducendolo senz'altro sull'orlo dell'abisso di senso.

La nuova estetica 'di frontiera' ha assimilato queste acquisizioni. Forse le ha anche implicitamente superate. Essa è, propriamente, di frontiera perché è sul confine, e si sbilancia più in là. Così si riappropria della ricerca di senso: quest'ultimo, però, non viene più rintracciato nelle caratteristiche proprie dell'opera, o nella indistinta confusione che rende impossibile qualsiasi discorso vero, qualsiasi valore di riferimento. Questa estetica ha capito, molto semplicemente, che il senso (un senso) risiede nel rinvio all'altro.

In generale tale rinvio è soltanto la possibilità di 'apertura del cer-

chio'. Ma ad uno sguardo ulteriore, pare evidente che esso coincide con un movimento che mette insieme, contamina, fonde: un movimento sempre esistito nella storia dell'arte, con modalità e forme limitate, e che oggi invece sembra esplodere. Si tratta del movimento che ci conduce nei pressi di un villaggio-in-comune; un luogo del tempo in cui l'assimilazione tra culture sarà talmente amplificata da renderci prossimi ad un nuovo linguaggio musicale, fatto di interfacce, punti nodali di comprensione reciproca. Un linguaggio unitario, composto da particelle eterogenee (le proprie e le altre) capaci di colmarci di senso, grazie al riconoscimento implicito del 'medesimo' e del 'diverso'.

L'apertura di Konsequenz ai discorsi degli altri compositori, anche quelli esteticamente più lontani, non fa che rafforzare il progetto di fondo. Si tratta di un piccolo ingranaggio in sintonia con quanto già accade altrove, con differente rilievo, dentro e fuori d'Italia.

Ci avevano detto che la musica era morta, e non era vero. Con questa consapevolezza chiamiamo a raccolta le migliori forze intellettuali, compositive e critiche, per compiere ulteriori passi in avanti: nuovi spettacoli, nuovi dischi, migliori formulazioni teoriche.

*Gruppo di lavoro
Progetto Konsequenz/factory*

DOVE VANNO LE FONDAZIONI?

Ancora una volta il melodramma nel mirino della Corte dei Conti: l'ultima relazione sugli Enti lirici, che assorbono dallo Stato 470 miliardi l'anno, mette in evidenza, tra sprechi e perdite, le difficoltà di gestione finanziaria dei Teatri, in un momento difficile come quello del passaggio alle Fondazioni. La privatizzazione, comunque, costituisce un'arma a doppio taglio: lo Stato vuole stringere i tempi per l'apertura ai privati, proprio mentre i teatri continuano ad accumulare debiti. L'aumento dei costi di produzione ha già provocato un'emorragia in cartellone: le recite sono diminuite del 6%, mentre aumentano sia i cachet degli artisti che le spese per gli allestimenti. Ma anche i costi fissi, come le spese per il personale, non accennano a diminuire.

Il discorso sulla gestione diventa però "politico" nel momento in cui si passa ad analizzare l'incidenza delle scelte artistiche sulle entrate da botteghino: sotto accusa, infatti, la proposta di (costosissime) produzioni riservate, però, soltanto a qualche centinaio di spettatori. A parte la valutazione sul tipo di proposta e sulla natura stessa dei Teatri, che dovrebbero promuovere – senza valutazioni di portafoglio – la cultura musicale, si può obiettare che anche la Germania affronta un analogo momento di crisi, senza, però, penalizzare gli spettatori, soprattutto quelli più giovani che si avvicinano per la prima volta alla cultura classica. Certo, è vero. Ma Berlino possiede tre teatri d'opera, e sta avviando un programma di coordinamento tra la Deutsche Oper e la Staatsoper.

Per non ridurre i Teatri al rango di musei (evenienza auspicabile, comunque, nel caso che la musica riesca a occupare le piazze...) le austere sale dei lirici dovrebbero aprire le porte anche a generi assimilabili: uno scandalo? La contaminazione è una realtà – soprattutto per la musica contemporanea – che sta appassionando schiere sempre più ampie di giovani. E poi basta guardare ai cartelloni di alcuni teatri di tradizione, come il Regio di Parma, che in passato hanno ospitato i nomi migliori del nostro panorama cantautorale. Un'apertura verso la musica popolare

di qualità, scelta vitale per gli Enti lirici, nel segno della crescita e della tradizione. Perché stupirsi? Benny Goodman si esibiva di solito in un'affollatissima Carnegie Hall, magari solo poche ore prima dell'impegnoso Caikovskij diretto da Bernstein.

Confondere i pubblici? Buttar via consuetudini d'ascolto? Per sfondare ai botteghini le rigide categorie non sono mai servite a molto. Anche se le ventate d'aria nuova vanno accettate a condizione che si rispetti l'identità di luoghi e patrimoni musicali. Springsteen a Santa Cecilia, Keith Jarrett al Regio di Torino; l'amplificazione può creare disorientamento, così come l'impatto provocato sul pubblico proprio dalle improvvisazioni del pianista americano su tre concerti di Mozart ha aperto il dibattito sui limiti dello stile. Occorre, a questo punto, ricordare che la ricerca contemporanea è tutt'altra cosa! Il problema è sempre lo stesso: vetuste e gloriose sale che devono essere aperte al nuovo pubblico, magari con operazioni anche "provocatorie", e contemporaneamente l'impegno dello Stato a sostenere nuovi generi musicali, magari non proprio fortunati al botteghino... Dispiace dirlo, ma andando verso la privatizzazione degli Enti Lirici, e comunque verso una logica di mercato, forse sarà proprio la sperimentazione a farne le spese...

Un recente numero de "Il Saggiatore Musicale", intitolato "Cinque o sei cose da fare per la musica in Italia", contribuisce a chiarire le problematiche di fondo e i nodi da sciogliere prima del ventilato decentramento alle Regioni sulla gestione di buona parte dei fondi per la musica e lo spettacolo. La diatriba di base gravita sempre sul concetto di musica come "bene culturale": i puristi storceranno il naso, ma anche Luciano Berio aveva definito chiaramente le linee di demarcazione. La cultura, insomma, appartiene a ogni ambito del patrimonio storico-creativo, artistica - sosteneva il maestro - può essere la forma espressiva legata a un bene culturale. Cioè: una partitura musicale è un bene culturale, la sua interpretazione (esecuzione) è una forma d'arte. Da questa definizione potrebbero finalmente derivare importanti conseguenze sia sul piano delle competenze istituzionali, sia per quanto riguarda il settore della formazione, che, infine, dal punto di vista della tutela, della conservazione e della fruizione del patrimonio musicale (a iniziare dalle biblioteche dei conservatori...).

Sciolti i nodi e definiti i parametri, i privati potranno entrare nel mondo della lirica, a iniziare dal contributo concreto per gli allestimenti. Ma anche in quest'ambito sono in agguato numerosi pericoli, almeno a sentire Luigi Pestalozza, che mette in guardia su quanto già accade all'estero, dove la messa in scena è condizionata dalle esigenze di imma-

gine che privilegiano la reazione emozionale piuttosto che l'apparato critico. Una tendenza che (ad esempio, negli Stati Uniti) tende maggiormente al successo di botteghino che all'effettivo valore formativo dell'allestimento. Un pericolo che si annida anche nella privatizzazione in atto in Italia, fondata, appunto, su scelte di cartellone tendenti ad attirare grossi sponsor e grosso pubblico, con buona pace per spessore storico del patrimonio musicale.

Ma, a sentire Pestalozza, questo non è l'unico pericolo derivante dalla privatizzazione: le scelte di programmazione potrebbero tendere all'espulsione dai cartelloni della musica contemporanea, considerata poco "vendibile" non solo per il pubblico, ma anche per gli sponsor. Così facendo, si rischia di annullare il contenuto "rivoluzionario" del Novecento, e con esso non solo l'attualizzazione del panorama musicale, ma anche il valore "culturale" dello stesso patrimonio classico, da Monteverdi a Mozart, da Verdi a Prokof'ev, smembrato da ogni valenza storico-formativa e ridotto a punti di puro svago (Teatri d'opera come Luna park?) E qui entra in gioco la dimensione artistica, ovvero il modo di erogare-interpretare la cultura musicale: i privati dovrebbero tendere a rinunciare agli effetti, per così dire, spettacolari, ma privilegiare lo spessore interpretativo, la sua dimensione artistica. Un valore, secondo Pierre Boulez, comune alle aree di contaminazione, e che ci allontana dai luoghi comuni di tanti palcoscenici europei...

Ma vediamo, in sintesi, pericoli e prerogative del neo-mecenatismo: il processo di trasformazione degli Enti lirici in Fondazioni è solo l'inizio di un cambiamento epocale che coinvolgerà in Italia tutti gli ambiti dello spettacolo e della cultura. La tendenza è quella di attenuare la funzione dello Stato-erogatore di finanziamenti (una *diminutio* rispetto all'originaria funzione di sostegno alla produzione artistica e tutela del patrimonio culturale...) verso una vera e propria industria della cultura. Dunque, le Fondazioni, l'Ente di convergenza tra pubblico e privato, con una percentuale iniziale riservata a questi ultimi congelata solo per i primi tre anni intorno al 40%. Rispetto a questa presenza "azionaria" i privati avranno 3 consiglieri su 7. Il sindaco continuerà a essere il presidente del Consiglio di amministrazione, che nomina il Sovrintendente e quest'ultimo, a sua volta, provvede alla nomina del Direttore artistico. Insomma, una rivoluzione copernicana rispetto all'obsoleto a macchinoso sistema di deleghe e sottodeleghe da parte degli Enti locali, con indicazioni e votazioni decentrate in Consiglio comunale piuttosto che nelle sale dei teatri.

A questo "snellimento" corrisponde un ulteriore passo in avanti anche

per quanto riguarda, per le aziende, la possibilità di avvantaggiarsi della defiscalizzazione, ovvero agevolazioni per le somme versate nella gestione dei Teatri. Qui l'America ha fatto scuola per calamitare risorse: la defiscalizzazione sarà ancora più incisiva per quanti si impegneranno in un rapporto di finanziamento continuativo.

Ma il nodo cruciale delle Fondazioni sarà soprattutto nella composizione del "Fondo di dotazione", ovvero del proprio patrimonio: nella fase di transizione è facile ipotizzare una "convergenza" tra le risorse del Fondo unico per lo spettacolo e i finanziamenti privati. Ma in seguito i Teatri dovranno comportarsi come delle vere e proprie aziende, soprattutto in campo finanziario e nei rapporti con gli Istituti di credito.

Sul piano gestionale la conseguenza immediata è, per i dipendenti, la trasformazione del rapporto di lavoro in un vincolo di natura privatistica, così finalmente potremo avere delle orchestre di professionisti e non di impiegati a "posto fisso". Poi la possibilità di avviare una serie di attività commerciali e collaterali secondo criteri di «imprenditorialità ed efficienza – si legge nel Decreto Veltroni – nel rispetto dei vincoli di bilancio».

In ballo, dunque, il potenziale accrescimento del bacino di utenza per quanto riguarda la musica classica, la lirica e il balletto, che i dati Siae radiografano (in lieve aumento) in 7 milioni e mezzo per quanto riguarda il '96: il modello, per i Teatri d'opera, è forse il Metropolitan di New York, finanziato per circa il 98% dai privati. E allora, per abbinare l'aspetto spettacolare a quello formativo (e quindi elaborare cartelloni in cui classici conosciuti siano affiancati da produzione sperimentale e contemporanea), ci si dovrà confrontare su diritti di riproduzione e sponsorizzazioni mirate, senza arrivare agli eccessi dei professori d'orchestra con il nome dello sponsor in bella evidenza sul frak... Due modelli di autonomia e, al tempo stesso, apertura ai privati, ci sono offerti dai Wiener e dai Berliner, autentiche repubbliche della musica, che riescono a gestire e controllare, con piglio manageriale, i contratti di immagine e commercializzazione discografica delle loro esecuzioni. Insomma, l'orchestra o il teatro possono diventare un 'logo', un fattore di prestigio per l'arte e la cultura musicale.

Il prezzo da pagare? Forse la (auspicabile) fine del divismo, con gli sprechi per assicurarsi in cartellone nomi di prestigio e di sicuro richiamo. Certo, nomi nuovi stentano a emergere (l'esempio eclatante è quello delle voci maschili...), ma anche le lobby artistiche, in questo settore, sono dure a morire...

FRANCESCO BELLOFATTO

L'ANEDDOTO DEL GUFO INTERVISTA A FRANCO DONATONI

"Lo conosci l'aneddoto sul gufo?..."

Una voce dal marcato accento veneto si diffonde in questa antica sala di palazzo Chigi Saracini, sede della famosa Accademia Chigiana. Attorno ad un tavolo fra partiture e pianoforte in un'atmosfera da cenacolo siedono il Maestro, ossia Franco Donatoni, ed i suoi allievi. Il clima mi è familiare perché anch'io, in un recente passato, ho partecipato a questa magica esperienza estiva.

Fra calorosi abbracci e strette di mano comincia la nostra chiacchierata.

C. M. Caro Maestro, lei ha attraversato Cinquant'anni di musica, ci può raccontare dei suoi inizi bartokiani?

F. D. Bartók è stato sicuramente uno dei musicisti che ha avuto maggiore influenza sulle mie prime produzioni, ma in quegli anni del primo dopoguerra anche Petrassi aveva colpito il mio immaginario.

Come si è concretizzata quest'influenza?

Con un programma radiofonico in cui trasmettevano i quartetti di Bartók. Il quarto in particolare è stato la folgorazione. Non avevo la partitura dei quartetti, né volevo averla per non essere indotto a ricopiare, anche se la cosa è avvenuta lo stesso con la sola memoria d'ascolto. Così nel '49 ho scritto un quartetto che era la brutta copia del quarto quartetto di Bartók.

Cosa è rimasto della passione bartokiana?

La costruzione formale a pannelli, in altre parole articolazioni musicali diverse con presenza o assenza di sutura fra esse. Sicuramente mi è sempre stato estraneo il concetto viennese di conduzione tematico-motivica.

In che misura ha subito l'influenza del pensiero di John Cage?

All'inizio non lo capivo e l'odiavo, ma come spesso succede l'odio si trasforma in amore. Così l'influenza del pensiero cageano rivissuta at-

traverso il filtro della cultura europea, ha influenzato le mie produzioni dal '62 al '66 circa con il solo risultato di portarmi al silenzio, perché in quel lasso di tempo avevo perso la tecnica di scrittura. L'ultimo brano scritto prima di questo periodo aleatorio era stato "Puppenspil", e nel '66 per ritrovare ciò che avevo smarrito ho scritto "Puppenspil II".

Cosa le resta di Cage?

Il ricordo di un matto californiano.

Dal '66 al '77 nella sua produzione compare in maniera sempre più decisa un'idea d'abbandono della volontà deterministica ed un ferreo uso di codici automatici. È la presenza dell'estetica adorniana a generare questo riflesso nella scrittura?

Adorno l'ho conosciuto a Darmstadt ed ho letto anche diversi suoi saggi. In parte ho attraversato momenti in cui nella mia produzione c'erano riflessi del pensiero negativo, ma la purificazione della volontà mi è venuta dagli esercizi spirituali di San Giovanni della Croce, che mirano all'annullamento delle potenze dell'io. Esercizi molto pericolosi perché la perdita della memoria e della volontà possono essere assorbite solo da una comunità monastica.

Ed i giochi numerici da lei spesso utilizzati sono da riferirsi al pensiero di San Giovanni della Croce?

No! Il gioco numerico nasce da una tendenza puramente intuitiva, che mi lascia percepire la qualità dei numeri, non la loro funzione matematica. Una sorta d'aritmetismo che vede nei numeri una personalità individuale.

Ossia...

Si può sentire il 77 oppure l'88? Provare antipatia per l'89 e simpatia per il 93 come inverso di 39 cioè triplo 13, il mio numero portafortuna?

Dal '77 fino ai nostri giorni la sua scrittura ha subito delle modificazioni; quali sono i brani che lei individua come punti di volta?

Sicuramente "Per Orchestra" e "Spiri".

Qual è la sua attenzione verso quei gruppi di compositori che vanno verso la riscoperta del tonale?

Premesso che l'intervallazione negativa di tipo neoweberniano non rappresenta più un punto di riferimento, la vera riscoperta è quella di un diatonismo non funzionale, cioè non tonale. La riproposizione della tonalità è solo uno stanco epigonismo che ripete formule logore.

Come identifica questo diatonismo non funzionale?

In maniera molto pratica. Si può avere il parziale diatonico, il parziale cromatico, il diatonico-cromatico, il cromatico-diatonico ecc...

Lei per quale combinazione propende?

Per nessuna in particolare. La scelta avviene rispetto al materiale di partenza.

Negli ultimi anni lei ha spesso fatto riferimento a "Lo Zen o l'arte di guidare la motocicletta". Cosa rappresenta per lei questo testo?

Sono sempre stato un impaziente. Avevo in pratica un modo d'approccio alla vita di tipo romantico. La lettura di questo testo mi ha insegnato ad avere con il mondo un rapporto classico.

In rapporto alle nuove scoperte tecnologiche, come immagina il futuro della musica?

In maniera semplice. Tutto dipende da come si pensa la storia. Partendo da un pensiero di tipo hegeliano, cioè di continuo progresso ed evoluzione, la storia non può che essere vissuta come un continuo movimento d'avanguardia. Io che ho vissuto le avanguardie degli anni 50, dove tutto invecchiava nell'arco di sei mesi, ho capito che l'avanguardia o si trasforma in retroguardia o in ritorni continui. Ed i ritorni continui non sono altro che l'alternarsi di due pensieri antitetici nel corso della storia. Se da Giulio Cesare ad oggi l'uomo ha mutato solo la sua altezza media, ma non il suo codice genetico, allora la storia della musica procederà secondo un'alternanza di pensieri che si configurerà nella nuova complessità, cui seguirà la nuova semplicità, e così di seguito.

La gran tranquillità con cui lei affronta le cose del mondo è da ricercarsi nel suo percorso alchemico?

L'alchimia serve per chi ha voglia di trasformarsi. Se una persona non avverte quest'esigenza, allora l'alchimia è inutile. Per chi invece vuol seguire questo percorso, bisogna avere solo tanta pazienza, perché si comincia a 35 anni e si va avanti per altri 35. Solo allora si raggiunge la pietra filosofale.

Lei che ha compiuto i settant'anni, ha dunque raggiunto questo traguardo?

Con il raggiungimento della pietra filosofale essendo liberi dai propri problemi si può aiutare gli altri nel loro percorso. Io sento dentro di me d'essere già entrato in questa prospettiva.

Perciò ti dicevo che il gufo...

Intervista di CARLO MORMILE

STORIA DI UN PLAGIO¹
L'INVENZIONE DELLA DODECAFONIA
E IL DISSIDIO SCHÖNBERG-MANN²

Uno strano epilogo

Un epilogo conclude il *Doctor Faustus* di Thomas Mann, dove il Narratore descrive la fine «del compositore tedesco Adrian Leverkühn»: il discorso che allontana gli amici più cari, le lacrime sui tasti del pianoforte, le carezze alla partitura, l'ultimo abbraccio allo strumento, lo svenimento, la paralisi. La crisi progressiva di demenza lo avrebbe portato alla morte, immaginata da Mann il 25 agosto 1940, con un noto errore che fa venir meno la singolare corrispondenza di vita tra Adrian e Nietzsche³.

Subito dopo le parole di chiusura «un uomo solitario giunge le mani e invoca: Dio sia clemente alle vostre povere anime, o amico, o patria!»⁴, stranamente si legge la seguente nota: «Non mi pare superfluo avvertire il lettore che il tipo di composizione esposta nel capitolo XXII e chia-

¹ Il presente lavoro è la revisione di un saggio pubblicato nel 1990 a tiratura e diffusione limitate.

² È noto che, come spesso accade nella storia della musica e in quella della cultura universale, non fu Schönberg il vero inventore della dodecafonia, anche se fu il primo ad appropriarsene con la forza del caposcuola e dell'esteta. Già Busoni nel 1906 anticipava certi procedimenti dodecafonic; nel 1908 Joseph Mathias Hauer concepiva stileni dodecafonic e ne dava una formulazione nel 1920. Altri precursori furono Klein ed Eimert.

³ T. MANN, *Lettere*, scelta e traduzione di I.A. Chiusanò, Milano 1986, Mondadori, p. 675. D'ora in poi LE. Mann in una lettera a Maximilian Brantl del 26 dicembre 1947 così definisce questa caratteristica del suo romanzo: «(...) il *Doctor Faustus*, poi, (...) è il vero e proprio romanzo su Nietzsche, a paragone del quale quel saggio non è che small talk, una chiacchieratina». Nietzsche muore a 56 anni, mentre Adrian Leverkühn, nato nel 1885 e morto nel '40, verrebbe a morire a 55 anni.

⁴ T. MANN, *Doctor Faustus*, Milano 1980, Mondadori, p. 696. D'ora in poi DF.

mato tecnica dodecafonica è, in realtà, proprietà spirituale di un compositore e teorico contemporaneo, Arnold Schönberg, e fu da me attribuito, in una determinata costruzione ideale, a un musicista di mia libera invenzione, al tragico protagonista di questo romanzo. In genere le parti tecnico-musicali del libro devono parecchi particolari alla teoria armonica di Schönberg⁵. Una ulteriore nota di Roberto Fertonani, curatore italiano del *Faustus*, spiega la precisazione come richiesta da Schönberg per ottenere il pubblico riconoscimento da parte di Mann dei debiti e prestiti musicali dalla *Harmonielehre*; una nota aggiunta a partire dal quindicesimo migliaio. In seguito Thomas Mann effettuò alcuni tagli, tutti o quasi contenenti fantasie e disquisizioni musicali, dovuti, secondo Erika Mann, soltanto a considerazioni estetiche e non alle osservazioni critiche di Schönberg. W.V. Blomster rifiutò invece di esprimere il suo parere dando ad intendere che probabilmente le ragioni fossero altre, e rimandando alla polemica Mann-Schönberg oggetto di questa nota⁶.

La «gloria futura» di Schönberg

Il dissidio viene raccontato da Thomas Mann in una serie di lettere, ed ha ad oggetto il risentimento di Schönberg nato dalla preoccupazione di veder salvaguardata la sua «gloria futura»: egli redasse un documento a nome di un certo Hugo Tribsamen nel quale si riproduceva una voce fantastica di una futura enciclopedia americana: in un futuro anno 1988, Mann sarebbe stato indicato quale vero inventore della dodecaфония, defraudato da un tale Schönberg, e ridottosi per questa ragione a fare il letterato fino alla pubblicazione del *Doctor Faustus*, del vero documento d'origine della dodecaфония.

È il caso di ricordare, a questo punto, che sia la *Harmonielehre* che le *Structural Functions of Harmony* non rappresentano una esposizione sistematica del metodo dodecafonico, in quanto soltanto negli ultimi capitoli si parla genericamente di suoni estranei all'armonia, o di «valutazione estetica degli accordi di sei e più suoni». Anche l'impostazione generale, l'impianto del manuale, presume una metodologia⁷ che tende da un lato a valutare criticamente gli elementi del passato, dall'altro a

⁵ DF, p. 697.

⁶ R. FERTONANI, in nota a DF, p. 866.

⁷ A. SCHÖNBERG, *Manuale di armonia*, Milano 1963, Il Saggiatore, pp. 7-13. D'ora in poi MA.

proiettare quelle figure ritenute inusitate (non brutte o errate) nel futuro sviluppo della musica. Ecco, ad esempio, la valutazione del sistema temperato equale: «non si sarebbe mai dovuto dimenticare che il sistema temperato equale era solo un armistizio e che come tale non poteva durare più di quanto non l'imponesse l'imperfezione dei nostri strumenti; non si sarebbe dovuto dimenticare che avremmo avuto a che fare coi suoni ancora assai spesso, e che finché non ne avremmo risolti gli innati problemi non avremmo potuto lasciar requie né a loro né a noi; sì, nemmeno a noi, perché siamo noi quelli che cerchiamo, gli inquieti che non si stancano finché non hanno trovato. (...) Siamo (...) almeno certi che lo spirito irrequieto non cesserà di occuparsi di questi problemi finché non li avrà chiariti il più possibile»⁸.

Quest'ultima osservazione è interessante, perché notata anche da Mann, e citata in una lettera a Michael Mann, il 'buon Bibi': «l'espressione: "il calore animale della musica" è sua e io l'ho 'inserita' nel libro (...). Del resto anche lui non permette che la propria invenzione gli impedisca di considerare la scala temperata un compromesso del tutto provvisorio (come fa anche Toch)»⁹.

Il *Manuale di armonia* non è dunque una esposizione teorica del metodo dodecafonico, che sarà compiuta nel 1941 in occasione di una conferenza, e pubblicata solo nel 1950, quando era già in corso la polemica con Mann: trattasi di poche pagine dedicate alla «composizione con dodici note». Una ulteriore trattazione sarà di Josef Rifer, autorizzato da Schönberg a scrivere un manuale: *Die Komposition mit Zwölf Tönen*, pubblicato nel 1952 anch'esso dopo il dissidio unilaterale con l'autore del *Doctor Faustus*¹⁰: era evidente quindi l'urgenza e la natura della preoccupazione di Schönberg.

Favole furibonde

L'articolo di Tribsamen viene inviato a Thomas Mann, il quale risponde dando del visionario all'inglese, chiamando «favole furibonde» le allusioni alla presunta intenzione di diventare composito-

⁸ MA, p. 397. Cfr. anche MA, p. 25: «(...) perché nel sistema temperato, che è solo un espediente per soggiogare le difficoltà del materiale, le analogie con la natura sono pochissime. Ciò è forse un vantaggio, ma non certo un privilegio».

⁹ LE, p. 681.

¹⁰ L. ROGNONI, in prefazione a MA, pp. XIII-XIV.

re¹¹: «chi sia l'inventore della dodecafonia lo sa anche l'ultimo bambino negro (...). Perché, dunque, il signor Tribsamen finge di credere che io abbia voluto insidiosamente impancarmi a inventore di quel sistema? (...) Difficilmente uscirà una recensione del libro, in qualunque lingua essa sia, che (...) non citi il Suo nome. Per farlo c'è più di un motivo, e non solo quello dell'introduzione della dodecafonia. Perché Tribsamen non strepita anche per l'idea della trasformazione dell'orizzontale nel verticale, un ampliamento del concetto di possibilità armonica che deriva apertamente dalla sua teoria dell'armonia?»¹² Non si è accorto che tutta la teoria musicale del libro è imbevuta di idee Sue, anzi, che per 'musica' vi s'intende sempre e soltanto la musica schönberghiana?»¹³.

Ma né la risposta, né l'invio dell'edizione tedesca con la dedica «al vero destinatario» sembrano placare Schönberg. Egli «pretende che in una nota finale si dichiari che la dodecafonia l'ha inventata lui, e non il Diavolo. (...) Bella gente siete, voi musicisti!»¹⁴. Così Mann matura la determinazione di accontentare l'autore del *Pierrot*, nonostante ritenesse del tutto inutile una nota esplicativa, tanto era ovvia la derivazione schönberghiana delle teorie musicali del libro. Egli fu convinto, in ultima analisi, dalla costatazione di Schönberg che «i contemporanei lo defraudavano di troppe cose perché lui non badasse almeno alla sua gloria futura»¹⁵. Mann, commosso da questa frase, dà disposizione che tutte le traduzioni, e appena possibile anche l'originale tedesco, riportino quella nota finale che in sostanza dice: «Dovete sapere (...) che in mezzo a voi vive un compositore e un filosofo musicale di nome Arnold

¹¹ Si pensi che Mann, in una lettera del 6 maggio '43 indirizzata a Bruno Walter, si informa circa la formazione professionale di un compositore, non avendone idea alcuna, e domanda addirittura consiglio su quale manuale di composizione leggere, concludendo: «Del resto meglio chieder consiglio a Schönberg» (LE, p. 510). E, nel *Romanzo di un romanzo*: «(...) tutte quelle prese di contatto (...)», etc. (LE, p. 727).

¹² In senso generale, la partizione orizzontale/verticale dell'armonia è teorizzata per evidenziare due prospettive differenti, quella dello sviluppo contrappuntistico o orizzontale, che dà una sua autonomia tematica alle voci; quella più prettamente armonica o verticale. Genericamente, la tensione armonica dovrebbe prodursi dal rapporto tra le due dimensioni. In senso più specifico, Mann si riferisce probabilmente alla propensione di Schönberg a verticalizzare l'armonia (cioè a dedurre dall'accordo gli elementi tematici fondamentali di un brano), un procedimento esposto già nel *Manuale d'armonia*. Schönberg cerca una diversa ragione connettiva tra gli accordi una affinità e complementarità che non sia limitata alla semplice consequenzialità logica della serie. Cfr. anche G. TURCHI, in DEUMM, voce 'Armonia'.

¹³ LE, p. 686.

¹⁴ LE, p. 690.

¹⁵ LE, p. 716.

Schönberg; è lui che in realtà ha inventato il metodo musicale dodecafonico, non l'eroe del mio romanzo»¹⁶.

Appena stampata l'edizione inglese con la famosa nota finale, Mann ne fa dono, con dedica, a Schönberg, il quale risponde (risulta in una delle lettere dello scambio, in cui Mann allude alla possibilità di rendere pubblica questa risposta) grato e soddisfatto: «Ero fermamente convinto che da Lei non potevo aspettarmi niente di meno che da me stesso e sono molto contento di veder ricompensata in tal modo la mia fiducia»¹⁷.

Bordate di vendetta

L'intricata vicenda sembrerebbe chiudersi qui, o quantomeno sarebbe lecito supporre che Mann ritenesse archiviato ogni contraddittorio, quando un articolo pubblicato a sorpresa da Schönberg sulla rivista londinese "Musical Survey" gli «piomba addosso come una bordata». Così infatti scrive ad Adorno: «ci crede che Schönberg ha sparato ancora una bordata contro il libro e Lei e me? (...) era un articolo talmente velenoso che il direttore lo ha definito, a mo' di scusa una "testimonianza di carattere". Tra le altre cose dice che tutti coloro che hanno peccato contro di lui sono finiti male, e di due signore che lo hanno fatto, una si è rotta la gamba e l'altra è stata colpita da non so quale calamità. Si stenta a crederlo. Ma io gli ho scritto di nuovo, dicendogli che se a tutti i costi voleva passare per mio nemico, non sarebbe più riuscito a fare di me un nemico suo»¹⁸. Schönberg concludeva l'articolo con una provocazione: il futuro avrebbe deciso quale dei due artisti sarebbe stato considerato contemporaneo dell'altro.

La frase, di per sé offensiva, era condita dall'affermazione che la nota finale apposta a tutte le edizioni rappresentava né più né meno che un «gesto di vendetta». È qui che Mann dimostra di aver raggiunto un'età biblica, come scherzosamente gli dicevano: egli scrive una gentilissima lettera a Schönberg, scusandosi per non avergli ancora restituito la *Harmonielhere*, dichiarandosi ancora e per sempre amico del compositore. Ma, in un poscritto, con eleganza, dichiara: «se ora, sotto la gragnuola dei Suoi attacchi, dovessi trovarmi in una situazione sempre peggiore, potrei, ridotto all'ultima necessità, pubblicare la lettera ch'Ella

¹⁶ LE, p. 717.

¹⁷ LE, p. 764.

¹⁸ LE, p. 768.

mi scrisse il 15 ottobre 1948, dopo aver ricevuto l'edizione inglese del *Doctor Faustus* con la famosa nota finale, lettera in cui Lei mi ringrazia sentitamente di aver accontentato il Suo desiderio (...)»¹⁹.

Schönberg sembra messo alle strette, disarmato dal tono tranquillo e sereno della lettera, forse anche spaventato dalla minaccia di render pubblica la missiva in cui si era dichiarato soddisfatto. Tutto ciò lo avrebbe qualificato quantomeno come un compositore dalle reazioni istintive e incontrollate.

In una lettera a Stuckenschmidt, autore di una biografia di Schönberg, Mann racconta il vero epilogo della *querelle*: «(...) alla mia lettera rispose che lo avevo rappacificato e ch'era ora di "seppellire l'ascia di guerra". Solo che non desiderava dare pubblicità alla cosa, perché temeva di deludere coloro che, nella faccenda del *Faustus*, si erano schierati dalla sua parte. Non avrebbe tardato a venire una qualche ricorrenza solenne, ad esempio un 80° compleanno, in cui si sarebbe potuto rendere pubblica la nostra riconciliazione»²⁰.

Com'è noto, la ricorrenza venne a mancare, e solo un ulteriore segnale di riconciliazione, il comune divieto di pubblicazione dello scambio di lettere alla "Saturday Reveew" concluse definitivamente la vicenda, in effetti con la vittoria di Mann, cioè della posizione moderata.

L'oggetto del contendere

Ma quale fu, precisamente, l'oggetto della contesa? A parte i numerosi riferimenti musicali presenti ovunque nel volume, e quelli eliminati da Mann forse proprio in seguito alla polemica, con ogni probabilità

¹⁹ LE, p. 764.

²⁰ LE, p. 840. Una spiegazione del comportamento di Schönberg può forse essere quella suggerita da Vittorio Rieti, che lo conobbe a Vienna nel 1921: «Il contrasto fu alimentato, o meglio determinato, da Alma Mahler dalla quale Schönberg fu indotto a ritenere che il fatto che Mann, nel suo romanzo, si fosse ispirato a lui stesso per il personaggio del musicista Adrian Leverkühn e per le sue teorie musicali, non doveva considerarsi un privilegio e un onore ma un plagio. Schönberg purtroppo si lasciò convincere e reagì nel peggiore dei modi rifiutandosi persino di leggere quel capolavoro» (F.C. RICCI, *Vittorio Rieti*, Napoli 1987, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 250). Dello stesso parere anche Glenn Gould che precisa che Schönberg, a causa dei suoi disturbi alla vista, non lesse mai il *Faustus*: «se lo avesse fatto avrebbe capito che tema del romanzo non erano la sua opera e la sua persona ma, in modo allegorico, il crollo del mondo tedesco postguglielmino. Si fidò invece delle chiacchiere di due emerite pettegole, sua moglie Gertrud e Alma Mahler-Werfel (...)» (G. GOULD, *L'ala del turbine intelligente*, Milano 1988, Adelphi).

doveva trattarsi dell'esposizione del sistema dodecafonico contenuta nel XXII capitolo. La vera e propria descrizione della tecnica dodecafonica è preceduta da divagazioni umanistico-teologiche tra il Narratore e Adrian, durante una passeggiata all'aperto, sotto gli aceri del Monte Sion. Thomas Mann descrive con incredibile precisione la lucidità degli occhi, il continuo dolore alla testa del compositore, riferisce le sue frasi come se provenissero da un uomo che si sdoppia. I due volti sono quelli del teologo e del musicista. Talora pronuncia frasi 'gravi', lontane dalla quotidianità, quando pare quasi che a mostrarsi sia una delle pieghe della verità. Un demone sembra allora percorrere la mente dandole una vasta capacità d'analisi, una lucidità insolita, un chiarore mistico. È questo un artificio descrittivo che inquadra e prepara l'aspetto demonico del procedimento compositivo basato sulla presenza di tutti e dodici i suoni in una «parola di dodici lettere», le quali formano una serie dalla quale tutta l'opera, in uno o più movimenti, deve derivare: «ogni tono dell'intera composizione dovrebbe mostrare, tanto dal punto di vista melodico che da quello armonico, il suo rapporto con questa predeterminante serie fondamentale. Nessuno dovrebbe ritornare prima che tutti gli altri siano apparsi; nessuno dovrebbe entrare in scena prima di aver compiuto la sua funzione di motivo nella costruzione totale»²¹.

Ecco così enunciate tre caratteristiche del sistema dodecafonico: presenza dei dodici suoni organizzati in una serie che costituisce il materiale musicale, grezzo, dal quale partire, proprio come un pittore che prepara i colori fondamentali sulla tavolozza; tutta la composizione ripresenta questa serie, che ne surroga la forma, plasmandola secondo forti linee di senso dal movimento obbligato; eguaglianza ed indifferenza tra melodia e armonia.

Più avanti Adrian risponde all'obiezione del Narratore circa il ristagno e l'impovertimento della musica, che questa nuova tecnica necessariamente comporta, enunciando una ulteriore caratteristica del sistema: la variazione, che opera in modo tale da rendere meno noiosa la composizione: «(...) tutto ciò si potrebbe utilizzare per modificare in modo sensato le parole di dodici suoni, oltre che come serie fondamentale si potrebbe servirsene per sostituire a ciascuno dei suoi intervalli quello che ha la direzione contraria. Oltre a ciò si potrebbe incominciare la figura con l'ultimo suono e concluderla col primo, e capovolgere poi anche questa forma. Eccoti quattro modi, che a loro volta si possono trasportare su tutti i dodici diversi suoni iniziali della scala cromatica, di

²¹ DF, p. 260.

modo che la composizione può disporre di quarantotto forme diverse e di tutte le possibili variazioni»²².

È impressionante constatare come queste idee siano presenti quasi nella stessa formulazione (vi è la differenza dello stile del letterato) in *Filosofia della musica moderna* di Adorno, il cui saggio su Schönberg fu studiato in manoscritto da Mann. D'altronde, il debito era stato ampiamente riconosciuto dallo scrittore nella *Genesi del Doctor Faustus*, dove si dichiara che tutto il capitolo XXII era stato scritto sulla base di osservazioni di Adorno, in particolare su quelle contenute nel saggio su Schönberg: «lo scritto (...) espone (...) la fatalità che fa ricadere nella tenebra e nella mitologia l'illuminazione costruttiva e oggettivamente necessaria della musica (...)»²³.

A parte le tre caratteristiche salienti, che pure è possibile leggere in Adorno, è interessante riscontrare l'idea di variazione, che diventa tutto e nulla nel sistema dodecafonico, perché sostituisce la dinamica (percorso di senso) compositiva. Essa si trova quasi incorporata già nel materiale stesso, preformandolo «prima che incominci la composizione propriamente detta»²⁴. Segue quasi con le stesse parole l'esposizione sull'uso della variazione con la serie rovesciata, retrograda e rovescia del retrogrado, col relativo trasporto sui suoni della scala cromatica e la conclusione che «la serie è disponibile per una composizione in quarantotto forme diverse».

Ma di maggior interesse è il punto relativo all'indifferenza tra melodia e armonia, che consente di riportare il discorso sulla orizzontalità e verticalità della musica di Adrian-Schönberg²⁵.

Nel romanzo, la questione dell'orizzontalità e verticalità della musica ricorre più volte. Il punto più interessante è il seguente: «Adrian s'impegnava specialmente nel problema dell'unità, della scambiabilità, dell'identità fra la linea orizzontale e quella verticale. Molto presto acquistò una (...) paurosa abilità nell'inventare linee melodiche, le cui note potevano essere sovrapposte, rese simultanee, ripiegate in armonie com-

²² DF, p. 261.

²³ T. MANN, *La genesi del Doctor Faustus*, in calce a DF, p. 730.

²⁴ T.W. ADORNO, *Filosofia della musica moderna*, Torino 1980, Einaudi, p. 66. D'ora in poi FMM.

²⁵ Mann ci tenne a precisare in più riprese che il suo personaggio non aveva nulla a che vedere con Schönberg, quale uomo. Ciò non vale naturalmente per la sua musica, produzione basata sul sistema dodecafonico e che in qualche modo segue quella reale di Schönberg, come già in altra sede si è dimostrato (Cfr. G. DE SIMONE, *Le parole sospese*, Napoli 1988, Edizioni Scientifiche Italiane).

plesse – e viceversa nel fissare accordi di molte note che si potevano scomporre in armonie orizzontali»²⁶.

Più avanti si trova un accenno al problema dell'accordo e del collegamento fra più accordi: «m'illustrava la trasformazione dell'intervallo in accordo, che lo interessava più di qualunque altra cosa, il passaggio dunque dall'orizzontale alla verticale, dalla successione alla simultaneità. (...) La scala non è altro che la scomposizione analitica del suono nella serie orizzontale»²⁷: è la cosiddetta complementarità tra gli accordi, che avrebbe dovuto sostituire l'armonia.

Ma se nelle intenzioni di Schönberg, come in quelle di Adrian, «l'accordo vuol essere continuato, e appena lo risolvi in un altro, ciascuna delle sue componenti diventa una voce»²⁸, Adorno già critica questo rapporto complementare, definendolo un raro caso²⁹, qualcosa che obbedisce a mere regole combinatorie. Adorno individua nel primo tempo del terzo quartetto per archi il principio dell'ostinato, che avrebbe l'espressa funzione di «stabilire un nesso che tra accordo e accordo non esiste più, e praticamente nemmeno nell'accordo singolo»³⁰. Questa osservazione è importante, perché la paralisi del rapporto complementare quale legge armonica nasce proprio dall'indifferenza tra elementi orizzontali e verticali. La conclusione di Adorno è che «manca l'attrazione reciproca tra i suoni», lacuna che lascia dietro di sé soltanto «la loro monadica mancanza di relazioni e l'autorità pianificatrice che li domina tutti». Ne consegue, come si era anticipato, che l'«unico risultato possibile (è) il caso»³¹.

L'elemento argomentativo che in Adorno motiva la qualificazione di 'noia' è presente in Mann, ma in uno dei frammenti espunti dal libro dopo la polemica: «alla polifonia, ai mezzi del contrappunto si faceva ricorso per conferire una superiore dignità alle voci medie che, com'è noto, nel sistema del basso obbligato sono soltanto empitivo, soltanto accordi concomitanti»³².

Anche lo stesso Schönberg si era occupato del problema della casualità nella sua *Harmonielehre*, a proposito dei suoni impropriamente definiti «estranei all'armonia». Qui, in sostanza, si procede alla dimostrazione che un evento casuale può essere perfettamente logico, e che

²⁶ DF, pp. 99-100.

²⁷ oluc.

²⁸ oluc.

²⁹ FMM, p. 87.

³⁰ oluc.

³¹ oluc.

³² DF, p. 872.

pertanto «un fenomeno può essere o meno attribuito al caso solo secondo i punti di vista»³³.

Ulteriori corrispondenze sembrano risuonare in un unico accordo formato da suoni reciprocamente allusivi, in cui quasi non si riesce a riconoscere l'originale dal suo doppio. Alcune frasi, determinati concetti, vengono interiorizzate dallo scrittore e riproposte, come da esplicita ammissione, come se gli appartenessero: un processo di introiezione creativa che media nella genialità descrittiva i contenuti tecnici e filosofici presenti in Schönberg e Adorno. Un primo esempio è nella concezione di un «Bach armonista», idea presente originariamente in Adorno, e ripresa da Mann nella *Genesis del Doctor Faustus*. Adorno: «In Bach è la tonalità che risponde alla domanda come sia possibile una polifonia anche armonica (e per questo Bach è di fatto un 'armonista' come Goethe lo giudicava)»³⁴. Mann: «Una sera, in casa Adorno (...) parlai di parecchie cose 'inerenti' e per me stimolanti: dell'inferiorità della musica omofona di fronte al contrappunto di Bach 'armonico' (come lo aveva definito Goethe)»³⁵. E, ancora, sulla descrizione dell'accordo dissonante³⁶ che riprende quella schönbergiana; sulla nozione di contrappunto; sui diversi elementi della musica sviluppati indipendentemente l'uno dall'altro; nei frammenti espunti dal *Doctor Faustus*³⁷ e che si ritrovano nel *Manuale di armonia* di Schönberg, ad esempio sul suono che «è stato misurato solo in una di queste dimensioni in cui si estende (...)». Trascurabili i tentativi fatti di misurare le altre dimensioni»³⁸; nella definizione della dodecafonìa come un sistema che dovrebbe «accogliere tutte le tecniche della variazione»³⁹, quando in Adorno si ritrova: «la variazione diventa totale»⁴⁰.

Intrecci ulteriori

Altra singolare corrispondenza è la trasposizione nel romanzo del *Trio* per archi op. 45 di Schönberg, inserito nell'ultima produzione di

³³ MA, p. 392. In questa frase già risiedevano, in nuce, le future obiezioni relative all'eccesso di casualità nella costruzione di brani sperimentali la cui unica aspirazione risultava quella di essere all'avanguardia a tutti i costi.

³⁴ FMM, p. 94.

³⁵ T. MANN, *Genesis...*, op. cit., p. 793.

³⁶ DF, p. 110.

³⁷ DF, p. 875.

³⁸ MA, p. 528.

³⁹ DF, p. 261.

⁴⁰ FMM, p. 66.

Adrian; egli è ammalato, presto giungerà la follia, e con la *Lamentatio Doctoris Fausti* rappresenta la lucidità dell'accaduto e il persistente rifiuto della salvezza, nella fedeltà al patto: «A chi abbia doti eccezionali si presenta il problema di mantenersi ancora entro i limiti dell'eseguibile, anche quando sia sempre più viziato e nauseato»⁴¹.

È evidente il riferimento alla difficoltà tecnica della scrittura nel *Trio* di Schönberg, di cui lo scrittore riferisce anche nel 'romanzo di un romanzo': «in quei giorni è ricordato e desidero che anche qui sia ricordato un incontro con Schönberg, il quale mi parlò del suo nuovo *Trio* appena compiuto (...). L'esecuzione sarebbe estremamente difficile, anzi quasi impossibile o possibile soltanto per tre suonatori di grado eccezionale, ma d'altro canto molto grata in virtù di straordinari effetti sonori. La combinazione "impossibile ma grata" entrò nel capitolo della musica da camera di Leverkühn»⁴².

Oltre all'inesauribile serie di tracciati che questa combinazione ("impossibile ma grata") potrebbe aprire, Mann dovette subire il fascino dell'ineseguibile che riesce, ciononostante, ad essere pensato, fissato su carta e misteriosamente suonato grazie a tre strumentisti dalle eccezionali capacità. La ineseguibilità sarebbe così soltanto relativa alle capacità tecniche e musicali degli esecutori, cosa che corrisponde perfettamente alle idee di Schönberg sull'evoluzione del gusto, della tecnica e quindi della stessa concezione dell'arte: «Venne poi il *Trio* per violino, viola e violoncello che, quasi ineseguibile può essere dominato tecnicamente solo da tre virtuosi e sbalordisce per il suo furore costruttivo, per lo sforzo cerebrale che rappresenta e per l'inaspettata mescolanza di sonorità imposte ai tre strumenti da un orecchio desideroso dell'inaudito e da una fantasia combinatrice senza pari. "Impossibile, ma di effetto" definì Adrian in un momento di buon umore questo pezzo (...). Era un intreccio esuberante d'ispirazioni, postulati, realizzazioni e inviti a dominare nuovi compiti, un tumulto di problemi che prorompevano insieme con le loro soluzioni. "Una notte" disse Adrian "nella quale a furia di lampi non fa mai buio"»⁴³.

Similmente, e l'analogia è evidente, Mann descrive la *Lamentatio* riferendosi ancora al tema della notte, della parola e del suono che si spegne in lontananza: «(...) quello che rimane è soltanto il sol sopra il rigo (...), l'ultima parola, l'ultimo suono svanente (...). Ma il suono che

⁴¹ DF, p. 354.

⁴² T. MANN, *Genesis...*, op. cit., p. 850.

⁴³ DF, p. 624.

ancora vibra nel silenzio, quel suono svanito che soltanto l'anima ancora ascolta, ed era la fine della tristezza, ora non lo è più, muta di significato, è quasi un lume nella notte»⁴⁴.

Altrove, proprio collegato alla parola (nell'*Apocalisse*, altra opera di Adrian), si descrive l'applicazione del glissato alla voce umana, glissato ben presente e che suggerisce anche nel trio la «liberazione dell'urlo allo stato primordiale»⁴⁵.

Naturalmente, la descrizione del *Trio* op. 45 è presente già in Adorno, che riferendosi all'opera ne mette in risalto l'inconsistenza che «si tocca con mano»⁴⁶. Schönberg padroneggia questa materia dalla difficile lettura dandole un ordine, contenendola in una forma. E Mann, sempre nella pagina dedicata all'*Apocalisse*, si sofferma sul concetto di 'ordine' che è «l'ovvio presupposto e la prima manifestazione di ciò che intendiamo per musica»⁴⁷. E, nel capitolo che espone il metodo dodecafonico, Adrian nel discutere col Narratore si dichiara «legato dalla voluta costrizione all'ordine: dunque libero».

L'idea di 'ordine' è riscontrabile anche nella *Harmonielehre*: «l'ordine che noi chiamiamo forma artistica non è fine a sé stesso, ma un necessario espediente, giustificato in quanto tale, da respingere però quando si dà per più di quel che è, cioè come un'estetica. Con questo non si vuol dire che a un'opera d'arte debbano mai mancare l'ordine, la chiarezza e la comprensibilità, ma che non meritano il nome di ordine solo quelle qualità che noi percepiamo come tali, perché la natura è bella anche quando non la comprendiamo e quando ci appare non ordinata»⁴⁸.

Conclusioni

Alcune importanti conseguenze possono trarsi da tutto quanto fin qui esposto. La più importante è che la coincidenza 'Entropia/morte dell'arte = Schönberg' può essere ricondotta alle vere idee di Schönberg soltanto fino a un certo punto. Quest'ultimo, difatti, nel *Manuale di armonia* introduce spesso brevi considerazioni che possono chiarire la sua vera idea sull'evoluzione della musica: «(...) poiché l'orecchio ha

⁴⁴ DF, p. 670.

⁴⁵ DF, p. 511.

⁴⁶ FMM, p. 100.

⁴⁷ DF, p. 511.

⁴⁸ MA, p. 37.

dimostrato di essere così sensibile nei riguardi di un problema che si presenta negli armonici di un accordo, si può ben sperare che non farà cilecca nemmeno nell'ulteriore evoluzione della musica, anche se essa segue una strada di cui gli esteti prevedono già oggi che condurrà alla fine dell'arte»⁴⁹. Ed altrove, quasi proseguendo e concludendo il pensiero: «ma per chi guarda lontano anche questo non sarà la fine: egli sa che ogni materiale può essere oggetto d'arte, purché sia tanto cristallino da poter essere trattato in corrispondenza alla sua presunta natura, ma non tanto da non lasciar spazio alla fantasia in zone ancora inesplorate, che le permetteranno di mettersi in contatto misticamente con l'universo. E poiché ci resta la speranza che il mondo per il nostro intelletto sarà un enigma ancora per un pezzo, la fine dell'arte non è ancora giunta (...)»⁵⁰.

Così può affermarsi che l'idea di un procedimento compositivo vicino all'ideale dell'entropia totale in arte, o almeno all'utilizzazione di questa idea a fini estetici⁵¹, è più vicina alla visione di Thomas Mann che a quella di Schönberg. E quindi risiede originariamente, come si è dimostrato fin qui, nel modello teorico utilizzato da Mann, vale a dire nell'opera di Adorno. Lì appunto ricorre spessissimo la nozione di 'entropia', talora collegata confusamente con quella della fine dell'arte⁵². Per Schönberg il bello ha un certo rilievo, almeno come punto d'arrivo, o come categoria inventata dai fruitori, ai quali è però necessaria⁵³. Adorno scrive invece che la nuova musica «ha preso su di sé tutta la tenebra e la colpa del mondo», che «tutta la sua felicità sta nel riconoscere l'infelicità, tutta la sua bellezza nel sottrarsi all'apparenza del bello»⁵⁴; essa è specchio del disordine sociale, ed in ciò pur sempre capace di superare i confini di una realtà dalla sofferente imperfezione: giunge quasi al dissolvimento formale, nella misura in cui questa forma impedisce all'arte di essere gnoseologia, perché capace di annullare la possibilità di contraddizione⁵⁵. Per Adorno la riluttanza di Schönberg nel

⁴⁹ MA, pp. 72-73

⁵⁰ MA, pp. 30-31.

⁵¹ Altrove si è dimostrato che la nozione di 'entropia', se applicata all'estetica, non conduce necessariamente all'idea di morte dell'arte.

⁵² Ciò accade in T.W. ADORNO, *Teoria estetica*, Torino 1977, Einaudi, laddove l'arte appare come forma di reazione che anticipa l'apocalisse (p. 9), vittima dell'ideale del nero (p. 69) che fa disperare di un'inversione sintropica. L'idea è poi presente in T.W. ADORNO, *Minima moralia*, Torino 1975, pp. 33, 143, 198, 200 ss.

⁵³ Ciò si desume da MA, pp. 37-38.

⁵⁴ FMM, p. 134.

⁵⁵ FMM, p. 126.

concludere opere grandiose è da ascrivere alla sua tendenza distruttiva, alla sua «sfiducia inconscia ma profondamente operante nella possibilità di capolavori oggi (...)»⁵⁶.

Tutti questi aspetti sembrano confermare che Adorno ha accentuato ed esasperato alcune caratteristiche della musica e della teoria di Schönberg; e che tale esasperazione è poi confluita nel capolavoro di Thomas Mann, il quale conferisce al personaggio Leverkühn la glacialità che gli è propria: «“Freddo” disse Adrian accennando col capo “è troppo freddo ora per fare il bagno. Freddo” ripeté dopo un istante, con un brivido visibile, e riprese il cammino»⁵⁷. Ed ecco Adorno: «Chi si lascia sfuggire la conoscenza dell'aumento dell'orrore, non ricade soltanto nella gelida contemplazione, ma si vieta di cogliere, con la differenza del nuovo rispetto al precedente, anche la vera identità del tutto, del terrore senza fine»⁵⁸.

GIROLAMO DE SIMONE

⁵⁶ FMM, p. 123, in nota.

⁵⁷ DF, p. 264.

⁵⁸ T.W. ADORNO, *Minima moralia*, op. cit., p. 287.

UN'EREDITÀ DI JOHN CAGE¹

Prima di tutto, essendo io compositore e non critico, e non credendo in una funzione reale dell'obiettività critica, devo assumere nei confronti di Cage una posizione personale, cioè orientata. Non mi sembra che si possa vivificare altrimenti l'eredità di John Cage (che è del 1912) da parte delle generazioni più giovani, se non traducendo il suo messaggio in una lingua nostra. Cioè, elaborando fra le valve il seme del suo insegnamento e non già ripetendolo piattamente: vale a dire, facendone un elemento di perturbazione che non può essere se non assimilato e proseguito ulteriormente.

In questo prenderei esempio non tanto dai lavori di Cage considerati uno per uno, quanto dal suo lavoro in generale, cioè dalla sua personalità. Lui non ha voluto ripetere nulla di quello che fu fatto prima, e così noi saremmo in dovere, nel seguire l'esempio, di non ripetere... quello che ha fatto lui.

Ciononostante, dobbiamo osservare con imparzialità storica che la liberazione cui John Cage ha portato non può, anche alla lettera, essere dimenticata. E intanto, vorrei puntualizzare che secondo me e secondo molte delle generazioni ultime di cui io, soprattutto mentalmente ed anche operativamente, faccio parte (benché io sia del '30, praticamente agisco insieme con ragazzi che mi sono venuti accanto dando ragione, nel fluire degli anni, al mio modo di comporre; faccio ancora quasi parte della generazione anagrafica degli Stockhausen e dei Berio, però il mio linguaggio si situa cronologicamente e logicamente come successivo), occorre riconoscere che John Cage ha costituito soprattutto la rottura delle logiche costrittive consequenziali. Perciò, con John Cage, cessa un certo genere di causalità che si potrebbe esprimere in questa equazione: a suono di complessità maggiore corrisponde

¹ Si ripropone qui, per gentile concessione dell'autore, un saggio/intervista apparso nel 1978, oggi difficilmente reperibile. (n.d.r.).

significato di complessità maggiore. Ecco, con John Cage, questo non è più vero.

Una simile mentalità, che praticamente si risolveva nella 'trouville' di sempre nuovi espedienti e che ha avuto il culmine nello Stockhausen degli anni Cinquanta, si esaurisce con il riconoscimento dell'importanza della scuola americana. Infatti, l'attualità estrema di gente come Stockhausen e Boulez è stata raggiunta dal 1950 al 1960: in questo decennio ha luogo quel fenomeno, chiamatosi Neue Musik, che inizialmente aveva preteso di imporsi come un modo di comporre valido pressoché per sempre. Ci torneremo.

In realtà, è durata abbastanza poco, un decennio... Nel 1960, Stockhausen stesso con un brusco 'revirement' cambia strada e indica che, per non essere superati a sinistra dai giovani americani, occorre adattarsi a tenere conto di certi fatti: il neodada per esempio, e così via. Contemporaneamente, Boulez cessa praticamente di comporre e si dedica tutto alla direzione d'orchestra. Berio assume volentieri lo spirito del collage, che avevamo già da tempo sperimentato. Seguono tutti gli altri, quasi, nell'allontanamento dalla koinè darmstadtiana. La *Neue Musik*, cioè la ricerca di tipo scienziato, ingegneresco, la speculazione sugli aspetti fisicoacustici del cosiddetto 'materiale', cessa di avere validità. La *Neue Musik* insomma muore al più tardi nel 1960: e le succede la scuola americana guidata da John Cage. Anche se John Cage è nato nel '12 e Stockhausen nel '28, il periodo nel quale l'esperienza di Cage si propaga e diventa universale, in cui si istituisce la nuova convenzione 'avanguardia americana' sono gli anni Sessanta, mentre il periodo nel quale si istituzionalizza l'esperienza stockhauseniana, costruttivista, volontaristica, tecnologico-scienziato, razionalista sono gli anni Cinquanta. John Cage è indubbiamente, dunque, un superamento di Stockhausen.

Che cosa era successo? Succede che nel 1950 Stockhausen, Boulez, Berio, Maderna, e nei primi momenti anche Nono, cercano l'unificazione dei linguaggi sotto il segno dell'aritmetismo, inventano la musica elettronica; c'è nell'aria l'imperativo terroristico di questa ubriacatura 'modernistica' geometrizzante, in ritardo di un trentennio sulle arti visive; la spinta a un livellamento dei linguaggi nei tre stadi del 'puntillismo' (detto all'inizio anche 'post-webernismo'), della 'Gruppentechnik' e dello 'strutturalismo'. L'epicentro di questo movimento è in Germania, a Colonia e soprattutto a Darmstadt. La scuola di Darmstadt si proponeva *in aeterno*, quasi, con le minacciose frasi di Stockhausen: «tutti coloro che compongono musica al di fuori del nostro modo di pensare, sembrano stare al mondo come abiti smessi». In realtà diventa abito

smesso proprio quella scuola, nel giro di soli dieci anni. L'epicentro si sposta subito al Greenwich Village. Anche questo era già accaduto, un po' prima, in pittura.

Il fare in musica presenta ora una caratteriologia fisionomica non soltanto diversa, ma direi perfino antitetica. Per esempio, a quello che era stato negli anni Cinquanta un massimo di razionalismo: la scuola di John Cage è tipicamente irrazionalista (ritengo non a torto: nel campo dell'arte la parte sommersa è molto più grande di quella che sta fuori; è l'irrazionale quello che circonda tutto più densamente, più grandiosamente; la parte razionalizzabile è minima in arte, e le formule matematiche la risolvono solo con molti residui, anzi non la risolvono affatto in modo soddisfacente).

Nella scrittura, a un massimo di determinazione succede un massimo di indeterminazione: in John Cage, abbiamo addirittura l'alea, la teorizzazione dell'indeterminazione. E Cage ha dei motivi ideologici molto chiari per fare ciò.

A un massimo di volontarismo, di grinta tedescamente caparbia, di densità a scariche, 'interventista', rabbiosamente meccanicista, negli anni Cinquanta succede negli anni Sessanta un massimo di passività, contemplatività, rarefazione; a un massimo di filosofia, come dire, positiva, succede un massimo di misticismo: si riscoprono veramente le filosofie orientali.

E vengono poi gli anni Sessanta, nei quali prevale un nuovo indirizzo: che è quello della rivisitazione della storia e che in un certo senso sono un po' io. Si tratta, per esempio (ma non solo), di condurre una lettura distorta e deliberatamente fallace, una pseudofilologia mistificante, ma ben consapevole di essere in maschera, di quelli che sono gli oggetti trasmessici dal passato; o forse si potrebbe dire, più teneramente, di quelli che sono i frantumi del naufragio della cultura europea. Dirò amorosamente, e non tanto ironicamente come molti credono, e cioè senza ombra di spirito dissacratorio, senza gesti di beffa, che andiamo ricercando gli smembrati lacerti di quello che fu una volta il discorso logico-consequenziale: per poi mettere insieme le diverse tessere secondo una natura che non è quella nel contesto dalla quale questi frammenti nacquero. Noi possiamo essere, negli elementi, tonali, ma la sintassi associativa della nostra musica non è certo l'architettura tonale. Noi siamo figurativi (per usare un termine pittorico) ma qui i segni figurativi sono stati scompaginati e ricomposti secondo leggi che paiono del tutto arbitrarie.

Ora, questo arbitrio, questa libertà dalle visioni, questo infunziona-

lizzare (ecco l'opposizione maggiore alla *Neue Musik*) ci viene da Cage. Cage è la libertà dalla logica, Cage è la possibilità di essere senza motivo in un dato modo, in un dato momento, Cage è la plausibilità di aspettarsi in qualsiasi attimo qualsiasi cosa: è l'indipendenza da tutte le grammatiche, da tutti i divieti.

E a proposito di divieti, terrei a precisare una cosa per me molto importante: la storia della musica ci insegna che fino alle soglie dell'epoca moderna, fino a prima di Schönberg, in un certo senso, l'evoluzione delle forme, dei linguaggi e dei processi messi in opera nella tradizione musicale sembrava obbedire a una legge di sviluppo consequenziale sempre più diretto all'arricchimento e alla complicazione delle tensioni degli accordi, degli agglomerati sonori. Cinque anni più tardi, si avevano infallibilmente un ampliamento e una densità dei cocktail armonici un po' maggiori rispetto ai cinque anni precedenti.

La musica, man mano che diventava più 'moderna', accettava più tranquillamente certe cose che prima le erano inibite. In questo modo, si andava verso la famosa 'emancipazione della dissonanza' (dal suo contrario?). Quindi noi avevamo, lontano nel tempo, il divieto di dissonare: per cui, per ragioni di ordine pubblico, bisognava che la musica fosse rassicurante, perentoriamente a lieto fine, che alla conclusione del pezzo ci fosse il sacramentale cadenzone, il 'parazum' che mandava a casa tutti contenti; che fosse rispettata questa logica ferrea precostituita (ecco) che governava dall'alto i comportamenti di tutte le opere fino a Beethoven incluso (non oltre! perché i romantici sono ben altra cosa, tengono impavidamente stretta nella mano una fiaccola che brucia le dita; quelli come Schubert, Chopin, Schumann, sono davvero coraggiosissimi speculatori di tutte le forme, anche di quelle della follia).

Dopo, sembrò che l'emancipazione dalla consonanza, appunto, fosse divenuta la legge della necessità nell'evolversi musicale: e che quindi, sia pure paradossalmente, ora fossero in qualche modo sempre più vietate, a chi non voleva passare per un codino, un retrivo, un trombone, un pompiere reazionario borghese, ecc., le consonanze.

Tanto più uno era 'moderno', quanto più uno andava dissonando: ecco la legge.

Si poteva dire, senza tema di sbagliare troppo, che era quasi divenuto prevedibile lo sviluppo, non dirò delle singole opere, ma del linguaggio in cui queste si sarebbero articolate sulla base di una linea di un diagramma, che era estrapolabile. Si sapeva cioè, con un discreto margine di certezza, di quanto gli accordi che si sarebbero usati cinque anni dopo sarebbero stati più ricchi, più complessi, e ancora più diciamo

pure dissonanti – perché contenevano molte più frequenze – di quelli che erano stati in vigore o di rigore fino a quel momento.

Ebbene: questo processo arriva fino a un massimo, che è John Cage. Il quale ha il merito di avere portato questa esperienza fino a un limite invalicabile, oltre il quale non è possibile tecnicamente andare, perché ha fatto esplodere le contraddizioni implicite di questa un po' lisa, ormai, logica 'consequenziale', portandola fino al traguardo dell'illogico assoluto. Nel dire: Tutto è permesso, in verità diventa tutto invalido, e lui lo sa bene; ché si raggiunge, anziché il massimo di tensione, il massimo di indifferenza. Questa è la lezione altissima di Cage, una consapevole indifferenza direi quasi orientale, per cui la foglia che cade e il nubifragio che sommerge l'Australia al mondo hanno la stessa importanza, perché di fronte all'occhio del Saggio nulla è diverso da tutto, tutto è uguale a tutto, in quel per noi terzo senso. Quindi, un massimo di tensione raggiunta per gradi storici, o il massimo di disordine, finisce per coincidere inattesamente con la contemplazione immota dell'Essere. Il totale eraclitismo finisce per coincidere con l'estremo del parmenidismo... E si arriva ad una impossibilità, inflazionato nella lingua tutto il dicibile, di andare 'oltre'. Per ritornare alla metafora di prima, anticamente ci furono vietate le dissonanze; ma successivamente, da Schönberg (o meglio dai romantici) fino a circa tutta la *Neue Musik*, furono vietate le consonanze, pena la scomunica e l'ostracismo, il linciaggio morale, l'anatema degli 'intellettuali' che ti raccomando sempre, ecc.

Con Cage, che è nello stesso tempo l'ultimo di costoro e il primo dei successivi, perché è insieme il *climax* della tensione e della calma, si arriva a un culmine, a un passo di demarcazione: che è appunto l'apertura sul linguaggio 'altro', quello del 'come se'.

La cosa diventa veramente un po' difficile a esprimersi con parole, non si potrebbe qui che far sentire della musica: che sembra ritornare, a tratti, a flash, a significati, su posizioni che furono di epoche passate; ma che non è più governata da nessuno dei nessi espressivi che presiedevano un tempo alla creazione e all'impiego di vocaboli. Noi abbiamo semmai una ulteriore morfologia: che pesca da tutti gli stili primari e che si può avvalere dei morfemi assolutamente più eterogenei. Un sovrastile governa tutto centralmente, ed è in grado di connettere espressioni, che furono linguistiche, in modo formalizzato, forse non linguistico. È una forma curiosa quella che ne risulta, che si avvale – come già negli anni Cinquanta *parametricamente* ci si avvaleva di acuto-grave, forte-piano, lungo-breve, singolo-plurimo, denso-rarefatto, legato-staccato – di materiali di tipo 'umano', di matrice 'psicologica', cioè del

ridere e del piangere, ad esempio. In altre parole, nella musica che si fa dopo Cage, una risata nel buio lanciata da una vocetta argentina, seguita improvvisamente da un grande rimbombo delle percussioni, non significa più che l'autore è allegro o che vuole trasmettere il 'senso del riso', mentre per compositori tradizionali, come potrebbe essere lo stesso Luigi Nono, quando il soprano piange sulla scena, ciò significa veramente dolore e pianto, magari per ragioni nobilissime sociali e politiche, le mondine con i loro problemi, le vedove dei trucidati dagli americani nel Vietnam, che so. Insomma, quando piange il soprano, piange il cuore e tutto, credo di intendere; e, su questo non ci sono dubbi, siamo in 'presa diretta'.

In una composizione 'altra', per contro, quando c'è la risata, ciò non significa più... la nostra gioia; noi agiamo nello spirito della citazione, ecco il punto, anche quando non citiamo nulla, anche quando le nostre composizioni sono interamente originali. Mentre per tutta la storia della musica, fino più o meno a questo momento, la musica trasmetteva quello che il soggetto riteneva di reperire in proprio, nel nostro caso abbiamo una costruzione, quasi compositiva, di soggetti giustapposti, che è la trascrizione in suoni forse del fatto che è esploso il soggetto come unità organica, coerente. Non è che io obliteri me stesso nel comporre: io non so *dove* veramente sono. Questo comporre congetturale, ipotetico, direi pluralistico (parlavo prima di un'apparente insalata di stili), in realtà si conserva dentro una scatola più grande, pure a suo modo logica, che è l'arte di innestare fra loro a rete particole di logiche diverse come ipotesi coerenti momentanee; quasi un matematico che costruisce una strana geometria non euclidea a mosaico, sviluppando ineccepibilmente in modo discontinuo in ogni attimo uno specchio di premesse diversamente false. È un affrancamento dalla funzione di coerenza.

Qui vorrei rammentare, con una nota di netto dissenso per quello che, fra gli altri, ci fece le prediche a Darmstadt, Stockhausen, quanto rotondamente si riempiono la bocca gente come Boulez e lui stesso, e tutti gli altri caudatari dietro, di queste parole, 'funzionalità', 'funzionalismo'. La nostra parola d'ordine è semmai quella opposta: 'infunzionalizzare'. Noi vediamo una forchetta incollata su un *combine* di Rauschenberg non come un oggetto che ricorda in lucida evidenza l'atto del mangiare *raffigurato*, e cioè, come qualche cosa in cui il significato diventa forma ed è trasformato in qualcosa d'altro, che ne è l'equivalente astratto.

Ricordo un Rauschenberg in cui era applicata in un angolo una grande scarpa vecchia... una vera e positiva scarpa vecchia. L'amatore d'arte

crede di fare un'operazione sottile, scostandosi di tre o quattro metri e vedendo al posto della scarpa vecchia una macchia scura, vedendo cioè nell'applicazione della scarpa vecchia sul quadro una ragione di equilibrio, di tipo ottico, volumetrico-cromatico: ed è sbagliato. D'altra parte, il borghesuccio semplicione, se ce n'è ancora, avvicina il suo occhio fino a toccarla col naso, e dice, ma ciò è facile, son capace anch'io, non è che una scarpa vecchia; questo non è un pittore: *doveva dipingerla, per far vedere com'era bravo*.

In verità, poco dopo ciò dagli iperrealisti si farà; ma nella sostanza l'operazione non è né questa, né quella. La scarpa vecchia rimane se stessa e nello stesso tempo non è più 'una', ma è 'la' scarpa vecchia. Si tratta di qualche cosa come l'ipostasi del vissuto, che però, in un certo senso splendente (almeno per me), è del tutto apparente, in quanto deresponsabilizzato. Noi, adoperando gli ingredienti 'impuri' dell'umano, non li poniamo più in relazione con una esperienza reale, ma ne facciamo qualche cosa di... sì, di letterario, anche non vivo perché artificioso, volutamente araldico: convenzionalizzato.

Non riteniamo che queste costruzioni possano essere alla lunga considerate altro che riflessioni metafisiche. Proprio questo sguardo leggero-devastatorio-magnetico rivolto (anche) alle cose di tutti i giorni è quello che contraddistingue la nostra poetica, quella degli anni Settanta che ha dunque, abbiamo ormai visto, come caratteristiche unitarie almeno quattro punti: *lo spirito del collage*, ossia della citazione, anche là dove non si cita affatto il preesistente; *l'impiego di nessi ovvi* (e in questo, la lezione principe è impartita da Kafka, il quale investe proprio il quotidiano di una luce obliqua e insieme talmente abbagliante da diventare oscura, enigmatica); *la riassunzione della materia consonante*: siccome una volta ci erano state vietate le dissonanze e più di recente ci furono vietate le consonanze, adesso conviene che affermiamo, alla buon'ora, essere vietati i divieti; e *il concetto di periodico*, perché abbiamo notato che dopo Cage qualsiasi cosa venga iterata o ripresa in moto circolare assume un senso straniato: il gesto ripetuto, anche il più 'umano', diventa meccanico, c'è qualche cosa che sembra congelare, coagulare, quasi solidificare l'esperienza vitale, dalla quale sono tratti i nostri vocaboli, per disporla in uno spazio differente, da primavera freddissima o forse da infanzia cosmica: in cui gli oggetti sono visti come un attimo prima di essere utilitari, non più forme soltanto e non ancora legati alla logica tecnologica del 'ciò serve a...':

È l'attacco al concetto di degradazione di tutto a mezzo, di riduzione al valore di scambio, di validità predefinita; è la libertà dal bisogno. È

ciò che ha insegnato Cage, una quasi divina superficialità: proprio perché non c'è nessun motivo noi sappiamo farlo, perché altrimenti saremmo solo delle macchine al servizio della produzione. Noi, poi, andiamo oltre Cage in quanto ci poniamo in una prospettiva non tanto rischiosamente rilassata, non così 'vacanziera', direi invece goethiana della produzione: produzione sì, ma gratuita e che emblematicamente serva a liberare il prossimo da quelle che sono le convenzioni; per restituirgliene altre. Io sono dell'opinione infatti che nessuna convenzione può essere infranta se non per lasciare il posto ad un'altra; ma sono, le nuove convenzioni, fondate sull'arbitrio. E l'arbitrio ci viene da Cage.

Di tutti quei quattro punti, insisto particolarmente sull'amore per il banale, per la cosa di tutti i giorni. Ritengo che quanto più è inflazionato, è diventato del tutto familiare, lo straordinario, come in quel maestro e nei suoi seguaci che ci ossessionano da tutti i posti d'onore con la 'modernità' di fragorose bizzarrie, tanto più è rimasto straordinario il familiare, il gesto dimesso, che sembra confinato nell'ombra e che in realtà può nascondere il fondo enigma, il vero mistero.

Ricordo una frase di Oscar Wilde: «il vero mistero è il visibile, non l'invisibile».

In *Risoluzioni*, Kafka scrive:

Sollevarsi da una misera condizione dev'essere, anche con voluta energia, facile. Mi strappo dalla poltrona, giro correndo intorno alla tavola, metto in moto la testa e il collo, faccio divenir di fuoco gli occhi, tendo intorno ad essi i muscoli. Combatto ogni impulso, saluterò A. con calore, quando ora verrà, sopporto amichevolmente B. nella mia stanza, e mando giù tutto quel che vien detto in casa di C., nonostante il dispiacere e la fatica, a lunghe sorsate.

Ma anche in questo caso a ogni orrore che non si potrà evitare, l'insieme - il facile e il difficile - si arresterà e io sarò costretto a rigirarmi in cerchio.

Perciò la miglior soluzione è di accettare tutto, contenersi come una massa pesante, e, anche se ci si sente come soffiati via, non lasciarsi trascinare a compiere un passo non necessario, guardare il prossimo con occhio animalesco, non provare sentimenti, insomma soffocare con la propria mano quel che ancora resta della vita come fantasma, e cioè aumentare ancora l'ultima pace sepolcrale e non lasciar sussistere nient'altro.

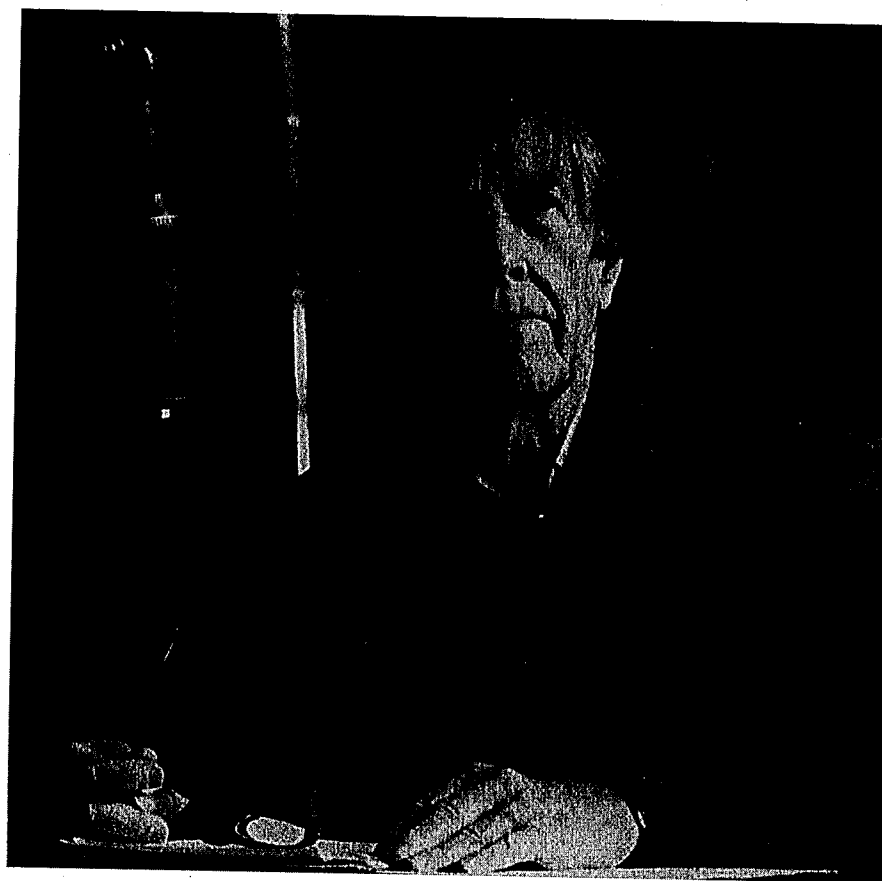
Un movimento caratteristico di un simile stato d'animo è di passarsi il mignolo sulle sopracciglia.

Di fronte a proposizioni di questa precisione e perfino attualità, di così viva appartenenza a quelli che sono gli stati d'animo oggi di noi, al nostro sguardo, a quella che è ora per tutti una semplice impossibilità

di essere altrimenti, di fronte a simili cose insomma, i tromboneggiamenti trionfalistici da festival e le fanfarone manifestazioni di 'grandeur' ci fanno un effetto quanto meno inconsistente.

Non è lì che noi istintivamente ci volgiamo, a stonati show di potenza vacuamente acustica. E chi ci ha liberato da tanto, indicandoci quanto di intenso, altro 'vuoto' potesse esserci nel gesto più qualsiasi, è stato Cage.

PAOLO CASTALDI



John Cage

FANTAMUSICOLOGIA/2

La definizione di musica esclude che la componente autorità [potere] esista nella definizione stessa.

Mentre è impossibile definire la musica senza produrre un'argomentazione che abbia l'autorità [il potere] in una delle sue tracce.

La musica è tale quindi in base anche al potere che usa che può usare per essere.

Ma la musica non è solo potere. È *anche* potere *ma* non essendo *solo* potere,

si può cercare di ridurla a tutto ciò che oggi è. Senza il potere che oggi ha.

L'autistico si crea un suo mondo con un suono – un cucchiaino a contatto con un bicchiere – che a lui regala un sogno:

Ripetitivamente, sempre lo stesso, si crea uno spazio, un luogo, un tempo e un gesto, grazie a dei materiali, che regalano a lui questo sogno.

La musica è per lui o spostare o toccare.

Ma anche Riccardo Muti usa questo meccanismo solo che il suo mondo [un mondo creato come quello dell'autistico] ci dà un altro luogo, un altro gesto [o sistema di gesti], altri materiali.

Uno spostare o toccare più complesso ma non diverso.

È Riccardo Muti insieme ad altri soggettivi – ma non qualcosa di diverso da uno spostare o un toccare – che decide che quella è musica.

È Roberto, un bambino di sei anni insieme ad altri bambini, o forse insieme a un adulto, un maestro, che decidono che quei metalli possono nello spostare nel toccare, nell'essere spostati, nell'essere toccati, essere come musica.

C'è una differenza: il potere.

Muti può irridere.
Perché ha più potere.
Ha dalla sua parte una sezione sociale.

Ma non può andare molto avanti.
L'irrisione non è un argomento.

Se la musica è la somma di tutti i luoghi e tempi e gesti dove il suono si trasforma in sogno...
Si ha una somma forse, senza somma perché gli elementi sono disomogenei.

Una somma che non è tale ma rimane un elenco.
Un elenco che non si può ridurre a uno ma che chiede di essere descritto.

La musica contemporanea è frenata
perché non deve arrivare alle conseguenze

non entrare nella libertà.

La musica contemporanea non è continuità
è salto
è svolta
è contrasto

La musica classica non può ospitare il contrasto
non ha spazio.
Archipenko
non è continuità.

Il ripetere la stessa musica non è musica

L'estate è divisa dall'inverno.

Ogni uomo suona o canta, non parla. Ha diritto a trasmettere o a sentire, ascoltare il proprio suonare. Cantare.
L'altro deve rispettare e cercare di capire.

Occorre progettare un mondo. Lasciare un progetto.

Televisione. Tutti i suoni. Poi mi censuro. Sono disciplinato.
Acquisire indisciplina. Devo godermela. Intellettualmente.

Che me ne frega di andare ad ascoltare Mozart.
Io canto. Ho l'orgoglio del mio cantare.
Orgoglio non volgare.
orgoglio intellettuale.

Amo il mio cantare.

Possiamo suonare, comporre.
Tanto cosa può succedere?
Alla peggio non riusciamo a trovare qualcuno che ascolta.
La nostra musica può non piacere.
Tutto qui.
Non è grave.
Ma abbiamo suonato.

Andare a spiegare le conseguenze.

Il mondo nuovo è un mondo senza harmonia.

È inutile cercare sibille se non crediamo più alla religione.

Archipenko
è svolta
è salto
è contrasto

è difficile
il perché è difficile

ma è cronaca.

La musica non è un mondo poetico.
Ma lo può diventare.

I professori

Gli altri leggevano letteratura amena.
Amena [dispregiativo]

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

In musica il violinista de La Scala e il violinista mendicante non suonano lo stesso violino

Uno suona il violino
l'altro non suona il violino

In fondo tutti hanno avuto la possibilità di assistere

Alla messa all'incoronazione del re non avevano tempo.
Ora sono soli

Georgiche perché il pastore aveva il tempo

A casa ho il tempo di ascoltare la moneta rullare

La musica non esiste fuori dalla situazione

Il musicista da film è un professionista
[classe media]

Il suonatore in un insieme statale è un impiegato
[proletariato]

Il direttore è un dirigente
[borghesia]

I musicisti disoccupati
[sottoproletariato]

dato per dimostrato
che

la musica *sia* un'industria.

Musica elettronica viva
Alvin Curran
Frederic Rzewski

Improvvisazione Prato

Via Tornabuoni Lombardi
Home Art Grossi

Pratolino
Studi sul tempo Mayr

La banda a Lugo Cage
Porta ticinese Mosconi
Arena Milano Sassi
Cardini

Sculture sonore
Installazioni
Poesia sonora

Piano piece for Gisella Frontero
David Tudor
Bussotti

Schwitters cantato da Giuliano Zosi

Devi essere felice di vivere in un mondo che ha Beethoven
anche se non sai chi è

- Luciano Berio.

Autore specializzato per scrivere musica da inserire in concerto sinfonico da accompagnamento [alla M. Cl.]
Musica d'appoggio alla musica classica.

Asimmetria di potere
a nostro sfavore
capovolgere
no alla musica accademica

Rispettati come maghi
i suonatori

Gli adoratori del suono
La descrizione del suono
Insegnare a melodizzare una poesia
Fotografare la voce
Sonogramma
Non siamo in una società di questo tipo.

C'è un certo imbarazzo davanti al suonatore del collettivo alla disciplina del suonare

L'orchestrante è azzerato.

Nessuno può domandare cosa prova mentre suona

L'orchestrante è trascurabile

Il sistema è astratto.

Qualcosa che vedo

non qualcosa che faccio

coloro che fanno musica sono trascurati

Haydn è Haydn.

H è H.

Non è musica suonata da altri uomini.

Questo fatto è secondo.

Haydn è Haydn.

H è H.

Prima di essere suonata.

L'orchestrante è azzerato dal Luogo mentale.

La musica non è fare.

La musica è data.

L'orchestrante diviene un irreale.

Un automatico.

Nessuno può domandare cosa prova mentre suona.

Noi non siamo. Non possiamo essere la musica. Possiamo metterci in

contatto con la musica. Dunque l'oggetto astratto è dato.

L'uomo non deve fare [musica]

L'uomo deve credere.

Lo Stabat Mater è a 2 voci

ma non l'ho mai sentito a 2 voci

i solisti svolazzano intorno ma non importa

si deve seguitare a mentire

non si deve dire il passato nella sua povertà e severità

Il Carro di Tespi finisce colla Seconda guerra mondiale

La parola jazz nell'Enciclopedia italiana indica un'orchestra.

La scheda non è firmata.

Libertà dalla tecnica

L'obbligo di studiare musica per 15 anni per poi suonare tutta la vita
Haydn per 3 milioni al mese renderà un uomo *musicista* che odierà il
suono

Liberi di adorare il suono
di parlare di suono

Liberi di indicare suoni meravigliosi

Forse senza questa parola musica

dobbiamo lasciarla a loro

liberi di essere poetici
non tecnici

ma su quale palco?

Per ora solo nella letteratura
nelle pagine
poi si vedrà

Si arriva al suono attraverso il timbro

Casella

Voce: strumentazione
storia della musica attraverso il timbro

Internet. Busta. Bustina. Per fare la sinfonia in casa

Ma non è la strada
la strada è libertà

La rete è un modo di archiviare
per lasciare il passato alle spalle
poi c'è il vuoto da vedere.

Non chi ha Internet a casa
ma chi è per la strada.

Se non è possibile rifondare questa cosa col nome di musica bisogna abbandonare questo nome.
 Quella di Haydn sarà musica.
 La nostra sarà altro.

La musica sarà di tutti
 e la parola musica
 sarà di nessuno

ma se la parola sarà di nessuno sparirà

GIUSEPPE CHIARI

LA POETICA DI MARIO CESA¹

Trovo interessante la musica di C. in quanto possibilità del molteplice, musica tesa ad affermare la volontà-esigenza dell'uomo-artista di trascendere la sua posizione presente nella realtà. Ciò è precluso a molti compositori per quell'insostenibile pressione cui la società sottopone tutti imponendoci l'attaccamento al presente come unica via di salvaguardia di sé. E allora nell'illusione di poter perseguire qualsiasi tipo di disegno personale in realtà si finisce con l'affermare degli stereotipi attinenti alle strutture sistemiche. In questa prospettiva l'aspirazione, il desiderio e quant'altro non ha a che vedere con la materia, obbedisce alla "razionalità calcolista" nutrimento di certo pensiero contemporaneo. Cesa invece, nel suo itinerario, afferma la "specificità umana" per fuggire dalla tentazione di trasformarsi in "macchina desiderante".

Le personalità che comunicano con segnali di grande apertura sono solitamente quelle più complesse da comprendere in quanto non si ha mai, in misura definitiva, la cognizione di averne colto fino in fondo tutti gli aspetti che le caratterizzano. Mario Cesa, compositore irpino, appartiene a questo genere di personalità ed è facile che si resti ammaliati da questo uomo che nell'arte ha trovato l'unica maniera di realizzarsi pienamente in modo originale. Negli anni 80 la musica contemporanea ha vissuto un profondo cambiamento che si è sostanziato nel ripescaggio degli archetipi convenzionali del comporre e soprattutto nel rigetto del razionalismo strutturale. Il ripristino del soggetto, senza per questo rinnegare la validità storica della sperimentazione, ha facilitato Cesa nella ricerca e nel ritrovamento non tanto del proprio stile, quanto della propria identità culturale e compositiva. L'introversione come fonte ispirativa lo ha per un verso tenuto lontano dall'annegamento dell'io

¹ Per gentile concessione dell'autore, estratto dal saggio in via di pubblicazione: G. CRESTA, *Le possibilità del molteplice - Viaggio atemporale nella musica di Mario Cesa*.

nel freddo e lucido pre-ordinamento della materia e dall'altro verso gli ha permesso di fuggire, tranne che per taluni brani relativi a un certo periodo, da quei meccanismi di potenziamento dei mezzi tecnici, determinati dalla consapevolezza dell'artista della ininfluenza dell'arte sulla vita politica. La sua musica non si lascia classificare in una via maestra rifuggendo, ed è sua la definizione, quelle "alchimie sintattico-grammaticali tipiche dello specifico"; libertà anzitutto di pensiero e poi per conseguenza in un rapporto di causa-effetto, scritturale, formale e anche estetica. È questa l'unica strada per lasciar volare le idee e sviluppare il mondo fantastico se è vero che la creatività si realizza proprio là dove non esistono remore alla libera espansione delle idee. Ricordiamo un nostro studio su *Symph* per 21 vl e orch. in cui individuammo, in un lavoro di analisi, la logica compositiva seguita da Cesa, eppure fummo colti di sorpresa quando ci accorgemmo che un solo tassello non era al posto giusto, quello che avrebbe chiuso il nostro discorso. La poetica di Cesa è tutta lì, nel particolare non curato, come quei quadri in cui ciò che dice è la figura e non il tratto. Ma qual è questa figura che Cesa intende ritrarre? Quale scena gli interessa cui intende reintegrarne i contenuti? Si tratta di vita quotidiana, di riti legati ai luoghi e al popolo irpino cui egli si ritiene parte. In questo modo Cesa risolve il dissidio ideologico degli artisti di sinistra degli anni 70 e 80 e cioè coniugare il difficile linguaggio contemporaneo con un'arte fruibile dal popolo. Se per Nono si è trattato, almeno inizialmente, di mediare con un testo, Cesa si colloca all'interno del popolo risultando una voce dello stesso e al contempo uscendo, pur conservando il proprio peso specifico, da quello stato di fatto consapevole o meno di molte intelligenze di sinistra, per cui l'artista era con il popolo ma fuori dal popolo.

In brani come *Pellegrinaggio* o *Feste Paesane* questo rapporto sembra rinsaldarsi; il fatto reale è contestualmente ispirazione, mezzo e fine poetico. Intendiamo dire che non c'è scollatura fra idea e realizzazione grazie alla *permeabilità delle strutture* ovvero alla continua fusione dei due agenti, l'uno poetico e l'altro artigianale. In realtà l'idea si trasfigura fino a confondersi con il mezzo grammaticale per cui il problema linguistico è senz'altro dipendente dall'ispirazione e pertanto estremamente duttile. Il "perché" e il "che cosa" sono per Cesa il primo problema da risolvere e il "come" l'ultimo. Si assiste quindi alla poetica dei sentimenti e, dato ancor più interessante, all'arte che è prolungamento di un bisogno interiore; formalmente al passaggio dall'"opera aperta", fulcro delle avanguardie del '60, alla forma chiusa.

Il critico Paolo Renosto nel recensire i *Cinque esercizi per pf sulle*

feste popolari irpine, individuò nella poetica di Cesa *topoi* assolutamente nuovi: «...Da Cesa c'è dato un brano decisamente fuori dalle vie più percorse della musica contemporanea, un'ottica radicalmente diversa in cui affrontare il presente della crisi del linguaggio. ...Cesa ha colto nella ritualità collettiva delle feste popolari della sua terra gli aspetti emblematici di una espressività socializzata e socializzante che si manifesta attraverso il fenomeno acustico. Ed ecco che quei dati, caos, grida, iterazioni di gesti e parole, processioni ecc. si ripropongono nella mediazione sonora del pianoforte, nei ritmi ostinati, nella cupezza di frequenze gravi agglutinate in fasce indistinte e ancora in una ferrosa percussività cui mimi o alluda alla gravità sofferta dei passi di un popolo che nella maschera della festa esorcizza il dolore di sempre». Renosto evidenzia uno dei grandi temi assunti da Cesa nelle sue opere e probabilmente quello più eloquente: la ritualità collettiva. Non c'è distinzione fra sacro e profano ma è un tutt'uno in cui ciò che conta non è quel che si officia ma l'atto dell'officiare. Stiamo parlando di una prima ipotesi relativa al pellegrinaggio e alla festa come fenomeni religiosi in senso lato e non è fuorviante per la comprensione della musica di Cesa. La cultura e quindi anche quella popolare, precede l'arte e ne scandisce i ritmi sebbene la stessa arte ci aiuti a comprendere la cultura per quella proprietà di immediatezza che le è congenita. Ed infatti la struttura musicale di *Pellegrinaggio* segue le tappe dei fedeli: salita, offerta, discesa in un itinerario formale che definiremmo come la *forma naturale* e cioè la relazione fra le cose esistenti nel mondo del reale prima che nell'arte. Si genera una coerenza e una unità nell'opera d'arte che vanno ben oltre le simmetrie premeditate perché frutto non dell'artificio ma di ciò che è più profondo, ciò che precede il ragionamento e quindi la speculazione. È evidente che vi è un richiamo ai "salmi delle salite" della Sacra Scrittura ma il legame è ancora più antico; il pellegrinaggio è infatti un'usanza di gran lunga anteriore alla stesura della Bibbia, si configura come un rito che non è propriamente cristiano ma viene praticato nella maggior parte delle religioni. È un viaggio verso un luogo consacrato dalla manifestazione divina per offrirvi la propria preghiera in un contesto particolarmente favorevole; costituisce inoltre la esteriorizzazione dell'attaccamento del popolo alla fede, al culto in un rapporto basato sul *do ut des*. Relativamente al discorso sullo specifico musicale si verifica una identità fra il percorso formale o struttura latente e la forma percettiva ovvero forma nella memoria o della memoria. Questo è assai stimolante perché svela la scelta di fondo di Cesa che verte sul tentativo di neutralizzare l'ambiguità poetica per quanto questa operazione è possibile. Se infatti

il linguaggio adoperato dai poeti per fini artistici perde la sua precisione ed univocità per potenziarsi di carica e profondità espressiva, figurarsi quanto questo è più concreto, evidente e problematico in musica. Per le *Feste paesane* e per i *Cinque esercizi per le feste popolari irpine* permane il primato della cultura sull'arte ma l'approccio del compositore è impressionistico. Non si tratta di svolgere una storia né di coglierne i significati ma esclusivamente le impressioni; in sostanza C. esprime il momento orgiastico della festa ma in modo personale conferendole quella sacralità nonostante si tratti di un rito assolutamente profano. Ancora una volta attinge da un rito arcaico, da un altro elemento del culto che però ha una radice più profonda nel terreno comune dell'umanità. La festa assume un triplice senso in funzione del passato che ricorda, del futuro che annuncia e del presente di cui rivela l'esigenza. È per tale connotazione caratteristica della festa che il compositore evita ogni allusione cronologica, in un qualche modo si serve del rito in quanto espressione di una istanza della comunità dettata dalla soddisfazione di un "dovere" non necessariamente nei confronti della divinità. Come nel pellegrinaggio anche nella festa Cesa pone in primo piano la dipendenza dell'uomo, la necessità di aggrapparsi a tutto quello che costituisce la sicurezza, l'antidoto contro le avversità in un atto che è anzitutto istintivo. È palese la lontananza dalla pratica del culto nel senso cristiano in quanto qui il popolo è pervaso da altre motivazioni, non c'è ricerca alla fedeltà dell'alleanza quanto la richiesta del dono più che il ringraziamento per il dono stesso. Si verifica attraverso i suoni quel miracolo che ci fa sperare nel primato creativo dell'arte in tutti i campi del sapere: il miracolo della intuizione profonda dei fenomeni. Sì, perché è vero che l'autore in *Pellegrinaggio* non ha intenzione di cogliere il senso misterioso della sofferenza di un popolo, di trasformare il culto da essenza a complemento di un più ampio universo che è la spiritualità, anzi per un certo verso è intento a conservare il formalismo rituale; un culto ove l'anima è sì presente ma non in maniera totalizzante o almeno tale da rendere giustizia all'interiorità, vera espressione dell'adorazione. Si può a questo punto affermare che è anch'egli coinvolto nel bisogno unanime di esorcizzare e nelle *Feste* fa propria la volontà di dimenticare, almeno per una occasione.

Questo non vuol dire che Cesa abbia perso il senso della realtà, il suo obiettivo è puntato su di un aspetto che ugualmente è parte integrante della ritualità collettiva, e cioè l'alienazione. Tale astrazione ci spinge a tenere a debita distanza l'ipotesi che legittimamente potrebbe scaturire e che vedrebbe il codice poetico di Cesa nutrirsi dello stato

alienante e alienato della collettività in quanto l'autore è spettatore e attore del medesimo rito, cosciente della relatività delle cose e contestualmente partecipe per quell'insostenibile esigenza di vivere con gli altri. Anche questa è una ipotesi.

L'individuazione di *topoi* linguistici che attraversano la produzione di C. è legata alla genesi dell'ispirazione, a ciò che ha indotto il compositore alla stesura dell'opera stessa. È questo che costituisce il dato caratterizzante di ogni brano sino a consentire una ipotesi di classificazione per filoni compositivi. In sostanza Cesa, per quanto questa visione prospettica possa risultare semplicistica, si preoccupa dell'aspetto particolarizzante nei brani che parlano della sua storia e di quello universalizzante attraverso la scelta di forme classiche come è il caso di *Sinfonia* basata su gli inni nazionali o della *Sonata* per pf. Si delineano così due indirizzi principali legati, il primo al vissuto anche geografico del compositore ed il secondo più recente, dettato dal desiderio di porsi come voce all'interno di un'ottica socio-culturale più ampia: io abitante del mondo. Il gioco si articola quindi su due fattori, l'uno costante (*io*) e l'altro (*gli altri*) la cui variabilità di grandezza gestisce la materia linguistica. Il tentativo verte in ogni caso sul recupero della trattazione lineare e dell'esigenza di esplicito. L'accentuazione del carattere temporale in Cesa non deve far pensare a un rinnegamento della dimensione strutturale, per altro all'ascolto risulterebbe falsa tale cognizione, quanto indurre a cogliere una identificazione di arte e vita. Intendiamo inoltre sottolineare la preoccupazione del compositore sul problema comunicativo. Nei dialoghi con Mario Cesa è apparsa evidente la sua visione dell'opera come passaggio dal musicista al fruitore di significati, di esperienze, non senza lasciare all'interlocutore assoluta libertà di elaborazione dei contenuti e dei collegamenti anche di quelli non ipotizzati dal compositore. La realizzazione di questo primario obiettivo è naturalmente lasciata alla fluidità dell'atto mediativo e cioè alla più o meno pressante urgenza di esplicito; l'uso di stilemi scritturali che nella morfologia esemplificano o meglio quasi onomatopeicamente riproducono il gesto sono da ritenersi funzionali alla semanticità della macrostruttura. Lo stesso C. riferisce: «La musica per essere tale deve comunicare, evocare, farsi memoria storica, ritualizzarsi. Nascere, insomma, da un ceppo culturale di appartenenza e testimoniare continuità in evoluzione».

Scorrendo il catalogo delle opere di Cesa colpisce *In memoriam* per poli-ensemble in cui il compositore ci dice dell'amico Gaetano Vardaro. Qui la parabola formale aderisce ed è riconducibile al vissuto del compositore insieme al dedicatario dell'opera: un percorso ricco di citazioni

e di ricordi, ma anche estrinsecazione di un disagio condiviso che si manifesta attraverso l'uso "naturalistico" degli strumenti, la scrittura come necessità, come ricerca spontanea e non come progetto. Fonie spettrali e disperate, la solitudine e l'isolamento come uniche strade percorribili. L'ossessività del tetracordo come peso schiacciante del quotidiano; quelle sottili fasce sonore risultanti dai grappoli verticali che poi si elettrizzano in micromovimenti, appaiono come lo scorrimento inesorabile del tempo. Non si tratta comunque di una crisi artistica che approda alla ossessività come scelta definitiva, ma esclusivamente come cifra compositiva di questo brano e di taluni altri, e comunque non vincolante per il proseguimento della ricerca artistica. In sostanza Cesa propone l'esito personale di una esperienza, ciò che ha preceduto l'oggetto musicale finisce con l'incarnarsi in esso e allora non può non essere autentico e sincero se è vero che scaturisce da un moto di necessità. La sincerità espressa nell'opera è altro aspetto importante che permea tutta la produzione del compositore irpino. Dobbiamo ammettere che molta musica contemporanea ha mostrato il contrario dell'autentico e cioè il "nascondimento" di sé, il fasullo mascherato da un abile intellettualismo ovvero l'ipocrisia in musica. È chiaro che molti hanno espresso quel che erano e in fondo a loro modo anch'essi sono stati del tutto sinceri. Almeno consentiteci di preferire i veri sinceri ai secondi o, come è accaduto qualche volta ai critici, il giudizio va uniformato al parere di quanti decidono cosa funziona di più in termini di riscontro monetario? Accade quel che si verifica ai nostri giorni fra la gente che nel tentativo di svincolarsi da ogni tipo di logica di appartenenza in nome della libertà di pensiero e di azione non si accorge di aver nel frattempo abbracciato il "pensar comune" e quindi di essersi concessa a una logica di appartenenza molto più grande e davvero perversa. Ci pare questo l'iter seguito da numerosi compositori e dobbiamo concludere che costoro sventolano stracci vecchi.

Accanto ai due filoni precedentemente individuati, si delinea una terza presenza riconducibile a quei brani come il trittico corale *Oranti, Catacombe, Chiostris; Raccontar d'antiche storie e Fogli onirici* per ensemble variabile, in cui il suono è vissuto in senso scelsiano: depositario ed evocatore di significati arcaici. La volontà di conferire all'evento sonoro poteri misteriosi. In tutta la produzione dell'irpino la considerazione del suono inteso come *Klang* è evidente ma lo interessa maggiormente la memoria di cui è portatore, il suono come contenitore viaggiante nel tempo storico, oggetto che, una volta aperto, ci racconta. È la fede nella religiosità del suono, nella sua "creaturalità", l'abbattimento

della bipartizione esistente nella cultura musicale almeno sino al '70 in cui da un lato si imponeva la razionalità riflessa nel calcolo statistico e dall'altro l'universo dell'istinto annidato nel vasto patrimonio popolare. È infatti innegabile che Darmstadt abbia bollato quanti non erano zelanti ai dettami che si diceva fossero la naturale evoluzione del pensiero weberniano imponendo, in un certo senso, una direzione come era stato per la "Scuola di Vienna" qualche decennio prima. Queste prese di posizione troppo nette e integraliste hanno impedito di valutare nella maniera più idonea quel genio che è Bartók e ancora negheranno l'esistenza di poetiche assolutamente interessanti solo perché non classificabili nelle correnti ufficiali. Fin quando la critica e gli stessi grandi compositori non la smetteranno di servirsi di sistemi di codificazione la cui memoria è esclusivamente riservata a certi modi di pensare la musica, la cui legittimità e genialità non è qui in discussione, non sarà possibile l'emancipazione totale, quella vera, dell'individuo-compositore. È altrettanto chiaro che il principio di classificazione o, più modernamente, l'indice di gradimento, verte sulla possibilità o meno di quella musica di costituire trattato o catechismo, ma anche questo ci pare palesemente sbagliato. La ricerca per strade diverse operata anche da un solo artista conduce alla autodeterminazione dell'individuo, alla disillusione. Tale operazione è primariamente un'esigenza sociologica; il sistema ha istituzionalizzato persino i bisogni e i desideri della gente e questo si avverte anche nell'arte. Si spiegano così le scelte delle etichette discografiche, degli editori e di conseguenza i vari ammiccamenti degli autori al mercato. Molti musicisti infatti hanno ritenuto che per compiere il "salto di qualità" era necessario "agganciarsi" a certi personaggi, imparare quei "meccanismi" pseudo-compositivi senza considerare che l'evoluzione è correlata alla ricerca personale. Lo testimoniano decine e decine di lavori che mostrano solo abilità artigianali, apriorismi di varia natura che hanno il sapore del poco naturale e del molto ricercato. Per contro la eccessiva semplificazione cui tutti abbiamo assistito fra quanti si definiscono *neo-romantici* nemmeno convince perché questa volta l'arzigogolamento linguistico è assente come purtroppo lo è la motivazione, è un guardarsi allo specchio per auto compiacersi con in più il paravento di aver così assolto al problema della comunicazione. Ma cosa si è trasmesso se il movente, in taluni casi addirittura assente, manca di profondità interiore? O forse più di qualcuno si illude di poter perseguire i propri scopi personali senza che gli altri se ne accorgano? Certo non è l'occasione per discutere di tale situazione ma occorre dire che urge il rispetto per l'operato di chi volutamente si tiene fuori da queste logiche proteso

nel folle sforzo di elevarsi ad artista sincero e leale. La difesa è per chi pur non disdegnando il successo, nell'atto creativo prescinde da esso, è tutto inventiva nell'intento di partecipare all'esterno, *agli altri*, la propria idea. Ma pare che tale tensione ancora non è concepibile fra quanti vivono del recente passato e allora diciamo che aveva ragione Schönberg nella sua *Harmonielehre* nel ribadire che non c'era errore più grande del voler eternizzare le leggi, nell'assolutizzare le possibilità di percorrenza della creazione musicale. Anche questa è la "*Weltanschauung del comfort*" ovvero la pigrizia di addentrarsi nei meandri dell'altrui pensiero per comprenderne le ragioni che pur ci devono essere e poi concludere come si ritiene più giusto. Crediamo che solo con questo atteggiamento di partenza di assoluta apertura si può comprendere con più lucidità la via intrapresa da Cesa, ed è difficile in quanto molti tra noi sono pervasi di quell'apriorismo che è ragione primaria della non comprensione. Dicevamo che in Cesa pare prendere corpo la coscienza della non estraneità degli elementi etnici – e anzi si palesa la volontà di farli entrare a pieno titolo – alla cultura "ufficiale" in un programma che nella "contaminatio" trova la sua legittimazione. Si tratta di una apertura totale ai suoni ove il genere, il linguaggio e la forma non sono sottoposti a gerarchie, minando gli schemi ideologici della cultura musicale occidentale chiusa nel proprio specialismo di settore. Allora il brano è già presente nella memoria collettiva, va soltanto scritto o meglio ripristinato: *Rito* per organo; *Strade* per ensemble di 12 flauti; *Il poema delle notti brave* per ensemble di 8 chit; *La memoria del passato* per 11 strum. *L'ostinato* che sostanzia questo ultimo brano, strutturalmente divisibile in un A-B-C, rievoca antiche sofferenze, la memoria di un passato personale pregno di angoscia, una schiavitù esistenziale ben resa dalla ciclicità dell'*ostinato* che è il ripiegarsi su sé stessi nel rifiuto totale dell'intervento esterno. La ripetitività che è altro stilema della poetica di C., qui si svela in veste nuova, non è infatti da ricollegarsi con l'iteratività dell'elemento popolare ma è la rinuncia alla variazione intesa come sviluppo a favore del congelamento: è il timore di perdere il ricordo del vissuto. È notorio infatti che la ripetizione è la volontà di sospendere la dimensione temporale per sottolinearne la fissità; è così che la tecnica compositiva coincide per l'ennesima volta con il progetto e pone un altro interrogativo sulla semanticità della reiterazione in musica.

Cesa crede nella pulsione che può derivare da ogni momento della vita, comico o tragico, da quelle notturne passeggiate nella Avellino deserta ove si aspetta che le pietre gli parlino. Ed è successo in *Città viva, città morta, città...* nel ricordare gli effetti del post-terremoto che

per varie ragioni ci hanno sconvolto più del sisma stesso. Andare al Vescovado, cuore della vecchia Avellino, a sentire i rumori e gli odori, un mondo di suoni-impressioni nascosto alle orecchie e agli occhi degli insensibili, in quella prerogativa tipica degli artisti, di carpire gli aspetti profondi della realtà corporea e incorporea, in qualche modo ci rimanda alla "teofania vespertina" di Hölderlin in cui si dice che gli dei sono visibili solo ai poeti. La musica di Cesa letta con questi occhiali si presenta come un ponte fra il passato e un tempo indefinibile in cui il linguaggio è solo materia e pertanto corruttibile e ciò che conta è l'aspirazione: è il sogno che prevale sulla realtà, visioni anziché nitide fotografie.

GIANVINCENZO CRESTA

TEORIA DI BASE ED USO DEI FILTRI IN CSOUND

(PARTE PRIMA)

Introduzione all'uso dei filtri

I filtri cambiano le caratteristiche spettrali dei suoni 'eliminando' le parziali indesiderate in un segnale, o, detto in altro modo, modellando il suo spettro.

Questo avviene in quanto un filtro *modifica l'ampiezza e la fase* di un segnale che passi attraverso di esso, *senza alterare la frequenza di alcuna componente spettrale* del segnale stesso.

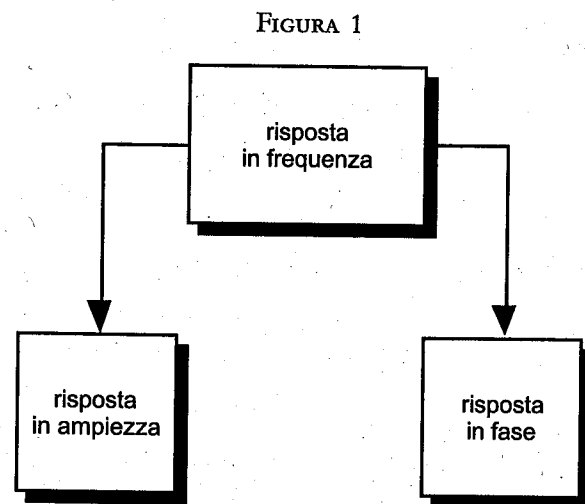
Questa sezione introduttiva include le descrizioni di filtri passa-basso, passa-alto, passa-banda ed elimina-banda; verranno inoltre descritti in dettaglio gli effetti del filtraggio sull'ampiezza delle parziali dello spettro del segnale d'ingresso e verranno illustrati l'uso di banchi di filtri in serie (cascata) e in parallelo. Si tenga ben presente che qui tratteremo solo l'implementazione *analogica* dei sistemi di filtraggio mediante i moduli ad esso preposti esistenti in Csound, più che sufficienti per la maggior parte delle applicazioni musicali: non si parlerà quindi dei filtri digitali veri e propri, la cui trattazione andrebbe ben oltre gli scopi di questo articolo, avendo a che fare con l'elaborazione digitale dei segnali (ovvero il Digital Signal Processing), il che richiederebbe l'uso di ben altra matematica ed una approfonditissima trattazione teorica.

Elementi di base: la risposta in frequenza

Le caratteristiche di un filtro possono essere descritte per mezzo della sua *risposta in frequenza (frequency response)*, che viene determinata sperimentalmente applicando un'onda sinusoidale all'in-

gresso del filtro e misurando le caratteristiche dell'onda sinusoidale in uscita.

La *risposta in frequenza* di un filtro consiste di due parti – la *risposta in ampiezza* (*amplitude response*) e la *risposta in fase* (*phase response*) (vedi Fig. 1).



La *risposta in ampiezza* di un filtro varia con la frequenza ed è data dal rapporto tra l'ampiezza dell'onda sinusoidale in uscita e l'ampiezza dell'onda sinusoidale in ingresso.

La *risposta in fase* descrive l'ammontare di variazione di fase in un'onda sinusoidale mentre essa passa attraverso il filtro: si tenga presente che la quantità di variazione di fase cambia anch'essa con la frequenza dell'onda sinusoidale.

I filtri vengono generalmente distinti per mezzo della forma caratteristica assunta dalla loro *risposta in ampiezza*. La Fig. 2 mostra il diagramma della risposta in ampiezza generalizzata per un filtro passa-basso e la Fig. 3 quello di un filtro passa-alto.

Un filtro passa-basso (Fig. 2) consente alle frequenze che precedono il punto chiamato frequenza di taglio f_c (*cutoff frequency*) di passare attraverso di esso con una minima alterazione, mentre le parziali che vengono a trovarsi dopo il punto di taglio verranno attenuate. Viceversa, un filtro passa-alto (Fig. 3) attenua le frequenze che precedono il punto di taglio f_c , mentre quelle che lo seguono passeranno attraverso il filtro con una minima modifica.

FIGURA 2

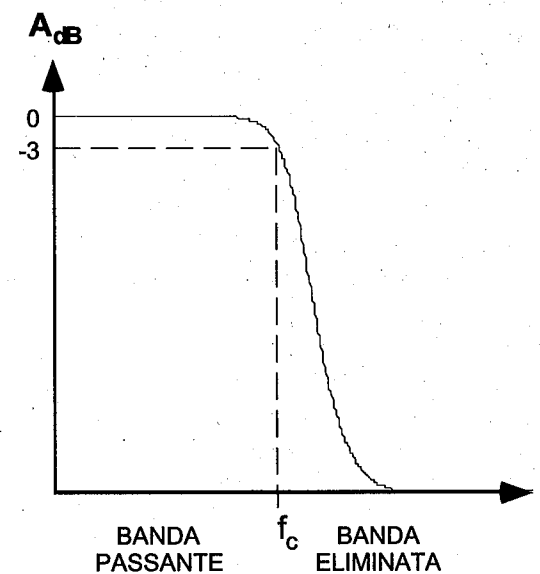
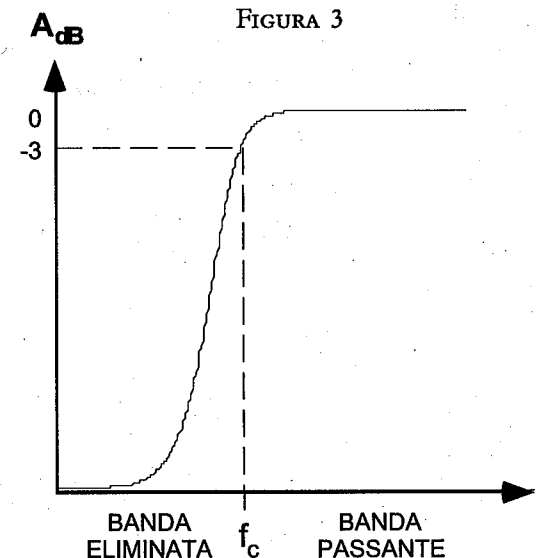


FIGURA 3



C'è sempre una fase di transizione graduale tra la banda passante e la banda eliminata, e quindi è necessaria una regola per specificare la

frequenza di taglio: essa è più spesso definita come quella frequenza alla quale l'energia trasmessa dal filtro diminuisce di metà (-3dB) rispetto alla massima energia trasmessa dalla banda passante.

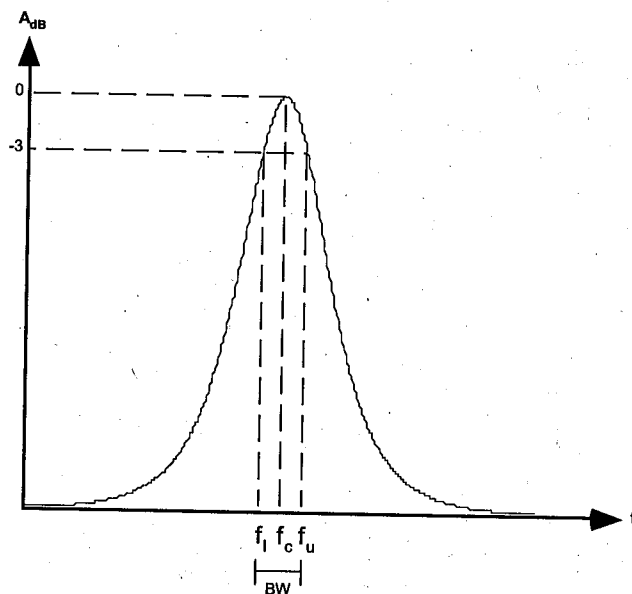
Questa è la convenzione usata nel presente articolo, e corrisponde ad una riduzione della risposta in ampiezza di un fattore di 0.707.

Un filtro che rifiuta sia frequenze basse che alte, e sia dotato di una banda passante fra esse è chiamato un filtro passa banda (band-pass filter). I parametri di base di un tal tipo di filtro sono:

- la frequenza centrale (siglata con CF od f_c , cioè center frequency, e
- la larghezza di banda (o BW, bandwidth), vista anche come due frequenze di taglio, una superiore (f_u) ed una inferiore (f_l).

La Fig. 4 mostra la risposta in ampiezza di generico un filtro passabanda. La frequenza centrale f_c indica la locazione del centro del passabanda.

FIGURA 4



Nei filtri digitali implementati nella maggior parte dei linguaggi per macchine virtuali, la frequenza centrale è data dalla media aritmetica della frequenza di taglio superiore ed inferiore.

La larghezza di banda è una misura della *selettività* del filtro ed è uguale alla differenza tra frequenza di taglio superiore ed inferiore. La risposta di un filtro passabanda è spesso descritta per mezzo di termini come 'stretta' o 'larga', a seconda della larghezza di banda attuale. La selettività di un filtro passabanda è spesso quantificata per mezzo di un fattore di qualità (o fattore di merito) Q .

Quando le frequenze di taglio sono definite a -3 dB, il fattore Q è dato da:

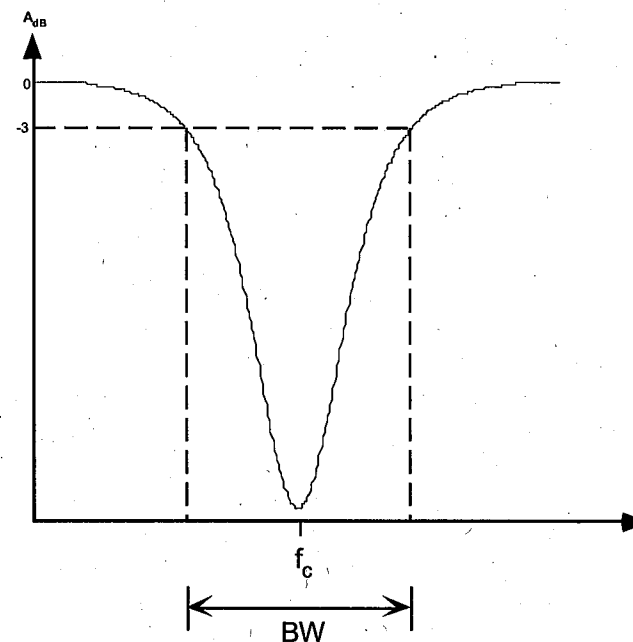
$$Q = (f_c / BW_{3dB})$$

Ne consegue che un alto Q denota una banda stretta.

La larghezza di banda può anche essere descritta come una percentuale della frequenza centrale (o di centrobanda). La selettività di un filtro è scelta in funzione al tipo di applicazione per il quale esso dovrà operare. Ad esempio, un filtro passabanda con una strettissima larghezza di banda può essere usato per estrarre da un segnale una specifica componente in frequenza (cioè, una parziale).

Il quarto tipo di filtro è il filtro elimina-banda (Fig. 5):

FIGURA 5

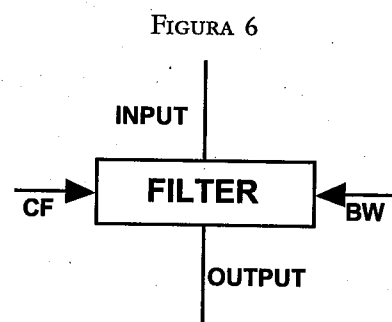


esso attenua una singola banda di frequenze e lascia passare tutte le altre. Come un filtro passabanda, è caratterizzato da una frequenza di centrobanda ed una larghezza di banda, ma un altro parametro importante è costituito dall'ammontare dell'attenuazione al centro della banda eliminata (stopband).

Un filtro a scopo generale

La maggior parte dei linguaggi tipo CSound include un'unità modificatrice (spesso chiamata *reson*) che ha la funzione di filtro ad uso generale. Normalmente è costituita da un filtro del secondo ordine a tutti poli. La discussione in questa sezione riguarda i filtri digitali di questo tipo.

Un simbolo di tipo generale per questo tipo di filtro è mostrato in Fig. 6.



Questo elemento è un filtro passa-banda con due ingressi di controllo relativi alla frequenza centrale o frequenza di centrobanda (CF) e la larghezza di banda (BW). In certe particolari condizioni esso può essere usato come un filtro passa-basso o passa-alto.

Per esempio, un filtro passa-basso può essere realizzato, partendo da un filtro passa-banda, regolando la sua frequenza centrale (CF) a zero. Intuitivamente, si potrebbe pensare che la risultante frequenza di taglio dovrebbe essere corrispondente a metà della larghezza di banda, poiché la banda passante è centrata a 0 Hz. Quindi, la frequenza di taglio superiore del passabanda dovrebbe essere la frequenza di taglio del filtro passa-basso.

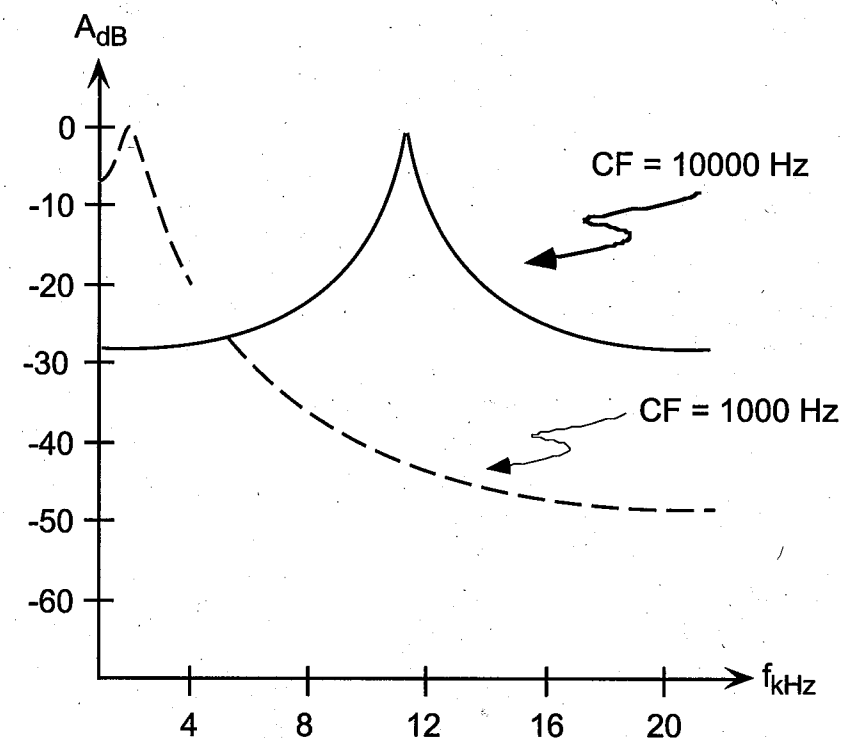
Comunque, a causa della natura dell'approssimazione fatta nell'imple-

mentazione dei filtri digitali che è possibile trovare nella maggior parte dei linguaggi virtuali per la computer music, la frequenza di taglio, f_c , del risultante passa-basso è uguale a 0.707 volte la larghezza di banda specificata, non 0.5 volte.

Ad esempio, per ottenere un passa-basso con una frequenza di taglio di 500 Hz, specificare una $CF = 0$ ed una $BW = 707$ Hz.

Questa approssimazione condizionerà anche la risposta di filtri passa-banda con frequenze centrali di valore basso. Come la frequenza centrale del filtro passa-banda viene situata più vicina a zero, il passa-banda inizia ad allargarsi oltre la larghezza di banda specificata. La Fig. 7 illustra questo effetto.

FIGURA 7



Osservare che la risposta in ampiezza è simmetrica quando la frequenza centrale del filtro è 10.000 Hz e che il lato sinistro inizia ad inclinarsi verso l'alto con il diminuire della frequenza centrale.

Partendo sempre dal modulo **reson**, è possibile implementare un filtro passa-alto rendendo uguale alla frequenza di Nyquist¹ la sua frequenza centrale. Anche questo tipo di filtro, così ottenuto, soffre degli stessi problemi di approssimazione che condizionano i filtri passa-basso. Per ottenere in questo modo un filtro passa-alto con una frequenza di taglio f_c è necessario specificare la larghezza di banda (BW) secondo la seguente formula:

$$BW = \sqrt{2\left(\frac{1}{2}f_s - f_c\right)}$$

ove: f_s è la frequenza di campionamento ed f_c è la frequenza di centrobanda.

Ad esempio, un filtro passa-alto con una frequenza di taglio di 15 kHz in un sistema con una frequenza di campionamento di 40 kHz è realizzabile regolando i parametri di controllo in modo che $CF = 20$ kHz e $BW = 7071$ Hz. Nel momento in cui la frequenza di centrobanda di un filtro passabanda si approssima alla frequenza di Nyquist, il passabanda si 'deforma' nello stesso modo descritto prima e riguardante i filtri con bassi valori di frequenza di centrobanda.

L'altro parametro normalmente associato con i filtri è il guadagno di centrobanda, ovvero il rapporto intercorrente tra l'ampiezza del segnale d'uscita e quella del segnale d'ingresso al centro della banda passante. Il rapporto naturale senza scalatura in un filtro digitale ha una dipendenza complessa sia dalla frequenza di centrobanda che dalla larghezza di banda: quindi l'ampiezza di un segnale alla frequenza di centrobanda può essere radicalmente cambiata, ottenendo così che l'elemento filtro possa servire anche da attenuatore o da amplificatore. Lo scopo di un fattore di scala è quello di prevenire questa circostanza moltiplicando l'ingresso del filtro per un numero tale che porti il guadagno di centrobanda ad 1. Molti programmi offrono la scelta di tre tipi di fattori di scalatura:

¹ Un'analisi matematica del processo del campionamento dimostra che, data una frequenza di campionamento finita, nessun errore sarà introdotto nel processo stesso se tale frequenza è più veloce di oltre 2 volte del più veloce cambiamento del segnale che viene campionato. Cioè, la scelta della frequenza di campionamento deve essere fatta in modo tale che essa sia di oltre 2 volte più veloce della più alta frequenza contenuta nel segnale analogico. Inversamente, la più alta frequenza contenuta nel segnale analogico deve essere meno della metà della frequenza di campionamento. Questo massimo, $f_s/2$, è chiamato la frequenza di Nyquist ed è il limite teorico della frequenza più alta che può essere rappresentata in un sistema digitale audio.

uno per segnali periodici, uno per segnali non periodici (rumore), ed uno che consente all'uscita del filtro di rimanere invariata (senza scalatura). L'uscita del filtro non viene scalata qualora il musicista abbia attentamente determinato una successione di elementi di filtraggio tali da poter essere usati per ottenere la desiderata risposta in frequenza.

Il comportamento della banda eliminata

Per semplici filtri come quelli appena descritti, l'attenuazione nella banda eliminata è minima in prossimità della frequenza di taglio ed aumenta allontanandosi da essa. Una frequenza non rilevabile nella banda passante non è usualmente stata completamente rimossa dal segnale; essa è stata semplicemente attenuata più che se fosse stata rilevata nella banda passante stessa.

La velocità alla quale l'attenuazione incrementa è conosciuta come la pendenza (slope) del filtro.

La pendenza, o *rolloff*, è normalmente espressa come l'attenuazione per unità d'intervallo, come ad esempio 30 dB per ottava. Nella banda eliminata di un filtro passa-basso con una pendenza di 30dB/ottava, ogni volta che la frequenza raddoppia, l'attenuazione aumenta di 30 dB. Ad un valore corrispondente a quattro volte la frequenza di taglio, l'attenuazione è di 30 dB più grande che a due volte la frequenza di taglio; ad otto volte è di 60 dB più grande, e così via. Un filtro usato per eliminare segnali indesiderati deve avere una pendenza (*rolloff*) ripida.

La scelta di un determinato tipo di filtro piuttosto che un altro è cosa piuttosto delicata, in quanto totalmente correlata a considerazioni di carattere squisitamente estetico (almeno nell'ambito musicale nel quale ci stiamo muovendo): pertanto, è necessario avere ben chiare in mente le caratteristiche del filtro che si desidera ottenere, tenendo presente che, nella maggior parte dei casi, vanno preferiti filtri con pendenze abbastanza 'dolci', tali da conservare le relazioni naturali esistenti tra le parziali dello spettro (a meno che non si desideri proprio modificare profondamente o stravolgere il segnale originale). Vedremo più avanti come l'uso di particolari combinazioni di filtri possa consentire sofisticate elaborazioni di sorgenti audio di vario tipo.

Ritornando al nostro discorso base, si tenga presente che la pendenza di attenuazione è determinata dall'ordine del filtro. L'ordine è una misura matematica della complessità di un filtro. In un filtro analogico, esso è legato al numero di componenti elettronici usati. In un filtro

digitale, l'ordine è invece correlato con il numero di calcoli eseguiti su ciascun campione.

In un semplice filtro analogico passa-basso o passa-alto, la massima pendenza ottenibile è circa 6 dB/ottava moltiplicata per l'ordine del filtro. Un filtro passabanda ha generalmente un ordine pari e la pendenza sia sopra che sotto la banda passante è ordinariamente 6 dB/ottava moltiplicato per la metà dell'ordine. Quindi la pendenza, come ripidità, sarà la metà di quella di un filtro passa-basso o passa-alto dello stesso ordine implementati tramite CSound.

La maggior parte dei filtri digitali sono progettati come un'approssimazione dei filtri analogici. La pendenza di un filtro digitale sarà simile ma non identica al filtro analogico che viene imitato. A causa della natura dei filtri digitali, non è possibile mantenere una pendenza costante per tutta la banda eliminata, e, quindi, non è possibile fornire una relazione precisa tra ordine e pendenza. Comunque, il carattere generale della relazione di base resta ancora valido – più alto è l'ordine del filtro, più ripida risulta la pendenza dello stesso.

Le unità di filtraggio normalmente disponibili nei più comuni linguaggi per la computer music (tra cui ovviamente CSound) sono filtri del primo o secondo ordine. Il filtro usato per simulare l'effetto della regolazione dei controlli di tono di un amplificatore è un filtro del primo ordine (spesso chiamato *tone*). I filtri risonanti normalmente forniti (come *reson*) sono filtri del secondo ordine. Essi tendono verso una pendenza di 6 dB/ottava sia sopra che sotto la banda passante.

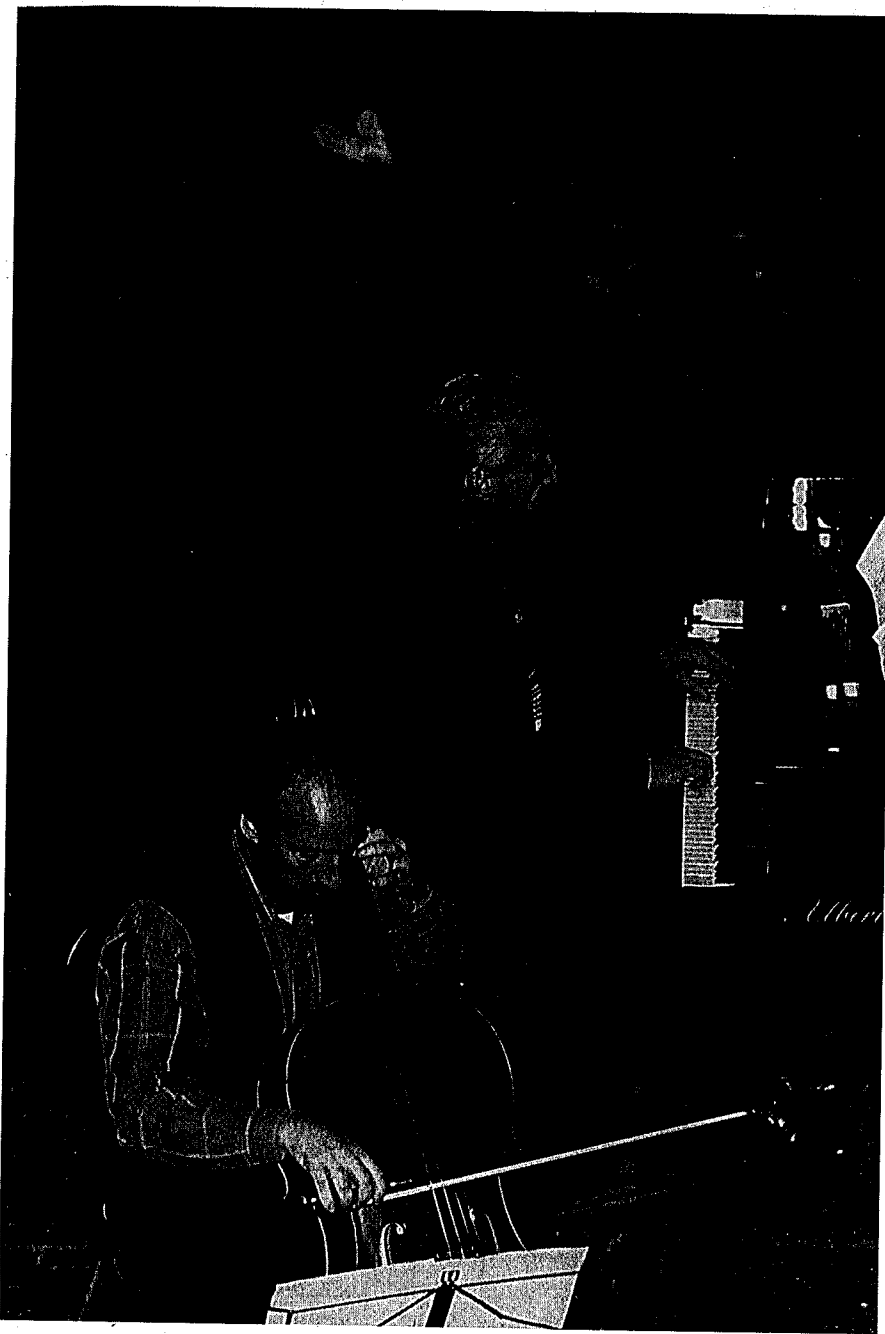
Combinazioni di filtri

La progettazione di filtri non deve necessariamente essere ristretta ai quattro tipi base di curve di risposta in ampiezza descritte precedentemente. Si può definire arbitrariamente la risposta in ampiezza di un filtro modellandola allo scopo di ottenere un profilo più articolato e complesso, ed ovviamente tutto ciò fornisce al musicista uno strumento molto versatile per la creazione di spettri interessanti per la definizione di strumenti in CSound. Vedremo in seguito come ottenere filtri con risposte di tipo statico e/o dinamico (queste ultime molto utili per creare situazioni spettrali varianti nel tempo di evoluzione di un segnale). Un metodo utile e concettualmente semplice per ottenere risposte in ampiezza complesse è quello di usare i quattro tipi di filtri base come elementi costitutivi che possono essere combinati fra loro per formare

un unico filtro la cui risposta in ampiezza finale sarà data dalla particolare disposizione scelta per i vari moduli.

Nel prossimo articolo verranno quindi descritti esempi pratici di applicazione di filtri (realizzati in CSound) ottenuti mediante combinazioni in serie ed in parallelo.

GIANCARLO SICA



Eugenio Fels (pf.) e Drummond Petrie (vc.) (foto di Filomena Piccolo)

MUSICA MILLE MONDI IL NUOVO CORSO MUSICALE DI GALLERIA TOLEDO

'Musica Mille Mondi' è la nuova rassegna di musica contemporanea di Galleria Toledo voluta da Laura Angiulli e curata dal direttore di *Konsequenz*¹. Essa ha inteso porre l'accento sui mille mondi, o sui mille *modi*, della musica contemporanea. Ha rappresentato, così, un Festival in grado di tradurre in eventi spettacolari, concerti, conferenze, quanto era stato esposto in linea teorica sulle pagine di *Konsequenz* o pubblicato nei compact disc che ne incrementano la "factory" (un gruppo di autori vicini alla linea estetica rappresentata dalla rivista). Per quanto riguarda la programmazione di "Musica mille mondi", ci si è concentrati sulle vere avanguardie, dando per appreso e superato il cammino dello sperimentalismo, ormai storicizzabile. Tuttavia, "Musica mille mondi" ha tenuto conto della contiguità tra generi artistici differenti, e tra musiche differenti, all'insegna della mescolanza, della contaminazione, in alcuni casi della confusione. Ci si è mossi seguendo più linee: gli eventi, le pieghe del tempo, le tracce, le emergenze. I molti mondi hanno significato anche molte linee, molti tracciati, stratificazione e straripamento di linguaggi, e tra linguaggi.

Sono stati coinvolti nomi di rilievo nazionale, senza però ignorare interpreti e compositori locali. Si è cercato di interessare critici ed operatori. Non è facile rintracciare nella storia culturale e musicale di Napoli qualcosa di analogo. "Musica mille mondi" ha provato a dare visibilità ad eventi 'rimossi', spazio alla più avanzata musica di frontiera.

Il materiale che segue intende documentare, per quanto possibile, lo spessore dell'evento, confermando la consuetudine documentaristica di questa testata, e idealmente offrendo una chiave di lettura teorica unitaria, ma nell'ottica delle musiche "al plurale".

¹ La connessione tra 'Musica mille mondi', da un lato, e *Konsequenz* e le sue produzioni discografiche, dall'altro, è di natura estetica e programmatica. È apparso naturale, quindi, fornirne adeguata documentazione (ndr).

"Eventi"

26 gennaio: 'Le Onde'. Ludovico Einaudi, pianoforte. Presentazione del nuovo disco "Le Onde".

Einaudi ha pubblicato quattro album per la BMG/Ricordi. Ha ricevuto esecuzioni al Teatro alla Scala, al Maggio Musicale Fiorentino, al Festival di Tanglewood, al Lincoln Center di New York, all'Ucla di Los Angeles, etc. Ha prodotto opere multimediali per il teatro ("Salgari") e un ciclo di pezzi per arpa interpretato da Cecilia Chailly. È uno dei più interessanti e consapevoli autori di frontiera nel panorama musicale nazionale.

Testi: «Se fosse una storia sarebbe ambientata sul lungomare di una spiaggia lunghissima. Una spiaggia senza inizio e senza fine. La storia di un uomo che cammina lungo questa riva e forse non incontra mai nessuno. Il suo sguardo si sofferma ogni tanto ad osservare qualche oggetto o frammento portato dal mare, le impronte di un granchio, un gabbiano solitario. Il paesaggio è sempre la sabbia, il cielo, qualche nuvola, il mare. Cambiano solo le onde, sempre uguali e sempre diverse, più piccole, più grandi, più corte, più lunghe» (L.E.).

Riscontri critici: «(...) "Le onde" si muove su un tracciato chiarissimo: unisce intelletto e sensi sulla scia di una passeggiata solitaria in spiaggia, di un'osservazione soggettiva. Musica introspettiva, fortemente melodica. Per Einaudi "non ha un nome", è indefinibile. Ed è così, anche se i riferimenti a un certo minimalismo sono evidenti, come l'adesione a un sentire romantico. E anche le somiglianze sono più d'una: il Nyman del formidabile "Lezioni di piano" e alcune partiture di Wim Mertens su tutti. Il risultato finale, invece, è personalissimo e convincente. Lo stile di Einaudi esalta, sia per rigore che per pulizia di suono. Settanta minuti: in così poco tempo il compositore ci trasporta sulla sua spiaggia per una delicata osservazione del mondo che gira intorno. Ognuno può leggersi quel che vuole, è una palla di cristallo in apparenza semplice. Ma dietro le note brevi e piane si 'sente' un gran lavoro di sottrazione, di meditazione. Così "Le onde" finisce per ben rappresentare lo sforzo italiano, una vocazione potente, verso la musica classica moderna. Nel concerto napoletano di Einaudi ci sono sembrate eccellenti le versioni di "Tracce", "Questa notte" (eseguita anche come bis), la struggente "L'ultima volta" e il brano che dà il titolo alla collezione, un mirabile esempio di scrittura senza frontiere». Alfredo D'Agnesi, "Il piano delle meraviglie", il giornale di Napoli del 28 gennaio 1997.

«... Einaudi appartiene a quella generazione di compositori quarantenni che, formati sotto la rigida tutela della cultura accademica, ha poi deciso negli anni '80 di esplorare linguaggi musicali extracolli alla ricerca di uno stile compositivo onnivoro. Si è lasciato influenzare dal fascino glamour e robotico al tempo stesso di certa avanguardia newyorkese. Dalle sue stesse dichiarazioni, "Le onde" è una sorte di concept album, una raccolta di tredici ballate rarefatte e cristallizzate con impercettibili spostamenti melodico-dinamici indifferenti a qualsiasi contaminazione con il 900 musicale più stimolante e policentrico. Nella figura del pianista apparso domenica sul palco nero del teatro riconosciamo la trita maschera di un fraintendimento del piacere stravinskiano del com-

porre come attività artigianale e otium quotidiano (...). Il problema non è il corpus musicale di Ludovico Einaudi sostanziatosi negli anni in sortite pregnanti per la loro originalità (...) ma è l'atteggiamento consolatorio e autoreferenziale dell'ultimo disco di un giovane autore altrove ben più interessante». Simona Frasca, "Le onde eufoniche di Einaudi", il manifesto del 31 gennaio 1997.

9 aprile: 'Rag!' Marco Fumo, pianoforte. Una piccola storia del ragtime, dai più celebri di Scott Joplin fino al 'Rag in frantumi' di Ennio Morricone. Una panoramica che include Jelly 'Roll' Morton, George Gershwin, Darius Milhaud, senza trascurare autori come Lorenzo Ferrero e Marco Di Bari. Marco Fumo è uno dei maggiori specialisti di ragtime e stride piano italiani. Alle sue esecuzioni è sotteso un rigore filologico, maturato al fianco di musicologi come Marcello Piras e Riccardo Scivales, inedito nel panorama esecutivo internazionale degli ultimi venti anni. A partire dal revival del ragtime degli anni 70, nel momento in cui si è cercato di ristabilire una tradizione esecutiva interrottasi decenni prima, la scena si è popolata di pianisti tra cui era difficile distinguere il pioniere, il dilettante o l'appassionato competente. Oggi Marco Fumo affronta il ragtime, lo stride piano e tutta la tradizione pianistica che da Gottschalk arriva fino a Gershwin, con gli strumenti filologici (trascrizioni, edizioni critiche) più raffinati. Lo scopo non è solo quello di aprire le sale da concerto ad una musica tradizionalmente nata in altri contesti socio-culturali, ma soprattutto di restituire quella autenticità e quella dignità che la cultura dominante ha ostinatamente negato alla musica afroamericana. Fumo non mira a museificare questa musica, ma a restituirle il posto e il ruolo, insospettatamente vitali, che merita nella storia.

Riscontri critici: «(...) e per chi pensasse che il rag è morto, ecco i contemporanei: 'Rag music' di Di Bari, 'Rag in frantumi' di Ennio Morricone. C'è spazio anche per un ragtime campano: 'Moduli rag' di Mario Cesa gioca a scomporre e ricomporre con intelligenza un messaggio potenzialmente definito, risultando originale nell'idea e comunicativo negli esiti». Stefano Valanzuolo, "Ragtime, una nobiltà ritrovata", Il Mattino del 15 aprile 1997.

"Konfusion"

3 aprile: 'Assaxination'. Musiche di Sandro Cerino, con la partecipazione di Ariele D'Ambrosio. "Assaxination", vale a dire azione sul sax, una parafrasi del testo di Stevenson, che diventa qui, giocando con le parole "Lo strano caso del dr. Saxyll e mr. Eight", nello spirito d'avventura che caratterizza la contaminazione più spinta.

Testi, di Ariele D'Ambrosio:

LA COSA (a Wladimir Majakovkij)

GELATO DI LILLÀ È DI MENTALIQUIRIZIA BLUMARE E SCRIVO IN UN FOGLIO PIENO CHE SEMPRE PIENO SIA COME LA COSA PIÙ PESANTE DEL MONDO IO SONO STUFO DI RINCORRERE I SUONI E DIPINGERE I SENTIMENTI DELL'IO DEL SUPERIO DEL SÉ VOGLIO VEDERE QUESTE PAROLE COME UNA MACCHIA DI VOMI-

TO CHE MI STA DAVANTI IN UNA POZZANGHERA DI ACIDI SILENZIOSI DOLOROSI NEL FASTIDIO DI UNA GOLA IRRITATA DAL DISPREZZO DALLA RABBIA DI PORMI IL PROBLEMA DI SCRIVERE NELLA CONTEMPORANEITÀ DELLA STORIA E STUDIARE LE SINTASSI ANTICHE E I VERSI CAPITI PERCHÉ TRADOTTI MA TRADITI E VEDERE CIÒ CHE IL COMPUTER CI DETTA CIÒ CHE PERDE E CIÒ CHE ACQUISTA MA COSA IMPORTA MENTRE IL VECCHIO SI PISCIA SULLE SCARPE ED I GIOVANI CANI S'INCOLANO PER LE STRADE E LA FUTILITÀ DEI GIORNI VIVE PER SEMPRE TRISTEMENTE NEL NOSFERATU DI UN REGISTA TEDESCO E IDEOLOGGIZZARMI POLITICARMI RIFIUTARE LE ACCEZIONI RETORICHE E LA MITIZZAZIONE DEI GENI CREATI PER QUELLI CHE NON SANNO NÉ POSSONO NÉ VOGLIONO SAPERE IO NON FACCIO CHE TRASPORMI E IL GELATO DI LILLÀ VUOL DIRE ANCORA VOLUTÀ E I CALZONI SONO STATI GIÀ MESSI ALLA NUVOLETTA E NON HO UNA RIVOLUZIONE NÉ UNA GUERRA A CUI CREDERE NÉ UN TORMENTO TANTO GRANDE DA FARMI MORDERE IL COLLO DI UNA GALLINA VIVA FINO A STACCARLE LA TESTA E COSPARGERMI I GENITALI DEL SUO SANGUE IO NON LO VOGLIO PER QUEGLI UOMINI UCCISI COME COSE CHE VORREI CALPESTARE E SOLLEVARE CON I PIEDI DELL'UNIVERSO DELL'INFINITO DEL NULLA E MI PORTO LA COLLANINA DELL'INFANZIA CON L'ANCORA DI DIO CHE MI PROTEGGE E CRISTO È SOLTANTO UN GATTO NERO CHE NON MI FA ATTRAVERSARE LA STRADA ED IO SONO GIÀ STATO TROPPE VOLTE DIO E MI SONO DA ME TRASFORMATO IN UN DIAVOLO DAI PETI RIMBOMBANTI VOGLIO SOLTANTO ESSERE IL MIGLIORE ATTORE DEL MONDO PERCHÉ CREDO NEL MIO CORPO E NELL'ODORE VIOLENTO DELLA FATICA DEI GIORNI NON BIASIMATEMI SE DIVENTO LA COSA DEI FUMETTI MENTRE CECCO ANGIOLIERI NON È UN COMICO PAGLIACCIO MA SOLO UN UOMO DISPERATO NELLO SDEGNO PER LA VITA E LA MORTE DI QUESTO MEDIOEVO ED ORA L'URLO DEL ROCK LA SCELTA DEI PUNK E PRIMA ANCORA DEGLI HIPPIE NEL CARNEVALE DI MONETE E PIAZZE DI QUESTA AMEBA FAGOCITANTE I SUOI PRODOTTI IN RIVOLTA E DIPINTI AL MURO COME CINGHIALI PORTAFORTUNA MORIRANNO A FIRENZE COME A PARIGI A NEW YORK A BERLINO E PARTIRANNO UN GIORNO PER QUALCHE GUERRA SANTA SENZA CAPIRE PERCHÉ E SENZA FORZA MA SOLTANTO VOMITANDO BESTEMMIE INSULSE NELL'OMBRA DEI LORO BUCHI NASCOSTI E M'INFIAMMO ANCORA D'AMORE MARIA LASCIAMMI ENTRARE MARIA QUEST'AMORE CHE SI SPEGNE NEI PENSIERI E DIVENTA SOLTANTO UNA RAGIONE TRISTE LASCIAMMI ENTRARE MARIA OGGI COME IERI COME DOMANI PERCHÉ IL SUICIDIO È PIÙ NERO DEL BUIO NEI PASSI DELLA STANZA (1983)

GELATO DI LILLÀ che dà inizio a LA COSA è parte di un «verso» scritto da Igor' Severjānin e ripreso da Wladimir Majakovskij nel suo famoso tetrattico *La nuvola in calzonni*. Majakovskij volle così prendersi gioco di Severjānin, che si autodefiniva egofuturista solo per aver sentito parlare vagamente del futurismo di Marinetti. Scrive Angelo Maria Ripellino: «...la parola gli piacque e non esitò ad appropriarsene, premettendovi un "ego" che lo ricollega in pieno ai decadenti. ...egli seppe dare ai motivi deteriori del decadentismo un'espressione accessibile a un largo pubblico borghese, trasformando quei temi esoterici in una spicciola pornografia da salotto». Ecco perché Majakovskij irride un non poeta e la sua non poesia, indirizzata a quella gente che, compiacendosene, la utilizza per trascorrere il tempo in una dimensione di effimero estetismo e

nell'assoluta noncuranza dei problemi altrui. Oggi che le fasce sociali, prima più facilmente delineabili, sono in buona misura mutate, ci riesce difficile attribuirne virtù o difetti, ma l'impegno rimane sempre quello d'individuare coloro che restano arroccati nei propri interessi personali, senza autentiche aperture e nemmeno riflessioni sulle problematiche comuni. Analizzando questa parte di società da loro rappresentata, da tempo non riesco più ad individuarla in un settore preciso, per scoprirla invece come categoria «trasversale» assai diffusa. Mi sono ritrovato a scrivere LA COSA riflettendo, appunto, sul tipo d'esistenza che questa tipologia sociale ha quasi sempre espresso. E quel GELATO DI LILLÀ, venduto tanti anni fa in una gelateria di Piazza Duomo a Firenze con il suo nuovo colore di MENTALIQUIRIZIA BLUMARE, continua ad essere da troppi, lecato e mangiato con avidità e indifferenza (Ariele D'Ambrosio).

29 aprile: 'Alkémia', per pianoforte, corpo e immagini. Musiche di Eugenio Fels. Eugenio Fels, pianoforte; Sabrina D'Aguzzo, corpo; Enrico Grieco, immagini; Rosalba Colosimo, soprano, Giovanni Guarrera, chitarra; Gabriella Olini, pianoforte; Drummond Petrie, violoncello. In programma: "Improvvisazione" per violoncello e pianoforte, 1979 (versione del 1997) prima esecuzione assoluta della nuova versione; "Intermezzo" per chitarra, 1988 (versione del 1997) prima esecuzione assoluta; "Atitlàn" per pianoforte, 1989; "Canto Notturmo" per pianoforte 1993; "Vocalise" per soprano e pianoforte, 1997 (da materiali del 1986) prima esecuzione assoluta; "Alkémia" per pianoforte, corpo ed immagini.

Su Alkémia: «Non si tratta di una scenografia per immagini, o di musica pensata per una scenografia: ciascuno si muove per appunti minimi, seguendo un percorso comune prestabilito» (Eugenio Fels). «Per godere del messaggio multimediale di Alkémia, ciascun gesto, ogni suono, ogni dipittura viene mescolato e confuso a tal punto che il prodotto finale sembra vivere di vita propria, come una cosa che sia lì da sempre, e che è toccato a noi riscoprire» (Enrico Grieco).

Riscontri critici: «'Alkémia' è il nuovo spettacolo-concerto che, nell'ambito della rassegna in scena alla Galleria Toledo, offre, proprio come un'alchimia di suoni e sensazioni, la più recente produzione di Eugenio Fels, uno dei più creativi ed originali compositori e pianisti contemporanei». Costanza Falanga, "Le alchimie di Eugenio Fels", sul Roma del 29 aprile 1997.

25 maggio: 'Ice-tract' musiche di Glass, Nyman, Pärt, Preisner, De Simone. Girolamo De Simone, pianoforte. Video di Riccardo Cimino, dipinture di Enrico Grieco. Presentazione del nuovo disco 'Ice-tract'.

Il concerto ha presentato in forma di spettacolo alcune contaminazioni possibili tra musica e immagini. Per le musiche sono stati scelti alcuni dei compositori 'di frontiera' che hanno cambiato il significato del termine avanguardia. I brani sono: "Mad Rush" di Philip Glass (nel progetto iniziale, accompagnato dai fotogrammi di "Metropolis"); la suite "The Piano" di Michael Nyman (con interventi di alterazione della musica e sulle immagini del film di Jane Campion); "The Puppets" di Zbigniew Preisner, tratto dalla colonna so-

nora del film di Kieslowski "The Double life of Veronika"; e infine "Fur Alina", una delle composizioni più suggestive di Arvo Part.

Nella seconda parte del concerto, invece, sono state eseguite le musiche del nuovo compact disc di Girolamo De Simone, presentato per l'occasione al pubblico napoletano. Alla musica si è intrecciata la proiezione delle diapitture di Enrico Grieco. In "Ice-tract", piccoli brani aforistici ed essenziali si tramutano in schegge espressive dal linguaggio fortemente contaminato ed evocativo.

"Tracce"

28 gennaio: 'Appunti per un bestiario'. Concerto su musiche di Antonello Paliotti eseguite dal Colin Muset con la partecipazione di Gianni Lamagna. Presentazione del programma compreso nel nuovo compact disc "Condannati a vagare sui mari" (CD Konsequenz KNZ/003).

Una panoramica sui più interessanti e recenti lavori di Antonello Paliotti, all'insegna del rigore e dell'ironia che ne caratterizzano l'opera.

Riscontri critici (sul compact disc): «Konsequenz è una rivista di musiche d'avanguardia, l'unica nel Meridione, che sta smuovendo le acque stagnanti della produzione sonora napoletana, grazie anche a iniziative come "Condannati a vagare sui mari", il primo cd dei 'Colin Muset ensemble', che deve il suo nome a un misterioso musico ultracentenario (...). Quello che più colpisce nel cd è il tentativo di creare un nuovo linguaggio operato da Antonello Paliotti, con un tema per Rodari e la suite "Musica d'accompagnamento per un film che non sarà mai girato"» Federico Vacalebri, "I misteri sonori del Colin Muset", Il Mattino dell'11 marzo 1997.

«(...) Tanto per non dare tutto come sottinteso, diciamo che Colin Muset fu un musicista girovago, un troviere del Duecento francese, un viellista di ventura, sempre alla ricerca di rime da musicare, donne e vino, eccetera ... Lo status di protoposteggiatore, portato più all'amore carnale che alla donna angelicata dei poemi cortesi, gli diede la fama di riformatore nomade di quel secolo lontano. Quale figura migliore poteva ispirare un musicista come Paliotti, alla ricerca non solo di un nome, ma del simbolo che riassume le intenzioni, le carte di viaggio, i percorsi da tentare, che si rintracciano ancora oggi, ad otto anni dalla fondazione, tutti in una specie musicale del "buscar el levante por el poniente"? "Colin Muset s'amuse...", si diverte a far rintracciare germi ancora fecondi della tradizione nelle cose più moderne, oppure ascendenti comuni ad etnie lontanissime, come succede nello stesso sangue di Colin (...) "Condannati a vagare sui mari" ricava una gran parte della sua scarna bellezza dalla simmetria, anche nascosta, con cui è fatto (...).» Venanzio D'Agostino, Il giornale di Napoli.

20 maggio: 'Entr'acte'. Salvatore Lombardi, flauto. Piero Viti, chitarra. Musiche di Belmonti, Canepa, Cresta, Feliciani, Modestini, Pagliarulo, Cesa, Musino, Beltrami, Yamashita, Castaldi, Bogdanovic, Estwood.

L'occasione per ascoltare brani per una formazione classica e tuttavia non

frequentemente visitata. Lavori spesso appositamente commissionati da Viti e Lombardi, e da loro eseguiti in prima assoluta.

24 maggio: 'Pieghere del tempo'. Quartetto Chigi. Claudio Bonechi, pianoforte. Musiche rare di Giannotto Bastianelli.

Testi (a cura di C. Bonechi): Giannotto Bastianelli, nato a Fiesole nel 1883, fu conosciuto come critico musicale, e solo dagli addetti ai lavori, ma non come compositore. Le sue musiche sono per lo più ancora inedite e quindi ancora sconosciute al mondo musicale. La sua vita, disordinata e tormentata, conclusasi forse con un suicidio a Tunisi nel 1927, ebbe al centro la passione e l'interesse per la musica, l'arte e la cultura. Studiò Lettere all'Università di Firenze, dove fece parte de "La Voce", unico musicista del gruppo. Su invito di Prezzolini fondò con Pizzetti la rivista musicale "Dissonanze", in cui pubblicò, nel 1914, le sue *Sonata per violino e pianoforte* e *Sonata marinesca*, ribattezzata successivamente da lui stesso *Terza Sonata per pianoforte*. Ma la maggior parte delle sue musiche non sono mai state pubblicate, ed è stata l'appassionata tenacia di Miriam Donadoni Omodeo, musicologa e pianista, a riportarle all'attenzione del mondo musicale, attraverso il recupero di manoscritti e lettere (queste pubblicate a sua cura insieme ad altri documenti presso Olschki, Firenze, 1984) e soprattutto l'esecuzione e l'incisione delle opere per e con pianoforte. Al momento attuale tutta l'opera di Bastianelli sta entrando sotto la custodia dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Quella di Bastianelli fu personalità prestigiosa e carismatica, dotata di grande immediatezza e forza persuasiva, tanto da lasciare sempre tracce indelebili nei suoi interlocutori. Fu senz'altro un caposcuola non dichiarato, e da lui hanno attinto almeno due generazioni di critici musicali, non ultimo Massimo Mila. Fu anche capace di vera comunicazione con i letterati, cosa per altri musicisti assai difficile. La musica va letta per lui in un contesto interdisciplinare, per giungere però ad un concetto di "musica pura", autonoma, svincolata dalla parola e da significati esterni. Il suo interesse va verso le radici profonde della musica; animato da forte entusiasmo, all'inizio si sforza di applicare alla musica le teorie estetiche di Croce (il quale, come egli diceva di se stesso, era "sordo alla musica", ma aveva sviluppato la sua *Estetica* a partire da *Il bello in musica* di Hanslick), ma poi i suoi riferimenti filosofici si allontanano verso Schopenhauer, Nietzsche, Bergson. Nonostante non compia grandi viaggi riesce sempre a conoscere prima di chiunque altro le musiche più significative del suo tempo: le opere di Schönberg, Scriabin, Debussy, Ravel si trovano spesso sul suo leggìo accanto a quelle di Cavazzoni e Frescobaldi.

Di Bastianelli sono state eseguite, tra l'altro, la "Terza Sonata", la "Natura morta" "In morte di Alessandro Scriabin" e il "Quartetto op. 5". Il primo movimento della "Terza Sonata" ("Marinesca") è basato su un unico elemento melodico, fortemente ritmato e con carattere di danza o canzone popolare rafforzato dall'impiego generoso della scala napoletana. Il secondo è un tema con variazioni, in cui coesistono aspetti sentimentali ed ironici, che utilizza scale sia tonali che esatonali. Il finale è un inno al dionisiaco, sentimento che l'autore dà spesso l'impressione di rifiutare ma che qui ripropone tra ironia e

confessione. La "Natura morta" viene considerata dal Nostro una vera e propria forma compositiva, riferita ad un contrappunto non di suoni ma di pensieri e immagini musicali. Questa "In morte di Alessandro Scriabin" è stata composta come reazione e commento alla 10a Sonata per pianoforte di Scriabin, e corrisponde a quell'aspetto della concezione critica di Bastianelli per il quale «all'ora dell'animazione» doveva seguire «l'atto concreto della formazione definitiva di tale valutazione», vale a dire una composizione musicale e non solo un testo. Il Quartetto è del 1910, epoca in cui Bastianelli lavorava a un trattato di armonia (*L'armonia come una glottologia musicale*) che non fu mai concluso e che si proponeva di affermare «un unico grande modo né maggiore né minore ma, come avanti il '200, unisonale e unimodale», da cui sarebbe derivata una musica «larga, seria, candida...».

30 maggio: 'Melencolia'. Daniela Dal Lago, flauto; Roberto Bocchio, clarinetti; Gisella Tamagno, violino; Marco Ferrari, violoncello; Stefano Nozzoli, pianoforte; Raffaele Mascolo, direzione. Musiche di Colardo, Tagliaferro, Mascolo, Possio, De Simone, Correggia, Elos, Piazzolla/Verdi. Presentazione del nuovo compact disc "Konfusion" (Konsequenz, KNZ/004) con musiche di D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica.

Una delle migliori formazioni italiane specializzate in 'musiche' contemporanee propone tre prime esecuzioni assolute, nello spirito della 'geometria variabile' e delle più raffinate permutazioni stilistiche della sperimentazione.

Costituitosi nel 1991 ad opera di giovani concertisti, il Melencolia Ensemble si propone come un organismo capace di produrre programmi estremamente variegati nell'ambito della produzione musicale del Novecento storico e contemporaneo. L'ensemble è costituito da cinque strumenti di base per ampliarsi fino alla piccola orchestra da camera. Per questo gruppo hanno scritto alcuni tra i più significativi compositori dell'ultima generazione, lavorando in un continuo interscambio di esperienze. L'ensemble ha effettuato concerti in tutt'Italia, esibendosi in sale prestigiose come la "Sala Mozart" dell'Accademia Filarmónica di Bologna o per associazioni come "Traiettorie Sonore" di Como e "Mozart e Milano" di Milano.

"Linee d'erranza /concerti in forma di dialogo"

25 febbraio: 'Dialoghi col futuro', La musica di Luciano Cilio. Girolamo De Simone, pianoforte. Eugenio Fels, pianoforte. Jennifer Mirra, soprano. Drummond Petrie, violoncello.

Un concerto straordinario, l'occasione per riascoltare la musica di Luciano Cilio eseguita dai suoi interpreti storici.

Programma: "Primo quadro" dai "Dialoghi del presente" (1969? - probabile 1975), versione inedita su nastro, riportata su supporto digitale CDR. "Secondo quadro" dai "Dialoghi del presente" (1969? probabile 1975, pubblicato su disco nel 1977), nastro, riportato su supporto digitale CDR. "Terzo quadro" dai

"Dialoghi del presente" (1969? - versione variata per E. Fels, 1979), E. Fels, pianoforte. "Trio per strumenti a fiato" per due clarinetti e sassofono tenore (1977), versione inedita su nastro, riportata su supporto digitale CDR. "Sonata n. 4" per pianoforte solo (1978? più probabile 1979. Prima versione), E. Fels, pianoforte. "Suiff" per violoncello e pianoforte (1979. Ricostruzione di G. De Simone, 1997), D. Petrie, violoncello, G. De Simone, pianoforte. "Liebesleid" per soprano e pianoforte (1982. Ricostruzione di G. De Simone, 1997), J. Mirra, soprano, G. De Simone, pianoforte. "Frammento" dai "Dialoghi del presente", (Cilio, 1969. Versione trascritta per pianoforte da G. De Simone, 1996), G. De Simone, pianoforte.

Testi: «La musica, al di là della propria costruzione di un 'oggetto sonoro', è in fondo proprio la volontà di materializzazione di un universo alternativo, un habitat 'altro da sé', dove la coscienza del tempo reale possa essere addirittura nullificata, di essa possa essere operata un'idea di trasmutazione, alterata dalle sue stesse compressioni/dilatazioni» (Luciano Cilio).

«Il rischio, da parte dei musicisti, è quello di impegnarsi a capofitto nella ricerca senza una coscienza storica, senza una coscienza del passato. A questo punto la ricerca diventa gratuita, pretestuosa. Voglio dire: John Cage è stato grande trent'anni fa. Berio, Nono ed altri rappresentano l'avanguardia storica dietro cui, purtroppo, si sono messi in fila gruppi di imitatori, orecchianti che non offrono alla ricerca spunti di originalità. È una avanguardia accademica, di maniera, che non svolge alcun ruolo storico» (L.C.).

«Sonata n. 4. Appartiene ad una serie di lavori per pianoforte solo e lo definirei, più degli altri, uno studio sul silenzio, inteso come materia interlocutoria al suono. È un lavoro nel quale penso ad una possibilità di intervento sul silenzio e più precisamente cercando di individuarne le zone di alterazione della materia, del colore e della sua intensità narrativa; cercando di determinare per esso possibilità espressive al di là del suo ruolo di pausa, proprio attraverso l'agire sui rapporti, gli equilibri e le dinamiche tra masse sonore e pause di suono» (L.C.).

«Terzo quadro. L'ho scritto nel '69 insieme a gran parte di "Dialoghi del presente", in quattro quadri e un interludio, di cui fa parte, per archi, fiati, plettri, coro, pianoforte e percussioni, lavoro in cui ho dato spazio prevalentemente ad uno studio di montaggio delle masse timbriche e poliritmiche. Il terzo quadro, appunto, è un pezzo breve per pianoforte solo, e mi è servito per determinare una piccola zona di stasi nella dinamica generale dell'opera. Si basa su una struttura di scala pentatonica» (L.C.).

«Suiff. Fa parte di una serie di quattro lavori per pianoforte e violoncello a cui ho lavorato tra il '77 e l'80. In questo pezzo, così come negli altri, ho lavorato essenzialmente ad una possibilità di rivisitazione della 'narrazione', attraverso l'adozione di intensi lunghi 'legati' per il violoncello su profonde campiture di alternanze di suono e silenzio per il pianoforte. La linea orizzontale viene letta due volte prima dal violoncello e poi dal pianoforte, in alcune battute della zona centrale presenta una struttura a canone molto dilatata» (L.C.).

«Trio per strumenti a fiato. Esplora le zone di produzione di suono 'con-

creto' del clarinetto e del sassofono, insieme ad essere uno studio sull'emissione di fiato: regolando la pressione della colonna d'aria in modo che le vibrazioni si frazionino in più parti con l'incidenza di quest'ultima sulla generazione degli armonici. Ho lavorato con gli esecutori fino ad ottenere un impasto timbrico o anche amalgama, che restituisse l'idea di un 'campo' fluido e compatto al contempo, ma nel quale fossero anche individuabili perfettamente gli elementi singoli della costruzione del racconto» (L.C.).

«Napoli è stata una città per troppo tempo inibita, depressa nei centri di produzione e cultura dallo scetticismo e l'arroganza degli enti, organi e persone fisiche preposte a gestioni e stimoli. La strada che si preferisce scegliere è l'esterofilia, tipica delle condizioni periferiche di sottosviluppo. Tutto ad onta di una diversa creatività metropolitana, sempre maniacalmente soffocata» (L.C.).

Riscontri critici: «(...) Sarebbe doveroso dare a Cilio quello che forse gli spettava già vent'anni fa. Chi ascoltasse oggi "Dialoghi del presente" troverebbe nei cinque brani del disco non solo un inventore ante litteram di quello che usiamo chiamare 'new age', ma anche un prodotto estremamente godibile, a tratti stupefacente ancora oggi. (...) Invece "Dialoghi del presente" è restata una goccia lasciata essiccare nel deserto. È stato dimenticato, addirittura cancellato dalla memoria storica di una Napoli che stava cambiando e che chiedeva a viva forza rinnovamento in ogni settore. L'universo giovanile che allora sostenne il 'neapolitan power' (...) non sostenne Cilio, un'appendice scomoda e non necessaria. Fu un atto grave di cui hanno pagato il prezzo, di volta in volta, i musicisti jazz, le nuove tendenze, lasciati soli a tentare la propria avventura. Napoli in molti casi si dimostra una città che non riesce a superare i limiti delle 'mode' e delle 'tendenze'. Cilio è stata una coscienza scomoda, una presenza inattuale. Sebbene le sue composizioni preconizzassero il mondo nuovo della musica, con più di dieci anni di anticipo, rimasero lettera morta. Oggi parlare di lui e ascoltare i 'quadri' di "Dialoghi del presente" significa avviare una riflessione non più procrastinabile e restituirgli una parte infima di quello che non siamo riusciti a dargli». Alfredo D'Agnese, "I dialoghi necessari di Cilio", il Giornale di Napoli del 25 febbraio 1997.

«Sono quattordici anni che Luciano Cilio non c'è più: musicista 'rimosso' dalla cultura ufficiale della fine degli anni Settanta, non volle aspettare che l'indifferenza e le gatte cenerentole lo divorassero da vivo. Preferì andarsene da sé. La Napoli del conformismo musicale di questa fine secolo non è molto diversa da quella d'allora. (...) Gli interpreti storici della sua musica, Girolamo De Simone ed Eugenio Fels presenteranno l'opera omnia, sia con esecuzioni dal vivo (...) che con le incisioni inedite del "Trio per strumenti a fiato" e di "Dialoghi del presente". E la serata, parafrasando il titolo di quel brano, si chiama 'Dialoghi col futuro': perché era col futuro che Cilio discorreva volentieri, e il futuro - diversamente dalle nostre gloriose istituzioni musicali - gli rispondeva. Luciano Cilio aveva anticipato, a partire dal 1973, quella che (...) parecchio più tardi sarebbe stata chiamata 'fusione tra i generi', sposando ritmi d'avanguardia e melodie mediterranee. Che furono, poi, i due punti cardinali della sua vicenda. (...) Invitato al concerto del '79 per Demetrio Stratos, la storica voce degli Area, compare nei 'credits' del disco, ma della sua musica

non c'è traccia. Restò senza voce la sua protesta perché fosse dato più spazio ai compositori contemporanei locali: il muro di gomma lo svuotò d'energie, più di quanto avrebbe fatto una leale battaglia. La palude aveva vinto». Sandro Compagnone, "Napoli, Cilio e le note della rivolta", La Repubblica del 25 febbraio 1997.

«Vent'anni fa di fusion si parlava, più che altro, negli altiforni, e la new age non si sapeva neanche cosa fosse. Nessuno o quasi, dunque, poté accorgersi della carica innovativa della musica di Luciano Cilio che con intuizione pionieristica cominciava a muoversi già negli anni Settanta, su una strada destinata a divenire persino troppo affollata. (...) Troppo facile giudicare con l'orecchio del Duemila, abituato alle contaminazioni, al minimalismo, alle incursioni nell'etnico, un pezzo come "Dialoghi del presente", pensato un quarto di secolo fa e ancora attualissimo. Immutato è il fascino evocativo, il rifiuto della retorica dell'antiretorica che emerge anche dall'inedito "Trio per fiati" del '77. La comunicatività del messaggio, spesso doloroso, di Cilio deriva dall'imprescindibile funzione attribuita all'elemento narrativo: si pensi alla "Sonata n. 4", alla suite per violoncello e pianoforte». Stefano Valanzuolo, "Cilio, attualità dell'avanguardia", Il Mattino del 27 febbraio 1997.

«Il pianoforte giace sul piano nudo del palcoscenico, spogliato d'ogni orpello. Le luci sono bianche, fisse: in sottofondo la musica di Luciano Cilio. Fa un certo effetto, vent'anni dopo "Dialoghi del presente", ritornare ad ascoltare le sue composizioni (...). La serata ha un andamento circolare: inizia con l'ascolto dei primi quadri di "Dialoghi del presente", e termina con un frammento del primo brano, eseguito da Girolamo De Simone. Il pianista e compositore napoletano è l'anima della rassegna "Musica mille mondi" che ha avuto il merito di aprire uno squarcio nel muro di omertà che è stato eretto intorno a certa musica di frontiera. (...) Vent'anni fa (Luciano Cilio) fu vittima di un equivoco. Il suo disco arrivò sul mercato della musica giovanile quando la grande stagione del pop progressivo si era conclusa. Imperava la disco music e i ragazzi di allora non comprarono l'opera. D'altro canto "Dialoghi del presente" era talmente antiaccademico da non poter essere amato dai circoli musicali colti. (...) La "Sonata n. 4" per pianoforte solo, eseguita da Fels, è un lavoro nervoso e complesso, chiuso da una piccola sequenza di note, quattro, che raccontano il suo struggimento e la sua sofferenza. Se il "Trio per strumenti a fiato" è inaccessibile per chi non frequenta le stanze della musica d'avanguardia, "Suiff", "Liebesleid" e "Terzo Quadro" sono una ricognizione nel campo della modernità. E la chiusura, affidata al pianoforte di De Simone, è toccante. La versione trascritta dal musicista mantiene intatto il pathos narrativo e la profondità delle intenzioni. Un piccolo capolavoro rarefatto, che gli anni non hanno sbiadito. Chissà se amava i Rolling Stones, Luciano Cilio: parafrasando una loro canzone possiamo dire che "il tempo è dalla sua parte". Alfredo D'Agnese, "Cilio, note dal tempo sospeso", il Giornale di Napoli del 27 febbraio 1997.

18 marzo: 'Confessione per voce e pianoforte'. Incontro con Giuseppe Chiari. Giuseppe Chiari (Firenze, 1926) è considerato il padre della musica d'azione. Musicista del Gruppo Fluxus è entrato, suo malgrado, nella storia della

Musica. Ogni sua performance si traduce in schegge di senso e memoria. Proiettate provocatoriamente al di là del tempo.

“Non sto dicendo nulla. Non dicendo nulla, dico una cosa vera” (G.C.).

Riscontri critici: «(...) Scardinante, vitale ed innovativa è la sua apologia della musica come campo di assoluta sperimentazione, agone collettivo, desiderio di gioco e di evasione. Dada, futurismo, punk, aleo o fluxus comunque la si voglia chiamare è esistita per tutto il 900 una linea di azione che ha sempre militato nella feroce dissacrazione delle forme e dei significati della cultura ufficiale. A questi presupposti Chiari non è venuto meno neanche in quest'occasione ribadendo nella libertà e modernità dei suoi settant'anni l'assoluta necessità nell'arte di sconvolgere i piani della realtà, di costituire il pungolo costante per tutti coloro che sostengono una tradizione musicale statica e compiaciuta quando, paga di sé, rinuncia a essere rivoluzionaria (...)». Simona Frasca, “La musica fluxus di Chiari”, il manifesto del 27 marzo 1997.

27 maggio: ‘Viaggio nel suono virtuale’. Musica elettronica in tempo reale e differito. Concerto/incontro con Giancarlo Sica, a cura dell'AudioLab dell'Università Popolare di Caserta e del Gruppo di Acustica Elettronica del Dipartimento di Scienze Fisiche dell'Università di Napoli “Federico II”.

Il viaggio nella musica elettronica di Giancarlo Sica, con “La luna” e “Reflections” eseguiti dal computer in tempo reale e con l'ibridazione di voce e pianoforte. Il bellissimo e poetico “Kane no koe”, per voce recitante e computer in tempo differito: come mescolare la più avanzata tecnologia con l'antichità e profondità del messaggio orientale e sciamanico.

“Emergenze”

25 marzo: ‘Parapendio e altre storie’. Giuseppe Cassaro, pianoforte. Musiche di Scelsi, Mormile, Panariello, Renna, Cimino, Fels, Cassaro.

Un appuntamento atteso negli ambienti musicali napoletani, con l'esecuzione di brani in prima assoluta di Carlo Mormile, Gaetano Panariello, Maurizio Giannella. Sempre in prima assoluta nazionale, “Parapendio”, l'opera che dà inizio e titolo al concerto, dello jinglemaker e artista polimediale romano Riccardo Cimino. Nella seconda parte del concerto la musica fresca e coinvolgente di Giuseppe Cassaro, che palesemente ripropone la tradizione neoimpressionista e neoromantica riuscendo però a riscriverla in chiave new age e progressiva.

Programma: Riccardo Cimino, “Parapendio” (prima assoluta); Gaetano Panariello, “5 Preludi” (prima assoluta); Maurizio Giannella, “Berceuse” (prima assoluta); Enrico Renna, “Románze senza parole” nn. 1, 8, 5; Eugenio Fels, “Atitlán”; Carlo Mormile, “I remember rag” (prima assoluta); Giacinto Scelsi, “Aitsi”; Giuseppe Cassaro, “Pagina d'album”; “Dreamtrack” (prima assoluta); “Avec chagrin”.

29 maggio: ‘Finalmente Zappa’. Raffaella Marongiu, soprano. Raffaele Mascolo, pianoforte.

Lavori dell'avanguardia storica, presentati con disinvoltura affianco ad opere di Frank Zappa e del jazzista Chick Corea. Giacinto Scelsi, naturalmente, sorvola la scena con aria distratta.

Programma: Tiziano Bedetti, “Due liriche”; Raffaele Mascolo, “Fides”; Luciano Berio “Wasserklavier” (pianoforte solo); Giacinto Scelsi, “Preludio n. 24” (pianoforte solo) Luca Lombardi “Ophelia fragmente”; Azio Corghi, “Ricordando te lontano” (tre liriche) Giovanni Lombardi, “Vocalise”; Chick Corea “Children's song” n. 1, 3, 4 (pianoforte solo); F. Zappa/P. Boggio “Non andare!”; Giacinto Scelsi “Perdus”.

Riscontri critici conclusivi

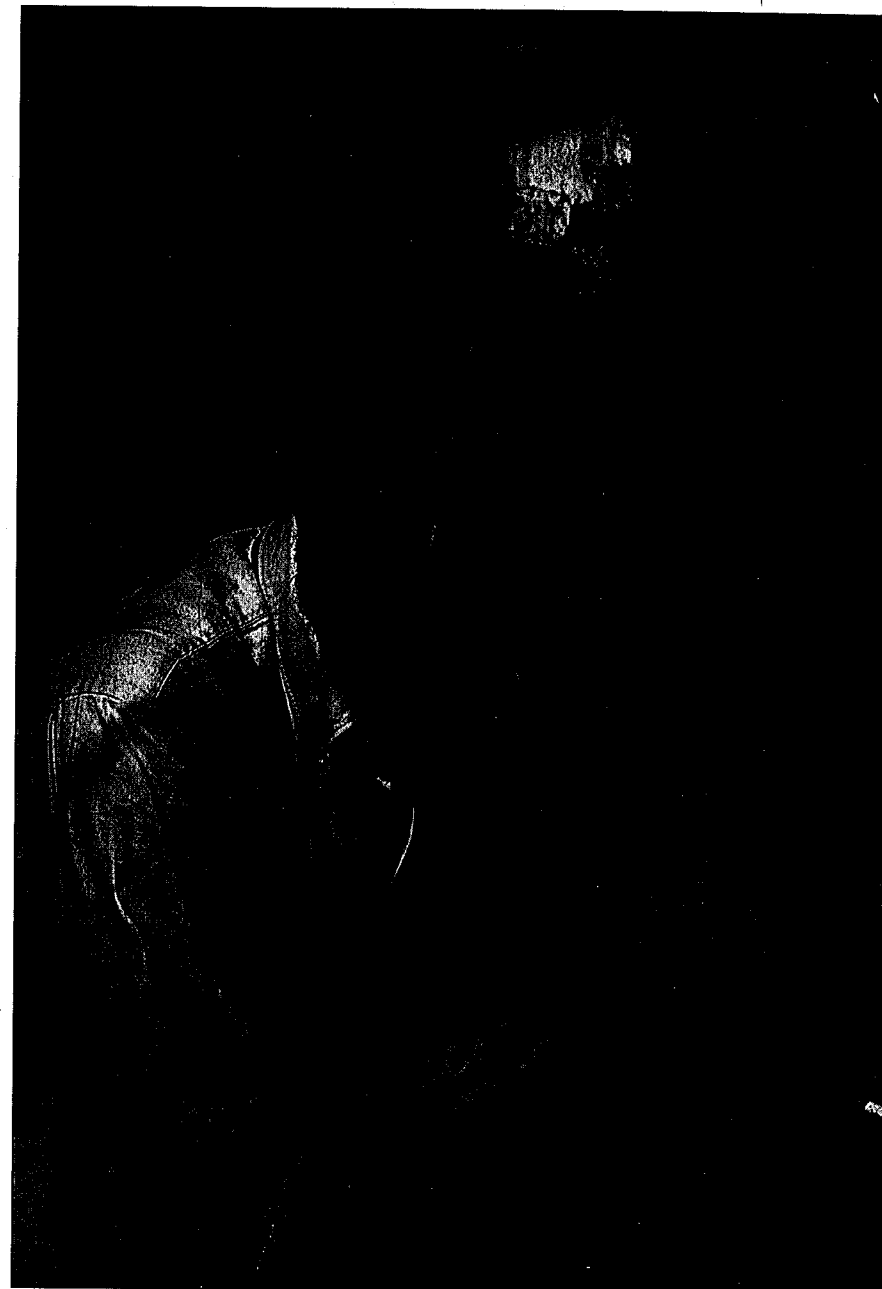
«(...) “Konfusion”, il compact disc contenente brani inediti di compositori napoletani, costituisce un evento assolutamente straordinario e nuovo per Napoli. (...) È innegabile che in altre realtà musicali, come Milano o Torino, l'attenzione verso la musica dei nostri giorni (quella che ci si ostina a chiamare ancora ‘avanguardia’, a dispetto della sua veneranda mezza età) è maggiore che a Napoli. Ma è anche vero che proprio da qui parte questa originale iniziativa: la realizzazione di una compilation, come se si trattasse di musica leggera, come a dire che non è poi così ‘difficile’ questa musica, ascoltatela e basta. E qui sta la fusion: dimentichiamo le barriere, la musica è una. (...) Nel disco compagno (...) compositori che ruotano da tempo attorno alla rivista di musiche contemporanee ‘Konsequenz’, altra novità di rilievo per un pubblico che tutto sommato sta cominciando a fimostrare di apprezzare quel qualcosa di nuovo nella produzione musicale di riconosciuta matrice classica, fuori dai soliti schemi e dalle solite ‘vecchie parrucche’. Anna Cepollaro, “Contemporanea partenopea”, la Repubblica del 29 maggio 1997.

«Le vie della musica sono infinite. Cercare di racchiuderle in paradigmi, è superfluo. Soprattutto se si parla di sonorità che rimandano ai classici, e che storicamente dovrebbero porsi in continuità con essi. Il bagaglio culturale espresso dalla musica classica contemporanea, oggi etichettata come musica sperimentale e/o di ricerca, assomiglia sempre più ad un prisma capace di assorbire e di riflettere i segni di continue contaminazioni. Il prodotto che ne scaturisce è figlio della con/fusione, esprime nuove linee di comunicazione, lascia tracce dietro di sé». Annamaria Fierro, “Musiche oltre gli schemi”, su Nord e Sud n. 12/12/96.

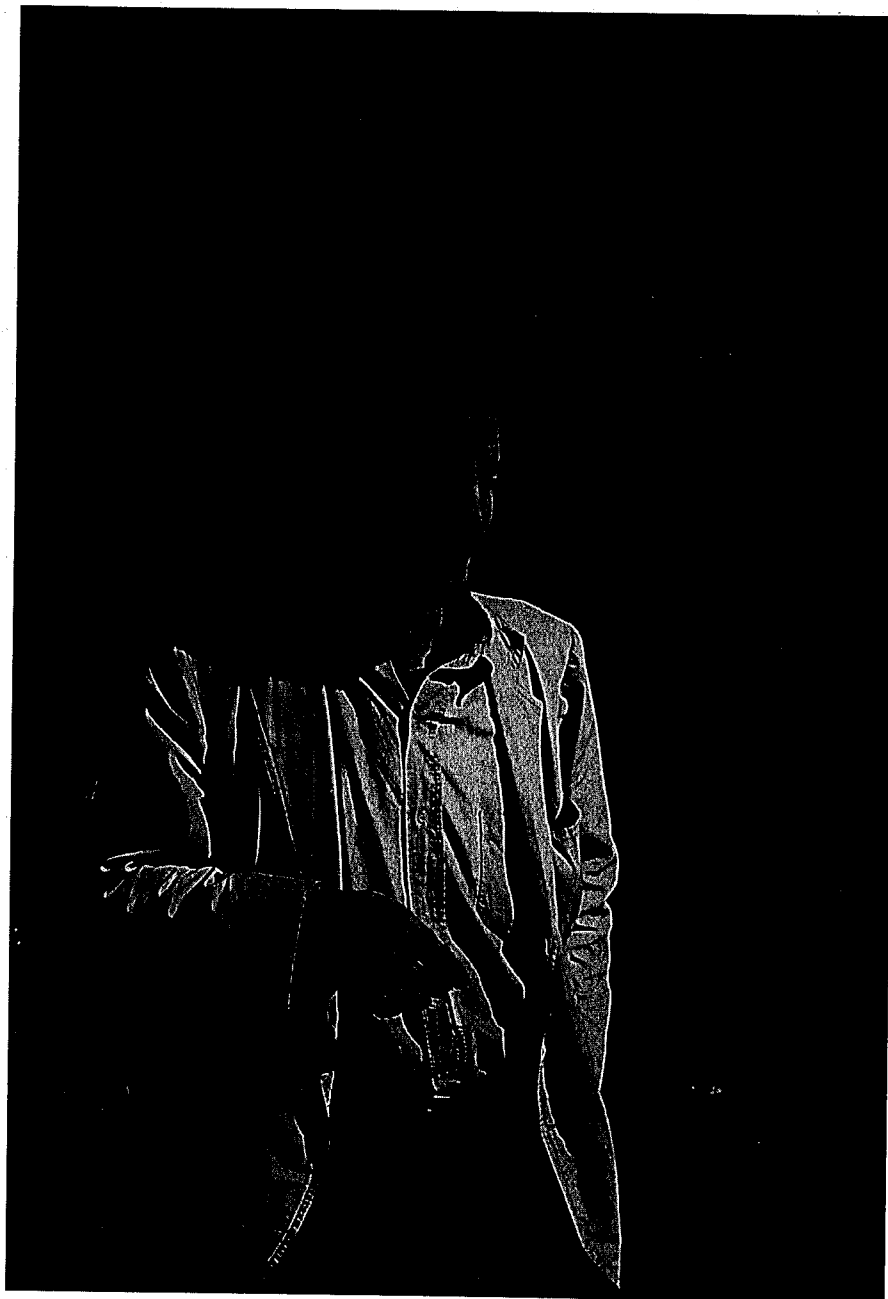
«Non solo ‘posse’ per i suoni della nuova Napoli. Lontano dai clamori del videoclip, della grande distribuzione, si fa strada una nuova realtà musicale. Il genere? Chiamatela contemporanea, se credete, a patto di considerare il tutto con molta elasticità. L'avanguardia non c'entra, ormai è modernariato. Gli elogi dell'incomunicabilità non sono più di moda; si sgretola il muro eretto negli anni tra compositore e pubblico. Nella città che ha atteso quasi mezzo secolo prima di affrontare “Le marteau sans maitre” fa ancora notizia una rassegna

come "Musica mille mondi", che alla Galleria Toledo, dopo quattordici serate, ha chiuso i battenti. Poi, perché la musica non cessi quando i riflettori del teatro si spengono, ecco il cd. Con etichetta Konsequenz, in parallelo all'omonima rivista diretta da Girolamo De Simone, sono stati distribuiti quattro titoli, che concedono ampio spazio soprattutto (ma non solo) a musicisti napoletani. (...) Non c'è comune denominatore che unisca queste diverse esperienze: comune, semmai, è l'aspirazione a creare un dialogo pubblico, rifiutando la comunicazione ermetica ed attingendo – in misura più evidente nel caso di Fels e De Simone – all'elemento evocativo. Il che non è casuale se si considera la comune discendenza espressiva dei due da Luciano Cilio e la collaborazione dal vivo col fotografo Enrico Grieco. Jazz, classica, minimal, new age, Satie, rag, si inseguono, spesso, nella musica di fine millennio, fornendo quasi una summa di esperienze diverse che il pubblico mostra di apprezzare (...). Stefano Valanzuolo, "Konsequenz: ecco gli eredi di Cilio", *Il Mattino* del 30 maggio 1997.

«C'è una musica senza denominatore che attende una legittimazione da Napoli. Non ha tempo, non ha regole, non segue traiettorie predeterminate. In qualche modo, crediamo, è pericolosa, nell'accezione più nobile del termine. Abbiamo visto tutto ciò nella rassegna "Musica mille mondi" che si è conclusa l'altra sera a Galleria Toledo. Il 'finale di partita' per la rassegna organizzata da Girolamo De Simone è stato scandito dalle note del 'Melencolia ensemble', un sestetto che ha eseguito brani di Tagliaferro, Possio, Correggia, De Simone ed Elos. Una performance di tutto rispetto, nonostante l'esiguità del pubblico in sala e una serie di partiture dall'approccio ostico. "Musica mille mondi" è una rassegna che può avere un futuro brillante, perché ha compreso (è forse la prima volta che accade a Napoli) che esiste una genia di musicisti e di musiche che hanno superato il confine dei generi e che tendono al Duemila. Compositori come Eugenio Fels e Giancarlo Sica, solo per citare due nomi, che si muovono in territori di frontiera senza abdicare per ciò alla propria sensibilità o al proprio rigore. Quello che ci ha maggiormente colpito, in una rassegna che ha combinato ragtime e Frank Zappa, un 'caso' come Ludovico Einaudi e la musica per immagini di Girolamo De Simone, è stata la grande libertà di espressione e un'apertura considerevole al nuovo. Dove per 'nuovo' non bisogna leggere a ogni costo il non conosciuto e il mai detto...». Alfredo D'Agnesse, "Lo spartito irregolare", *il Giornale di Napoli* del 1 giugno 1997.



Luciano Cilio (foto inedita)



Luciano Cilio (foto inedita)

PUSH TECHNOLOGY

Due dati, in apparenza contrastanti, ci invitano a riflettere sul paradosso Internet: qualche settimana fa i giornali sottolineavano un'improvvisa 'decimazione' di siti; contestualmente veniva sbandierata l'indagine dell'Osservatorio Alchera che registrava in Italia ben 1.377.000 accessi a Internet (erano appena 600 mila sei mesi fa...).

La dissonanza è evidente: nel mondo i siti vanno in crisi, ma nel Belpaese si registra una crescita vertiginosa di navigatori... Esiste un rapporto tra questi due dati? Prima di tutto va analizzato il momento di crisi di Internet, che non è altro che il rivolto della più generale crisi della comunicazione in questo scorcio di millennio. La 'grande ragnatela' è stata vista come un'opportunità da usare, però, secondo vecchie metodologie: il classico esempio è dei tanti giornali che hanno riversato in rete la loro edizione cartacea, senza nemmeno sfruttare le occasioni offerte dall'ipertesto. Il risultato: crisi della pubblicità e assenza di un mercato reale. Riescono ad avere più successo le aziende multimediali che offrono un servizio di link, riuscendo a 'piazzare' le chiavi di ricerca sui principali motori. Insomma, anche se per Internet il problema della visibilità è lo stesso dei giornali in edicola (come fare per rendere 'rintracciabile' il mio sito?) le

modalità della comunicazione assumono connotati diversi.

Le prospettive nel breve termine sono legate all'operatività e all'accesso degli 'archivi', una sorta di memoria collettiva on-line, e all'informazione di servizio. Questo segmento potrebbe determinare il successo delle cosiddette 'reti civiche', ovvero siti dove istituzioni e associazioni collaborano per un corretto 'uso' delle città.

Sul versante dell'informazione, news e pubblicità interattiva stanno adeguando i propri canoni verso la cosiddetta 'push technology'. Il meccanismo è semplice: se il mio giornale si perde nel mare magnum della Rete, il mio software 'intelligente' lo recapita al domicilio (elettronico) del navigatore (ed in tal modo si può riprendere in considerazione, da parte dei giornali on-line, la formula degli abbonamenti, che finora ha dato risultati fallimentari). Il sistema, che America Online ha brevettato come 'Drive-way', costituisce un passo decisivo per lo sviluppo dei 'personal media', ovvero sistemi di news a dimensione del singolo utente: basta una sottoscrizione, in cui vanno evidenziate esigenze e orientamenti, e verranno scaricati in tempo reale, e direttamente sul computer dell'utente, le notizie di maggiore interesse, previsioni del tempo e pubblicità comprese.

A riprova di questa tendenza, l'intensificarsi delle sinergie tra le maggiori aziende impegnate nella messa a punto di software 'intelligenti' (Microsoft, Claris, Netscape) e i colossi dei media: Cnn, Time-Warner, Murdoch, etc. Ciò potrebbe confermare la tendenza verso l'omologazione tra computer, tv e telefono. Dall'altro versante, l'attenzione di Bill Gates verso la carta stampata rappresenta l'atto di nascita della 'terza era dell'informazione': molti giornalisti hanno intuito le possibilità offerte da Internet, e se 'Golem' e 'Slate' (rispettivamente le riviste di Umberto Eco e Bill Gates, con i contributi di Negroponte) costituiscono i livelli più alti di riflessione culturale sul cyberspazio, lo stesso re della Microsoft non ha rinunciato, con la serie 'Sidewalk', a occupare la nicchia dell'informazione locale, con 'giornali' dedicati ai piccoli centri, a metà strada tra la rete civica e l'agenzia in tempo reale, con molteplici prerogative offerte dai servizi alle piccole e medie imprese.

Allora, come può essere definito in questo scenario il ruolo del giornalista? Sicuramente le tecnologie servono, ma la base resta la coscienza critica...

Qualche anno fa emerse, nel mondo della carta stampata anglosassone e americana, la figura dell'information broker: rappresentava la promettente proiezione futura del giornalista. Il suo compito? Raccogliere, elaborare e informatizzare dati e notizie. Un professionista della memoria, con accesso alle

banche dati. Insomma, uno che sapesse coniugare qualità dell'approfondimento e quantità dell'informazione.

Oggi questa figura diventa centrale nel mondo di Internet, e potrebbe costituire un punto di riferimento anche per l'acquisizione di fonti da altri media: definiamolo 'information provider' o 'content provider', fornitore di contenuti, un po' archivista un po' documentarista. La sua affermazione risiederà tutta nella capacità di coniugare, nelle forme e nel mercato, potenzialità e limiti di vecchi e nuovi media. Senza tentativi di omologazione o sovrapposizione...

La realizzazione e lo sviluppo di servizi innovativi comportano forti implicazioni in campo sociale ed economico: in particolare, nel campo dell'informazione, l'evoluzione tecnologica si è sviluppata fino a oggi nella totale assenza di un quadro legislativo di regolamentazione. Il recente varo di un'authority sulle banche dati ci consente di mettere a fuoco le principali problematiche del settore:

- Controllo delle informazioni che circolano sulle reti, le fonti, titolarità e responsabilità, sfruttamento commerciale delle informazioni;
- Diritto alla riservatezza e tutela dei dati personali, limiti alla gestione e all'utilizzo delle banche dati;
- Validità giuridica delle operazioni su Internet (compravendita, home-banking, autorizzazioni, etc.);
- Diritto d'autore sui prodotti multimediali.

FRANCESCO BELLOFATTO

TRA MUSICA E PITTURA/2

Fra le asprezze frastagliate di questa ennesima avventura, continuiamo il nostro percorso lungo l'immaginario confine tra la musica e la pittura.

Da buoni esploratori, ci sediamo a sera in una radura e, preparando la tappa che ancora ci attende, facciamo il conto di ciò che abbiamo messo da parte, riguardiamo le carte della strada che abbiamo appena percorso; commentiamo fra noi le emozioni più forti della giornata.

Punti salienti:

- 1) La pittura lotta con uno spazio chiuso in cui si agita il desiderio del tempo e delle distanze; la musica vive nel tempo e può disperdersi senza cornice. L'una non può prescindere da un autore; l'altra deve inchinarsi alla fiducia nell'esecutore ed anche nella costruzione di spazi adeguati per uscire, nel corso dei secoli, dal chiuso delle chiese e delle case.
- 2) L'attrazione verso campi diversi, verso linguaggi più o meno vicini, appare come una necessità sentita da numerosi "creatori" che, pur lavorando a fondo per venire in possesso di un linguaggio e di una tecnica specifica, conoscono ed intuiscono il pericolo di agire in un campo chiuso e asfittico, continuamente minacciato dall'aridità.

- 3) Un fattore determinante può essere costituito dalla ricerca di solidarietà rispetto all'angoscia e alla frustrazione di una creatività non sempre riconosciuta e apprezzata. Seguendo il rapporto fra Schönberg e Kandinsky appare evidente il disagio di artisti che non vengono sempre compresi e amati dalla critica e dal pubblico.

Partendo da Babele

La 'babele' dei linguaggi, la differenziazione degli idiomi, frutto dell'ira divina a cospetto delle velleità umane, si determinò - si narra - a causa di una celebre torre.

La costruzione celebrava l'abilità costruttiva del genere umano. Da allora in poi, quella abilità venne necessariamente volta ad altra opera: la traduzione, la comprensione, la creazione di una plausibile comunicazione.

Attraverso un cammino plurisecolare, quel mito di fondazione si è riproposto alla memoria quando si trattava di connettere campi, ipotesi, aspettative e desideri veicolati da linguaggi diversi.

In alcuni casi, veniva invocata una torre a lasciare intendere una presunta unitarietà, minacciata dalla collera divina e dalla conseguente 'babele'.

Alla radice unitaria, supposta o immaginata, si contrapponeva, allora, la degenerazione caotica derivante dalla punizione divina: restava la speranza di un tutto che parlasse un solo linguaggio.

La presunzione, molla all'agire degli artefici della torre di Babele, si trasferiva quasi per necessità all'ideale di una lingua unica, onnicomprensiva.

L'immagine complessiva dell'arte, la produzione artistica in senso generale, dalle radici greche fino al sogno cristiano ed oltre, è stata, a sua volta, presentata come un monumento complessivo del genere umano a se stesso e alla propria precarietà. Il "fare arte" ha alimentato, pur con estremi distinguo, la nostalgia di una comunicazione prebabelica.

Di volta in volta, non senza echi convincenti, la pittura, la poesia, la musica hanno assunto i connotati di un linguaggio universale. La filosofia prima e la scienza poi non hanno mancato di offrire, in maniera non sempre palese, i loro contributi a chi cercava il linguaggio dei linguaggi.

La leggibilità dell'universo fisico-matematico si è costruita sull'aspettativa di un linguaggio universale capace di descrivere e scrivere la totalità della natura e della esperienza umana. Il libro della natura ha assunto caratteri componibili e deducibili.

Recente, imbarazzante e piena di fascino anche la metafora del codice genetico ha rinnovato l'idea di un testo, di una grammatica da apprendere per riscrivere la natura stessa. L'estrema perizia dell'artefice violata dall'abilità dell'interprete. Non rinnova questa idea una significativa inclinazione di ogni armamentario artistico? Non ripropone, ancora una volta,

un mito e una terra da svelare? Non è ancora l'intrusione in un elemento che appariva precluso? Non è ancora l'inconfessabile speranza che esista un linguaggio fondamentale e più incisivo di ogni altro? Non è ancora una volta, come per il mito da cui siamo partiti, l'idea più o meno chiara di competere con un fattore? Se così può essere, lo si deve alla suggestione di ciò che invisibilmente sta scritto nel corpo stesso, nelle sue più piccole parti.

In questo quadro, non sorprenderà l'ulteriore comparsa di una torre a definire lo status e la condizione del sapiente, dell'artista, dell'intellettuale. La torre d'avorio che separa ed isola, il massimo di incomunicabilità verso gli altri uomini divengono necessari per approdare ad un sapere superiore. La separatezza dei linguaggi umani o la distanza dai bisogni dei propri simili ha trovato, nella metafora della torre eburnea, un giusto modello.

Dall'alto della torre, accompagnati dalla inevitabile angustia di una torre, si vedono gli altri uomini con una lieve deformazione dovuta alla distanza; in un tale luogo si è un po' più vicini al cielo; troppo lontani, comunque, dalla meta.

Con pacatezza, dunque, potremmo intendere lo spazio fra la mitica torre di Babele e la torre d'avorio: esso indica il rischio possibile per cui ogni sapere, ogni tecnica possono farsi barriera, pretestuosa e presuntuosa distanza di chi ritiene di venire in possesso di un linguaggio universale che lo sottragga al caos, alla Babele della molteplicità dei linguaggi e alla fitta moltitudine delle voci umane.

«È certo che la polifonia esiste nel campo musicale. Il tentativo di tra-

porre quest'entità nell'arte plastica non avrebbe in sé niente di notevole. Ma utilizzare le scoperte specifiche compiute dalla musica in alcuni capolavori polifonici, penetrare profondamente questa sfera di natura cosmica, uscirne con una nuova visione dell'arte e seguire l'evoluzione di queste nuove acquisizioni nel campo della rappresentazione plastica è già molto di più. La simultaneità fra più temi indipendenti costituisce una realtà che non esiste unicamente in musica — benché tutti gli aspetti tipici di una realtà siano validi in una sola occasione —, ma trova le sue basi e le sue radici in qualsiasi fenomeno e ovunque» (Paul Klee).

Bianco polifonicamente incastonato, Polifonia a tre soggetti, Gruppo dinamicamente polifonico, Polifonia, Strumento per la musica contemporanea, Macchina per cinguettare sono titoli di opere di Klee.

Nella riflessione di Klee, ancora una volta, non viene azzardata l'idea di una traduzione o di un parallelismo. Si accenna, piuttosto, ad elementi portanti e strutturali che connettono due mondi.

Monumento al limite del paese fertile e Monumento nel paese fertile sono due opere di Klee, entrambe del 1929. Di quale monumento si tratta e qual è il paese fertile? Questi titoli, queste opere hanno un valore forte per il nostro percorso, per il nostro cammino: offrono insomma al vian-

dante una traccia, un punto di riferimento.

Nel paese fertile il terreno è pronto a ricevere i semi, a custodirli nel proprio calore, a lasciar nascere piante e successivi frutti. Ogni artista si affaccia nel paese fertile, approfittando di quei frutti che sono nati nelle terre limitrofe, appena oltre il proprio campo d'interesse, appena oltre quel confine che non deve mai essere inteso come rigido. Con la modestia di chi valuta le altrui intuizioni e la sottile destrezza di chi si impossessa di cose preziose, gli artisti, quelli veri, di ogni epoca hanno guardato intorno oltre ogni tecnicismo, inventando linguaggi ricchi e complessi.

La fertilità è, dunque, quella complessiva della creatività, al di là di ogni linguaggio o tecnica.

Il monumento che Klee immagina nasce da intenzioni opposte a quelle che determinarono la Torre di Babele e le immagini che da essa derivano: non una difesa, non una ascesa, non una barriera che invochi l'univocità. Il monumento del paese fertile vigila sui solchi paralleli, sulle rigature del terreno senza preoccuparsi se esse siano state segnate da aratri trainati da antichi buoi o moderni trattori.

La semplicità degli elementi apre le vie non già alla traduzione, istanza scartata in partenza, ma all'impossessarsi dei tratti essenziali delle cose che appaiono all'orizzonte.

ANTONIO FRESA

ATTENDIAMO UN NUOVO RINASCIMENTO

Nacqui sagittariamente a La Spezia il 17 dicembre 1933 alle ore 0,30, con un incerto ascendente tra Vergine e Bilancia, Mio padre, marinaio e capitano di lungo corso, contrasse una seria malattia che lo condusse alla tomba a trentacinque anni, quando io ne avevo cinque.

La seconda guerra mondiale mi sorprese a sei anni, quando cominciai a frequentare la prima elementare. Anni di passione, anni duri, terribili, dove si passava la gran parte della notte in cantina, sotto i bombardamenti che lasciavano il segno nel corpo e nell'animo.

Molti giorni e molte notti di terrore passai a Torino. Ma la maggior parte del tempo della mia fanciullezza la trascorsi in una cascina dell'astigiano, tra prati e viti azzurrine, sull'aia in terra battuta, scorrendo molte delle mie ore sugli alberi, dagli alti pioppi ai noci, ai ciliegi, ai gelsi. Tuttavia, a nove anni, sfollato in una casa di proprietà nella parte antica di Saluzzo, trovai un pianoforte verticale, di famiglia. Vivevo completamente solo e ricordo che, tornato da scuola, passavo gran parte del pomeriggio ad arrancare sul vecchio Beyer che qualcuno aveva tristemente dimenticato tra scartoffie e vecchi libri. Ricordo quelle ore trascorse al pianoforte come una delle cose più belle di quei tristi

tempi e la gioia che quei semplici esercizi mi procuravano. La musica mi avvinceva e senza rendermene conto stavo muovendo i primi incerti passi su quella che avrebbe dovuto essere la mia strada e la mia vita.

Dopo pochi mesi lasciai Saluzzo e tornai a Torino. Appena finita la guerra, non so come, mi tornarono alla mente le ore al pianoforte e così espressi il desiderio di studiare musica. Poiché si era salvato, non si sa attraverso quali traversie (essendo il nostro alloggio andato completamente distrutto in un bombardamento del '43), il mandolino di mio padre, cominciai a studiare quello strumento. Mi ricordo che andavo a lezione da un vecchissimo maestro che mi dava sempre dieci, anche se non lo meritavo. Dopo qualche anno però passai al violino, arrivando quasi a sostenere l'esame del quinto. Questi studi mi sono poi venuti utilissimi in seguito quando ho cominciato a comporre.

Intanto frequentavo la scuola media, il ginnasio e poi il liceo al Massimo D'Azeglio di Torino. La ricostruzione dopo la guerra fu faticosissima e solo dopo la maturità classica potei dedicarmi seriamente alla musica, cominciando lo studio del pianoforte per sostenere gli esami in conservatorio come privatista. Devo dire che mia madre fece ogni sforzo per

soddisfare questa mia vocazione e che anche mia sorella fu di grande aiuto.

Bene, fin qui la prefazione. Decisi appunto di dedicarmi alla carriera musicale, pur accontentando mia madre che voleva una laurea da parte mia. Così mi iscrissi a giurisprudenza e in quattro anni mi tolsi il fastidio, laureandomi non con una grande media, ma con piena soddisfazione. Feci anche qualche tentativo di pratica notarile, ma il tutto fu abbandonato definitivamente per quella che doveva costituire il fine della mia vita: la Musica.

Andai a lezione da Roberto Goitre quando frequentavo l'ultimo anno di liceo. Allora il Maestro costituiva un po' il punto di riferimento: era come l'antica bottega. Io andavo a girare le pagine ai suoi concerti quando era necessario, copiavo le sue musiche, a volte lo sostituivo nelle lezioni o ai matrimoni e ai funerali.

A venti anni costituivo, con Giorgio Bert, la Corale Universitaria di Torino; a ventinove, con Bernardino Streito, la Camerata Strumentale "Alfredo Casella" con la quale partecipai a numerosi festivals studenteschi in Francia presentando le mie composizioni; a 30 anni perdevo completamente l'udito dall'orecchio sinistro, per cui rinunciavo ad ogni velleità direttoriale; a ventisei mi diplomavo in pianoforte e a trentadue in composizione, come privatista, presso il Conservatorio di Parma.

Dopo alcuni screzi con Roberto Goitre, passai a studiare con un oscuro quanto meraviglioso Maestro: Attila Poggi. Mi dava lezioni gratuitamente e ricordo che, dopo aver trascorso un'oretta a correggermi i compiti di composizione o a sentirmi i pezzi al pianoforte, stava con me fino

alle due di notte a parlare di filosofia, di pittura, di letteratura. Mi ha fatto conoscere le cose più belle, mi ha fatto capire la vita e l'arte. Mi diceva che la vita aveva senso fino a che essa dialogava con la speranza, e che la cosa più importante era la poesia. Grande maestro, che è mancato troppo presto, quando poteva darmi ancora moltissime cose.

Alcune notizie biografiche posteriori: nel '64 entrai al Conservatorio "G. Verdi" di Torino a insegnare Lingua e letteratura francese, quindi Solfeggio, poi Lettura della partitura e infine Armonia e contrappunto; ho lasciato l'insegnamento in Conservatorio all'età di 52 anni; nel '77 conobbi il pittore Ugo Nespolo e diedi vita, con Dora Filippone e Guido Maria Guida, all'ensemble "Antidogma Musica" che gestisce il Festival di Musica Antica e Contemporanea di Torino.

Come tutti i giovani compositori di quegli anni, subii il fascino dello strutturalismo in musica, e particolarmente della dodecafonia, dell'espressionismo, sempre però tenendo presente più il contenuto spirituale dell'opera che l'arida struttura esteriore. Dal '58 al '63 frequentai i corsi di perfezionamento presso il Mozarteum di Salzbürg: pianoforte con Carlo Zecchi e direzione di orchestra con Lovro von Matacic, Eric Leinsdorf e Herbert von Karajan, non riuscendo a emulare seppur minimamente questi Grandi Maestri. Determinante fu l'incontro con Goffredo Petrassi che, con pochi ma preziosissimi consigli, mi indicò un nuovo cammino nella dimensione compositiva. Nel '73 conobbi Italo Calvino su un cui testo composi "AYL", ricevendo con essa il premio al Concorso Internazionale per opera da camera indetto al Teatro

Regio di Torino per l'inaugurazione del Piccolo Regio.

Verso gli anni 70 conobbi György Ligeti col quale tenni una interessante e stimolante corrispondenza; con alcuni amici, tra cui Marinella Tarengi, attuale presidente, fondai l'ICONS, *International Center Of New Musical Sources*.

Dall'età di vent'anni la fondamentale motivazione della mia esistenza fu la composizione. Avevo potuto ascoltare, purtroppo tardi, all'età di diciannove anni, il "Trenos per Hiroshima" di Penderecki. Fu per me una grande emozione: quella era l'estetica musicale che sentivo mia. Era la prima volta che potevo ascoltare qualcosa scritto da un compositore cosiddetto contemporaneo. Da quel momento ascoltai molti lavori scritti negli ultimi anni: Schönberg, Berg, Webern, Petrassi, Penderecki, Ligeti. Erano scoperte eccitanti. Ma quale poteva essere la mia strada?

Dapprima subii molto, come già detto, il fascino dell'espressionismo e della dodecafonia. Quest'ultima mi serviva soprattutto per uscire dalla tonalità. Ma ben presto il mio gusto e la mia sensibilità si spostavano sulla scuola orientale, quella dei Penderecki, dei Ligeti, dei Lutoslawki. Mi sentivo molto più a mio agio a comporre in estrema libertà, senza predeterminate strutture che potevano ingabbiare la mia ispirazione, perché di ispirazione io ho sempre parlato e in essa ho sempre creduto.

E devo dire che mai sono stato completamente soddisfatto delle mie creazioni. Dopo aver scritto un brano, questo non mi interessava più: già pensavo a quello successivo. Ho sem-

pre immaginato le mie composizioni come delle piccole sonde inviate nel cosmo e di cui perdevo subito il contatto, come qualcosa che più non mi apparteneva, che viveva di vita propria, assolutamente indipendente da me. Qualcosa che aveva intrapreso un viaggio senza ritorno. Non ho mai considerato seguire gli interpreti mentre studiano i miei brani, anzi, mi piace la sorpresa delle diverse interpretazioni. A volte i lavori cambiano incredibilmente a secondo di chi li esegue: questo è per me motivo di grande attesa, di desiderio.

Abbiamo vissuto un'epoca per lo meno strana noi artisti della seconda metà del 900. Una delle maggiori cause del fallimento di gran parte dell'arte contemporanea penso sia il fatto che si doveva sempre fare qualcosa di nuovo. Questa continua ricerca del nuovo ad ogni costo è stata castrante. È sufficiente leggere le lunghe parafrasi sui lavori di molti compositori, parafrasi dove con parole difficili e altisonanti, quasi del tutto incomprensibili ai non addetti ai lavori, si tenta di dare significato ad una musica che non ne ha. Certe strutture esteriori sono assolutamente impercipienti anche ai più scaltri ascoltatori di musica dei nostri giorni.

Molta arte contemporanea manca di generosità. Ora bisogna parlare della "generosità ritrovata", così come per l'alpinista non sono i chiodi, la corda e la piccozza a fare eroica la scalata, ma solo lo slancio, il suo coraggio nell'impresa, la sua generosità nell'intraprendere il nuovo viaggio. Attendiamo, un nuovo Rinascimento.

ENRICO CORREGGIA

SU "NAPOLI FONOGRAFICA"*

Premessa

Melodie facili, rime bacciate, temi poetici derivati da gesti sentimentali semplici, domestici o amorosi, e, d'altro canto, negli esempi più "alti", da una trasfigurazione dell'elemento dialettale in componente musicale: *la canzone napoletana come testo*.

L'abitudine alle strutture ripetitive delle forme strofiche, alle omologazioni dei ritmi armonici, liberano una quota d'attenzione per l'ascolto del proprio timbro d'emissione, del proprio sound, nello stesso momento della produzione: *l'interprete costruisce liberamente il proprio stile d'approccio al testo*.

Queste idee hanno costituito un'importante funzione d'ispirazione quando, avuta la possibilità di raccogliere una serie di registrazioni originali contenenti antiche interpretazioni di canzoni napoletane, pensammo alla loro utilità per la redazione di una "storia" della detta canzone diversa dalle altre sino allora pubblicate.

Quasi tutto il materiale pubblicato sull'argomento ci sembrava essere informato da un'impostazione che considerava l'oggetto come un fatto fondato esclusivamente sul mezzo di diffusione a stampa e sull'individuazione dell'autore e del compositore, o addirittura dalla solita serie di storielline con impianto aneddótico. Tutto ciò trovava giustificazione all'epoca della messa a punto dell'immagine esportabile di una Napoli/cartolina, a partire dal 1880, cui avrebbe dato grande impulso il metodo digiacomiano della storiografia d'invenzione: ecco, la massima parte degli studi sulla canzone napoletana sono stati prodotti sul modello, spesso mal imitato, di un grande poeta scopertosi ricercatore.

Prese le distanze da quell'epoca, per motivi di ordine... cronologico e per convinzioni, diciamo, politiche, è stato molto più facile riflettere sull'aspetto standardizzato del prodotto in questione, sia dal punto di vista della parte poetica, pur salvando le cime di un Di Giacomo o di un Rocco Galdieri (lo standard serve appunto a perpetuare un modello "alto"), sia dal punto di vista della parte musicale, con l'opportuno omaggio a personaggi come Costa, Evemero Nardella, Vincenzo Valente, eccetera. Gli standards non potevano che animarsi, che diventare arte per mezzo degli stili d'esecuzione: l'elemento, anzi

* "Napoli Fonografica" è un cofanetto di 4 CD più volume pubblicato a cura dell'autore di questa nota per la Flying Records (n.d.r.).

gli elementi culturali si fondevano e si trasformavano in emozione essenzialmente per mezzo degli stili vocali.

Una breve digressione potrà essere utile a qualche lettore.

Breve storia della canzone napoletana

La canzone napoletana è una breve composizione fatta di un testo poetico in dialetto e di musica semplice da riprodurre ovvero da arrangiare, per strumento d'accompagnamento, per piccolo insieme strumentale o per orchestra. La ricchezza di questo fenomeno musicale è derivata dalla serie di influenze, scambi e fusioni stilistiche, frutto di intense dinamiche storiche e sociali, interne ed esterne al territorio campano. Le invasioni e le dominazioni straniere, l'inurbamento cinquecentesco delle popolazioni provenienti dalla provincia, con il conseguente apporto di forme espressive derivate dalla cultura rurale, le abitudini e le forme del consumo musicale dei ceti più elevati, con i relativi sistemi di diffusione della musica attraverso la stampa ed i prodotti musicali consumati al di fuori delle antiche occasioni rituali, sono alcune delle componenti che hanno costruito il terreno di crescita di ciò che possiamo parzialmente identificare come cultura musicale napoletana. La canzone napoletana può iscriversi in questo ambito, con specifici caratteri derivati dai sistemi di produzione, diffusione e consumo.

Limitiamoci ad un breve sguardo cronologico: a Napoli nel '500 la recentissima invenzione dei sistemi di stampa viene applicata alla diffusione di un tipo di musica che intonava testi locali, con una spiccata sensibilità per la parte acuta e con un accompagnamento vocale o strumentale già quasi accordale: la "villanella". La prima raccolta, pubblicata nel 1537, applica per la prima volta il sistema dei libri separati, uno per ogni voce dello scarno impianto polifonico.

È tale l'importanza del musicista artigiano e girovago, ormai significativa anche fuori della corte, che alla fine del '500 si fonda presso la chiesa di S. Nicola alla Carità la Corporazione dei Musicisti e dei Cantanti Ambulanti. Insieme ad altre forme simili la villanella alla napoletana influenza, attraverso l'importanza della melodia, le prime esperienze di opera in musica del '600 italiano. Durante lo stesso secolo, nelle opere del Cortese e del Basile, già si rintraccia la nostalgia per il bel tempo passato, per le forme musicali antiche e per alcuni effetti di abbellimento vocale tipici degli stili esecutivi dei musicisti locali, in anticipazione dei sentimenti e delle dispute sulla canzone d'epoca moderna.

L'opera buffa napoletana del '700 è stata contemporaneamente debitrice e creditrice verso le forme musicali popolareggianti, ovvero le prime forme di canzone: in alcuni casi è difficile documentare se le ariette in dialetto presenti in molte opere siano adattamenti di un testo ad una melodia preesistente oppure rivestimenti melodici a piccoli poemi popolari. Nello stesso secolo si rintracciano i primi documenti sui discendenti dei musicisti girovaghi dei secoli precedenti: molti musicisti di strada diffondono le ariette delle opere buffe più in voga, usando forme d'accompagnamento virtuosistico fuori d'ogni regola scolastica: sono i posteggiatori.

Nel secolo seguente varie componenti intervengono a formare la Canzone Napoletana così come la conosciamo oggi, queste sono simili a molti dei caratteri che abbiamo rintracciato nei secoli trascorsi. Dai primi anni dell'800 vengono adottati nuovi sistemi di stampa, a Napoli viene fondata la casa editrice Girard (1809), Guglielmo Cottrau pubblica dal 1825, per questo editore, i "Passatempo musicali", una raccolta influenzata dalla musica da salotto europea. Quest'opera, contenente melodie di stampo popolare, pone la base per lo sfruttamento commerciale della Canzone Napoletana. La pubblicazione dei "Passatempo" conoscerà un enorme successo, con riedizioni fino al 1845, e permetterà al Cottrau di rilevare la casa Girard. L'intuizione della possibilità di enormi guadagni, spinge Tito Ricordi a rilevare nel 1864 la casa editrice dei fratelli Clausetti.

I notevoli interessi commerciali spingono verso il rilancio della festa di Piedigrotta, nella prima settimana di settembre, con le gare delle nuove canzoni, grande partecipazione popolare, carri allegorici ma soprattutto la promozione a mezzo stampa e la pubblicazione di fascicoli periodici con le canzoni composte per l'occasione. La prime di queste furono probabilmente "Ntrainanà", con le musiche di Carlo Fanti, e "O munno a' smerza" edite entrambe nel 1887.

Tra il 1880 ed il 1920 prende voce la Canzone Napoletana classica, come repertorio prodotto dall'incontro di poeti e musicisti di calibro sicuramente europeo, da Salvatore Di Giacomo e Ferdinando Russo a Vincenzo Russo, Libero Bovio ed Ernesto Murolo, da Mario Costa a Salvatore Gambardella, Nicola Valente, Evemero Nardella, Eduardo Di Capua, fino a quella sintesi di poesia e musica che fu Raffaele Viviani, attore, cantante, poeta, compositore e commediografo.

I posteggiatori continuano ininterrottamente a portare avanti l'antica tradizione dei musicisti girovaghi.

È il disco fonografico ad essere un importantissimo sistema di diffusione di un genere che è ancora, nell'Ottocento e nei primi decenni del Novecento, depositario di un intreccio di abitudini compositive e di stili esecutivi che si corromperanno lentamente fino a perdersi negli anni dell'ultimo conflitto mondiale.

A Napoli nel 1901 è la Società Napoletana di Fonotipia, poi Phonotype, a pubblicare i primi dischi di canzoni napoletane, applicando le moderne tecniche di riversaggio e pressaggio da matrici meccaniche. Prima, nel 1899/1900, erano stati i "Berliner's Gramophone", stampati ad Hannover, a diffondere le grandi interpretazioni di Diego Giannini e Berardo Cantalamessa.

Le opere del repertorio classico sono ancora in parte rintracciabili nelle ristampe di spartiti curate dalle case editrici, ma il patrimonio prezioso degli stili di esecuzione più vicini al periodo d'oro della Canzone Napoletana, si trova consegnato al vinile dei vecchi dischi a 78 giri dei primi trentacinque anni del nostro secolo.

Le antiche voci della Canzone Napoletana documentano, dai vecchi supporti fonografici, sia i tratti fondamentali della contaminazione dello stile etnico, legato alla ritualità, con lo stile urbano (pensiamo alla presenza, nei vecchi repertori, di brani costruiti sulle grida dei venditori ambulanti e sull'emissioni "a fronna 'e limone" oppure a certa scansione sillabica) che la sopravvivenza di abitudini esecutive raccontate nella letteratura seicentesca, come la "vienola", effetto di ripetizione smorzata ad eco, già citata da Filippo Sgruttendio nella

"Tiorba a Taccone" e rilevabile ancora in alcune esecuzioni registrate negli anni trenta del nostro secolo.

La condizione di rarità di questi vecchi supporti fonografici si pone in essere dall'origine: si pensi alle tipiche produzioni discografiche dei primi decenni del Novecento, che prevedevano poche decine di copie di una matrice, ed ancora alla facile deperibilità del vinile, oltre alle condizioni d'uso dei vecchi fonografi.

Spesso le rimanenze delle scarse tirature venivano rotte per essere rifuse, così che per ottenere un vinile di risulta estremamente scadente, molte interpretazioni importanti diventavano uniche già poco dopo la loro diffusione.

Napoli Fonografica

Una storia della canzone napoletana redatta secondo gli stili d'esecuzione rintracciabili, ormai, nei solchi precari dei vecchi 78 giri. Ecco come far raccontare la storia dell'evoluzione del genere, e delle coesistenze stilistiche, agli stessi interpreti, riducendo al minimo la presenza di "cunti" estranei. Attorno a quattro grandi ceppi espressivi, "I cantanti di voce", "I cantanti ricamatori", "Le voci femminili" e "I cantanti di giacca", abbiamo raccolto cinquantasei brani più o meno conosciuti interpretati da cantanti di grande valore, tutti però scelti al di fuori del novero del "cantante da camera" entro il quale si suole ridurre o costringere un'esecuzione, e un ascolto, educato e rassicurante.

Nel maneggiare i criteri di redazione e il materiale di base è scaturita poi una storia parallela: quella del supporto discografico, alla cui affermazione concorse la stessa forma breve della canzone (VENANZIO D'AGOSTINO).

Bibliografia*

Riferimenti generali

- AA.VV., *La metrica*, a cura di Cremante, R. e Pazzaglia, M., Bologna, Il Mulino, 1972, pp. 513.
- C. BOILÈS, "Canto", in *Enciclopedia*, Torino, Einaudi, 1977.
- R. DALMONTE, "La canzone nel melodramma italiano del primo Ottocento, ricerche di metodo strutturale", in *Rivista Italiana di Musicologia*, XI/2, 1976, pp. 230-313.
- R. DE SIMONE, "La tradizione in Campania", EMI. 16418341/47, Milano, 1979. Apparato critico alla raccolta discografica omonima, pp. 81.
- R. DE SIMONE, *Canti e tradizioni popolari in Campania*, Roma, Lato Side, 1979, pp. 223. Integrazione del materiale pubblicato con i dischi, comprendente una lunga intervista a Roberto De Simone, una nota bibliografica ed una discografica.

* Sono state rispettate, in questa bibliografia, le modalità compilative volute dall'autore (n.d.r.).

- R. DI BENEDETTO, "Napoli" in *Dizionario Enciclopedico Universale della Musica e dei Musicisti*, Torino, UTET, 1984, pp. 310-317.
- G. DORIA, *Storia di una capitale*, Napoli dalle origini al 1860, VI ed., Milano-Napoli, 1975, pp. 253.
- H. GROSS, "Prosodia come musica" in AA.VV., *La metrica* (v.), pp. 125-130.
- R. LEYDI, *I canti popolari italiani*, Milano, Mondadori, 1973, pp. 384.
- L. MOLINARO DEL CHIARO, *Canti popolari raccolti in Napoli, con varianti e confronti nei vari dialetti*, seconda edizione, Napoli, Lubrano, 1916, pp. 450.
- M. RAMOUS, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984, pp. 269.
- A. ROSSI, *Le feste dei poveri*, Palermo, Sellerio, 1986, pp. 161.
- F. RUSSO, *Il poeta Velardiniello e la festa di S. Giovanni a Mare*, Roma, Modernità, 1913, pp. 141.
- G. STEFANI, e L. MARCONI, *La melodia*, Milano, Bompiani, 1992, pp. 234.

Riferimenti particolari

- AA.VV., Fascicoli di Piedigrotta ed altri periodici, pubblicate dalle case editrici: Amena, Anazzo, Azzurra, Barile, Bideri, Bottega dei 4, Capolongo, Ceccoli, Curci, Epifani, Gennarelli, Izzo, La Canzonetta, Marechiaro, Mario, Morano, Pierro, Poliphon, Ricordi, Santa Lucia, Santojanni, Zomack.
- G. ARTIERI, *I posteggiatori*, Milano, Longanesi, 1961, pp. 206.
- M. BALLANTI, *La canzone napoletana*, Napoli, Melfi & Joele, 1907, pp. 147.
- C. CARAVAGLIOS, *Voci e gridi di venditori in Napoli*, Catania, Libreria Tirelli di F. Guaitolini, 1931, pp. 170.
- A. COSTAGLIOLA, *Napoli che se ne va*, Napoli, Giannini, 1918, pp. 415.
- E. DE MURA, *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, Napoli, il Torchio, 1969, 3 voll.
- R. DE SIMONE, *Disordinata storia della Canzone Napoletana*, Ischia, Valentino, 1994, pp. 12; riprende ed integra con un'appendice iconografica "Appunti per una disordinata storia della canzone napoletana" in *Culture Musicali*, II, 3, Roma, 1973, pp. 30-40.
- S. DI GIACOMO, *Napoli, figure e paesi*, Napoli, Perrella, 1909, pp. 375.
- S. DI MASSA, *Storia della Canzone Napoletana dal '400 al '800*, Napoli, Fausto Fiorentino, (rist.) 1982, pp. 379.
- P. ELIA, *La canzone napoletana*, Roma, Pais, 1954, pp. 127.
- N. MALDACEA, *Memorie di Maldacea, vita, morte e resurrezione di un lazzaro del XX secolo*, Napoli, Bideri, 1933, pp. 434.
- G. MARINGOLA, *Un commediante racconta*, Napoli, Fratelli Fiorentino, 1995, pp. 166.
- A. NARCISO, *Lo char à bancs de' comici*, Napoli, Audaces, 1929, pp. 294.
- V. PALIOTTI, *Canzone Napoletana*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1970, 25 voll.
- M. SCHERILLO, *L'opera buffa napoletana durante il Settecento, storia letteraria*, Palermo, Sandron, 1916, pp. 544.
- M. STAZIO, *Osolemio, la canzone napoletana 1880/1914*, Roma, Bulzoni, 1991, pp. 280.
- R. VIVIANI, *Dalla vita alle scene*, Bologna, Cappelli, s.d., pp. 253.

ASSOCIAZIONISMO NEL SETTORE JAZZ: UN'ESPERIENZA SUL CAMPO

Da sette anni l'associazione 'Orsara musica' sottolinea la necessità di una struttura di coordinamento che leghi centri musicali affini quali associazioni, club, scuole musicali, istituti culturali. In questo senso si è sforzata, in più occasioni, di promuovere momenti di confronto e ipotizzare forme di collaborazione fra soggetti che operano nel settore musicale. Per la verità, pur ricevendo incoraggiamenti e non pochi incitamenti a continuare in questa direzione, nessuna delle iniziative proposte è mai arrivata alla fase di attuazione.

Oggi sembra che i tempi siano maturi affinché un discorso serio di cooperazione, al fine di ideare e progettare insieme, si possa finalmente affrontare e sostanziare in iniziative concrete. Da più parti arrivano segnali di interesse per la nascita di forme di coproduzione, di distribuzione congiunta, di copromozione e di strutture di comunicazione comuni; in altri termini si sente l'esigenza di unire le (piuttosto esigue) forze di cui disponiamo. Come associazione e come singoli vogliamo stimolare il confronto su questo tema e rilanciare la proposta di lavorare insieme per la realizzazione di un progetto comune.

L'associazione Orsara Musica

Nasce "di fatto" nel 1990, viene poi formalizzata nel 1991. Si muove subito in un'ottica di valorizzazione di autori indipendenti e di progetti originali di musicisti italiani.

Negli anni Orsara ha ospitato, nell'annuale *Rassegna di jazz d'autore*, i progetti di molti musicisti di valore (Paolo Damiani, Francesco D'Errico, Riccardo Fassi, Maurizio Giammarco, Pasquale Innarella, Antonio Jasevoli, Riccardo Lay, Battista Lena, Rita Marcotulli, Pino Minafra, Gabriele Mirabassi, Nico Morelli, Giorgio Occhipinti, Antonio Onorato, Roberto Ottaviano, Lello Panico, Enzo Nini, Gianclaudio Piedimonte, Enzo Pietropaoli, Antonello Salis, Marco Sannini, Daniele Sepe, Nico Stufano, Ares Tavolazzi, Giovanni Tommaso). Nel 1991 la formalizzazione della prima *Proposta di coordinamento delle realtà musicali del meridione*. Nel 1992 si concretizza una prima coproduzione: la mostra fotografica *Miles Davis ... So near, so far*; e seminari su Miles Davis in collaborazione con l'Onyx club Matera. Nel 1993 in occasione della quarta rassegna di jazz d'autore, si affronta il rapporto fra *memoria e improvvisazione*.

A cavallo fra il 1995 ed il 1996 la realizzazione del libro *Parole e musica - idee jazz dal Sud italiano* con ANDJ (Associazione Napoletana Diffusione Jazz), SISMA (Società Italiana per lo Studio della Musica Afroamericana), associazione Thelonious Monk, AMJ (Associazione nazionale Musicisti di Jazz) e Amministrazione Provinciale di Foggia. Nel luglio 1996 il libro diventa concerto attraverso la *Settima rassegna di jazz d'autore*: l'edizione ospita due produzioni originali per orchestra basate sulle partiture raccolte in esso. Anche l'edizione 1997 si preannuncia molto interessante e su di essa si scriverà in seguito.

Parole e Musica idee jazz dal Sud italiano: un'esperienza di progetto collettivo

Il libro *Parole e Musica-idee jazz dal Sud italiano* è una riflessione collettiva sul fare jazz nel Meridione. È una riflessione teorica, fatta attraverso gli interventi di Franco Caroni (Siena Jazz), Anna Cepollaro (etnomusicologa), Antonio De Rosa (Europe Jazz Network), Gigi Esposito (Onyx club), Furio Di Castri (musicista), Amedeo Furfaro (Centro Jazz Calabria), Gian Mario Maletto (Musica Jazz), Pietro Mazzone (critico musicale), Luigi Onori (critico musicale), Alfredo Profeta (critico musicale), Peppo Spagnoli (Splasc(h) records), e musicale che si dipana attraverso centoventi partiture messe a disposizione dai musicisti che hanno aderito entusiasticamente all'iniziativa.

Le partiture contenute nel libro anche se si limitano a rappresentare la produzione di musicisti meridionali (dalla Puglia alla Campania, Sicilia, Basilicata, Molise, Calabria e Sardegna) costituiscono forse la raccolta più completa di materiale musicale d'ispirazione jazz mai realizzata a livello nazionale. Non solo per il numero, ma anche per la varietà e la qualità dei musicisti rappresentati (Daniele Sepe, Salvatore Bonafede, Paolo Fresu, Mimmo Cafiero, Gianni Lenoci, Roberto Ottaviano, Francesco D'Errico, Enzo Nini e tanti altri).

Da un'idea originaria scaturita durante contatti e scambi d'idee avvenuti fra rappresentanti delle associazioni *Orsara musica* e ANDJ, e favoriti da una non consueta disponibilità dell'amministrazione provinciale di Foggia, il progetto è via via cresciuto coinvolgendo progressivamente l'AMJ nazionale, la SISMA, l'associazione Thelonious Monk di Campobasso, l'Onyx club di Matera, il Centro Jazz Calabria di Cosenza, l'ISMJ (Istituto Siciliano per la Musica Jazz) di Palermo, l'associazione Blue Note di Sassari, l'AMJ Puglia, l'Associazione Basilicata Jazz.

Il lavoro è stato accompagnato da un continuo confronto fra le persone (rappresentanti di associazioni, scuole ma anche singoli addetti ai lavori che hanno dato la loro adesione) aderenti al comitato di coordinamento creato per seguire le varie fasi del progetto editoriale. Una comunicazione costante, anche se a volte problematica, fra le varie associazioni, ognuna delle quali faceva da punto di riferimento territoriale ai fini della selezione e della raccolta del materiale, ha assicurato nel tempo l'afflusso delle partiture. Molte scelte sono state discusse e non sempre le decisioni sono state assunte all'unanimità. Le decisioni relative alla scadenza temporale, oppure alla forma finale del libro ci hanno impegnato in lunghe discussioni. L'elemento peculiare di tutto il progetto in ogni modo è stato il dover necessariamente coordinarsi per trovare soluzioni e prendere iniziative comuni. Questa necessità ha contribuito a sviluppare modalità di interazione flessibili per tenere conto dei differenti punti di vista. Inoltre abbiamo scoperto che il lavorare insieme e il confrontarsi produceva un'intesa e una fertilità progettuale da non trascurare. Le tappe di distribuzione del libro, attraverso SISMA ai propri soci ma anche ad altri attraverso le associazioni Thelonious Monk, ANDJ e *Orsara musica*, e di presentazione in diverse sedi, ci hanno dato modo di sperimentare, in piccolo, un modello di distribuzione interassociativo. Inoltre, siccome *l'appetito vien mangiando*, abbiamo ideato la produzione congiunta di eventi concertistici e così sono nate le due produzioni

originali (in collaborazione con l'Orchestra Laboratorio Thelonious Monk e l'Orchestra dell'ANDJ) basate sul libro *Parole e Musica-idee jazz dal Sud italiano* presentati in prima esecuzione nella *Settima rassegna di jazz d'autore* di Orsara (Luglio 1996).

Speriamo di riuscire a documentare su Compact disc queste esecuzioni e completare così un intero ciclo di produzione congiunta che va dal progetto editoriale alla distribuzione di un prodotto discografico: bel colpo per una realtà degradata e povera di strutture come il nostro meridione!

Perché Parole e Musica?

I motivi sono tanti, molti sono elencati e analizzati all'interno del libro stesso e coincidono con quelli alla base del progetto *Orsara musica*. Sofferiamoci su uno in particolare.

La valorizzazione delle capacità di tanti musicisti e compositori, la conoscenza del loro linguaggio sono strategie per lo sviluppo musicale del mezzogiorno. Noi crediamo che documentare le voci di chi si autoproduce, di chi non trova spazio in un mercato troppo impegnato a "fare soldi oggi", sia un atto di civiltà da sostenere e perseguire nel tempo. Non è solo una battaglia in difesa delle minoranze o contro l'emarginazione culturale che subiscono alcuni settori musicali. Riflettere sul proprio patrimonio culturale, valorizzarlo, è una necessità vitale a qualsiasi latitudine.

A volte si dibatte della antieconomicità di certe operazioni: ma quanto costa perdere dei pezzi importanti della propria storia, del proprio linguaggio, della propria cultura, insomma di sé stessi? Quanto vale un "pezzo" della propria mente? Quanto vale uno "spicchio" della propria sfera emotiva? Mille lire? Un milione di lire? Un milione di dollari? Ognuno lo valuterà in base alla propria sensibilità e alla propria scala di valori. Noi riteniamo che vale quanto basta per dedicare, a questo scopo, una parte delle nostre energie e del nostro tempo (e dei nostri soldi!).

È una battaglia strategica quella che combattiamo! Non ci interessa l'indifferenza contingente, lo straripante dominio dei grandi numeri, dei milioni di contatti televisivi, dell'aumento progressivo ed esponenziale della "dose" di immagini e di segnali forti, sempre più urlati e aggressivi. Siamo per i segnali "deboli" ma continui, persistenti, che si affermano in virtù di una lucida attenzione alle cose, di una tranquilla insistenza sui significati più profondi; è importante raccogliere le voci, le tante voci "deboli", e rilanciarle verso chi è sommerso dal *blob* fatto di un indistinto magma sonoro e visivo. Segnali deboli che devono superare un sottofondo di "rumori" ed imporsi al di là delle mode e dei condizionamenti culturali più in voga.

Come in Oriente è diffusa l'abitudine ad ascoltarsi, ad entrare in contatto con i propri *ritmi interni* così, raccogliendo i messaggi sonori di chi compone, perseguiamo un'armonia: ci riappropriamo di una parte di noi "sepolti" dal *blob video-sonoro* imperante.

Riappropriandocene si realizza quel rimando continuo e circolare fra ciò

che si crea e ciò che si ascolta, che ci condiziona e che influenza la nostra creazione successiva...¹ (MICHELE FERRARA)

SOIRÉE TRA MUSICA CLASSICA E DINTORNI

Ascoltare musica seduti intorno ad un tavolino e non in un'angusta poltrona, con la possibilità di poter consumare durante l'intervallo un cocktail compreso nel costo del biglietto, consente di avvicinare un nuovo ma attento pubblico alla musica colta. In un'epoca in cui non sempre è facile riempire le sale da concerto, questa formula consente di recuperare fruitori di colta e ampliare la fascia d'ascolto. La musica non è solo dei musicisti. Per troppi anni abbiamo fatto musica solo per noi stessi e ad un certo punto essa è diventata un'arte per soli iniziati, vale a dire per un 'certo tipo' di musicista. Con ciò non si vogliono rinnegare gli anni impiegati nella ricerca e nello studio. Ma la nuova musica oggi non può più essere solo *un certo tipo* di musica.

Alcuni teatri continuano a proporre cartelloni con programmazioni esclusivamente classiche. Ma qualcosa sta lentamente cambiando, e le più avvedute associazioni hanno aperto alla contaminazione. Al posto della milionesima interpretazione di una sonata di Beethoven o di un valzer di Chopin stanno entrando nei cartelloni il jazz, l'etno, la minimal...

È proprio una stagione 'aperta' è quella ho tentato di costruire con "I Concerti della Domenica". Dopo la quinquennale esperienza maturata nella "Manuel De Falla", un'associazione in grado di condurre a Napoli chitarristi di livello internazionale come Leo Brouwer, Roberto Aussel e Costas Cotsiolis, ho curato la direzione artistica dei "Concerti" con l'intento di trovare dei nuovi percorsi dentro e fuori la musica. Il primo elemento di contaminazione è già idealmente rappresentato dal luogo utilizzato. Per la prima edizione, col contributo organizzativo di Giovanna Peduto e di "Ateneapoli", avevamo utilizzato il "Rude Pravo", un ex cinema completamente ristrutturato e diventato una moderna sala a forma ellittica con tavolini predisposti per l'ascolto, una balconata laterale e un mega-screen composto da venticinque televisori. In pieno Vomero, in uno dei migliori quartieri della città si è rivelato un luogo ideale per iniziare dei percorsi alternativi, e la scelta fu infatti vincente. Per la seconda edizione dei concerti, si è pensato invece di utilizzare il "Lido Pola", l'unica altra struttura alternativa cittadina simile al "Rude Pravo". Risalente agli anni Cinquanta, quando la Napoli bene frequentava uno dei posti più incantevoli del golfo di Napoli, ben prima dello scempio Italsider, ha conservato in parte lo stile dell'epoca con tendaggi e dipinti originali. L'acustica della sala si è ben prestata per un ascolto ottimale, tuttavia non sempre isolato dai rumori esterni.

La rassegna, articolata in otto serate a cadenza settimanale, ha ricevuto anche nella nuova edizione l'interesse di un pubblico attento e affezionato, che ha

¹ Bibliografia minima: M. COCCA (1992), "Al tempo dei vecchi antichi", Foggia 1992. F. CASSANO (1996), "Pensiero meridiano", Bari 1996, Sagittari Laterza.

quasi sempre riempito la sala. La programmazione ha coinvolto le più diverse formazioni, non solo d'ambito classico. Tra le formazioni classiche ho cercato non solo gruppi particolari ma anche repertori inusuali o tradizionali: il "Parthenope Clarinet Ensemble", spaziando dalla musica antica a quella moderna, ha concluso con l'originale *American Panorama* di G.F. McKay; il "Café Concerto" formato da musicisti pugliesi (chitarra, violoncello, violino e flauto) ha ricreato con simpatia e professionalità atmosfere tipicamente salottiere, ripercorrendo le più belle pagine del repertorio classico, colonne sonore da film e classici napoletani; il duo Squillante-Romano con mandolino e pianoforte si è distinto per la sua originalità sia nei brani classici che in quelli più estrosi del Novecento; particolarmente interessante è stata l'esecuzione del I tempo dall'*Arpeggione* di Schubert con il mandolincello. Il "Koinè Ensemble" (contrabbasso-chitarra-violoncello-flauto-soprano), infine, è stato il gruppo classico più avanzato sul piano delle mescolanze tra generi presentando anche brani di propria composizione e del musicista Francesco D'Ovidio.

Con "Tre & Trio" di Francesco D'Errico non siamo più in ambito classico, ma decisamente in territorio jazzistico, pur se nelle atmosfere personali e rarefatte tipiche del musicista napoletano.

Presenze prestigiose sono state infine quelle del raffinato chitarrista veneto Paolo Pegoraro che dopo un programma solistico è stato affiancato dal quartetto d'archi "Sagittarius" eseguendo il quintetto di Boccherini con il *Fandango*; del romano "Quartetto Philharmonia" di soli archi, che ha eseguito tra l'altro due brani dei contemporanei Gizzi e Palermo, e dello straordinario chitarrista spagnolo Marco Socias, attualmente tra i più interessanti strumentisti nel panorama internazionale, che in un programma interamente solistico e di particolare impegno ha tenuto il concerto conclusivo della stagione. Altri percorsi trasversali hanno visto la presenza della chitarra, e la musica di emergenti autori contemporanei.

La formulazione di programmi del genere, misti, potrà forse evitare quella frattura fra musica e pubblico che la più becera musica sperimentale ha fomentato, e ricomporre lo iato tra esecutore e compositore (ALESSANDRO PETROSINO).

MELENCOLIA

Il "Melencolia Ensemble" viene fondato nel 1991, e fin dal principio ne ho curato la direzione musicale e artistica. L'organico base è costituito da flauto, clarinetto, violino, violoncello e pianoforte con l'eventuale aggiunta di voce o altri strumenti. Gli strumentisti, non necessariamente specializzati nel repertorio contemporaneo, ma con un interesse specifico e qualificata esperienza in merito vivono ed operano tutti nell'area piemontese: Daniela Dal Lago (FL) Roberto Bocchio (CL) Gisella Tamagno (V.no) Marco Ferrari (Cello) e Stefano Nozzoli (PF).

Il nome dell'Ensemble fa riferimento al soggetto dell'incisione "Melencolia I" di Durer: un angelo seduto con accanto un quadrato magico (che è il logo

dell'Ensemble). L'angelo siede di fronte al suo edificio non compiuto circondato dagli strumenti del lavoro creativo, meditando con il senso di non stare realizzando nulla. Nella parte alta dell'incisione spiccano altri simboli, come la cometa e l'arcobaleno: un'immagine che allude e ad una nuova speranza. Queste immagini sono state d'importanza simbolica per il nostro gruppo e la nostra attività

Partendo da una conduzione estremamente artigianale, senza avere a disposizione una sede, né una sala prove idonea, né alcun preventivo contatto con associazioni disposte ad ospitare un programma interamente dedicato al 900 e ai contemporanei (pare che in Italia non sia possibile eseguire musica contemporanea se non nei circuiti maggiormente pubblicizzati), l'Ensemble è riuscito a farsi conoscere ed apprezzare.

Ricordo il debutto ad Alessandria in un caldo Agosto del 1991 grazie all'aiuto della professoressa Alda Ferraris e dell'Assessorato alle politiche giovanili; successivamente le tappe più significative sono state i concerti alla facoltà di lettere e filosofia dell'Università di Genova, all'Accademia Filarmonica di Bologna, per i "Musicisti associati" di Cervo Ligure, per l'associazione "Traiettorie Sonore" di Como e per "Mozart e Milano" in Villa Casati, sino ad arrivare all'invito lusinghiero di "Galleria Toledo Musica 97" di Napoli. Tra gli autori eseguiti figurano maestri riconosciuti della musica contemporanea come L. Berio (O' King) N. Castiglioni (Tropi) A. Corghi (Vioire) e G. Scelsi (Perdus), alcuni esponenti del 900 storico come Schönberg (Pierrot Lunaire) e I. Stravinskij (Histoire du soldat) ed affermati e significativi artisti come E. Correggia (Unda), L. Lombardi (Ophelia - Fragmente) e F. Vacchi (Luoghi immaginari)

Un apprezzamento e un ringraziamento è rivolto ad altri compositori con i quali spesso si è instaurato un rapporto di fattiva collaborazione: i maestri G. Colardo (Fog Waves), G. Elos (Il rovescio del tempo), G. De Simone (Solve), M. Castellano (Requiem), G.P. Boggio (Non andare!), G. Tagliaferro (Il filo di Arianna), M. Molteni (Maoris), L. Verdi (Due danze), che hanno accettato di comporre su commissione dell'Ensemble. Voglio ancora ricordare autori come G. Possio (Lunaire), I. Danieli (Betelgense nel sogno), S. Bo (Tre canti da Saffo): incontri fortuiti e grati del nostro percorso artistico.

Interessato all'iniziativa di Beppe Tagliaferro ed Enrico Paparella di riunire, per amicizia e comune sentire, un gruppo di musicisti sempre più ampio, sto attualmente collaborando alla nascita dell'associazione artistica "Melencolia", la cui attività ruoterebbe attorno allo studio di registrazione NEOFONIA.

Il proposito è quello di realizzare una collaborazione artistica come *virtus faciendi*. L'associazione, con l'apporto delle varie competenze presenti, si occuperebbe della produzione artistica a partire dalla ideazione compositiva, fino alla realizzazione ed alla pubblicazione delle opere, non solamente musicali, comprendendone anche la diffusione del relativo pensiero. Legati a vario titolo al progetto (oltre ai soci dello studio: Massimo Ferrero, Vincenzo Piccato, Enrico Paparella, Enrico e Beppe Tagliaferro) sono i maestri Paolo Boggio, Daniela dal Lago, Stefano Nozzoli, Giovanni Guanti, Alberto Colla e Igor Nogarotto (RAFFAELE MASCOLO).

NOTA SULLA MUSIQUE D'AMEUBLEMENT

Presenza discreta, talvolta ingombrante la musica: suono, rumore, sibilo, spasmo, respiro, silenzio, sono alcune manifestazioni che costituiscono parte integrante del vissuto quotidiano. Essa, come testimone diretta della dimensione temporale, ha moltiplicato le sue apparizioni fino a compenetrarsi in altre esperienze creative, mettendo così in discussione le tradizionali consuetudini di ascolto. La riproducibilità tecnica dell'opera musicale ha aumentato vertiginosamente le capacità espositive insieme alle modalità di appropriazione del prodotto musicale: ascoltare, riascoltare magari invertendo l'ordine di successione, estraniare la parte dal tutto fermandosi sul particolare, amplificare, manipolare. Si pongono le basi per un uso allargato/diversificato della tecnologia; al primario utilizzo/valore gnoseologico, si accompagna un portato estetico/poietico della techno-logia *in fieri* techno-arte.

In tal senso un quartetto di Mozart, una sinfonia di Beethoven, un notturno di Chopin potranno essere ascoltati in innumerevoli modi e momenti diversi, senza peraltro compromettere alcunché. D'altra parte, molta musica sacra scritta tra il XVII e il XVIII secolo per esigenze liturgiche, in seguito venne defunzionalizzata entrando nella logica concertistica della società borghese, arricchendo così la fruizione con valenze semantiche del tutto estranee alla musica nata direttamente per le sale da concerto. È un chiaro esempio di uso improprio di brani pensati inizialmente solo per accompagnare il plastico incedere dei riti liturgici.

Le avanguardie di inizio secolo avevano già avvertito il disagio di un ascolto ancorato esclusivamente a moduli di ricezione sette-ottocenteschi; chiaramente ciò derivava dalla riconsiderazione dell'opera musicale o meglio da una riconsiderazione dell'atto creativo che necessariamente riproponeva, trasformandolo, la stringa autore - idea musicale - destinatario. Le mirabolanti invenzioni della musica futurista, le stravaganti esibizioni dadaiste (e prima ancora le esperienze di *Sonchromatographie* del pianista ungherese Lászlò, come gli esperimenti sinestetici di Skrjabin), mal si conciliavano con l'impassibile atmosfera delle consuete sale da concerto. Così la ricerca di una nuova utilizzazione dell'arte, connessa alle nuove tendenze creative è arrivata a decontestualizzare l'opera d'arte privilegiando quasi esclusivamente un tipo di ascolto 'altro'; ad esempio, la plurisignificanza di certe partiture aleatorie, non riesce a comprendersi se non seguendo nuovi modelli percettivi, essendo assolutamente fuorviante fermarsi ad un ascolto tradizionale.

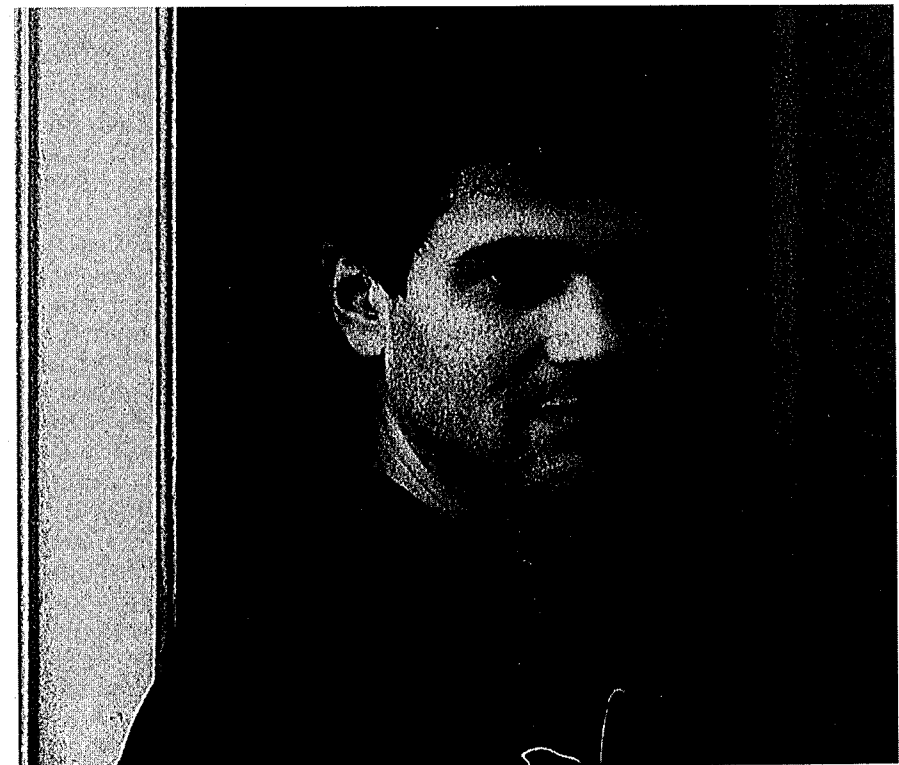
In questa ricerca di nuove modalità percettive la musica ha conosciuto un'evoluzione che la avvicina al teatro, sia per ciò che riguarda la realizzazione grafica che per la resa sonora. Si ricercano con il teatro nuovi punti di contatto e nuove fonti di ispirazione. Si pensi all'epiteatro brechtiano, al metateatro degli anni Sessanta o alle esperienze del *living theatre*; la ricerca di aggregati misti, il concerto rappresentativo, l'happening, l'alea gestuale-visiva hanno di fatto trasformato il pubblico contemporaneo, ormai *lector in fabula*.

Appare quindi evidente la tendenza a despecificare il discorso musicale con elementi gestuali, teatrali e visivi. Le nuove forme teatrali hanno utilizzato

tecniche della performance e dell'installazione (spazi abituali delle arti visive). Hanno dimostrato un analogo carattere metalinguistico la poesia mista ad azione teatrale (J. C. Lambert, E. Miccini) e gli esperimenti di poesia concreta e visiva (Kriwet, A. Lora-Totino), che, mettendo in primo piano la spazializzazione dei versi e la tipologia dei caratteri o riconsiderando la sonorizzazione della parola, di fatto infrangono il tradizionale predominio della semantica della parola e instaurano inedite modalità percettive.

Non è quindi ipotizzabile un 'grado zero' dell'ascolto musicale, dal momento che le aspettative e le capacità ricettive hanno subito radicali trasformazioni, in seguito sia alla modificazione della competenza musicale che all'accrescimento delle esperienze uditive. Si tratta, in definitiva, di accettare l'ipotesi di una diversità di stati di coscienza, di percezione, d'ideazione, d'immaginazione.

Il rischio scatenato dall'eccesso di stimoli-informazioni è nell'attenuazione delle capacità percettive. Ciò potrebbe condurre all'auspicio di un rinnovato silenzio di matrice cageana, che si identifichi con la coscientizzazione sul suono ambiente che avviluppa noi stessi insieme al multiforme universo musicale (ROBERTO SANTARSIERE).



Francesco D'Errico, protagonista di un recital per i "Concerti della Domenica" curati da Alessandro Petrosino.

SOMMARIO DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94

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

N. 2/94

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

N. 1/95

GIROLAMO DE SIMONE, *Estetiche del plagio*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Sponsor e produzione*. RICCARDO RISALITI, *Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola*. GIANCARLO SICA, *Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi*. GIUSEPPE CHIARI, *La musica filosofica*. DANIELE LOMBARDI, *RE MI-DA-DA*. GIANCARLO CARDINI, *Morton Feldman, l'opera pianistica*. PAOLO CASTALDI, *Strawinsky con noi oggi*. MASSIMO SGROI, *A telefono con John Zorn*. GABRIELE

MONTAGANO, *Segnali di fumo*. ANNAMARIA RUFINO, *Immagini e linguaggi metropolitani*. DAVIDE BARBA, *Suoni ed ombre nella città*. FRANCESCO BELLOFATTO, *Uscire dal ghetto*. GOFFREDO DE PASCALE, *Se la messa in scena è come una partitura*. EUGENIO FELS, *Gli Ideogrammi di Patty Pravo*. ANTONIO FRESA, *Frattali*. ALESSANDRO PETROSINO, *Ricordo di Luigi Schininà*. GIANFRANCO BIANCOFIORE, *Moralità della musica*. ANGELO F. JANNONI SEBASTIANINI, *Mangime per memoria / 2*

N. 2/95

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

(Compact disc allegato: Girolamo De Simone, *live*, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone)

N. 1/96, Numero monografico

GIROLAMO DE SIMONE, *L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*.

(Compact disc allegato: Eugenio Fels, *Alkèmia*, musiche di Fels)

N. 2/96

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

(Compact disc allegato: Colin Museset, *Condannati a vagare sui mari*, musiche di Schönberg, Paliotti, Gismonti, Puccini)

ARRIGO CAPPELLETTI

Il profumo del jazz

Riflessione di un jazzista sulla sua musica

Qual è il ruolo dell'improvvisazione nella musica jazz? Qual è il rapporto tra scrittura e improvvisazione? Come si ascolta jazz nel modo 'giusto' e perché chiamiamo l'ascolto del jazz ascolto 'attivo', 'strutturale', 'globale'? Esiste un modello specifico di didattica jazzistica? Qual è il rapporto fra jazz e altre musiche, fra jazz e teatro, fra jazz e poesia e letteratura? Questi e altri temi sono affrontati qui in modo concreto e avvincente da un musicista, pianista e compositore, che il jazz lo fa e lo vive ogni giorno. Il presente libretto sfugge al modello della classica storia del jazz così come a quello dell'arido manuale didattico, e riesce a far 'sentire' il particolare 'profumo' della musica jazz; quel carattere di esplorazione gioiosa e non pre-ordinata, senza di cui il jazz scadrebbe nel manieristico e nel cerebrale.

1996; pp. 108; f.to 11x17; L. 18.000

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

ARRIGO CAPPELLETTI
Il profumo del jazz
Riflessione di un jazzista sulla sua musica

Nome e Cognome _____

Via _____ Città _____

Cod. fisc. _____

Data _____ Firma _____

SERGIO CAFARO

Incontri e scontri

Il volume narra la vita di musicista di Sergio Cafaro, i contatti che egli ha avuto con grandi violinisti, l'attività didattica presso il Conservatorio «Rossini» di Pesaro, nonché il suo approccio alla musica jazz. Una parte del libro è dedicata ad alcuni bizzarri personaggi, e a dilettanti di musica che hanno fornito all'autore spunti per divertenti osservazioni; un capitolo in particolare descrive il rapporto, tuttora in corso, con Boris Porena, anch'egli musicista-entomologo. E, a chiusura, una breve rassegna di piccoli spunti umoristici alcuni dei quali vedono protagonisti gli animali... nella musica!

1997; pp. 72; f.to 14,5x22,5; L. 12.000

Spett. Edizioni Scientifiche Italiane spa - via Chiatamone, 7 - 80121 NAPOLI
desidero ricevere il volume

SERGIO CAFARO
Incontri e scontri

Nome e Cognome _____

Via _____ Città _____

Cod. fisc. _____

Data _____ Firma _____

Edizioni Scientifiche Italiane s.p.a.

Internet: www.dial.it/esi E-mail: esi@dial.it

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

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

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

20129 MILANO - Via Fratelli Bronzetti, 11 - Tel. 02/730846 - Telefax 730849

DISTRIBUZIONE NELLE LIBRERIE FELTRINELLI:

Joo distribuzione, di Luciano Joo - 20135 Milano - via F. Argelati, 35
Tel. 02/8375671 - Telefax 58112324

LIBRERIE DEPOSITARIE

Alessandria: Bertolotti
Ancona: C.A.R.T.A.; C.L.U.A.; Fagnani Ideale; Feltrinelli; Fogola
Arezzo: Pellegrini
Ascoli Piceno: Massimi; Rinascita
Asti: Borelli
Avellino: Book Show; Guida; Petretta; Petrozziello; Pirola
Maggioli
Bari: Biblos; Cacucci; Feltrinelli; Flli Laterza; Marrese; Palomar; Pirola Maggioli; Villari
Belluno: Campedel; Tarantola
Benevento: Chiusolo; Giudiziaria; L'Ateneo; Masone; Messina
Bergamo: Rinascita; Scientifica Rassmussen
Bologna: Cinema Teatro Musica; Dehoniana; Feltrinelli; Giuridica Ceruti; Patron; Pirola Maggioli
Bolzano: Cappelli
Brescia: Agenzia Renna Gianluca; Giuridica Picelli
Brindisi: Piazza
Cagliari: Flli Cocco; C.U.E.C.
Campobasso: Centro Librario Molisano; Giuridica DLE.M.; La Nuova Libreria; La Scolastica
Capri: La Conchiglia
Caserta: Croce; Guida; Il Cenacolo; San Paolo
Cassino: Editrice Garigliano
Catania: Bonaccorso; Cavallotto; Crisafulli; La Cultura
Catanzaro: Giuridica; Guido Mauro; Nisticò; S. Pio X
Camerino: O.R.A.C.; Loggia Sisto V
Chiasso: Mosaico
Chieti: De Luca; Pirola Maggioli
Como: Giuridica Bernasconi
Cosenza: Domus L.U.C.E.; Giuridica Di Lieto
Cremona: Il Tarlo
Ferrara: Feltrinelli
Firenze: Alfani; Condotta; Feltrinelli; Le Monnier; Marzocco; Salimbeni; Seeber
Foggia: Dante; Pirola Maggioli; Universo Simone
Forlì: Moderna
Formia: Pirola Maggioli
Frosinone: Bianchini
Genova: Editrice Sileno; Flli Bozzi; Feltrinelli; Giuridica Balduino; Di Stefano; Libreria degli Studi; Liguria Libri
Gorizia: Antonini; Centrale
Grosseto: Nuova Libreria
Isernia: Della Corte; A. Patriarca
Latina: La Forense; Latina; Soldano
L'Aquila: Colacchi; Interbooks; La Luna; M.G. di Maccarone
Lecce: Adriatica; Argo Librerie; Palmieri
Livorno: Belforte; Gaia Scienza
Lucca: La Nuova Vela; Massoni
Lugano: Melisa
Macerata: Bottega del Libro; Università Floriani
Mantova: Danesi; Di Pellegrini; Nautilus
Matera: Libreria dell'Arco
Messina: Athena; Editrice Hobelix; Pizzullo
Mestre: Fiera del Libro; Galileo; Punto Contabile; Sambo
Milano: Anthea; Archivotto; Claudiana; CUEM; CUESP; Egea; Feltrinelli; Garzanti; Giuffrè; Giuridica Manara; Glossa; Hoepli; Internazionale Einaudi; La Giuridica; Libreria delle

Donne; Libreria dello Spettacolo; Pirola; Ricordi; San Paolo; Vita e Pensiero
Modena: Libreria Del Corso; Muratori
Napoli: C.L.E.A.N.; Commissionaria DE.MI.; Dehoniana; Deperro; Feltrinelli; Librerie Guida; Libri & Libri; Liguori; Loffredo; Marotta; Neapolis; Paoline; Pironti; Pisanti; Risicato; Treves; Volumina
Novara: Librami Libri; Policaro Libri; Rescalli
Padova: Bottega del Libro; Draghi; Feltrinelli; Piccin; Progetto; Rinaldi; Rossi; Supermercato Andretta; Universitaria
Palermo: Dante; Dello Studente; Flaccovio; Giuridica Valenti; L'Aleph; Nike; San Paolo; Sciuti; Universitaria
Parma: Bottega del Libro; Feltrinelli
Pavia: Garzanti; Il Delfino
Perugia: Athena; Dello Studente; L'altra libreria; La Libreria; Le Muse; Margiacchi; Simonelli
Pesaro: Pesaro Libri; Libreria del Barbieri
Pescara: Feltrinelli; Libreria dell'Università
Pisa: Feltrinelli; Lungarno; Pellegrini
Pistoia: Turelli
Pordenone: Al Segno; La Cintia; Minerva
Potenza: Ermes
Rimini: Libreria del Professionista
Roma: Al Tempo Ritrovato; Ancora; Archeologica; Bibliografica Giuridica Ciampi; Coletti S. Pietro; Coletti S. Giovanni; Dedalo; De Miranda; Economico-Giuridica; Esedra; Ex Libris; Fahrenheit; Feltrinelli; Forense; Gabi; GE.PA.; Giuridica Carucci; Gremese; Herder; Il Leuto; Il Tritone; Kappa; L'Asterisco; Leoniana; Lo Scaffale; Micozzi; Nardecchia; Psicologia; Ricordi; Rizzoli; Rinascita; S.A.C.S.; Scienze e Lettere; Scognamiglio; Sforzini; Stamperia Reale; Tombolini; Uscita
Rovigo: Pavanello
Salerno: D'Auria; Feltrinelli; Guida; Internazionale, Paolillo
Sassari: Dessi
Savona: Moneta
Siena: Bassi; Feltrinelli; Scientifica; Senese; Ticci
S.M. Capua Vetere: AR.CA.MA.; Conforti
Solopaca: Del Castello
Spoleto: Casa del Libro
Sorrento: La Capsa
Taranto: Egidio Leone; Libreria Concetta Filippi
Teramo: Ipotesi; La Scolastica
Termoli: Il ponte
Torino: Celid; Comunardi; Facoltà Umanistiche; Feltrinelli; Forense Tarditi; Giuridica Bosso; Stampatori
Trapani: Del Corso; Giuridica
Trento: Top Office; Universitaria
Treviso: Bellucci; Canova; Galleria del Libraio; Marton
Trieste: Borsatti; Cappelli; Goliardica; Svevo
Udine: Carducci; Friuli; Moderna; Moro; Ribis; Tarantola
Urbino: La Goliardica; Moderna Universitaria
Varese: Pontiggia
Venezia: Al Tribunale; Betan; C.L.U.V.A.; Ca' Foscarina; Goldoni
Verona: Cortina; Ghelfi e Barbato; Giuridica; Grosso; La Fisci; Legi; Universitaria
Vicenza: Galla; Traverso
Viterbo: Fernandez; Scripta Manent

TRACKS

Editoriale

FRANCESCO BELLOFATTO, *Dove vanno le Fondazioni?*

CARLO MORMILE, *L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni*

GIROLAMO DE SIMONE, *Storia di un plagio*

PAOLO CASTALDI, *Un'eredità di John Cage*

GIUSEPPE CHIARI, *Fantamusicologia/2*

GIANVINCENZO CRESTA, *La poetica di Mario Cesa*

GIANCARLO SICA, *Teoria di base ed uso dei filtri in CSound*

FOCUS

MUSICA MILLE MONDI

Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo. Programmi, testi, riscontri critici

CROSS-OVERS

KONFUSION

FRANCESCO BELLOFATTO, *Push Technology*

SCREEN

ANTONIO FRESA, *Tra musica e pittura/2*

APPUNTI DI VIAGGIO

ENRICO CORREGGIA, *Attendiamo un nuovo Rinascimento*

MATERIALI

VENANZIO D'AGOSTINO, *Su "Napoli fonografica"*

MICHELE FERRARA, *Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo*

ALESSANDRO PETROSINO, *Soirée tra musica classica e dintorni*

RAFFAELE MASCOLO, *Melencolia*

ROBERTO SANTARSIERE, *Nota sulla musique d'ameublement*

Edizioni Scientifiche Italiane. 80121 Napoli, Via Chiatamone 7
Finito di stampare nel luglio 1997 da «La Buona Stampa» s.p.a., Ercolano

Imprimé à taxe réduite - taxe perçue - tassa riscossa
Napoli - Italie