

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE N. 13-14 LIGUORI EDITORE

Girolamo De Simone, *Antitetiche dell'audiovisivo*
Mario Campanino, *Per una semiotica del suono (e non della musica)*
Francesco Parrino, *Lo "spazio" dell'interprete-mannequin*
Gianluigi Giglio, *Assonanze e divergenze tra l'Homenaje di De Falla e il Tiento di Ohana*
Carlo Mormile, *Segnali di percorrenza*
Bruno Galante, *Nota per una integrazione degli alunni disabili*

FOCUS: *Speciale per gli ottant'anni di Giuseppe Chiari*

Girolamo De Simone, *Oltre: Giuseppe Chiari e la storia della musica*
Giuseppe Chiari, *Ho suonato cinque o sei sassi*
Giuseppe Chiari, *Io sono solo*
Girolamo De Simone, *Accessi all'opera di Giuseppe Chiari*

COD. P

ISBN 978-88-207-4040-5



9 788820 740405

€ 33,00

Fascicolo doppio

35

(a) Qui è stata riportata la 2ª versione di Liszt. Nella prima l'episodio è più corto e manca degli accordi affidati alla mano sinistra.

E. 5289 C.

A GIROLAMO DE SIMONE *Giuseppe Chiari*

Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno XIII - 2006
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt
<http://www.konsequenz.it>
info@konsequenz.it

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

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

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

In copertina: opera di Giuseppe Chiari.

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 13/14 - NUOVA SERIE

ANNO XIII • 2006

LIGUORI EDITORE

Girolamo De Simone

N. 13-14 – Gennaio-Dicembre 2006

ISSN 1722-0270

Questa opera è protetta dalla Legge sul diritto d'autore (Legge n. 633/1941: http://www.giustizia.it/cassazione/leggi/1633_41.html).

Tutti i diritti, in particolare quelli relativi alla traduzione, alla citazione, alla riproduzione in qualsiasi forma, all'uso delle illustrazioni, delle tabelle e del materiale software a corredo, alla trasmissione radiofonica o televisiva, alla registrazione analogica o digitale, alla pubblicazione e diffusione attraverso la rete Internet sono riservati, anche nel caso di utilizzo parziale.

La riproduzione di questa opera, anche se parziale o in copia digitale, è ammessa solo ed esclusivamente nei limiti stabiliti dalla Legge ed è soggetta all'autorizzazione scritta dell'Editore. La violazione delle norme comporta le sanzioni previste dalla legge.

Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi presenti sul sito della Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo: http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal

L'utilizzo in questa pubblicazione di denominazioni generiche, nomi commerciali e marchi registrati, anche se non specificamente identificati, non implica che tali denominazioni o marchi non siano protetti dalle relative leggi o regolamenti.

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Redazione: Liguori Editore, S.r.l.

Amministrazione e diffusione

Liguori Editore - via Posillipo, 394 - I 80134 Napoli
<http://www.liguori.it> - e-mail dircomm@liguori.it

© 2006 by Liguori Editore, S.r.l.

Tutti i diritti sono riservati

Finito di stampare in Italia nel mese di Dicembre 2006 da OGL - Napoli

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4517 dell'11/4/94

ISBN-13 978- 88 - 207 - 4040 - 0

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

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

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

SOMMARIO

Girolamo De Simone, <i>Antitetiche dell'audiovisivo</i>	1
Mario Campanino, <i>Per una semiotica del suono (e non della musica)</i>	8
Francesco Parrino, <i>Lo "spazio" dell'interprete-mannequin</i>	17
Gianluigi Giglio, <i>Assonanze e divergenze tra l'Homenaje di De Falla e il Tiento di Ohana</i>	20
Carlo Mormile, <i>Segnali di percorrenza</i>	29
Bruno Galante, <i>Nota per una integrazione degli alunni disabili</i>	31
FOCUS: Speciale per gli ottant'anni di Giuseppe Chiari	
Girolamo De Simone, <i>Oltre: Giuseppe Chiari e la storia della musica</i>	33
Giuseppe Chiari, <i>Ho suonato cinque o sei sassi</i>	69
Giuseppe Chiari, <i>Io sono solo</i>	84
Girolamo De Simone, <i>Accessi all'opera di Giuseppe Chiari</i>	98
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	109

ANTITETICHE DELL'AUDIOVISIVO

GIROLAMO DE SIMONE

I.

Diéghesis è "il racconto". Alcuni ritengono che il racconto sia 'narrazione', e che pertanto la colonna sonora debba essere una 'scatola' più grande del racconto.

Infatti la colonna sonora può o meno esprimere suoni che seguono la narrazione: i suoni diegetici possono essere in campo (*in*) o anche fuori (esterni al) campo (*off*), laddove il "campo" è la cornice inquadrata dalla macchina da presa. Essi sono relativi alle azioni, ai rumori collegati alla scena (dentro o fuori campo), al contesto sonoro, al 'sottofondo'.

Suoni 'extradiegetici' (*over*) sarebbero invece quelli al di fuori della diéghesis, del racconto, e quindi non apparterrebbero al campo (*in*), né si collocerebbero al 'fuori campo (*off*): le musiche che accompagnano o evidenziano talune emozioni, creano atmosfera, etc; il campo 'extradiegetico', secondo la lettura classica, si collocerebbe pertanto al di fuori della narrazione del film pur facendo parte della più ampia 'scatola' della 'colonna sonora'.

La stessa musica può cambiare 'posto' all'interno della colonna sonora e collocarsi altrove nello schematismo appena illustrato. Faccio un esempio, partendo dalla 'scatola' più piccola alla più grande:

- un direttore dirige l'orchestra: diegetica \Rightarrow *in*
- la musica continua, il direttore esce di campo, ma i personaggi reagiscono ancora all'ascolto: diegetica \Rightarrow *off*
- la musica continua, cambia la scena, il personaggio non reagisce e la musica appare decontestualizzata: extradiegetica \Rightarrow *over*

Ma: il racconto contemporaneo non è necessariamente in forma di 'narrazione', non è necessariamente 'lineare'. Forse nemmeno è 1

solo un 'racconto', perché il senso nell'arte di oggi sopravanza il prodotto (il *sensu* sopravanza l'*opera*).

Le riprese non si avvalgono necessariamente di 'campi' o di scene individuabili sempre. Alla dizione 'diegesi' andrebbe sostituita quella, meramente tecnica, di 'girato'.

L'ambiguità della parola 'girato' consente di nascondere l'autore di quel girato. Il 'girato' potrebbe essere quello di una telecamera fissa (scene di crimine), priva di autore. O potrebbe essere catturato dal web, da materiali free, probabilmente girati con webcam.

Le 'reazioni' alla musica non sono facilmente individuabili, e cadono in una sorta di limbo indistinto di 'azione-reazione', laddove anche una apparente 'non reazione' di un personaggio può indicare profonda correlazione con la musica che agisce, ed una apparente 'reazione' di personaggi o 'animazioni' potrebbe invece simularla: si pensi alle reazioni *random* puramente meccaniche di animazioni per il web. Il 'girato' potrà poi essere o meno 'montato'. Le piattaforme digitali consentono di condividere (mettere in comune) file video compressi sui quali comunità di liberi operatori intervengono in successione. In tali casi anche le musiche possono essere modificate, o semplicemente svolgere una funzione di 'sfondo' sonoro. Le azioni di 'montaggio' comunitario possono essere poste in essere anche solo per 'assonanza personale' con l'audio, e funzionare anche a caso. Da John Cage in poi, la sonorizzazione dal vivo segue percorsi emozionali-improvvisativi privi di aderenza determinata (pur con alcune autolimitazioni d'arbitrio). *Fluxus* ha poi sviluppato sapienza di *happening* con sonorizzazioni dal vivo di immagini (oggi di *net-image*), con un fluire della musica puramente emozionale, certamente non-lineare. Anzi, in ragione della non linearità (anche) del non-lineare tali performance o sonorizzazioni hanno svolto al meglio la loro funzione. Anche da questo punto di vista, il senso della musica è funzione.

II.

I rapporti tra audio e video vengono sottoposti ad 'analisi'. Tale analisi si avvale di una metafora temporale: i rapporti sarebbero 'sincronici' (quelli di una singola scena o sequenza temporale); e 'diacronici' (quelli esistenti in un intero film; con richiami, sviluppi o contraddizioni tematiche). Il presupposto dell'analisi si basa sull'esistenza di due 'livelli' separabili: quello visivo e quello

sonoro. Quando il livello sonoro segue passo a passo quello visivo, allora si parla di 'parallelismo', sorta di forma pura in cui azione e reazione coincidono. Un parallelismo 'dinamico-ritmico' ci sarebbe ad esempio nelle scene di inseguimento, in cui all'incalzare della corsa corrisponde un incremento della velocità nella successione tra i suoni (ritmo). Ci sarebbe poi un 'parallelismo convenzionale', ovvero la possibilità di usare musiche che convenzionalmente si ritiene (per moto, forma, tonalità, etc.) possano adeguarsi alle immagini di un certo tipo. Come è noto, esistono dei veri e propri 'prontuari', in uso fin dalla nascita del cinema muto, che contengono indici di musiche, temi, tonalità adatti a questa o quella situazione-emozione video da sottolineare.

Ma: ogni libro di linguistica prescrive che "occorre non confondere 'diacronico' con 'storico' e 'sincronico' con 'attuale'". Ciò che avviene in 'diacronia' avviene letteralmente 'attraverso il tempo', contrapposto al 'simultaneo' del sincronico. Oggi ciò che avviene in simultanea con le immagini può tranquillamente simulare una 'diacronia', o addirittura una 'assenza' di tempo ('acronia'), ad esempio attraverso l'uso di strutture ipnotiche ripetitive (minimal) o statiche (Scelsi, Pärt). È altrettanto evidente che un uso differito e ripetuto nel tempo della sincronia (medesimo tema sincronizzato alla scena con piccoli aggiustamenti) può portare facilmente all'illusione della 'pancronia' ovvero dell'uso di musiche che valgono per qualsiasi situazione. Tale uso è quasi abuso e abitudine nelle musiche da spot televisive; esse vengono poi adeguate a sigla di programma televisivo; poi ancora adeguate a musiche-sfondo radiogeniche; infine nuovamente adeguate a musiche da vendersi su supporto digitale...

Il successo di una sonorizzazione si ritrova in misura proporzionale in ragione dell'inscindibilità (nella memoria successiva) tra livello sonoro e livello visivo. Si pensi alle musiche di John Barry per il volo in aereo del film "La mia Africa". Come scinderle analiticamente tra livelli? Lo stesso rumore del motore dell'aereo (che è presente o assente assecondando la visione o ancor meglio la componente visionaria della scena) come può essere considerato 'sincrono'? Quel rumore è una componente essenziale di quella sonorizzazione, nella prospettiva del percepire e del ricordare.

Il becero parallelismo dinamico-ritmico non è mai nemmeno sincrono: sennò sarebbe comico. E il parallelismo convenzionale, che esiste storicamente, si basa su associazioni di qualità e di senso oggi non più date (per scontate): la tonalità consegnerebbe senso

e stabilità, la atonalità turbamento e la dodecaфония 'attesa angosciosa'? suvvia, ormai anche la pubblicità usa questi linguaggi, e le vendite non calano!

III.

Il 'contrappunto' che l'estetica audiovisiva vorrebbe attingere dalla storia della musica viene definito come una linea melodica (livello sonoro) che procede 'per moto contrario' rispetto al livello visivo. Ciò starebbe a significare una non assoluta autonomia della musica, la quale manterrebbe una relazione di contrapposizione/conflitto con le immagini. Tale 'contrappunto conflittuale' svolgerebbe funzione referenziale (informare lo spettatore di qualcosa non ancora apparso); interpretativa (informare delle sensazioni del personaggio); straniante (mantenere lo spettatore attivo usando il sonoro in modo imprevedibile); ironico-grottesca (onde generare comicità); estetica (contrastati tra audio e video che servono al solo piacere estetico).

Ma: il contrappunto musicale non è assolutamente soltanto per moto contrario. Esso può essere di molteplici specie (e qui non interessa trattarle), basti sapere che già il contrappunto *semplice di tipo uguale* può essere per moto retto, contrario o perfino obliquo. Un movimento schematicamente sempre per moto contrario, come è noto, è solo in poche primitive forme di polifonia. Solo per ignoranza della terminologica musicale si può credere che 'punto contro punto' significhi 'moto contrario'. Indica piuttosto che a nota (o meglio a "suono unico") corrisponde nota. Rispetto alle funzioni: come può un contrappunto, pur accettando per un attimo la definizione erronea in uso comune, essere 'conflittuale', cioè alludere temporalmente a qualcosa di differito nel tempo? O non sarebbe più contrappunto (ma cosiddetto parallelismo) o negherebbe la definizione data (che si è visto essere erronea) ... Come può un contrappunto che procede per moto contrario rispetto alle immagini 'sorprendere' lo spettatore e mantenerlo attivo? Il moto contrario è prevedibilissimo... Come può un contrappunto essere in contrasto con le immagini ma risultare in sintonia con le emozioni del personaggio? In sostanza la nozione è da abbandonare.

4 Nota a margine. Talora si portano ad esempio le tesi di Brecht, noto per prediligere musiche con effetto 'straniante' rispetto alla

narrazione. O meglio, musiche "nettamente separate". Ciò era sostenuto nella convinzione che la fusione tra diverse arti fosse una sorta di 'minestra riscaldata'. Un'opera che contenesse diverse arti o elementi, comporta per Brecht che tutti questi elementi vengano "necessariamente degradati in egual misura". Oggi questa visione 'gerarchizzata' tra generi, stili, arti, non trova diritto d'asilo. Anzi, a ben vedere, ciascun elemento, se ben trattato, può esaltare l'altro, senza alcuna necessità di mantenersi 'puro' o 'integro'.

IV.

Effetto 'empatico' sarebbe quello che il suono suggerisce nel suo andamento 'parallelo' o 'contrappuntistico'. Starebbe a significarsi, ad assecondare o contrastare il livello visivo. Effetto 'anempatico' sarebbe invece quello indifferente al contenuto visivo ed emozionale, e tuttavia si manterrebbe all'interno della diéghesis, del racconto, riproducendo una "realtà sonora aleatoria"...

Ma: se i suoni che appartengono al racconto (rumori, vita che scorre, etc.) sono aleatori, come possono non rinviare ad altro dal racconto medesimo? Due sono le strade: o essi disegnano la vita che scorre in modo reale (o meglio con finzione realistica) oppure non fanno parte del racconto lineare, ne sono del tutto scollegati, e allora rinviano ad altro. Quindi nel rinviare ad altro non possono essere il panorama sonoro di 'quel' racconto. Necessariamente essi creerebbero, proprio come i suoni ad effetto 'empatico', una reazione 'per contrasto', come quella che si vorrebbe assegnare al cosiddetto contrappunto...

In effetti oggi i suoni ed i rumori appaiono con una contiguità estetica mai vista. Difatti è del tutto indifferente attribuire o non attribuire i rumori al racconto, legarli o meno alle scene, perché tali rumori fungono da arredamento sonoro esattamente come i suoni fabbricati apposta o le musiche predisposte ed usate per tale scopo (fare sfondo, come accade per le musiche *ambient* o di frontiera, che assecondano le istanze estetiche della contemporaneità). Dire questo significa essere consapevoli della perfetta 'funzionalità' della musica, la quale si presta ad esigenze variegata o a scopi puramente 'mercificati'. Ciò nulla toglie alla possibilità di valore estetico, a prescindere dall'uso che della musica o del suono si fa; dalla pubblicità al suono del cellulare, dalla sigletta del computer ai rumori degli spot, da piccoli pezzi *midi* usati

quando si apre una pagina di *net-art* alle complesse elaborazioni di filigrana video e sintesi granulare del suono: ogni produzione non è esclusa, per sua natura, da una validità estetica assegnata a posteriori (assunto importante per evitare un intervento della volizione dell'autore). Ogni produzione raggiunge un suo esito nella funzione svolta. Spesso tale funzione è comunitaria.

Nota a margine. Si dice che l'effetto anempatico in realtà si 'finge' aleatorio e diventa quindi un "contrappunto anempatico", sorta di contraddizione in termini considerando l'intenzionalità empatica (pur se per contrasti) del contrappunto (come da erronea definizione in uso). Ci si chiede quindi la ragione di queste categorie analitiche, se poi in fondo non possono contribuire né alla 'fabbrica' dell'opera né alla sua fruizione.

Altra nota a margine: qualcuno dice che l'effetto anempatico avrebbe nella produzione sonora un suo posto privilegiato, perché il cinema sarebbe "la forma espressiva maggiormente aderente alla realtà", e quindi essere luogo in cui l'anempatia trionfa (ricordo che anempatici sarebbero i suoni aleatori, quelli della vita che scorre). Anzi nell'anempatia si troverebbe la specificità sonora che individua il film. Non vorrei commentare queste affermazioni; dire che il cinema sia forma vicina alla realtà (quando come è noto e largamente accettato il cinema contemporaneo può creare/ricreare luoghi e suoni dell'immaginazione tradita dell'uomo) è davvero improponibile. Peraltro il cinema esiste a causa di un errore nella nostra percezione visiva. A causa della persistenza retinica il nostro occhio crea un effetto di *cross-fade* che simula il movimento. Per definizione il cinema è il luogo della finzione. Inoltre col regno del digitale, il discreto si sostituisce al continuo, con perdita di informazioni. Per questo aumenta la possibilità di simulare le cose che immaginiamo: il dato digitale è un numero che possiamo trattare a piacimento e nella misura della sua artificialità risiede anche la sua maggiore adattabilità ai desideri creativi di chi opera. La frontiera tecnica è il tentativo di recuperare le informazioni perse quando si passa dal *continuo* dell'analogico al *discreto* del digitale...

V.

6 Usato nel cinema, si è tentato di inscatolare pure il silenzio. Chiamandolo diegetico o extradiegetico, o argomentando che nel ci-

nema muto il silenzio veniva subito dagli spettatori, e le immagini ne risentivano diventando 'spettrali'.

Ma: il silenzio, almeno, sfugge a qualsiasi catalogazione. Maestro del silenzio determinato fu ancora Cage, che in occasione di un suo brano fatto d'assenza, appose in partitura un *fortissimo* laddove uno spettatore uscì dalla sala sbattendo la porta.

Il silenzio indeterminato, invece, quello della vera *alea*, assume il senso duttile ed evanescente che alla teoria dell'assenza di suoni si può dare: il silenzio non esiste. Dove c'è silenzio c'è il nostro corpo, il sangue che pulsa nelle orecchie, il cuore.

Silenzio in musica esiste solo nella nozione relativa della 'pausa': dell'alternanza tra un suono e un silenzio, da cui spesso il suono trae la sua pulsazione. Questo silenzio musicale diventa allora per la mente luogo di sopravvivenza del *bit* strutturale. La nostra testa continua a scandire quel moto pulsante, quel reticolo temporale sul quale cadono, indistintamente, suoni e rumori, qualificando o evadendo lo scorrimento di senso delle immagini.

PER UNA SEMIOTICA DEL SUONO (E NON DELLA MUSICA)

I: La descrizione del suono

MARIO CAMPANINO

Una premessa

Anzi, due: nella speranza che questi presupposti contribuiscano a rinforzare la validità delle proposte qui contenute. Innanzitutto, l'adozione della prospettiva che non considera musicalmente rilevante la distinzione tra suono e rumore, pur nella consapevolezza di una valenza culturale e storica di questa differenza. Se non fossero bastate le esperienze provocatorie del Futurismo italiano del primo Novecento, tutto il dispiegarsi di ricerca e sperimentazione dagli anni Cinquanta in poi ha affermato infatti l'identità dei due partiti, che furono unificati, nella teoria e nella pratica, sotto la onnicomprensiva categoria di "oggetto sonoro"¹. In secondo luogo, e di conseguenza, la dichiarazione di fede in quel potere comunicativo che il suono (e si legga d'ora in poi questo non come "suono musicale" ma come "qualsiasi suono, compresi i rumori") ha di per sé, indipendentemente da tutti i rimandi simbolici o iconici cui può dar luogo, da tutte le associazioni tra suoni e altri fatti culturali, storici e sociali del mondo (culture distinte, epoche, società e sottogruppi sociali, luoghi, momenti specifici della vita di ogni singolo individuo, di cui si occupa felicemente la semiologia della *musica*), insomma, in quello *specifico sonoro* della comunicazione musicale che tanto si desi-

¹ Anche dal punto di vista dell'acustica, tutto sommato, le cose non stanno poi molto meglio. Indubbiamente, entro certi limiti, la distinzione fisica tra onda sonora periodica (quello che comunemente chiamiamo suono) e onda sonora aperiodica (quello che comunemente chiamiamo rumore) ha una sua validità, ma i limiti ci sono, e la battuta di Giuseppe (Peppino) Di Giugno - pioniere dell'informatica musicale - rende benissimo l'idea: «Se questa distinzione fosse reale, allora la Quinta Sinfonia di Beethoven sarebbe un rumore, perché è certamente un fenomeno sonoro aperiodico».

dera portare alla luce (o, almeno, è questa la più viva intenzione dello scrivente) e tanto si tende poi a confondere con tutto il resto. In terzo luogo... ma questa è già un'introduzione. In uno dei suoi lavori di maggior diffusione, *Suoni emozioni significati*², Michel Imberty conclude la sua ricerca di una semantica psicologica della musica indicando quelle dimensioni esistenziali e sonore che indurrebbero nell'ascoltatore il formarsi di significati e sensi: quella inconscia delle emozioni primordiali e quelle formali della complessità, velocità, ecc. di un brano musicale. Per quanto si possa non concordare pienamente con alcuni spunti specifici del suo lavoro, è indubbio che questa conclusione sia, invece, tanto semplice quanto condivisibile quando mette in gioco - stringendo ancora di più - le caratteristiche del soggetto e quelle dell'oggetto, la storia personale, sociale, psicologica del fruitore e l'aspetto esteriore del flusso sonoro che sta ascoltando. Ora, se tutto quanto riguarda l'ascoltatore supera ad un tempo le nostre capacità e gli scopi stessi di questo scritto, dal lato delle caratteristiche dell'oggetto quel che ci interessa è esplicitare gli argomenti che permettono, almeno nella nostra prospettiva, di descrivere la configurazione sensibile del flusso sonoro cui l'ascoltatore è - più o meno intenzionalmente - esposto, e che determina i fenomeni di senso che si realizzano all'atto dell'ascolto. Ed ecco da questo scaturire, dunque, la nostra proposta teorica iniziale, proposta che si fonda sulla convinzione che tutto quel che possiamo ascoltare si debba inserire in non più di tre dimensioni di esistenza dell'opera musicale (o, più generalmente, sonora): la dimensione della sonorità pura e semplice, la dimensione della forma cui uno o più suoni possono dare luogo, e infine la dimensione dell'interoggettività, ossia dei rapporti che ogni oggetto sonoro può intrattenere con altri oggetti del mondo esterno.

Descrivere il suono

Quel che dobbiamo affrontare ora, dunque, è uno sforzo orientato alla selezione di quelle caratteristiche del sonoro che - prima di

² Michel Imberty, *Suoni Emozioni Significati. Per una semantica psicologica della musica*, CLUEB, Bologna, 1986.

³ La prima parte del saggio, qui presentata, tratta le prime due delle tre dimensioni sopra elencate: quella della sonorità e quella delle articolazioni. La terza dimensione, quella dell'interoggettività, e le considerazioni riguardanti i fenomeni di senso che a queste dimensioni si possono ricondurre, sono trattate nella seconda parte, che comparirà nel prossimo numero di *Konsequenz*.

tutto – è opportuno considerare, per poi tentare di precisare in che modo ciascuna di esse contribuisca alla costruzione del senso globale del messaggio sonoro-musicale. Questo sforzo si muoverà secondo le tre dimensioni già annunciate: la dimensione della sonorità, quella delle articolazioni e infine quella dei rimandi interoggettivi.

La dimensione della sonorità

La *sonorità* riguarda gli aspetti legati alla *materialità* del suono. Sarà più facile parlarne partendo da un esempio legato ad un altro tipo di materialità. Immaginiamo di essere di fronte ad una sedia. Di questa sedia posso percepire il colore, la grandezza, la pesantezza del materiale (o dei materiali) di cui è costituita, la porosità, la maggiore o minore opacità delle superfici e la loro ruvidezza. In aggiunta, posso anche riconoscere che è di legno, posso addirittura sapere che si tratta di legno di noce, e questo è già un processo differente, che attiene più alla sfera cognitiva che a quella percettiva (fa ricorso, infatti, a un bagaglio di preconscezioni del soggetto) ma comunque rimane nel campo della materialità – e mi aiuta a collocare l'oggetto nell'insieme di oggetti che hanno qualche tratto comune con esso. Secondo una selezione del tutto analoga posso dunque considerare la materialità del suono, andando a valutare le seguenti tre variabili principali:

La tessitura. Fa riferimento a quel parametro del suono che viene chiamato, nella teoria musicale tradizionale, *altezza*. Si tratta naturalmente di una dimensione relativa: la definizione di grave o acuto non è assoluta ma valida se ha un termine di riferimento, ad esempio un altro suono. Posso dunque affermare che un suono è più acuto o più grave di un altro suono ascoltato prima, ma indubbiamente si potrebbe affermare che il cinguettio degli uccellini è “oggettivamente” acuto – e quello del tuono “oggettivamente” grave – in quanto si pongono effettivamente agli estremi opposti della gamma di suoni che siamo quotidianamente abituati a percepire. Per l'esperienza umana comune, dunque, esiste una possibilità di oggettivazione di questi termini. Il termine *tessitura*, qui proposto, indica – più che l'individuazione dell'altezza precisa di ciascun suono componente il flusso sonoro ascoltato – la gamma (la fascia) di altezze ascoltate, perché si suppone che nella gran parte dei casi si sia in presenza di un fascio di più altezze in contemporanea, e non di una sola altezza per volta (più suoni assieme, sovrapposti, e non un solo suono). Si potranno quindi

10 individuare tessiture acute, medie, gravi; limitate a zone precise

dell'intera gamma o che occupano più fasce in modo sfumato; tessiture ampie o ristrette.

L'intensità. L'intensità dipende dall'ampiezza della vibrazione sonora e determina quello che comunemente chiamiamo il “volume” del suono. Il concetto di intensità può rimandare a quello di forza, giacché di solito si parla di suoni “forti” e suoni “deboli”. All'ascolto di un flusso sonoro può essere facile stabilire se l'intensità sia alta o bassa (anche in questo caso siamo in presenza di indicazioni relative con possibilità di oggettivazione nel reale), ma sarà più interessante andare a sentire le differenze di intensità di suoni in insiemi complessi, con i giochi di predominanza di alcuni suoni su altri, dove il compositore (o l'esecutore) guida la nostra percezione (decide cosa vuole farci sentire di più) nel ritrovamento di figure e sfondi sonori.

La rugosità. La rugosità è uno dei tratti attraverso cui può essere descritto quello che, nella terminologia teorica tradizionale, si chiama *timbro* del suono, e permette anche una sistemazione più o meno esatta dei timbri lungo una scala di grandezze. Essa corrisponde alla “grana del suono”, ed è percepita, sul versante delle sensazioni uditive, esattamente come al tatto è possibile percepire la rugosità di una superficie. La rugosità sonora che ci interessa è anche quella prodotta da più suoni prodotti in contemporanea: chiusura di un brano da parte di una tipica formazione strumentale Hard Rock, forte di orchestra sinfonica, *cluster* pianistico. Secondo questo orientamento, si potrà così individuare rugosità grosse o fini (grandezza dei grani) e alte o basse (intensità “atomica” dei grani, cioè il rilievo che ogni grano ha, percettivamente, rispetto all'intensità media del frammento sonoro).

La dimensione delle articolazioni

Questa dimensione riguarda tutto quanto si può dire sulla forma o la struttura del sonoro e quindi, stringendo, sulle relazioni che almeno due suoni intrattengono reciprocamente*. Anche nel caso delle articolazioni del suono posso individuare degli elementi che servono a identificarle, e sono:

* In realtà, anche nel caso di un unico suono che presenti temporalmente variazioni vistose nei tratti della materialità, si potrebbe parlare di articolazione, ma si tratta di un caso limite che non indebolisce la distinzione delle due dimensioni così concepite (distinzione che ha valenza epistemica, laddove le due dimensioni si trovano quasi sempre sovrapposte nei casi reali).

La continuità. Riguarda la presenza o assenza di impulsi all'interno del flusso sonoro, ed è legata al parametro dell'intensità. Repentine variazioni di intensità a brevi intervalli di tempo creano un'immagine sonora discontinua, mentre la tenuta di intensità costanti per lunghi tratti crea immagini sonore continue. Non è così influente che le intensità di cui si tratti siano piuttosto alte o basse: si potrà avere il caso di una intensità bassa ma continua e di un'intensità alta con tratti di discontinuità. Inoltre, è possibile che in un segmento sonoro troviamo diverse fasce sonore sovrapposte che presentano continuità di grado differente: è il caso tipico, in un contesto Pop, di una sezione ritmica di percussioni associata ad un "tappeto" di tastiere. La continuità può essere considerata una forma di "amplificazione" della rugosità, su scala molto più estesa, o, con un'altra formula, una rugosità di secondo livello. Anche la rugosità, infatti, è una discontinuità, ma a livello microscopico di superficie sonora (grano), mentre la discontinuità di articolazione ha dimensioni (parliamo sempre di intervalli temporali) molto più ampie.

La densità. La densità consiste nel numero di suoni distinti uditi nell'unità di tempo. Più alto è questo numero, più denso risulterà il tessuto sonoro. Un fattore problematico, nella definizione di cosa vogliamo intendere con densità, è l'identificazione di quelli che abbiamo chiamato "suoni distinti", che non sempre corrispondono a una singola nota o un singolo suono. Un accordo, dunque una sovrapposizione di suoni diversi, può essere considerato un unico suono distinto, così come il *cluster* pianistico a cui abbiamo accennato più sopra. Dunque, suono distinto sarà quello che a livello percettivo, e nel contesto dell'economia globale di scrittura del brano considerato, risulterà essere un'unità sonora⁵. Vi sono anche alcuni casi limite: casi in cui due suoni consecutivi (molto brevi e ravvicinati) possono dare la sensazione di un unico suono distinto, e casi in cui due suoni del tutto sovrapposti (ma magari di altezze molto diverse e tendenti a non "fondersi" percettivamente) possono dare la sensazione di due unità sonore distinte e creare così l'effetto di un aumento di densità.

Le identità melodiche. Si ha identità melodica quando due o più

suoni, a causa delle proprie caratteristiche formali e della reciproca collocazione all'interno del tessuto sonoro, tendono a costituirsi in "figura" sonora. Tale costituirsi è regolato dalle leggi di Gestalt che governano lo stesso fenomeno in ambiti diversi (ad esempio quello visivo): prossimità, somiglianza, buona chiusura, continuazione. Alcuni suoni ravvicinati e di breve durata, ad esempio, preceduti e seguiti da suoni sensibilmente più lunghi, daranno la sensazione di appartenere alla stessa figura sonora, e tenderanno ad orientare la percezione nel riconoscimento di altre figure (che seguono o che precedono). Oppure, una serie di suoni aventi altezze adiacenti o molto vicine tenderà a distaccarsi da suoni più lontani lungo la direzione della frequenza. Al contrario, una serie di suoni che eviti di soddisfare le leggi sopraelencate non favorirà una segmentazione percettiva in figure del tessuto sonoro e tenderà a orientare la percezione nel senso di un ascolto meno "costruttivo" e orientato.

Le identità ritmiche. Il costituirsi a livello percettivo di identità ritmiche è regolato dalle stesse leggi di Gestalt già elencate per le identità melodiche. In questo secondo caso si parlerà naturalmente non tanto di suoni dotati di altezze determinate e durate più o meno lunghe quanto di impulsi e, dunque, distanza temporale tra impulsi, indipendentemente da quale sia l'oggetto sonoro da cui questi impulsi derivano. In effetti, ogni identità melodica generalmente include un'identità ritmica, per cui la seconda può essere considerata una sorta di astrazione della prima. In più, trattandosi di un'astrazione dell'elemento temporale, si può intuire quanto le possibilità di ripetizione dell'identità ritmica siano più complesse: la figura ritmica potrà trovarsi implicata dapprima in una linea percussiva, poi in una di accompagnamento, poi in una linea melodica di primo piano o ancora nella voce umana semplicemente parlata. Ciò suggerisce quanto ampia sia la potenzialità *aggregante* del contesto ritmico di un brano.

La sintassi. Per "sintassi" del tessuto sonoro si intende il modo in cui, ad un livello più ampio di quello delle eventuali figure e comunque dei singoli suoni, il flusso sonoro è (o meno) organizzato. Sono tre i procedimenti sintattici che qui vorrei considerare:

1) La ripetizione. A livello di sintassi i procedimenti possono essere individuati su scale diverse: vi può essere ripetizione immediata o ritardata di singole figure, gruppi di figure o intere sezioni del brano. Sarà opportuno evidenziare come le possibilità di riconoscimento di alcuni procedimenti sintattici è fortemente legata

alla presenza di identità, che hanno maggiori possibilità di essere ricordate (un più alto grado di memorabilità) a distanze di tempo più ampie: le possibilità, per la memoria, di riconoscere il ritorno di una serie "slegata" (non aggregatasi in identità) di suoni, dopo un intervallo anche solo di, diciamo, 20 secondi, sono bassissime, mentre la presenza di identità permette il riconoscimento e la ricostruzione degli snodi sintattici anche a intervalli di tempo molto più estesi⁶.

2) Lo sviluppo. Consiste nella riproposta e rielaborazione di elementi del tessuto sonoro già noti, al fine di esplorarne le possibilità di trasformazione e interazione reciproca (nel caso si tratti di due o più elementi) e di direzionare il procedere del flusso sonoro. È sempre il risultato di un gioco combinato di ripetizione (elementi di somiglianza) e variazione (elementi di differenza), dunque di riconoscimento di tratti già noti e individuazione delle differenze che ne marcano l'evolversi. Anche in questo caso la presenza di identità melodiche o ritmiche può rivelarsi necessaria, ma – non volendo riferirci qui alla nozione "classica" di sviluppo, che lo imbriglia all'interno di un preciso contesto storico – va precisato che esso, nel senso ampio che è opportuno riconoscergli, può far leva su elementi timbrici, dinamici (intensità), di tessitura, densità ecc.

3) La giustapposizione. È legata all'individuazione di zone consecutive del costruito sonoro aventi uno o più elementi di differenziazione, i quali marcano un procedere del discorso meno direzionale (con un fine meno univoco) di quello proposto dallo sviluppo⁷. Parlando di giustapposizione, la dialettica ripetizione/variazione vede il predominio della seconda sulla prima. Occorre fare qui una precisazione rispetto al termine "variazione": nell'ambito della teoria musicale accademica esso indica un procedimento secondo cui una figura (identità) generalmente melodica subisce dei lievi cambiamenti (ritmici, dinamici, ecc.) restando sempre però riconoscibile e riconducibile, in ogni sua diversa apparizione, alla forma originaria; nel nostro caso intendiamo, in senso più ampio, il fenomeno del cambiamento appli-

⁶ Impossibile evitare di esplicitare, a questo punto, come, nell'ambito di queste riflessioni, si vengano delineando l'importanza delle funzioni che la presenza del *tema* ha avuto nello sviluppo della musica occidentale sino agli inizi del XX secolo, proprio in rapporto alla possibilità di rintracciamento dei nessi formali in opere dalla durata via via più estesa.

⁷ Si tratta di un fenomeno molto importante: si pensi a quel che è successo alla musica occidentale a cavallo tra Ottocento e Novecento, e in particolare al ruolo che in questo processo ha giocato la "rivoluzione formale" di Debussy.

cato ad elementi e livelli diversi, che può consistere anche nell'assenza assoluta di elementi di somiglianza.

La punteggiatura. Particolari configurazioni del tessuto sonoro possono suggerire il presentarsi dei differenti momenti topici in cui la narrazione sonora può articolarsi: l'apertura, la chiusura (parziale o definitiva), la transizione (nella teoria musicale tradizionale si parla spesso di "ponte"), il passaggio – attraverso la demarcazione di un confine netto – tra una zona e l'altra, e vari altri a livelli formali sempre più di dettaglio (dunque su scale via via più ristrette). L'insieme di questi momenti topici costituisce, appunto, quella che può essere chiamata la punteggiatura del discorso musicale, ed ha la funzione – ancora! – di orientare l'ascolto e il ritrovamento, a livello percettivo e cognitivo, del senso formale del costruito sonoro. Per limitare l'ampiezza di questo scritto considereremo in modo più approfondito i primi due tra gli elementi citati:

1) L'apertura. Sono due i principali modelli di apertura più diffusi, ed entrambi fanno leva, in modo diverso, sulla creazione di attese nell'ascoltatore. Il primo ha qualcosa in comune con un'apertura di sipario piuttosto veloce, ed è sempre costituita di uno o più "segnali" di avvio, proprio come lo sparo segnala l'inizio della gara. In ambito classico uno degli esempi più espliciti è l'inizio della Terza Sinfonia di Beethoven, in cui due poderosi accordi brevi e forti dell'orchestra precedono e annunciano l'inizio del discorso musicale vero e proprio (l'entrata dei temi, i loro sviluppi, ecc.) e attivano l'attenzione dell'ascoltatore. In ambito Pop, si troveranno numerosi esempi in cui un breve "stacco" (break) di batteria precede l'entrata in scena degli altri suoni di accompagnamento. Il secondo modello è assimilabile, invece, ad un disvelamento lento e per gradi del discorso sonoro: tipicamente sarà l'entrata di uno strumento dopo l'altro fino al raggiungimento (che può essere però anche disatteso) di una completezza finale (completezza del tutto relativa, legata alla singola opera, al genere, allo stile, ecc.).

2) La chiusura. Anche in questo caso occorrerà esplicitare almeno due casi tipo. Il primo consistente – analogamente al primo modello di entrata – in una chiusura "segnalata": accordi ripetuti dell'orchestra sinfonica, cadenze ritmiche della batteria in ambito Pop, preceduti generalmente da un crescendo di dinamiche (volumi) e agogiche (velocità), stretti (ripetizioni ravvicinate di frammenti melodico-ritmici), da un ispessirsi della rugosità, in modo da marcare in maniera netta il raggiungimento finale del

segnale di chiusura e l'immediato silenzio successivo. Il secondo – più simile al modello di entrata per disvelamento, ma al contrario – costituito da una chiusura più graduale del discorso, in cui la parte finale dell'oggetto sonoro è una sorta di coda in cui i parametri sono trattati per diminuzione (minore volume, minore velocità, minore rugosità, minori complessità sul piano delle articolazioni).

Va precisato, nel concludere la prima parte di questo saggio, che il riconoscimento dei tratti appena elencati può essere riferito a frammenti più o meno ampi dell'oggetto sonoro considerato. La scelta di procedere da considerazioni globali a rilievi man mano sempre più particolari dipenderà dalla profondità che si vorrà dare ad un eventuale lavoro di analisi fondato su queste indicazioni. Come risulterà dalla lettura della seconda parte, intento di queste riflessioni sarà, infine, mostrare come l'esplicitazione delle linee guida che orientano il nostro approccio descrittivo – rispetto a queste tre dimensioni (descrizione *tridimensionale* dell'opera musicale?) – equivalga a potere analizzare e conoscere il flusso sonoro in relazione all'induzione o espressione di sensi e significati in campo musicale.

LO «SPAZIO» DELL'INTERPRETE-MANNEQUIN

FRANCESCO PARRINO*

Il noto violinista e didatta David Takeno usa invitare i suoi allievi a far propria la sensibilità degli eschimesi, perché «Eskimos have the best spatial awareness». Ciò che a prima vista potrebbe apparire come una semplice *boutade* è un chiaro riferimento alla necessaria apertura «a trecentosessanta gradi» che l'esecutore deve avere nei confronti dello «spazio» in cui opera. Roger Scruton ha rilevato in *The Aesthetics of Music* che – nell'ambito esecutivo – per «spazio» si deve intendere il livello di «comunicazione asemantica» ponente l'interprete in relazione con il suo pubblico:

a 'mutual tuning-in relationship' which transcends the barrier of 'I' and 'thou' into the realm of 'we'. This relationship binds those who play together, and also the musicians and their audience. [...] It is as though human movements were lifted free from the bodies in which they originate and released into tonal space, there to achieve a togetherness beyond anything that could qualify our bodily life¹.

[una «reciproca, armonica relazione» che trascende la barriera dell'«io» e del «tu» per accedere alla sfera del «noi». Questa relazione lega coloro i quali suonano assieme, e unisce essi al loro pubblico. [...] È come se i movimenti umani si librassero liberi dai corpi in cui hanno origine e fossero rilasciati nello spazio acustico, lì per raggiungere una unione che oltrepassa qualsiasi cosa che possa qualificare la nostra vita fisica.]

Noi musicisti del Trio Albatros Ensemble ci troviamo d'accordo con l'interpretazione dello «spazio esecutivo» data da Scruton e soprattutto condividiamo appieno l'accento da egli posto sulla natura comunicativa dell'esecuzione musicale, la quale necessariamente riconosce l'essenziale, attivo ruolo svolto dal pubblico. Per

* L'Autore è violinista del Trio Albatros Ensemble.

¹ Roger Scruton, *The Aesthetics of Music*, Oxford, Clarendon Press, 1997, 438-439.

questa ragione facciamo nostra l'istanza di Giorgio Gaslini, secondo il quale lo «spazio dell'arte musicale» non può essere circoscritto a ciò che Lydia Goehr ha definito «il museo immaginario di lavori musicali»², ossia al canone dominante ed essenzialmente tradizionalista della musica «colta» occidentale. Come Gaslini, vorremmo che gli spazi «chiusi», realmente museali, di una concezione della musica che la vede quale prezioso oggetto da collezione per una «colta» elite, ma che quindi la rende aliena ad una significativa parte della società, venissero «aperti» e ringiovaniti, trasformandosi così in:

una grande polifonia di suoni e colori, una sinfonia policulturale a vocazione comunicativa. Così da quella polifonia possono emergere linee di *melos*, aggregazioni armoniche, pulsazioni ritmiche semplici o complesse, senza limiti o timori di *déjà entendu*. Vocazione comunicativa, cioè all'ascolto. Tende ad essere insieme risolta e aperta. Ascolto, parola chiave. Nella forte pulsazione artistica dell'opera, un vortice del pensiero musicale che tende alla forma «unica e assoluta», c'è un elemento essenziale: l'entità dell'ascoltatore. In questo senso è arte «popolare» e «alta» insieme³.

Sin dal principio della nostra carriera concertistica abbiamo cercato di dar voce al numero più ampio possibile di correnti artistiche passate e presenti. Così abbiamo accompagnato le nostre esecuzioni del repertorio tradizionale e del Novecento storico con una esplorazione degli interessanti mondi musicali di Keith Jarrett, Fabrizio Festa, dei Beatles e della «musica d'uso». Al contempo, in linea con le profetiche idee di Gaslini sulla «musica totale», abbiamo anche entusiasticamente intrapreso la strada che gli inglesi definiscono dell'*high modernism*, ossia abbiamo lavorato con compositori come Bruno Bettinelli, Luciano Chailly, Luca Mosca, Flavio Emilio Scogna, Alessandro Solbiati e Giorgio Colombo Taccani. Ovviamente, la nostra aspirazione a far parte del «tempo del musicista totale» ci ha anche portati a collaborare con Giorgio Gaslini, da noi considerato come nostro «padre spirituale».

Ci è stato chiesto varie volte, non senza un tono di rimprovero, come sia sinceramente possibile portare avanti una programma-

² Lydia Goehr, *The imaginary museum of musical works: an essay in the philosophy of music*, Oxford, Clarendon Press, 1992.

³ Giorgio Gaslini, *Il tempo del musicista totale*, Milano, Baldini&Castoldi, 2002, 127.

zione così eclettica. La nostra risposta a questa pur legittima domanda è che la nostra aspirazione di esecutori-interpreti non è quella di scegliere autocraticamente per il pubblico ed imporre dittatorialmente ad esso le «nostre» musiche. Pur avendo precise idee estetiche e autori preferiti, crediamo che il nostro ruolo etico di esecutori ci imponga di dar democraticamente voce a tutti e di contribuire al dibattito sulle traiettorie della musica contemporanea cercando di agire da «specchio» sia nei confronti del pubblico che in quelli dei compositori. In altre parole, vorremmo essere un autentico «medium» tra il creatore e l'ascoltatore, e per questo siamo particolarmente felici quando riceviamo dal pubblico *feedbacks* e responsi critici (non necessariamente positivi) che sono autentico segno di vita intellettuale e partecipazione, e di cui poi ci facciamo latori verso i compositori.

Qualcuno potrebbe pensare che l'evocare termini come quelli di «specchio» e «medium» per il ruolo svolto dall'esecutore nel sistema produttivo della musica ci renda assai prossimi all'ideale dell'esecutore-oggetto-marionetta proposto da Stravinsky nella sua *Poetica della musica*. Può darsi; in fondo cerchiamo sempre di essere più fedeli possibile alle intenzioni dell'autore. Ma le marionette a cui ci sentiamo più vicini sono i *mannequins* vivi e «veggenti» di Giorgio De Chirico, i quali si muovono con naturalezza negli aperti spazi «metafisici» in cui tradizione e modernità, «civiltà alte» e «culture popolari» convivono pacificamente.

ASSONANZE E DIVERGENZE TRA L'*HOMENAJE* DI DE FALLA E IL *TIENTO* DI OHANA

GIANLUIGI GIGLIO

La presente analisi¹, prende spunto dai due brani, l'“Homenaje pour Debussy” di De Falla e il “Tiento” di Ohana, ricercandone e analizzandone quegli elementi che li accomunano (il folklore e la tradizione popolare dell'Andalusia), per tentare di dimostrare come i mezzi per raggiungere obiettivi diversi possono in musica, essere condivisi ed elaborati, con esiti alquanto contigui, anche da autori apparentemente lontani. Ci pare, in altri termini, che i due brani si compenetrino e rappresentino l'uno la prosecuzione dell'altro, nonostante i presupposti formali legati al linguaggio siano, nei due autori, profondamente diversi. Parafrasando Bolbach: “Il rapporto di Ohana con Falla e l'Homenaje si rivela, a questo punto del nostro studio, del tutto naturale, tanto sembra che le due opere provocano l'una sull'altra una sorta di risonanza per simpatia, mettendo ben in luce il volto più segreto dell'animo spagnolo”².

Manuel De Falla e l'Homenaje a Debussy

L'*Homenaje* è l'unica composizione scritta per chitarra da De Falla (Cádiz 1876; Cordoba 1946), prima composizione del novecento scritta da un compositore non chitarrista, della quale esiste anche una versione per Pianoforte e Orchestra.

Il fluido melodico della composizione sembra generarsi da antiche melanconiche melodie andaluse dal ritmo mesto e calmo, quelle

¹ Si ringraziano, per i consigli profusi, Isabella Abbonizio ricercatrice presso il Dipartimento di Storia, Scienze e Tecniche della Musica presso l'Università di Roma 2 e Evi De Marco docente presso il Conservatorio “Cimarosa” di Avellino.

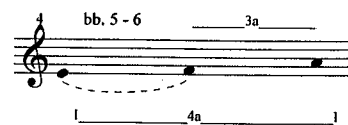
² « Maurice Ohana et la guitare », *entretien avec Pascal BOLBACH*, Les Cahiers de la Guitare, n° 2, 2e trimestre 1982, pp. 4-8.

tipiche dell'*habanera* e del *cante jondo*. Mentre la grande lezione di Debussy è presente come “asceti della continenza”³ così come definita da Jankelevitch, che consiste nella ricerca della essenzialità e della sobrietà. Nell'*Homenaje* vi è, di fatto, la riduzione ai minimi termini del materiale tematico: la funzione magica ed incantatoria insiste nella ripetizione ossessionante del MI e del FA (intervallo di seconda minore), sin dalle prime battute, in una ciondolante e petulante compulsione (mai parossistica):

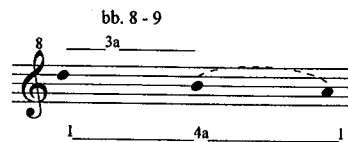


De Falla attinge alle peculiarità del di *cante jondo* del quale, egli stesso, sintetizzò le sue peculiarità⁴:

1. Impianto modale con un ambito melodico che non oltrepassa quasi mai la sesta. Si veda l'ambito melodico iniziale sino alla battuta 6, in cui la melodia non va oltre l'intervallo di quarta (MI - LA)



In altre zone la melodia rimane ancorata a tale ambito: da battuta 8 sino a battuta 15 — ossia sino al ritorno dell'inciso iniziale — compare, nel registro più acuto, un intervallo di 4° (dal LA al RE), anch'esso contenuto rigorosamente entro una sesta.



L'intervallo di quarta, chiave di volta dell'intera composizione, a livello melodico è il risultato della somma di un intervallo di terza con uno di seconda, mentre a livello armonico è la conseguenza diretta della disposizione per quarte delle corde della chitarra.

³ D. Jankelevitch, *Debussy e il mistero*, Bologna, Il Mulino, 1991, p. 55.

⁴ Manuel De Falla, *El Cante Jondo*, Granada 1922 in Molina Fajardo, pp. 209-236.

2. Uso reiterato e quasi ossessivo di una medesima nota spesso accompagnata da appoggiature inferiori e superiori;
3. Uso di abbellimenti per quei momenti suggeriti dalla forza emotiva del testo, enarmonia come mezzo modulante.

Il Tiento di Ohana e raffronti con l'Homenaje di De Falla

Maurice Ohana (Casablanca 12 giugno 1914; Parigi 13 novembre 1992) fu pianista e compositore.

Undicesimo figlio di una famiglia numerosa e agiata, sin dalla sua giovane età fu attratto dalla musica tradizionale del Marocco e impresso dal canto della sua balia gitana. Nonostante indirette radici spagnole, Ohana fu ispirato dalla cultura andalusa, dal canto jondo e dai ritmi africani.

Il "Tiento" di Maurice Ohana, prende spunto dall'antica forma del tiento, analoga al "ricercare" italiano, che consisteva in una serie successiva di esposizioni in stile fugato su temi diversi. Esposto il tradizionale motivo della Follia di Spagna, incastonato in una regione accordale che ha un'estensione di 10 battute, l'esposizione del tema riecheggia, col suo ritmo puntato, atmosfere malinconiche e popolari, le medesime che caratterizzano l'*Homenaje* di Falla.



L'elemento motivico viene riproposto, dalla sesta battuta, con il rafforzamento di *resgueados* che marcano alcuni accordi e che svelano (velatamente) un'armonia che ruota attorno a un presunto Re min., arricchito da un intervallo di sesta maggiore.

Le assonanze, le affinità, le coincidenze con l'*Homenaje* di Falla sono, di fatto, tangibili: il ritmo dell'*habanera*, i cromatismi e i micro-intervalli, tipici del Cante Jondo. Segnatamente quello di seconda minore che caratterizzava paradigmaticamente l'*Homenaje* e che ancora, da Ohana, viene ribadito come elemento inscindibile dalla struttura compositiva. Il tempo "Lento" (da b. 11) in 2/4, parte con un ritmo sincopato di habanera



22 a riecheggiare, anche qui, paesaggi andalusi, pervasi da nebulose

atmosfere ancestrali, lontane e irraggiungibili, proprio nel modo di De Falla, laddove anche quest'ultimo era affascinato dai ritmi esoterici e magici che affondano nelle tradizioni lontane dell'Africa. Il ritmo sincopato dell'*habanera* provoca ebbrezze dionisiache che rimandano al sapore acre, ma insieme dolciastro, del proibito e del dissacrante: una sorta di tango dal ritmo lento e distante.

Ritmo di habanera in De Falla:

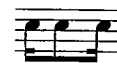


Ritmo di habanera in Ohana:



Nel pezzo di Ohana vi è un bilanciamento equivoco tra il binario e il ternario.

I due ritmi:



e



3

"si compenetrano l'uno nell'altro; ciò crea un ritmo *naturale interiore* e non una battuta metronomica"⁵.

Anche altri elementi si succedono a conferma del connubio tra i due brani:

1. Gli arpeggiati di De Falla (cfr. b. 2).



⁵ «Maurice Ohana et la guitare », entretien avec Pascal BOLBACH, Les Cahiers de la Guitare, n° 2, 2e trimestre 1982, pp. 4-8.

2. Gli arpeggiati di Ohana (cfr. b. 16).



3. Intervallo Reb-SOL (vedi bb. 11-12-13-14-19-20) in *Tiento*



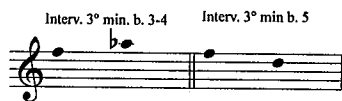
che rimanda all'intervallo Sib-MI (vedi b. 13) dell'*Homenaje*.



Entrambi questi intervalli introducono, rispetto alle misure precedenti, un elemento che ha funzione sospensiva: il tritono, appunto.

Tornando al tema della "Follia", gli intervalli che caratterizzano tale esposizione tematica sono essenzialmente due:

1. FA-LA b: intervallo di terza minore ascendente; 2. FA-RE: altro intervallo di terza minore discendente (b. 5 dove è presente una riconoscibilissima appoggiatura dal mi al re).



La prima tipologia di intervalli è alquanto diffusa, da b. 15 in poi.

Ma è la seconda tipologia ad essere elemento emblematico, del resto, riscontrabile in quasi tutto il brano:

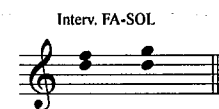
(Esempio in b. 11 all'inizio del tempo "Lento" Intervallo FA-RE)



(Esempio battute iniziali nel "Tranquillo, ben misurato" bb. 39-40)



Non meno importante ci sembra l'intervallo FA-SOL (terzo e quarto grado di un presumibile RE)



che costella quasi tutto il pezzo.



Sembra che a prevalere sia sempre il cromatismo di matrice andalusa e il richiamo al Cante Jondo, sebbene, i movimenti del Tiento si affrancano dai micro-spostamenti motivici dell'*Homenaje*. Ohana sembra si faccia prendere la mano a "provare", "tentare", "sperimentare", coerentemente al vero significato del tiento, giustappunto una sorta di gioco pseudo-contrappuntistico, quasi ad omaggiarne l'antica e originaria forma, sebbene si tratti, comunque, di modesti e parchi movimenti delle voci, che emergono entro una tessitura — solo all'apparenza — più intricata. Si noti, di fatto, l'insistenza di alcuni intervalli di semitono che rimandano, anch'essi a De Falla e che rimangono il filo conduttore dell'intera opera:



Il "Tranquillo, ben Misurato" è l'unico tempo in cui emerge una melodia, chiaramente definita e caratterizzata da un Lab alto, una sorta di bordone all'incontrario, che seguita a confondere la percezione netta della linea motivica,

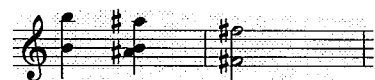


la cui persistenza incontrastata, giunge sino a b. 53 e riprende, 25

enarmonicamente con un SOL diesis basso, dalla battuta successiva sino alla fine della sezione (b. 56 — vedi esempio sotto riportato), ove è in fieri la dissoluzione della melodia. Ohana rende bene questo effetto di dissolvenza, facendoci pregustare un frammento di melodia, accorto a sottrarci, prontamente, la levità di quella piacevole sensazione, trasformandola in remota illusione. Il semitono SOL diesis-LA somiglia sin troppo al semitono delle battute finali LA-SI b: la dissoluzione è davvero iniziata (bb. 54-56)



I passaggi ottavati che ora vengono solo accennati (b. 58-59),



preludono a una cadenza finale, così come la definisce l'autore stesso (b. 62),



prima di riprendere il tempo "Lento" che, manifestamente — stavolta — ammicca all'Homenaje, riaffacciandosi con diverse altezze, ma mantenendo gli stessi intervalli e consolidando la centralità del RE, confermata da un do diesis (in funzione di sensibile):



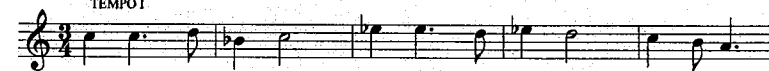
Qui succede però qualcosa di alquanto significativo. La compressione, l'implosione (l'azzeramento) degli elementi melodici si attua attraverso l'uso (appena accennato) di intervalli inusuali (1/4 di tono), che possono essere realizzati sulla chitarra con una particolare tecnica: tendendo la corda con il dito della mano sinistra.



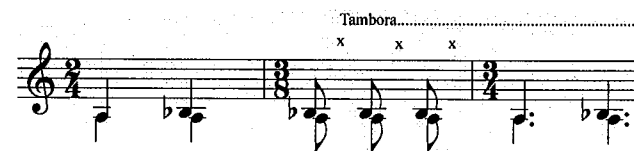
Anche il ritorno al "Tempo I" (b. 66) e agli elementi tematici della "Follia", assume ora un carattere più contenuto e sobrio (compresso), meno veemente rispetto all'inizio: gli accordi sono più esili — anche su tre corde — e in *mf*. Una dimensione più contenuta, più dimessa, coerente con l'idea portante della dissoluzione della melodia che si presenta, ora, quattro gradi sotto, pur riproponendo invariati gli intervalli (dal Fa al Do). Ecco la melodia da b. 66 (Tempo I):

MOVIMENTO DELLA SOLA MELODIA

TEMPO I



Dopo sette battute, come fosse una coda, fa ritorno un accennato e timido movimento delle voci. Infine si succedono, instabilmente, ritmi binari e ternari che, via via, deflagrano la struttura in un monotono moribondo trapasso percussivo. Quasi un incedere a tratti, frammentario, su tempi che variano continuamente. È possibile cogliere, in queste ultime battute, l'essenzialità del discorso iniziale, basato su sonorità ritmico accordali, sino alla dissoluzione della melodia. Su un bordone di La-Si bem^o (il consueto intervallo di seconda minore, vero e quasi unico onnipresente protagonista che accomuna il *Tiento* all'*Homenaje*), la melodia sembra dissolversi fino a rappresentare solo un evanescente effetto ritmico pulsivo di *tambora*. È come se i residui melodici fossero stati fagocitati e incapsulati, per sempre, da questo semitono, esso stesso inesistente (dal punto di vista delle altezze sonore) poiché divenuto un semplice effetto percussivo.



⁶ ELENCO SCHEMATICO DEGLI INTERVALLI DI SEMITONO: [Semitono SOL-LAb: da b. 18 a 23]; [Semitono LA diesis-SI: da b. 22 a 26]; [Semitono DO diesis-RE: b. 27]; [Semitono MI-FA: da b. 39 a 47]; [Semitono SOL diesis-LA: da b. 44 a 56]; [Semitono LA-SIb: da b. 73 alla FINE].

Le caratteristiche insite nel pezzo, sono la conferma che tale composizione sia un omaggio all'opera di De Falla (pare per ammissione dello stesso autore), da cui lo stesso Ohana fu spesso ispirato. Nel *Tiento* l'autore sperimenta le caratteristiche insite dello strumento, sfruttando le corde vuote, i rasgueados e gli arpeggi che pure De Falla utilizza (b. 16). A volte la chitarra è usata in modo percussivo, in altre aree, microtonali glissandi e clusters estendono il suo vocabolario. Mentre nell'*Homenaje* predomina la melodia, nel *tiento* la melodia viene sopraffatta e dissolta dall'elemento percussivo-accordale.

Scrivono Gilardino: «La figura di Ohana si deve idealmente collegare a quella di De Falla per la comune, severa profondità di affetti e di studi nei confronti del "cante jondo" e della musica popolare andalusa⁷».

SEGNALI DI PERCORRENZA

CARLO MORMILE

La produzione di nuova musica a Napoli mi ha coinvolto su tre piani differenti. In primo luogo come autore, ma anche come organizzatore e didatta. Nei confronti del mercato musicale Napoli patisce la diarchia Roma Milano, e pertanto le esperienze napoletane hanno un carattere prevalentemente laboratoriale: sperimentare produzioni con la speranza che possano essere accolte dal mercato. Come autore il mio confronto con le realtà napoletane che si dedicano alla produzione contemporanea è avvenuto attraverso l'Associazione Liszt e l'Accademia Musicale Napoletana. Due miei brani eseguiti nelle rassegne dell'associazione Liszt sono stati poi oggetto di attenzione per il mercato (I Remember Rag 1997 selezionato per il festival di Nuova Consonanza, Variazione per Bruno 1999 suonato da Bruno Canino in vari suoi recital in Italia e all'estero). Alla rassegna dell'Accademia Musicale Napoletana ho partecipato nel 1997 e nel 2002, ma quanto prodotto è rimasto confinato negli stretti limiti partenopei. Le istituzioni musicali napoletane, poichè sono solite dedicare pochissimo spazio alla nuova musica, mi vedono presente in poche occasioni: Conservatorio di Napoli, "Sibilando" per orchestra d'archi (2002), Teatro di S. Carlo "Me trovo a lu prufunne de lu Mare" per coro e orchestra (2005). Infine bisogna citare il Festival di Ravello, cui partecipo come autore nel 2003, ("Donna allo Specchio" per orchestra d'archi) e come direttore di coro nel 2005 con il "Laboratorio Corale S. Pietro a Majella". Questa formazione nasce all'interno della mia classe di Musica Corale e Direzione di Coro come gruppo di supporto alle esercitazioni degli allievi. I programmi realizzati vertono soprattutto sui loro brani; in un tentativo di collegamento tra il mondo didattico e quello della produzione. Come operatore musicale, dopo le esperienze giovanili "Cooperativa il Calderone" e Associazione M.A.N., approdo nel 2002 alla Direzione Artistica (con Giacinto Caramia) dell'Associazione l'Accordeon. Presidente dell'associazione è Pasquale Del Vecchio già vicepresidente al Teatro San Carlo e Presidente al Conservatorio di Napoli. Il progetto è molto ambizioso: costruire la seconda orchestra napoletana. Finalmente i nuovi autori partenopei potrebbero avere uno spazio istituzionale per rappresentare le proprie opere. L'acme di questo itinerario è il "Corso di Forma-

zione Professionale per Professori d'orchestra", che l'Associazione tiene nel 2003 a Napoli presso l'Eremo dei Camaldoli, con la collaborazione del Teatro San Carlo e con il contributo del F.U.S. Ma i tagli che il governo ha riservato alla cultura colpiscono anche l'Accordeon, e il progetto deve essere accantonato. Altra esperienza in corso d'opera è quella di presidente dell'Associazione Collegium Philarmonicum, organismo con il quale produco un'orchestra giovanile grazie anche al mio direttore artistico Genaro Cappabianca. Dal 2002 siamo presenti sul mercato napoletano producendo anche molta musica del novecento, ma è ardua impresa finanziare quest'attività perché chi sponsorizza, investitore istituzionale o privato, ha come obiettivo una diffusione del prodotto mutuata dal mercato della musica leggera. In conclusione mi auguro che nelle istituzioni locali, musicali o non, prevalga l'attenzione verso una politica culturale di valorizzazione della musica contemporanea partenopea. Senza questo presupposto la nuova musica a Napoli non può altro che rimanere relegata ad un ruolo subalterno rispetto alla diarchia Roma Milano, anche in presenza di risorse umano-musicali di notevole spessore.

NOTA PER UNA INTEGRAZIONE DEGLI ALUNNI DISABILI

BRUNO GALANTE

L'integrazione scolastica degli alunni disabile non può pesare solo sulla scuola.

È vero che tendono a diminuire i posti in organico degli insegnanti di sostegno ma appare riduttivo concentrare solo su questo aspetto il dibattito ed inoltre ciò è anche rischioso. Infatti insistendo unicamente su questo aspetto si fa passare l'idea che l'insegnante di sostegno sia l'unico responsabile dell'alunno disabile, si impoverisce il concetto di integrazione alimentando il meccanismo di delega degli insegnanti curricolari con conseguente isolamento e ghettizzazione dell'alunno in difficoltà.

Al fine di garantire la realizzazione di progetti per un'integrazione di qualità degli allievi disabili, che non sono in grado di gestirsi e di comunicare in modo autonomo, la scuola e le famiglie devono potere contare sull'intervento degli ENTI LOCALI per i compiti loro assegnati e su quanto assicura la legge regionale del febbraio 2005.

In particolare un ruolo risolutivo potrebbe avere l'assistenza educativa svolta con personale specializzato di cui alla nota 3390 del 30 novembre 2001 in cui, a puro titolo esemplificativo, vengono previste la figura dell'educatore professionale, l'assistente educativo, il traduttore dei linguaggi dei segni o il personale paramedico e psico-sociale che dovrebbe provenire dalle A.S.L.).

Il progetto educativo realizzato dalla scuola e nella scuola è infatti una parte significativa ma non esaustiva del progetto di vita e il decreto legislativo n. 112/98 ridisegna le competenze delle Regioni e degli Enti Locali nei confronti dell'Amministrazione scolastica.

Inoltre la legge 328/2000 relativa alla realizzazione del sistema integrato di interventi e servizi sociali esalta fortemente il ruolo istituzionale dei Comuni nel campo sociale a cui compete l'erogazione delle attività assistenziali.

L'assistenza specialistica o assistenza per l'autonomia e la comu- 31

nicazione è prevista dall'articolo 13 comma 3 della Legge Quadro n. 104/92 dove è fissato l'obbligo degli Enti locali di fornire tale personale soprattutto in presenza di alunni in particolari casi di gravità dell'handicap.

L'assistenza specialistica è differente dall'assistenza di base che deve essere assicurata dai collaboratori scolastici ai quali viene riconosciuto, in base al contratto collettivo nazionale (3 maggio 1999, art. 31) che l'accompagnamento ai servizi igienici e l'assistenza per l'igiene personale sono funzioni aggiuntive a quelle ordinarie.

L'assistenza specialistica non può essere inventata dall'oggi al domani ma deve essere predisposta per tempo e rispondere alla mutata sensibilità in materia di disabilità e in materia di integrazione in contesto scolastico e sociale.

Si sa per certo che in molti comuni d'Italia (cfr. Comune di Modena, Parma, Brescia....), attraverso un approfondito dibattito e una ricerca relativa ai bisogni effettivi sono già state istituite queste figure professionali rispondendo con nuovi profili professionali alle esigenze mutate.

Si richiede pertanto:

A) Che i COMUNI d'intesa con la Regione, in attuazione del D.L. 112/98 prenda atto della inderogabile esigenza di istituire la figura professionale prevista dalla legge 104 art. 13 comma 3; per l'autonomia, l'assistenza e la comunicazione personale degli alunni disabili;

B) Che presso i singoli COMUNI si attivi al più presto una commissione di studio che, in base alle esigenze già dichiarate dalle scuole del territorio e sulla scorte di indicazioni relative a "buone prassi" già realizzate sul territorio nazionale, metta a fuoco il nuovo servizio da predisporre;

C) Che i COMUNI anche d'intesa con l'ASL per il personale paramedico e psicosociale definisca i contenuti professionali, il piano di formazione e di reclutamento del personale da destinare ai compiti per l'autonomia, l'assistenza e la comunicazione personale degli alunni disabili tenendo conto delle prospettive dell'inclusione sociale da realizzare in contesto scolastico ed extra scolastico (cfr. Circolare n. 350 della Direzione Scolastica Regionale della Campania che riprende la circolare ministeriale 3390 del 30 novembre 2001.

FOCUS

Speciale per gli ottant'anni di Giuseppe Chiari

OLTRE:

GIUSEPPE CHIARI

E LA STORIA DELLA MUSICA

*GIROLAMO DE SIMONE**

Nel marzo 2006 ho incontrato Giuseppe Chiari nella sua casa-laboratorio di Firenze. «Grande Chiari», gli ho detto all'orecchio nell'abbracciarlo. Lui ha ribattuto con cortesia, «eh no, grande sei te». Ho subito obiettato: «Che dici, tu sei nella storia della musica!». E lui, prontissimo: «...ne uscirò velocemente!».

Giuseppe Chiari è l'unico italiano ad aver fatto parte, senza ripensamenti ed in modo continuativo, del gruppo Fluxus, il movimento multidisciplinare fondato da Georges Maciunas nel 1961. Fluxus, come indicato da Jean Marc Poinot, fu un gruppo internazionale, sorta di crogiuolo di idee poi confluite in altri movimenti o realizzate autonomamente da artisti, musicisti, performer o singolarità selvagge, senza che questi potessero assumersi la paternità di alcuna di esse, dal momento che «le idee fluxus erano comuni», e nessun artista avrebbe potuto prenderne solitariamente il merito con gesto autoritario. Per questa ragione, scriveva Poinot nel 1980, la storia del movimento non potrà mai essere

* GIROLAMO DE SIMONE, musicista e agitatore culturale, è tra gli esponenti delle avanguardie italiane legate alla musica di frontiera. Ha pubblicato: *Le parole sospese*, Napoli 1988; *Lasciate i pianisti nelle gabbie*, *Manuale del mancato virtuoso*, Napoli 1993; *L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*, Napoli 1996; *Ice-tract*, Milano 2000; ... e adesso musica! *Teoria e Storia per strumentisti*, Napoli 2000; *Musiche replicanti, dalle Estetiche del plagio alle nuove Metafonie*, Napoli 2005. *Pietro Grossi. Il dito nella marmellata*, Firenze 2005. Tra i volumi collettanei: *Testimonianze per Goffredo Petrassi*, Milano 2003; *Il Teatro a Napoli negli anni Novanta*, Napoli 2004; *Percorsi della musica a Napoli nel Novecento*, Napoli 2005. Scrive per «il manifesto» e dirige dal 1994 la rivista di musiche contemporanee «Konsequenz».

scritta in modo compiuto, esaurirsi in una storia cristallizzata, «come Dada manterrà un'aura mitica perché manca di tracce tangibili, pur restando un crogiuolo di proposte»¹.

Analogamente accade con la biografia e la bibliografia di Giuseppe Chiari, di cui è possibile cogliere barlumi saltellando da un catalogo all'altro, scartabellando tra le centinaia di fotocopie in circolazione². Le sue opere appaiono come moltiplicarsi ad ogni incontro tra musicisti. Ciascuno tira fuori la sua collezione privata, e vengon fuori pagine di musica colorate di rosa e giallo, o macchiate col nero di china, plichi rilegati a caldo con le esemplificazioni delle numerologie intervallari³, pezzi dedicati ai suoi numerosi interpreti, note e *marginalia*, glosse a ponderosi trattati, epigrafi, dichiarazioni pennarellate, o piccole annotazioni con la grafia di chi usa essere rispettoso dell'idea già riprodotta, ma non si esime dall'offrire un contributo ulteriore alla crescita e al viaggio del pensiero. Gesti non da musicologo, ma artistici, perché Chiari non vuole cristallizzarsi, ama gli sconfinamenti e non intende restare prigioniero della didattica o della critica parolaia⁴. Nonostante questa frammentazione (proprio a causa di questa frammentazione, come risulterà al termine del percorso) un tentativo critico-biografico-bibliografico va esperito, ancorché in anticipo sulla storia (lineare) e senza alcuna pretesa di esaustività. Giuseppe Chiari nasce a Firenze nel 1926; la madre possiede una sartoria, il papà lavora come macellaio al Mercato Centrale.

¹ J. M. Poinot, citato in L. Vinca Masini, *L'arte del Novecento*, Firenze 1989, Giunti Gruppo Editoriale-L'Espresso, V, p. 813.

² Chi scrive possiede un nutrito archivio di materiali, opere, fotocopie, immagini, ed interviste edite ed inedite, scambio di lavori iniziato con Giuseppe Chiari a partire dal 1994.

³ Va chiarito fin d'ora che le date delle pubblicazioni sono, nel caso di Giuseppe Chiari, puramente indicative dell'avvenuta stampa. Difatti, di ogni scritto di Chiari circolano versioni differenti, fotocopie, stampe tipografiche o *brochure* realizzate in occasione di mostre, performance, festival.

⁴ Cfr. T. Trini, *Chiari, musica e insegnamento*, in G. Chiari, *Musica madre*, Milano 1973, Prearo Editore, p. 140: «L'epoca (dalla metà degli anni '50 a oggi) che vede tramandare il sapere acquisito dalle avanguardie, biforca su due strade: quella dell'arte totale e quella dell'arte didattica. Chiari occupa questa forcella. E se ci domandiamo chi insegna l'arte didattica? - vedremo che Chiari la insegna». Ma *contra*, cfr. quanto affermato da Chiari nell'intervista a C. Cerritelli, riportata in Aa.Vv., *Conceptual Music - Giuseppe Chiari*, a cura di E. Pedrini, in occasione della mostra di Palazzo Rocca a Chiavari, Napoli 1996, Ulisse & Calipso, Edizioni Mediterranee, p. 160. A proposito del valore dell'opera: «in sede artistica non si può spiegare, si può spiegare in sede didattica, io preferisco mettere queste specie di iscrizioni che sollecitano la spiegazione ma che non possono o devono darla». Su questo aspetto si tornerà più volte nel corso di questo lavoro.

Compie studi scientifici conseguendo la maturità nel 1945, e si iscrive alla Facoltà di Ingegneria. L'approccio alla musica avviene attraverso il jazz e l'improvvisazione, il che ci consente di spiegare la sua voglia di superare la prevedibilità nell'accadere dei suoni, e la ricerca di (indifferenza tra) suoni/rumori inauditi *tratti* da strumenti non convenzionali (e di suoni trasgressivi, *contra(s)*suoni, *estratti* da strumenti tradizionali, aspetto relevantissimo nel quale risiede la differenza tra il suo paesaggio sonoro e quello di John Cage). Nel 1947 fonda a Firenze con Giampiero Taverna il Circolo degli Amici del Jazz, iniziando anche la sua attività di 'organizzatore' musicale⁵. Nel 1950 lascia l'Università entrando nella sartoria della madre, dove lavorerà fino al 1965. Contemporaneamente comincia a comporre, privilegiando il pianoforte. Uno dei lavori più importanti di quegli anni è *Intervalli*, in cui viene usato il pentagramma ed una notazione di tipo tradizionale. Già allora, però, lo scorrere del tempo e l'ampiezza concettuale dei silenzi assumono un rilievo di grande originalità. Giancarlo Cardini riferendosi a quei brani li definisce 'scabri', e con il valore aggiunto della 'monotonia' (si legga col senso musicale questa parola...!, magari rinviandola agli altri grandi autori *monotonici*: Ligeti, Scelsi, etc.): «una lenta successione di accordi, inframmezzati da pause, e con scelta registrica costantemente cangiante»⁶. Nel 1957 Giuseppe Chiari si sposa con Vittoria Lorforgia e nel 1960 nasce Mario. Sempre nel 1960 conosce Pietro Grossi, e nel dicembre di quell'anno fonda con lui la storica Associazione fiorentina 'Vita Musicale Contemporanea'⁷, di cui si occuperà in qualità di 'econo-
mo', non mancando di dare impulso ad

⁵ A tal proposito, considerando riduttiva la definizione di 'organizzatore' per figure come quella di Chiari, si ritiene più calzante l'immagine di un operatore in grado di 'creare vortici' di senso attorno ai suoi interessi ed alle sue attività, coinvolgendo artisti affini. Giuseppe Chiari è stato certamente uno dei musicisti d'avanguardia più seguito da studiosi, critici, galleristi, etc., proprio per questa straordinaria capacità di favorire contatti tra vocazioni contigue. Non a caso, dal 1997, data della sua fondazione, Giuseppe Chiari è parte del Comitato scientifico di *Konsequenz*, rivista napoletana dei plurali musicali edita dapprima dalle Edizioni Scientifiche (1997/1999), poi da Liguori Editore (1999/2006), di cui Chiari risulta promotore instancabile e 'anima' motivazionale assieme all'estensore di queste pagine.

⁶ G. Cardini, in Aa.Vv., *Conceptual Music - Giuseppe Chiari, op. cit.*, p. 154. Il primo brano di *Intervalli* dura oltre mezz'ora nelle esecuzioni di quegli anni. Ma quando in occasione di un concerto pubblico tenuto nel 1998 ho chiesto a Chiari come dovessi intendere quelle pause, lui mi ha chiarito come l'estensione dovesse essere misurata dal mio tempo interno. Ne risultò una esecuzione molto più veloce. Figure si mescolano, laddove interprete e compositore patteggiano la libertà sull'opera.

⁷ Cfr. G. De Simone, *Pietro Grossi, Il dito nella marmellata*, Firenze 2006, Nardini Editore, pp. 19 ss.

iniziative pionieristiche: non si dimentichi la prima serata monografica italiana dedicata a Cage. In quel periodo nasce anche il fecondo rapporto con il *Gruppo 70* di poesia concreta, e tra il '61 e il '62 (anno di svolta) quello con il compositore Sylvano Bussotti, partecipando alla mostra 'Musica e Segno' alla Galleria Numero di Roma ed alla mostra 'Gesto e Segno' alla Galleria Blu di Milano. Nel settembre del 1962 suona *Gesti sul piano*, lavoro fondamentale sul quale si tornerà più volte, al Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden e aderisce al Movimento internazionale Fluxus. A partire da questo momento, Chiari minimizza l'uso della notazione tradizionale, senza tuttavia abbandonarla per sempre. Attivissimo, nello stesso anno fonda con Eugenio Miccini, Lamberto Pignotti, Sergio Salvi, Antonio Bueno e Silvio Lofredo il 'Gruppo 70', che si fa promotore di mostre ('Tecnologia', alla Galleria Quadrata) e incontri ('Arte e Comunicazione', 1962; 'Arte e tecnologia', 1964, entrambi al Forte Belvedere). Nell'agosto del 1963 uno dei *guru* dell'avanguardia, Frederic Rzewski, esegue alla Judson Hall di New York per l'Avant-Garde Festival la sequenza d'azioni *Teatrino*.

Autorappresentazioni

Nel 1964 Chiari comincia ad auto(rap)presentare⁸ i propri lavori: «da questo momento abbandona sempre più il ruolo di compositore ed il suo statuto, liberandosi delle repressive divisioni di lavoro che questo ruolo continuamente implica, al fine di frangere con la propria presenza attiva il diaframma che ancora sussisteva tra autore, esecutore ed ascoltatore». Egli tratterà in seguito i tre

⁸ Il termine mi pare più indicato del semplice 'autopresentazione'. Il momento della 'presentazione' sembra portarsi dietro una certa formalità del gesto, forma/formalismo che non attribuirei alle azioni di Chiari. Egli, più propriamente, *rappresenta sé* stesso, ovvero si propone contemporaneamente sia nella sua fisicità che nella 'figura' cui concettualmente rinvia.

⁹ E. Pedrini, *Giuseppe Chiari*, in G. Chiari, *Fra sé*, Torino 1999, Martano Editore, privo di numeri di pagina. Cfr. sullo stesso tema G. De Simone, *All'ultimo piano*, in *Ultrasuoni*, inserto culturale del quotidiano «il manifesto» del 16 gennaio 1998, speciale sul superamento dei ruoli: «oggi i pianisti più consapevoli sono anche compositori». In particolare, sulla specificità di Chiari: «di Giuseppe Chiari non occorre citare dischi. Le registrazioni/evento dei suoi concerti appartengono tanto alla storia dell'arte che a quella della musica. I suoi 'pezzi' vengono descritti in opere come *Musica senza contrappunto*, *Musica madre*, o come nell'anomalo, illuminante, *Metodo per suonare*. Chiari [...] è considerato il padre della musica d'azione, attivando numerosi interventi del Gruppo Fluxus. Oggi, stigmatissimo e quotato come artista visuale («Conceptual Music» a Palazzo Rocca, Chiavari; «O Mesmo Som», a La Spezia, Centro «Il Gab-

momenti di questa trasformazione: «ho scritto nel 1962 un pezzo per grande orchestra che inizia con una lettera di una prostituta / a un certo punto ho capito che non avrei mai avuto un'orchestra per suonare la lettera / allora ho fatto pezzi per dei miei amici / poi ho visto italo gomez (*sic*) tornare dopo aver suonato per arco a palermo (*sic*) con negli occhi la frase anche tu dovresti provare quello che ho provato / e ho capito che dovevo smettere di starmene chiuso in casa a dare ordini e dovevo scendere sul marciapiede / cioè suonare io i miei pezzi»¹⁰. Del 1965 sono i fondamentali *La Strada* e *Suonare la città*. Contestualmente comincia a lavorare ai suoi «metodi per suonare», che vanno letti come possibilità alternative di suonare strumenti anomali, non-strumenti, e persino strumenti tradizionali (quando non distrutti o 'dissacrati' nell'intento di scardinare una tradizione che si fa oppressiva, attraverso repertori e gerarchie tra generi ed opere). Lascia il lavoro in sartoria, e comincia a collaborare con la casa editrice La Nuova Italia. Scrive per riviste come «Marcatré», «Collage», «Letteratura», e viene eseguito a Monaco, Berlino, Vienna, Parigi, Francoforte, Filadelfia, ed in Italia a Firenze, Roma, Matera. Tra il '64 e il '65 i suoi interpreti principali sono il pianista-compositore Giancarlo Cardini, Sylvano Bussotti, il già citato Frederic Rzewski, Cornelius Cardew (che a partire dagli anni Settanta sarà fautore di una importante svolta operaista della musica d'avanguardia), e numerosi altri musicisti, tra i quali anche alcuni tra i più titolati rappresentanti dello 'sperimentalismo' dell'epoca¹¹. Importante è segnalare, se si sfoglia la nutrita (e certamente parzialissima) serie delle esecuzioni ufficiali fornite da Chiari¹², che questi interventi sono promossi principalmente in gallerie, musei, librerie, accademie e istituti d'arte, talvolta persino intere cittadine, ma solo più raramente nei 'luoghi deputati' alla fruizione musicale (si registrano comunque esecuzioni al Conservatorio Cherubini di Firenze, 1962, o al Teatro Verdi di Trieste, sempre

biano», 1996), teorico attivista, *non ha cessato di sfiorare il pianoforte con delicatissime tecniche [...]*. Questi temi ritornano, tra altri numerosi accessi, anche in G. De Simone, *Ribelli a '68 giri*, in *Ultrasuoni*, inserto culturale del quotidiano «il manifesto» del 31 ottobre 1998.

¹⁰ G. Chiari, *Musica senza contrappunto*, Roma 1969, Lerici, senza numerazione di pagina.

¹¹ Per una distinzione tra 'sperimentalismo' (deteriore) e 'sperimentazione' (creativa) cfr. G. De Simone, *Pietro Grossi. Il dito ...*, op. cit.

¹² Anche in calce alla ristampa di G. Chiari, *Musica madre*, Milano 2000, Giampaolo Prearo Editore.

nel 1962, etc.)¹³. Questo punto, forse dolente, attiverà in Giuseppe Chiari una marcata sottolineatura dell'errore della 'musica classica' («QUIT CLASSIC MUSIC» recita una sua celebre 'opera timbrino' seriale), che tende a creare gerarchie di valore, e come tali a preferire proprio le opere costruite in modo gerarchico (opere gerarchiche per assunto, e fin nei propri elementi costitutivi, tale il discrimine tra gli elementi fondamentali, melodia, armonia, timbro, etc., e l'esclusione aprioristica dei suoni-rumore), a discapito, naturalmente, delle più effimere e ineffabili musiche *altre*¹⁴.

Tra il 1967 e il 1968 matura, anche in musica, un differente sentire con il superamento della serialità operato da Stockhausen, la lotta all'autoritarismo delle gerarchie sintattiche e morfologiche del comporre (che colpì *in primis* proprio Stockhausen), lo sviluppo della musica elettronica (con la conseguente proposta di abbandonare la nozione di 'avanguardia' in favore di quelle coniuganti in vario modo la radice dell'«esperimento»), il consolidarsi della pratica dell'improvvisazione quale pulsione antiaccademica, l'assimilazione anche in musica delle caratteristiche libertarie del Movimento studentesco, la crisi di Darmstadt.

Heinz-Klaus Metzger scrive (e viene citato da Chiari nel suo *Musica senza contrappunto*, 1969) che «la rivoluzione della parola contro il canto e del rumore contro il suono prende in Giuseppe Chiari la svolta radicale contro l'assoluto predominio dell'acustico. Perciò le composizioni di Chiari diventano socialmente decifrabili quale rivoluzione plebea contro le particolari, repressive divisioni di lavoro di ogni società classista, che influiscono sull'organizzazione del giudizio umano»¹⁵. Nel 1968 *Per arco*, brano determinante, viene suonato da Charlotte Moorman all'Institute

¹³ Ciò naturalmente non impedisce a Chiari una lucida polemica che oppone luoghi 'di strada' a quelli deputati alle esposizioni d'arte: «lavora / tu sai disegnare / loro hanno i musei / loro dicono che non sai disegnare / ma non è vero / ma non ci sono solo i musei / tu sai disegnare / ci sono anche i tram», in G. Chiari, *Music is easy, opere 1962-1982*, Firenze 1983, Edizioni Salone Villa Romana, riproduzione opera/foglietto, p. 21.

¹⁴ Di proposito si evita la definizione - delimitazione «musiche di ricerca», perché nel caso di Giuseppe Chiari, e di pochi altri compositori di quegli anni, le musiche presentate o pubblicate si basavano sì sul presupposto di una ricerca svolta prima del momento performativo, o in quest'ultimo integrata, senza esaurirsi nel motto della ricerca per la ricerca. Ciò significa che buona parte della mera speculatività e autoreferenzialità delle opere sperimentistiche è estranea a quella produzione (il che parrebbe dimostrato dal fatto che quei lavori vengono ancora oggi eseguiti, incisi e pubblicati anche da giovani interpreti).

¹⁵ H.K. Metzger, citato in G. Chiari, *Musica senza...*, op. cit., risvolto di copertina.

of Contemporary Arts di Londra; *Il Silenzio* ai concerti del Marcatré (Film Studio a Roma). Egli stesso propone il *Metodo per suonare la chitarra* al Teatro Verdi di Trieste; *Whisky* a Berlino (Film und Fernsehakademie), *Solo per megafono* alla Mostra Mercato d'arte internazionale di Palazzo Strozzi di Firenze, in *jam session* con Rzewski, Alvin Curran, Richard Teitlbaum, Steve Lacy, il Mev, ed altri. Sempre nel Sessantotto, e sempre in *jam session*, proporrà nuovamente alla VI Settimana Internazionale Nuova Musica di Palermo (Teatro Politeama), il *Solo per megafono* con l'aggiunta di *Strimpellare*. Nell'autunno del 1969, a Como, ci sono *La sedia* e *Suonare la stanza*. Con Franca Sacchi¹⁶, Marcello Panni, Giuseppe Englert e Gianni Emilio Simonetti tiene, sempre a Como, il brano, denso di senso *fluxus* e intensamente comunitario, *Suonare la città*. Vanno poi almeno menzionate ancora: *Fuori*, *La mano mangia il foglio*, *Don't Trade here*, *La folla solitaria*, *La luce*, *Opera*.

Libri ovvero liber/azioni

Intanto il lavoro per la casa editrice, l'infittirsi delle scritture per riviste, la medesima forma di comunicazione del biglietto annotato, il proliferare delle 'frasi', molte delle quali divenute celebri, fanno sì che nel 1969 appaia il primo libro: *Musica senza contrappunto*¹⁷, cui seguiranno nel '72 *Senza titolo*¹⁸ e nel '73 *Teatrino*.¹⁹ Nel medesimo anno esce la prima edizione di *Musica madre*²⁰.

Si deve subito notare che i libri di Chiari si presentano come opere essi stessi (si usa la stampa al posto del ciclostile o la missiva di *mail art*), ovvero sono molto particolari: sbaglierebbe chi pensasse di ritrovarsi tra le mani la comune articolazione operata da tutti gli altri autori (noialtri), in modo più o meno organizzato, più o meno gerarchizzato. Il processo antimorfologico di degerarchizzazione posto in essere nelle composizioni investe anche le 'partiture/scritture/prescrizioni' (*preiscrizioni* esecutive). Così i suoi libri sono, propriamente, dei libri/per/azioni, ovvero *liber/a-*

¹⁶ Franca Sacchi, le cui opere sono oggi pubblicate dall'etichetta milanese Die Schachtel.

¹⁷ G. Chiari, *Musica senza contrappunto*, op. cit.

¹⁸ G. Chiari, *Senza titolo*, Milano 1972, Toselli.

¹⁹ G. Chiari, *Teatrino*, Brescia 1973, Galleria Banco.

²⁰ G. Chiari, *Musica madre*, con un saggio di T. Trini, Milano 1973, Prearo Editore (si tratta della prima edizione del volume).

zioni dal libro tradizionale. I caratteri a stampa fanno talvolta soffrire la scrittura di Chiari: per farsene un'idea occorre leggere le sue 'frasi' dai molteplici fogli e foglietti, vere opere, che inducono già nella disposizione al pensare/pensarsi divergente. 'Divergente' è già la sua scrittura su pentagramma, sulla quale si tornerà approfonditamente più oltre. Tuttavia, questo è sorprendente e quasi tautologico, le sequenze di Chiari riescono a mantenere una *conseguenzialità* inedita. Si tratta di una sorta di minimalismo (musicale) *antelitteram*, laddove *pattern* di pensiero vanno a costruire una sorta di spartito apparentemente sfilacciato, con interlinee multiple, talvolta con scelta di caratteri variabili (avviene nel catalogo della sua ultima mostra a Firenze), o di artifici di varia natura (interpunzione, sospensioni, troncamenti improvvisi, da capo che offrono il fianco ad interpretazioni plurime...), e che tuttavia alla fine della lettura (esecuzione musicale? certamente!) si dimostra di una logica ferrea, semplice ed inconfutabile, tanto è stata efficace la sequenza delle immagini. Il salto logico, poi, conferisce a queste 'poesie' concettuali una profondità che talvolta diventa imperscrutabilità relativa, tale da spingere il lettore a tornare più e più volte sui testi per rinvenire nuovi significati (direzioni di senso), prima inevasi. Ciò accade oggi, come espediente tecnico, in alcune scuole poetiche (quelle ispirate al cosiddetto minimalismo), ma soprattutto ha provocato grande sviluppo di teoriche a partire da autori come Henry Michaux²¹.

Musica senza contrappunto è luogo denso di tracce. Parte con una riproduzione in negativo, bianco su nero, di *Do*, una delle composizioni più eseguite al pianoforte (1951). Prosegue con importanti annotazioni di consapevolezza sulla propria evoluzione, alternate a 'frasi' o a riproduzioni di opere di scrittura, o a programmi estetici. Ad esempio:

- «non comporre per frequenze ma per figure» (idea-concetto);
- «non si ha maggior disordine. Ma un nuovo ordine» (utile a chi ha accusato i musicisti *fluxus* di voler solo 'distruggere');

²¹ Come è noto, Michaux è molto più di un semplice 'autore': a lui si è ispirata una intera generazione di filosofi francesi e, di recente, anche di musicisti e scrittori italiani. Più volte si è richiamato il suo viaggio su 'linea' e 'fuorilinea', autentica operazione concettuale.

- «non si devono suonare passi vistuosistici per dimostrare di essere bravi»²²;
- «non si deve scherzare come se si stesse compiendo una cosa che si fa per giuoco» (contro una palese speculatività di 'azioni' meramente ironiche, scherzose: è un tema che Chiari sottoporà ad una sferzante autocritica);
- «l'opera ha senso solo se priva di ironia» (detto di *Opera*, 1967, ma è una prescrizione estendibile anche alle altre azioni).

Il libro non intende affermare teorie, ma offrire proposte per suonare 'opere'. Comprende quindi tutte le indicazioni per decodificare le abbreviazioni usate da Chiari.

La prima pubblicazione del Nostro si chiude con lo *Studio su un'opera pianistica* (1967), dedicato a Lamonte Young con una sintomatica indicazione, fervida di suggerimenti per una interpretazione antipersonalistica del 'comporre':

«Ogni persona presente pensa:
 'Questa musica è mia'
 'Questa musica è esistita nel mio pensiero'
 'Sono state le mie mani a suonare questa musica per la prima volta'».

Nel vano della finestra

Più scarno di indicazioni, pieno di pagine bianche, e proprio per questa ragione di una densità rada e alternativa è *Senza titolo*, del 1971 (pubblicato tuttavia nel 1972), lavoro che apre sprazzi visuali sull'agire concettuale. Come:

«UNA FINESTRA APERTA
 APPOGGIARE UN GIORNALE
 FERMO ALTO
 SCENDERE IN STRADA E GUARDARE IL GIORNALE
 NEL VANO DELLA FINESTRA
 PENSARE CHE DIETRO AL GIORNALE
 C'È UNA PERSONA»

²² Sull'estetica dell'antivirtuoso cfr. G. De Simone, *Lasciate i pianisti nelle gabbie, Manuale del mancato virtuoso*, Napoli 1993, Edizioni Scientifiche Italiane.

Non sarà inutile precisare che il termine 'concettuale' assume il corretto significato di azione che consente, scatena, suggerisce al soggetto una differente visione del reale all'impronta di un concetto aggiunto (= diversione). Tale visione è un *fare*, non una vuota forma. Guardare il vano della finestra e «pensare che dietro al giornale c'è una persona». Questa visione, in particolare, è suggerita dall'artista che la prescrive. Ma la 'diversione' può essere posta in essere da chiunque, e scatenare emozione. *Emozione da azioni divergenti*²³.

Importantissima la prescrizione: «TUTTE LE MUSICHE SONO UGUALI», epigrafe/statement per nulla scontata in quegli anni di lotte, posta in neretto maiuscolo al centro di una pagina bianca (con l'equivalente inglese riprodotto in quella di sinistra: «ALL MUSIC IS THE SAME»)²⁴.

Altra opera di riferimento è *Musica madre* (cui seguirà in tempi recenti una seconda edizione, con alcune differenze), pubblicata nel 1973. Vi si possono leggere, in apertura, i giochi d'acqua di Chiari; poi i consigli per suonare strumenti (celesta, trombone, tromba, chitarra, fisarmoniche, arpe, ed altri...), con la prescrizione esplicita: «gli strumenti siano usati secondo / le loro funzioni / la composizione / - pur non escludendo una ricerca di /

²³ In questo senso, andrebbe estesa la nozione presente in G. Dorflès, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano 1985, Feltrinelli, p. 132: «la caratteristica [...] cui si ispira l'arte concettuale più 'pura' e più 'fredda' è appunto quella d'essere svincolata [...] dall'oggetto [...] e rivolta prevalentemente alla progettazione o all'ideazione d'un quid in cui l'opera stessa si situa per suscitare o evidenziare una situazione o un'immagine mentale privilegiata», dando quindi «più peso alla ricerca dei meccanismi messi in moto dall'impatto percettivo che alla realizzazione fattuale degli stessi» (1973). *Contra*: il termine 'fattuale' viene convenzionalmente definito come ciò «che concerne l'ordine dei fatti (in opposizione al diritto, alle norme, ai principi, ecc)», A. Lalande, *Dizionario critico di filosofia*, Cuneo 1975, ISEDI. L'agire dell'artista concettuale se talvolta prescinde persino dall'ordine dei fatti, altre volte lo stabilisce, evitando statuizioni e cristallizzazioni derivanti da regole predefinite. Nello specifico di Giuseppe Chiari, egli compie ponderosi studi prima di offrire suggerimenti per 'fare'; tali suggerimenti possono essere semplici *statement* o complesse istruzioni. D'altra parte, la definizione convenzionale della parola 'fatto' è la seguente: «ciò che è o ciò che capita, in quanto ritenuto dato reale dell'esperienza su cui il pensiero può trovar base» (cfr A. Lalande, *op. cit.*); 'fatto' è anche l'immagine inedita, l'emozione, in quanto vanno a costituirsi come qualcosa di reale che rappresenta, appunto, un 'fatto' per il soggetto di conoscenza. Per questa ragione a 'fatto' si contrappone 'cosa', e 'fatto' può costituire 'fenomeno', con un dato di minore astrattezza e maggiore individuazione. Rispetto alla statuizione di 'regole', dalla prassi giuridica si mutua l'espressione *quid juris, quid facti* a suggerire un'altra opposizione filosofica ed estetica, quella tra 'fatto' e 'diritto', nel senso che ciò che suggerisce un 'fatto' prescinde da ciò che è 'obbligatorio'. Perciò l'agire *fluxus*/Chiari è un agire vicino al 'fatto'.

²⁴ G. Chiari, *Senza titolo*, *op. cit.*, senza numerazione di pagina.

nuovi mezzi / deve risultare stimolata / da una sincera necessità espressiva»²⁵. Ancora, si ritrovano nel libro una proposta interpretativa sul silenzio, venti secondi appena, dedicati naturalmente «a nessuno», da eseguirsi in un teatro totalmente vuoto; ed abbinamenti alternati tra silenzio/rumore e buio/luce; i celebri *Strimpellando, Suonare la stanza, Musica madre*, ed altre composizioni (partiture descrittive di azioni). Torna la strada, e la prescrizione del gesto si fa ancora politica: «la musica / per strada / è più bella / che / la musica / in teatro»²⁶.

Tra il 1972 e il 1973, Chiari *autorappresenta* suoi lavori in alcuni dei più importanti luoghi d'arte e cultura; tra questi: Galleria Toselli (Milano), Modern Art Agency (Napoli), Staatstheater (Kassel), Kunstmuseum (Luzern 1972); e, ancora: Bitez (Belgrado), Galerie 11 (Parigi), Galleria Schema (Firenze), Galleria Soldano (Milano), Kunstverein (Hannover), Spot (Kiel). Giancarlo Cardini suona suoi brani all'Istituto Italiano di Cultura di Colonia (1971), Strasburgo e Budapest (1972), al Teatro Verdi di Milano e, con la partecipazione dell'Autore, a Trieste (Arte Viva, maggio 1972). *Suonare la città* entra persino all'Università di Architettura di Firenze (1973, per la cattedra di Marco Dezzi Bardeschi). Nel 1974, la stessa azione viene ripetuta a Torino alla Galleria Martano, ed i *Gesti sul piano* cominciano una impressionante sequenza: alla Galerie Baecker (Bochum), al Royal College of Art (Londra), all'Art tapes 22 (Firenze, 1975), alla Kunstmesse (Basilea, 1975), a Dusseldorf (1975), Montréal (1977, *Premières Rencontres Internationales d'Art Contemporaines*), Vienna (1978, *Internationales Performances Festival*), Ginevra (1979, *Centre d'art contemporain*), Berlino (1980 e 1982), Valencia (1983). Non casualmente, riteniamo, i *Gesti sul piano* riscuotono tanto successo: «l'uomo non conosce l'esistenza dei tasti / la tastiera è per lui una lunga striscia bianca / egli ha però capito che le sue mani le sue braccia / possono lasciare un'impronta sulla tastiera come sulla sabbia / ha capito / che la sua rabbia la sua ansia la sua tensione la sua fissità / la sua apatia la sua tenerezza lasceranno per un attimo sulla / striscia bianca un'impronta rabbiosa tenera [...]»²⁷.

Suonare la stanza è allo Studio Carla Ortelli di Milano e al Maud

²⁵ G. Chiari, *Musica madre*, *op. cit.*, p. 19.

²⁶ G. Chiari, *Musica madre*, *op. cit.*, p. 31.

²⁷ G. Chiari-G. Dorflès, *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Torino 1976, Martano Editore, p. 87. *Il metodo...* è preceduto dal fascicolo G. Chiari, *Arte*, Milano 1973, poi pubblicato da Toselli.

Center di Varese (1975). *Suonare la città* alla Galleria Martano di Torino (1974). *La strada* viene 'eseguita' a Londra (1982). Tiene mostre e/o interventi alla Biennale di Venezia (1972), ancora alla Galleria Toselli di Milano e, negli anni immediatamente successivi, a Dusseldorf, Parigi, New York, Montreal, Vienna, Parigi, alternando le principali città italiane alle capitali europee e del mondo.

Metodi per suonare

Nel 1976 viene invitato nuovamente alla Biennale di Venezia e pubblica il *Metodo per suonare*²⁸, che raccoglie i metodi elaborati a partire dal 1962, utili a strappare suoni inauditi da strumenti della tradizione occidentale o a rinvenire prassi libertarie per superare le soluzioni offerte da quegli strumenti. Nelle ultime pagine del volume s'incunea un altro degli *statement* 'di volta':

SUONARE LA CITTÀ
SIGNIFICA
CHE UN GIORNO LONTANO
QUANDO VEDREMO UN UOMO
GIOCARRE CON UN LUNGO BASTONE
ATTRAVERSO
UNA CANCELLATA
E LO SENTIREMO FARE CON GLI ELEMENTI PARALLELI
DELLA CANCELLATA
DELLE LINEE TRATTEGGIATE DI RUMORE
PIÙ
FITTE
O
MENO
FITTE
NON VEDREMO UN POLIZIOTTO
ARRESTARLO
PERCHÉ
DISTURBAVA L' O R D I N E
ma passeremo senza badarci
e al bambino che ci chiederà qualcosa

risponderemo
vedi quello suona la cancellata
da grande lo saprai fare anche tu

Appare qui centrale il tema politico, intrecciato con quello didattico. Difatti, non appena si gira la pagina, è possibile leggere «ed a questo vero comunismocomunismocomunismo / che dobbiamo arrivare», perché suona la città colui che «suona per la strada», ed invece non la suona «chi canta in corteo», o «chi forma un'orchestra e su un podio in una piazza si mette a suonare»²⁹.

Il versante didattico del *Metodo* è tutto teso alla dimostrazione, con esempi capillari, schemi, diagrammi, foto, di come si possa 'suonare' o 'attaccare' oggetti (compresi gli strumenti) attraverso le mani, ricercando il suono all'interno del (talvolta prescindendo dal) rumore. Le prescrizioni, molto dettagliate, servono a far comprendere che non si tratta di un gioco, che l'esecutore non è guitto né giullare (come acutamente rileva Gillo Dorfles), ma un ricercatore di suoni che illustra come rinvenirne di nuovi, talora su strumenti sperimentali (eccola la parola cercata, ed usata, nel *Metodo*: «sperimentale» è lo stato d'animo di colui che ricerca un evento sonoro che non sia già dato, ma si presenti come imprevedibile sino al momento in cui, ascoltandolo, esso non appaia analizzabile in tutta la sua complessità)³⁰. Si può quindi dire che laddove la didattica tradizionale insegna a controllare lo strumento, il metodo di Chiari serve, all'opposto, a mostrare come sia possibile cercare suoni senza estendere su di essi la variabile del controllo. Insegnare la costruzione di sonagli i cui suoni siano imprevedibili è affare didattico quanto politico, perché da quel momento in poi suonare uno strumento non significherà soltanto padroneggiarlo in modo da ripetere quello che hanno fatto altri musicisti, *ma ritrovare ogni volta, con meraviglia, creatività, la gioia dell'invenzione*. Questa invenzione non sempre sarà casuale: ecco la necessità di illustrare in modo dettagliato gli attacchi, le posizioni, le intensità da ricercare oppure evitare; il nuovo 'metodo' per suonare vorrà che si sappiano usare le mani con sensibilità, con una ricerca sull'intensità (ad un tempo dinamica e psicologica), che non vi siano rumori casuali, ma suoni/rumori che

²⁹ G. Chiari-G. Dorffles, *Il metodo per suonare...*, op. cit., pp. 123 e 125.

³⁰ G. Chiari-G. Dorffles, *Il metodo per suonare...*, op. cit., p. 53: «Lo strumento musicale è stato fatto fino ad oggi in modo da produrre un evento sonoro unico semplice / inoltre era tale da permettere all'esecutore il controllo della durata dell'evento / durante l'esecuzione».

sono l'essenza del gesto che si sta compiendo (ad esempio 'rompere') senza sovrastrutture. Il *Metodo* è insomma teso a contravvenire agli stratagemmi di controllo operati sino a quel momento dalla didattica convenzionale. Tale contravvenzione è esplicitamente richiesta anche per gli strumenti definiti sperimentali. Essi hanno il 'loro' suono: se vengono attaccati con le mani, questo rompersi diventa il 'suono' inedito al quale non siamo abituati e che ci trasforma in uomini che trasferiscono apatia, tenerezza, rabbia «sulla lunga striscia bianca», ovvero sulla tastiera di un pianoforte come su sedie e serrande; uomini che per una volta non devono solo stare «fermi zitti» ad ascoltare, a «ricevere» qualcosa, ma possono *suonare* la stanza trasformando la tradizionale passività di ascoltatori in 'attività' di ricerca (cosa c'è nella stanza? cosa posso suonare? ovvero come *guardare* le cose con occhi diversi; *vedere* gli oggetti e comprendere cosa siamo). Il gesto sul pianoforte, quanto il suonare la stanza col proprio corpo, sono quindi azioni politiche più di quanto generalmente non si pensi. E a tale deflagrante novità si deve il successo di Giuseppe Chiari a partire dal Sessantotto³¹, e non solo all'aver adempiuto per primo ad una certa prescrizione estetica. Chiari non è interessato ai 'primati'; se così non fosse, tutta la lotta contro i 'repertori' non avrebbe senso: se i 'primi gesti' di Chiari intendessero soltanto 'sostituirsi' ai repertori tradizionali, non si supererebbe affatto il nominalismo da lui tanto combattuto. Ancor oggi egli cerca di «uscire» dalla storia della musica, e non si preoccupa di restarvi. Solo se si uscirà dalla storia, solo se la storia non sarà quella dei nomi e dei repertori, sarà possibile rivendicare ciò che veramente è 'proprio': la libertà di produrre senza la zavorra del possesso.

³¹ G. Dorflès interrogandosi sulle ragioni di tale successo a partire dal Sessantotto le individua in una consapevolezza estetica: «Chiari ha precocemente, e prima di molti altri, messo in atto una duplice formulazione della sua opera: quella propriamente *processuale*, musicalmente processuale, ma anche visualmente tale; e quella *gestuale e d'azione*. E questo lo pone in primo piano tra coloro che hanno individuato nella manipolazione della propria corporeità e nella programmazione d'una processualità ideativa, la matrice di un'attività estetica», in G. Chiari-G. Dorflès, *Il metodo per suonare...*, op. cit., p. 138. Riteniamo, pur concordando sull'autorevolezza delle azioni di Chiari, e sulla relativa evidenza estetica, che l'aspetto prevalente del suo *Metodo* non sia quello di 'fare scuola' nel senso di imporre un 'marchio di fabbrica' su talune azioni, ovvero farsi repertorio; quanto più autenticamente il desiderio di tradurre in 'fatti' una anti-norma che favorisca la creatività condivisa.

Vita scuola strada

Ogni *statement*, cartolina, oggetto ritrovato, partitura, intervento, azione, manda/sottintende anche un messaggio estetico. Tuttavia nel 1984, con coraggio, Chiari pubblica in quattro lingue ad Hannover un testo intitolato *Aesthetik*³²: è un gesto molto forte, anche se ormai egli è conosciuto e riconosciuto nelle principali città europee. Una tale determinazione si può localizzare nella disposizione delle affermazioni, con gesto compositivo (riferito proprio al testo) spinto alla moltiplicazione delle forme, con alternanza di riflessioni di poche righe ed elenchi significativi (le collezioni di parole), di frasi assertive e lapidarie istruzioni/descrizioni (in stile concettuale).

Molteplici sono i luoghi di interesse che anticipano le odierne consapevolezze estetiche³³:

- «non siamo più artisti non siamo più niente»;
- «teoria non si enuncia ma sia applica»;
- «evento scritto e non eseguito – la forma di presentazione / la massima – i disegni residui / antiestetico che diviene estetico [...]»;
- «l'arte è una piccola cosa e tutte le opere d'arte che vogliono dimostrare che l'arte è una grande cosa sono errate»;
- «se passa attraverso l'esperienza l'idea cambia / ma deve passare non può non»;
- «confusione ma è questo che il mercante non vuole»;
- «un'opera d'arte non è una proposizione analitica è una proposizione sintetica verificata da un'esperienza etica»;
- «tutte le opere sono opere»;
- «l'arte è facile ma per dire questo devo compiere un gesto di arte difficile».

In *Aesthetik* vengono anticipate parecchie questioni poi svolte dal Nostro in altri lavori: sulla storia (quella dell'arte «si può avere

³² G. Chiari, *Aesthetik*, Hannover 1984, Verlag Zweitschrift. Tutte le citazioni sono tratte dal testo, privo di numerazione di pagina.

³³ Non riproduco quelli già presenti in altre raccolte, ma segnalo nuovamente: «tutte le musiche sono uguali». Per una esposizione più esauriente delle estetiche contemporanee: G. De Simone, *Musiche Replicanti, dalle estetiche del plagio alle nuove metafonie*, Napoli 2005, Liguori Editore. Anche la presenza di un mercato va letta nel contesto ivi indicato.

solo con una storia degli spettacoli artistici e col ruolo dell'artista in quegli spettacoli e la sua capacità di cambiare lo spettacolo»; sulla presenza del 'fatto' («verità di ragione verità di fatto / un'opera d'arte è una verità di fatto / uno schiaffo è un fatto»; «contrasto fra l'idea e i fatti»); sul ruolo della politica («in politica l'unica cosa in giuoco è la parola politica / in tecnica l'unica cosa in giuoco è la parola tecnica / la vita non esiste», e tuttavia anche la vita ed i fatti avranno, nell'ampiezza e nobiltà dimenticata del termine, un significato *politico*).

Oggi infine riteniamo di grande valore estetico la riflessione sull'eteroreferenzialità di senso consegnata all'opera dalla sua capacità di rinvio ad altro: «il valore di un'opera d'arte è il valore che l'opera dà a tutte le altre». Tale rinvio ad altra opera, oppure oggetto (anchorché concettuale), passa necessariamente per una attribuzione di conoscenza (emozione, immaginazione) da parte di *oggetti*.

Anastatiche del sapere

Nel decennio che va dal 1984 al 1994, Chiari conosce una fase che si potrebbe definire 'storiografica', alla ricerca rizomatica di frammenti di conoscenza oggi smarrita, posta nelle anse di un sapere noto/non noto (del quale si finge non sia esistito).

Le citazioni o le pagine ristampate o riprodotte in copia anastatica hanno il senso di mettere sotto il naso dei musicisti un'evidenza palmare: le vicende di aggiornamento delle regole le rendono tutte precarie, tutte possibili ad usarsi senza pretesa di esclusiva, per poter far musica. Anastatiche *contra* anestetiche. Ogni scrittura finge d'essere definitiva. Non si potrebbe agire senza un'investitura di tal tipo, una spinta all'idealità di opere musicali che paiono cogliere barlumi di qualcosa che si situa oltre esse stesse. Per questo la musica non è per Giuseppe Chiari la semplice arte dei suoni, «ma tutto ciò che nella storia si è usato chiamare musica. La musica è la successione delle sue opere»³⁴. Questa visione non si dà per consolidare/cristallizzare dei repertori, ma perché solo una successione può smascherare l'apparenza di una cesura tra musica alta e bassa, dichiarando contestualmente la finzione come una necessità dell'istante presente, da non assumersi come metodo per leggere la storia. Il nostro agire non può essere lineare; l'analisi storica può servirsi di questa finzione

lineare soltanto guardando al suo passato remoto. Le azioni non cercano uno 'stile', lo subiscono; esse fluttuano verso (sono stimolo al) l'agire di altri. Esse non esprimono solo un *modo* nuovo, auspicano la ricerca come atteggiamento interiore, come nuovo statuto creativo. Una bella domanda, che Chiari si pone, è: «cosa è rimasto delle nostre azioni»? Chi legge quelle azioni ricercandone una ripetizione 'di repertorio' potrebbe dare una risposta riduttiva. Chi misura nell'agire comune l'aspettativa/legittimità al momento creativo quale esigenza giornaliera, invece, non scuote il capo, ma constata che tale attitudine si è fatta prepotentemente strada nella nostra quotidianità. «Sì, ma quali musiche vengono riprodotte e/o modificate?», magari dai piccoli *editor* audio esistenti su ogni 'musifonino' tarato *ad hoc*? Questo, se si mantiene la *prospettiva* giusta, non è determinante. Ciascuno si fabbrica gli oggetti estetici che vuole modulandoli su *desiderata* giornalieri. La deriva funzionalistica di questa lettura è una delle possibilità. L'altra, divaricata e importantissima, va in direzione del 'nuovo statuto creativo' cui ha dato inizio la generazione che proveniva dalla stringa *Dada - Cage - Happening - Fluxus - Chiari e, dall'altra, Dada - Concretismo - Grossi*.

Dunque Chiari va alla ricerca della 'sequenza' o 'successione' tra le opere esattamente come se stesse suonando (come se stesse ponendo in essere l'arte dei suoni), *senza tuttavia tentare gerarchie*. Produce arte visiva ponendo in successione, con scarni segni o ampie cancellature, sequenze di pagine estratte da opere della storia della musica. In definitiva sta 'attaccando' la storia come aveva già attaccato gli oggetti. Il suono che ne deriva è squisitamente concettuale, perché anche in questo caso il suo agire è attento, studiato: egli riesce a far parlare quelle singole pagine senza il 'rumore' di fondo delle letture convenzionali, senza gli 'strumenti' tradizionali di analisi, che aggiungono solo suoni estranei. Questi nuovi volumi, ulteriori *liber/azioni*, dopo *Aesthetik*³⁵, si intitolano, nel decennio che va dal 1984 al 1993: *Osservazioni su Zarlino/Riemann*³⁶, *Biblioteca musicale*³⁷, *Dubbio sull'armonia*³⁸, *Improvvisazione libera*³⁹, *Trattato di musica*⁴⁰.

³⁵ G. Chiari, *Aesthetik*, op. cit.

³⁶ G. Chiari, *Osservazioni su Zarlino/Riemann*, Firenze 1987, Tipografia giuntina.

³⁷ G. Chiari, *Biblioteca musicale*, Firenze 1987, Tipografia giuntina.

³⁸ G. Chiari, *Dubbio sull'armonia*, Firenze 1990, Hopeful Monster editore.

³⁹ G. Chiari, *Improvvisazione libera*, Firenze 1990. Col medesimo titolo circolano: a) il programma/catalogo pubblicato in occasione dell'«esperienza musicale per 70 solisti, su un'idea di Giuseppe Chiari» realizzata al Centro per l'arte contemporanea Luigi

Primo *anti*-trattato volto alla confutazione delle tesi di Riemann sono le *Osservazioni*. Qui, in modo dettagliatissimo, ponendo a confronto immagini derivate dai libri originali, si setacciano i modelli zarliniani ripresi da Riemann. Chiari, al termine di una trattazione che richiede mesi di studio per essere esaustiva⁴¹, butta lì, come se nulla fosse, la frase: «lo Zarlino di Riemann è tutto falso e solo un piccolo frammento si salva. Ma lo Zarlino del 500 è tutto vero. Si salva tutto». Ovvero, la critica che si fa di un trattato «semplice e serio» non ha significato musicale ed è «assurda», come scriverà con esemplare chiarezza in *Biblioteca musicale*: i ragionamenti di Riemann (ed estensivamente, qualsiasi ragionamento di quel tipo) condurrebbero ad un controsenso logico: che esisterebbe una unicità del linguaggio musicale; che alcuni agglomerati, insieme, combinazioni di note siano più «veri» di altri: «il gruppo (4, 5, 6) sarebbe vero / E sarebbe vero prima della musica. / 'Sopra' la musica. / Questa esistenza oggettiva permette di ispezionare la musica reale», come se esistessero gruppi/agglomerati che possano essere messi al di fuori della musica! È questo che appare «evidentemente assurdo. / O in altro caso porta ad ammettere la realtà superiore di alcune musiche e la realtà inferiore di altre. / Ancora una volta assurdo»⁴².

Biblioteca musicale è uno dei testi di Chiari che dovrebbe essere adottato nelle università e studiato nei conservatori e persino nelle scuole. Vi si attua una disamina splendida, antologica, partendo dalle fonti (riprodotte spesso in versione anastatica), della

Pecchi di Prato il 29 settembre 1990; b) un volumetto edito da Exit Edizioni, con le fotografie del concerto effettuate da Salvatore Mazza. Il testo-partitura di Chiari «Improvvisazione come musica brutta» (*incipit*) è il medesimo sia nel programma che nel volume, e comprende le indicazioni per *Quel che volete* per più strumenti (1964) e *Solo con la volontà di fare* (agosto 1965).

⁴⁰ G. Chiari, *Trattato di musica*, Napoli 1993, Ulisse & Calipso, Edizioni Mediterranee.

⁴¹ Si ritiene doveroso segnalare che da pochi mesi è possibile accedere in Italia al volume: S. Isacoff, *Temperamento. Storia di un enigma musicale*, Torino 2005, EDT, in cui vengono trattati (in modo divulgativo) alcuni dei temi largamente anticipati da Giuseppe Chiari: consonanze/dissonanze, armonia, evoluzione dei concetti collegati. Si conferma l'esterofilia italiana, che trascura le menti migliori e le loro intuizioni, salvo poi reperire le medesime intuizioni, anni dopo, quando accreditate da un successo editoriale all'estero. Evidentemente si fa meno fatica ad acquistare da editori stranieri piuttosto rinvenire e promuovere quanto prodotto in Italia. In questo la storia dimostra che, mentre si sta facendo, è realmente rizomatica. Nel suo divenire lineare (ovvero in futuro) forse verrà citato e ricordato il libro (poco efficace) di Isacoff e non quello (efficace, perciò pericoloso, capace di sovvertire) di Chiari.

⁴² G. Chiari, *Biblioteca musicale*, *op. cit.*, p. 99.

«storia delle parole 'armonia, accordo, modo, maggiore-minore, tonalità'». Una disamina garbata, che non vuole essere «assertoria», ma che parte dalla rilettura dei documenti dimostrando «la funzione limitata e transitoria» di quelle parole ed «il loro senso relativo»⁴³. Gli Autori di cui si parla sono i grandissimi della storia della musica lineare: Zarlino, Vicentino, Artusi, Rameau, Rousseau, Lagrange, Fétis, ... Importantissima la questione sottesa a tutto l'*anti*-trattato di Chiari: per quale ragione si scrive un libro sulla musica? Per illustrare «cos'è» la musica o più correttamente per mostrare «come si fa»?⁴⁴

Consequenziale (*consequenziale*, ovvero coerente) è il successivo *Dubbio sull'armonia* pubblicato nel 1990. Le questioni vengono subito messe in campo, e le si elenca:

- «Qualsiasi musica – la canzonetta più ingenua – è reale»⁴⁵.
- «Un libro di teoria va letto. / Poi va chiuso, lasciato sul tavolo»⁴⁶.
- «Non esiste musica senza suonare – L'armonia è l'idea di una musica senza l'uomo» (in quanto essa tende ad affermazioni metafisiche, che si inverano nell'esclusione del semplice gesto di chi prova a suonare uno strumento o una stanza)⁴⁷.
- «La parola musica indica – indicherà – ciò che stiamo ascoltando. Non altro»⁴⁸.
- «L'idea di musica si può dedurre da qualsiasi musica»⁴⁹.
- «La musica è un'esperienza umana. / Io non ho nessuna intenzione di rinunciare a parlare. / La musica non è natura»⁵⁰.
- «[...] Una musica veramente bella è un'espressione folle. Un giudizio non vive senza un io che l'ha pronunciato»⁵¹.

⁴³ *Op. cit.*, p. 3.

⁴⁴ *Op. cit.*, p. 73.

⁴⁵ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 12. Alla luce di tale frase andrebbe stigmatizzata l'ironia di alcuni critici sui 'vagiti' di Canzonissima: G. Chiari-G. Dorflès, *Il metodo per suonare...*, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁶ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁷ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁸ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁹ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 22.

⁵⁰ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 26.

⁵¹ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 33.

- «Il discorso valutativo non deve divenire come una elezione di un pezzo di musica a musica. Come se un pezzo di musica avesse bisogno di essere eletto per essere»⁵².

Se, dunque, autentica dignità mantiene anche la canzonetta, occorre porre in primo piano la musica: «[...] l'attributo reale spetta solo alla musica. Dare l'attributo reale alla formula è tradurla in essenza. Tradurla nella zona dell'essere. Ora la formula non è»⁵³. La formula «non è» indica una drastica opzione, delle due l'una: o la musicologia deriva la musica dall'armonia, rendendola un assoluto che è «niente» senza il semplice suonare/ascoltare; oppure l'armonia viene relativizzata all'interno della musica. Un'armonia 'relativa' (come Chiari ha già dimostrato nei suoi precedenti *anti-trattati*) è una contraddizione in termini. Dunque un'armonia relativa è un non-essere. E se la musica accettasse l'armonia (le regole di volta in volta statuite come assolute-metafisiche) in realtà sceglierebbe di servire il non-essere⁵⁴: ancor sempre un assurdo. Eppure, «la musica ufficiale reclama ... la detenzione del bello. È una follia che leggo tutti i giorni su Repubblica»⁵⁵.

Una risposta può farsi *politica*, prevede *insegnamenti* (al plurale)⁵⁶.

Prassi & Teoria

La teoria, ovvero 'una' delle teorie, diventa con Giuseppe Chiari autentico *soggetto* di critica sociale, ed è offerta tanto nel *Trattato di musica* (1994, ma la parte che dà titolo al volume è stata elaborata «in un periodo che va dal 1970 al 1990»)⁵⁷ che nella

⁵² G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 34.

⁵³ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁴ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 13.

⁵⁵ G. Chiari, *Dubbio...*, *op. cit.*, p. 23; è appena il caso di segnalare che oggi la 'detenzione' del bello conosce una singolarissima 'inversione', nel senso della sproporzione tra lo spazio riservato alla musica pop e quello lasciato a tutte le altre musiche. In alcune testate tale sproporzione è davvero eccessiva, ed a nulla sono valse le richieste di quanti, come G. Cardini, G. De Simone, e molti altri autori, hanno sollecitato pubblicamente un dibattito in tal senso. Il rischio, naturalmente, è quello di ergere un più alto recinto-ghetto in difesa di musiche che già per tradizione vogliono considerarsi 'alte'.

⁵⁶ Ciononostante, talvolta Chiari stigmatizza l'università laddove essa appaia contrapposta al teatro (le opere non trovano dignità solo se rappresentate col presupposto didattico), e in alcuni *statements* usa 'armonia' in opposizione propositiva.

⁵⁷ G. Chiari, *Trattato di musica*, *op. cit.*, p. 83.

successiva *Teoria* (1994)⁵⁸. Ragionare di teorie è posizionarsi criticamente per collocare il molteplice delle grammatiche possibili, è dire apertamente che la valutazione del 'quale' è politica. Se politica è la gerarchizzazione tra melodia e ritmo, melodia e armonia, e politiche sono «le classificazioni, le limitazioni di gruppi, le definizioni di gruppi» che «servono a dare disposizioni per gruppi», stabilire una grammatica significa per l'autorità consegnare anche la verità. Politica è quindi la prescrizione volta all'abbattimento di tali gerarchie, anche quelle sintattiche, perché «non c'è una corrispondenza diretta fra la complessità teorica (o pseudo-teorica) e la quantità musicale». Vero è che, in effetti, «non tanto la diversità, ma la pluralità è stata considerata fastidiosa»: cioè, già la semplice pluralità, *prima* del suo articolarsi in opere-musiche-teoriche differenti. Le schematizzazioni tipiche della musica occidentale (constatare regole diverse per periodi lontani nel tempo implica la comprensione della loro ragione politica), la verticalizzazione nell'accompagnamento, l'incatenamento dei rapporti intervallari inducono Chiari a dichiarare: «la mia convinzione è che si sia trattato – e forse ci siamo ancora dentro – di una vicenda politica»⁵⁹. Laddove chi voglia essere divergente non riesca ad istituire un giudizio critico-estetico, tale impedimento è di natura sociale, difficoltà che innescano meccanismi inconsapevoli di censura; per questo «il discorso, e quindi la lotta è politica». Assai interessante evidenziare che le operazioni di autoconvincimento delle forze divergenti vengono attivate attraverso «discorsi» (rinvia col senno di poi a Foucault). Difatti, «lo scetticismo non è dovuto a ragioni tecniche [...] lo scetticismo è dovuto a ragioni sociali»⁶⁰. Da cui la lotta.

Trattato di musica non è un *anti-trattato* come i precedenti. È, al contrario, un trattato *fluxus*, che *serve per fare*. Rappresenta il più importante sforzo per il lancio di suggerimenti, strategie, operazioni concettuali, e addirittura veri e propri 'diagrammi' che servono a comporre con l'ausilio della sola logica (ovvero operazioni utili anche a chi non conosca le prescrizioni ufficiali della musica). Il *Trattato* è complesso, articolato su più livelli, sintesi del lavoro di quasi trent'anni. Dunque esaurirne la portata, o

⁵⁸ G. Chiari, *Teoria*, a cura di R. Costantino, Genova 1994, Leonardi V Idea.

⁵⁹ Questa e le precedenti citazioni sono in G. Chiari, *Trattato di musica*, *op. cit.*, pp. 101-106.

⁶⁰ Questa e le precedenti citazioni sono in G. Chiari, *Trattato di musica*, *op. cit.*, pp. 85, 86.

anche solo *tentarne* una sintesi, è cosa davvero difficile⁶¹. È articolato in otto capitoli: *Trattato di musica; Il gioco degli intervalli (Sezione del trattato di musica); Musica di ricerca; Note di un musicista: oggettivo, soggettivo; Dubbio sull'armonia 2, 3, 4; Il canto quotidiano*. La prima parte, la più tecnica, potrebbe suggerire anche ai critici non musicisti quali siano le differenze esistenti con John Cage, consigliando un apparentamento ma sconsigliando una 'sudditanza' o 'soggezione' teorico/pratica. Opportunamente, quindi, Vittorio Gelmetti, in occasione della prima di *Per Arco*, tenutasi a Palermo per la IV Settimana Internazionale della Nuova Musica, considerò l'opera di Chiari (e l'*Anfrage* di Paolo Castaldi) come «la musica non musica più sintomatica dell'attuale situazione», in grado di andare «oltre l'aleatorio»⁶². Se Chiari sviluppa, da un lato, l'improvvisazione, dall'altro intende offrire ai non musicisti la possibilità di 'suonare' sia improvvisando che producendo/codificando strategie sonore personalizzate. Si può dire che la parte 'progettuale' è in Chiari più intenzionale. Questo rapporto, a parere di chi scrive, si inverte sul versante della pratica esecutivo-performativa. Un esempio: quando Cage esegue *Cheap Imitation*, derivato da procedure di casualità guidata (quindi non di completa aleatorietà), pone in essere nella sua esecuzione una 'indifferenziazione' sonora tale da determinare un *continuum* temporale unitario (perciò determinato). Esiste 'controllo' e intenzionalità del gesto esecutivo. Quando Chiari esegue al piano attua strategie *volte ad ottenere timbri inusuali, suoni e non più suoni, frammenti che si allontanano dalla fisicità delle mani e dallo scontro con la tastiera per arrivare alla lucidità puramente concettuale di un battito d'ali*. L'*Hetaera Esmeralda* di Chiari può essere ascoltata rigorosamente dal vivo, perché il gesto assume un significato molto più intenso della gestualità meramente vacua tipica dello sperimentalismo (da cui anche Cage si distanzia). Un 'controllo' tecnico deve pur esserci, in un approccio così raffinato e steso fra suono/non suono; tuttavia ogni residuo dell'intenzionalità progettuale (che sappiamo esistente) sembra essersi volatilizzato. Ciò accade perché Giuseppe Chiari mantiene un maggior grado di estemporaneità creativa dovuta all'uso dell'improvvisazione come pratica non priva di tecnica, la quale deriva soprattutto da un atteggiamento interiore di disponibilità alla creatività ed all'immagina-

⁶¹ Ciononostante, chi scrive è stato tra i primi a offrire recensione, nel 1995, certo della sua imprescindibilità.

⁶² E. Pedrini, *Giuseppe Chiari*, in G. Chiari, *Fraasi*, op. cit.

zione come stato permanente della persona, e non come ipotesi di eccezionalità orientaleggiante, mistica o magica. Fatto, tecnica, creatività restano elementi privi di *imprimatur* o gradazioni di valore.

Nel *Trattato* si può andare 'oltre l'aleatorio' attraverso ipotesi di disposizioni di suoni che seguono soltanto poche regole (le quali possono sempre essere infrante, per prescrizione!). Dal semplice suono ripetuto, alla distinzione tra due suoni di altezza differente; poi di lunghezza differente (attenzione: queste altezze e lunghezze non vengono mai predeterminate), e così via. La meta-regola 'scappa' (ne sono certo) dalla penna di Chiari quando scrive «la musica che si preoccupa dei rapporti verticali è una musica che studia i rapporti fra i suoni senza ordine di precedenza nel tempo. È una musica che toglie il potere discorsivo della successione. Che si astraie volutamente dal concetto di tempo»⁶³. È musicologicamente interessante segnalare come, probabilmente primo nel nostro Paese, Chiari suggerisse, ai fini della realizzazione di un «contrappunto di intervalli», la semplice tabella che si riporta qui di seguito, adottata oggi anche dai migliori analisti dello *spazio temperato*⁶⁴:

do	0	prima
do diesis	1	seconda minore (semitono)
re	2	seconda maggiore (tono); terza diminuita
re diesis	3	terza minore; seconda eccedente
mi	4	terza maggiore; quarta diminuita
fa	5	quarta giusta
fa diesis	6	quarta eccedente; quinta diminuita (tritone)
sol	7	quinta giusta
sol diesis	8	quinta eccedente; sesta minore
la	9	sesta maggiore; settima diminuita
la diesis	10	sesta minore; sesta eccedente
si	11	sesta maggiore; ottava diminuita
do*	12	ottava

⁶³ G. Chiari, *Trattato di musica*, op. cit., p. 26. Si avverte subito che tale musica «si astraie volutamente dal concetto di tempo. Come la pittura e la scultura sono arti dello spazio, la musica è un'arte del tempo mobile. Il movimento è la sua prima natura. Perciò l'analisi dei rapporti fra i suoni senza considerarli in successione risulterà difficile» (p. 26).

⁶⁴ L. Verdi, *Organizzazione delle altezze nello spazio*, Treviso 1998, Diastema, p. 15. Oltre l'ottava Verdi usa il sistema dei moduli su base 12 (i dodici suoni del sistema temperato).

do diesis* 13 nona minore
re* 14 nona maggiore

etc.

Nella sezione intitolata alla *Musica di ricerca*, sussistono le indicazioni per istruire azioni-collage; esse vanno effettuate nel presupposto della diversità tra le parti costitutive del collage. In *Note di un musicista: oggettivo, soggettivo*, capitolo circolato già a partire dal 1989 in anticipo sulla data di pubblicazione come quasi tutti gli scritti del Nostro, egli torna nuovamente sulla diade quantità e qualità, tradizionalmente di valore, e così la specifica:

«Una cosa è certa che civiltà diverse hanno libri e schematizzazioni, semplicità diverse.

La semplicità dello schema non è direttamente proporzionale alla grandezza della civiltà musicale.

Tradizioni ricchissime hanno alfabeti quasi infantili. E viceversa. Una formula complicatissima può dare una musica povera.

E viceversa.

La ricchezza teorica (o pseudo-teorica) non è la ricchezza musicale.

Una musica bellissima può arrivare da una formula fatta di niente.

Non c'è una corrispondenza diretta fra la complessità teorica (o pseudo-teorica) e la quantità musicale»⁶⁵.

La sezione si conclude con l'auspicio che in futuro «Si potrebbe insegnare una musica in un sapere sulla musica che dicesse la varietà la moltitudine delle musiche», ovvero considerare questa musica come una delle possibili a darsi. Se ciò non avviene (nel 1989 ed oggi) ciò è dovuto a ragioni che esulano dal risultato didattico; oppure alla facilità di avere a che fare con musiche di repertorio, «ripetizioni del mondo musicale del passato». Insegnare musica, invece, dovrebbe essere «un gesto individuale responsabile» e «qualsiasi trucco di diminuire la responsabilità ci-

⁶⁵ G. Chiari, *Trattato di musica, op. cit.*, capitolo *Note di un musicista: oggettivo, soggettivo* p. 101. Una idea di 'gerarchia' per quantità era stata esposta nel 1988 anche in G. De Simone, *Le parole sospese o del silenzio in arte*, Napoli 1988, Edizioni Scientifiche italiane, p. 31: «una particolare idea di gerarchia pare così delinearsi: non si tratta di una gradualità negativamente disposta a creare differenze di valore, esistente nella realtà del tempo e dello spazio, situata nel corpo sociale e riconoscibile. È viceversa un fenomeno di pensiero, che indica senza individuarla una diversità dovuta a complessi più o meno ampi e che non genera scale di valore, ma campi di possibilità», tra cui l'aggregazione per quantità.

tando entità con statuto ontologico [...] qualsiasi forma di certezza del progetto – da realizzare – è da considerare sleale»⁶⁶.

Teoria riprende alcuni di questi temi, con prevalente richiamo all'arte. Tra gli *statements* più significativi:

- «Tutte le opere sono belle. O tutte le opere sono brutte».
- «Il lavoro dell'arte è un lavoro di citazioni extrapolate (*sic*) e riordinate».
- L'arte è un'idea «che cessa quando la sua funzione è terminata».
- «Che artista sarebbe stato Leonardo se fosse vissuto nell'800. è un esercizio di fantastoria. Ognuno è libero di fare quest'esercizio. Ma è un gioco» (illumina di senso anche la successiva *Fantamusicologia*).
- «La direzione riguarda il futuro. / Il passato è descrivibile [...]».
- «Questo passaggio è la nostra storia. / I modi, i tempi del passaggio sono il lavoro storico. L'unico lavoro storico da compiere».
- «Il senso di questo passaggio riguarda appunto la direzione / Dare un senso... / Ma dobbiamo dare un senso»⁶⁷.

In *Teoria* sono tracciate molte linee, come quella della produzione, della commissione, del possesso dell'opera («mettono in cornice qualsiasi cosa ... Noi dobbiamo seguitare a gonfiare il palloncino. L'esplosione dovrà pur arrivare. Un palloncino non può resistere a lungo»⁶⁸). Anche qui la storia è movimento («la vera storia dell'arte è una storia di libertà. Una storia di individui trovati»⁶⁹), occorre liberarsi della mistica che prende denaro, gerarchia, potere e vende l'archeologia come se fosse opera. Bisogna evitare di «esercitare autorità».

Teoria si chiude con la frase «o fai ballare le parole o fai ballare i fatti. È doveroso far ballare la parola», tema che sarà al centro dell'*Autocritica*, pubblicata anni dopo dalla rivista «Konse-

⁶⁶ G. Chiari, *Trattato di musica, op. cit.*, capitolo *Dubbio sull'armonia*, pp. 136 ss.

⁶⁷ G. Chiari, *Teoria, op. cit.*, pp. 44 e precedenti.

⁶⁸ G. Chiari, *Teoria, op. cit.*, p. 63.

⁶⁹ G. Chiari, *Teoria, op. cit.*, p. 70.

quenz», che si concluderà con la constatazione «non abbiamo fatto ballare la parola. O fai ballare le parole o fai ballare i fatti»⁷⁰, senza più optare per «la parola».

Musica ignota

Intanto, dopo il *Concerto per la luce* (1981) e *Sound* (1987) per video, il Nostro riprende la scrittura su pentagramma, con un ciclo di fascicoli manoscritti, dalla copertina grigia, inviati ad alcuni interpreti, tra cui Daniele Lombardi, Giancarlo Cardini e Girolamo De Simone, intitolati semplicemente *Musica*, col seguito numerico: *1_95*; *2_95*; *3_95*; *4_95*; brani che in calce riportano la dicitura «Natale 1998» e che probabilmente raccolgono spunti e sensazioni maturati nel tempo. Altri lavori importanti hanno invece copertina gialla o avorio. Si tratta della splendida raccolta per pianoforte *Le foglie. I numeri* (1998); di *GDSN* (ovvero Girolamo De Simone napoletano, 20 marzo 1998); *3n + a* (1998); *Solo per tromba* (1999, dove Chiari ritorna ad indicazioni «materico-cubiste» laddove «il suonatore deve essere preparato ad accettare» il pezzo, che in caso contrario diviene «comico»); *Cinque meno uno* (aprile 2000), per pianoforte verticale; *FA SOL* («a Girolamo De Simone, napoletano», maggio 2000)⁷¹. Ancora molteplici sono gli interventi su fogli altrui, come *Cancellare la musica classica* («1998, a Girolamo De Simone»), a metà strada tra operazione concettuale, oggetto d'arte e visivismo.

Questi brani sono tra i meno noti, e vengono generalmente esclusi anche da elenchi, sommari, bibliografie (che risultano sempre incomplete e inattendibili), anche di quelli pubblicati in occasione di mostre importanti. Ciò dovrebbe provocare una riflessione sulla (pessima) prassi di limitare il discorso critico a periodi 'privilegiati' (nel caso molto complesso del Nostro si vanno a 'coprire' prevalentemente ed esclusivamente gli anni Sessanta/Ottanta), nella falsa convinzione che esistano fasi 'essenziali' e fasi 'trascurabili' dell'attività di un artista contemporaneo. Ciò conduce ad una incomprensione certa della sua evoluzione; questa gerarchia va invece abbattuta come tutte le altre operate in presunzione di qualità. Chiari è tra i pochi a 'mantenere alta la tensione' attra-

⁷⁰ G. Chiari, *Autocritica*, in «Konsequenz», rivista di musiche contemporanee diretta da G. De Simone, n. 6, VIII, Napoli 2001, Liguori Editore, p. 106.

⁷¹ Molti di questi lavori sono stati scritti per l'autore di questo saggio, che li ha eseguiti in prima assoluta ed in molteplici altre occasioni, tra Napoli e Roma.

verso contatti con le più attive ed importanti realtà espositive ed esecutivo-performative italiane, continuando a partecipare a *festivals*, ad inaugurare mostre e a creare vortici. Se può sembrare *fluxus* rivolgersi soltanto ad una ventina di anni 'caldi', si dimentica l'approccio rizomatico ma assolutamente conseguente delle ricerche 'anastatiche' di Chiari. Perché dovremmo tentare la repertizzazione di un solo periodo? Conserviamo, invece, memoria di tutto, ed evitiamo di creare repertori e graduatorie di valore a partire dal più remoto ed incerto vagolio critico (rispettando peraltro, in tal modo, una propensione presente nel nostro Autore, che mal sopporta critica e musicologia autoreferenziali, prive di efficacia 'sulla strada'). Ricostruiamo quanto è avvenuto ed usiamo le periodizzazioni, invece, nella didattica, trasferendo ai più giovani l'atteggiamento *fluxus*, che è movimento. Essi già usano musiche funzionali, ma non ne sanno dare ragione, oppure, paradossalmente, 'funzionalizzano musiche' ma poi mantengono intatta la sacralità ('magia', 'mistica'...) delle distinzioni tradizionali tra strada e teatro; tra opere di *writers* e opere da Galleria d'arte, tra suoni d'intrattenimento e Lirica.

In Chiari questo movimento è disegnato sulla stringa, che si srotola nei decenni: *musica/non musica*; poi, più avanti, *musicista/non musicista*. Infine, quando anche l'esecutore tende a sparizione (grazie alla tecnologia), occorrerà *desublimare/distribuire* la musica, confondendo nei plurali i privilegi della musica classica, seria, accademica, contemporanea. Farsi 'canzone' cantata, perché *o ballano le parole oppure i fatti*⁷².

Sul pentagramma

Per le ragioni appena esposte la scrittura su pentagramma merita una analisi *ad hoc*. Così come quella parlata o scritta (si tratta sempre di musica) e quella suonata, la musica annotata non intende piegarsi a gerarchie temporali, e sceglie nello stratagemma visivo, ovvero nella collocazione in ampi spazi della pagina, la sua possibilità di fuga verso l'interprete/spettatore che semplicemente raccoglie nella mente suoni inespressi.

Nei fascicoli 'grigi', in *Musica 1_95*, la produzione è articolata attraverso bicordi molto distanziati, o ravvicinati (0-1; 0-2); i suoni singoli paiono provenire dal concetto di unisono, non li in-

⁷² G. Chiari, *Autocritica*, in «Konsequenz», *op. cit.*, p. 106.

tenderei come tematici o d'appoggio per slanci di senso. Non si evita la ripetizione di suoni, la quale non si fa 'bordone', come avveniva con intenzionale e pre-minimale reiterazione nel celebre *Do*, e tuttavia tale ripetizione è assai sporadica (sta ad indicare che essa può esserci, contravvenendo anche alle regole della costruzione dodecafonica). I bicordi sono assai distanziati nella pagina ed a cavallo delle pagine. Il tempo si fa spazio. Interi righi, molti righi, appaiono attaccati da segni neri, cancellature di senso con pennarello. In due sole pagine i bicordi diventano *clusters* (anche in posizione lata), che intenderei talvolta come estensione dell'andamento bicordale alle due mani, talaltra come necessità di amplificazione timbrica.

In *Musica 2_95*, si verifica una distensione degli intervalli, due suoni successivi in figura di croma; Chiari si riferisce a queste successioni lineari come a 'contrappunti', di cui resta traccia in alcuni numeri che compaiono sui suoni, non rappresentando una indicazione per l'esecutore ma una traccia del gioco di combinazioni operato dall'Autore. Apparentemente vicina, dunque, ad opere come *Cheap Imitation* di John Cage, nella sua costruzione capillare e non casuale se ne differenzia profondamente. La traccia numerica va proprio a suggerire al musicologo tale intenzionalità sottesa all'opera.

Musica 3_95 è uno dei suoi lavori più misteriosi ed evocativi; se vi si osano pedalizzazioni lunghe, gli effetti sono mirabili. Alcuni intervalli si costituiscono come momenti di senso (re# - do; re# - re#⁸; re# - la; etc.) su cui il contrappunto ritorna come a volerne ispezionare possibili risonanze. I rapporti di terza maggiore e ottava sono frequenti (ma dobbiamo pensarli nel codice del compositore, e non quali semplici 'consonanze').

In *Musica 4_95* a singole emissioni si alternano i consueti bicordi, talvolta assecondando larghezze intervallari note, talaltra dilatando ed estremizzando tali estensioni fino agli estremi destro e sinistro della tastiera del pianoforte, andando a creare sorta di meta-intervalli in grado di 'aprire' le armonie. L'operazione, molto raffinata, si basa sul presupposto spesso trascurato (se non ignorato) che nel sistema temperato (e aggiustato o 'chiuso' sulla tastiera di un pianoforte) le consonanze di intervalli in posizioni stretta vengono smarrite moltiplicando l'ampiezza dell'intervallo per *n* volte. Una decima sarà meno consonante di una terza. In *Musica 4_95* c'è una anticipazione, in una sola delle pagine, di quanto verrà poi realizzato con *Le foglie. I numeri*: aprire alcuni frammenti ad una possibilità di esplorazione melodica (ma come

vanno suonate queste nuove 'melodie'? di qui a poco si cercherà di rispondere al quesito).

Proprio *Le foglie. I numeri* del 1998 è uno di quei lavori imprescindibili che dovrebbe rivivere nella prassi più che essere consegnato al mero repertorio. Nel risuonarlo, difatti, l'apertura della composizione (non la sua aleatorietà) fa sì che l'interprete possa ritrovare dei percorsi di senso molto caratterizzanti, anche solo a partire dall'innovazione di una pedalizzazione 'arbitraria'. Una progettualità imponente possiamo ricavarla dalla lettura dei numeri a piè di pagina: volendo si potrebbero enucleare insieme di senso a partire dai numeri romani, istruzioni non previste per l'interprete, ma che esistono in piena disponibilità per l'analisi. I percorsi di senso si arricchiscono per la presenza di 'pause', per alcuni cromatismi, per l'evanescenza (della durata) di alcuni suoni reiterati (VII, 7), per la pagina vuota (9: solo risonanza del silenzio o dei cinque *cluster* di pagina VII, 8). La scrittura spazia in ampiezza, e prende fino a quattro pentagrammi per diverse pagine (ma niente virtuosismo!). C'è cromatismo, quindi tensione dinamica oltre che statica. Suoni vengono distanziati all'interno della pagina III,22. Poi si diradano nella IV,23 e restano infine in rapporto intervallare 0-7 (do-sol) e 0-13 (do-do#⁸) (0-13 nel codice di Chiari; in altri codici: 1 modulo 12). Suoni singoli non sembrano polifonie ad intervallo zero come in altri casi; al contrario, alcune polifonie, distanziandosi per intervalli ampissimi, finiscono per assumere nelle voci più acute un senso 'tematico', con tutte le precauzioni del caso.

GDSN, dedicato all'estensore di queste note, è un contrappunto tutto giocato all'interno dell'estensione centrale dei due pentagrammi usati dai pianisti (con tre soli suoni che vanno verso le sottolinee della chiave di basso). Ho sempre eseguito il brano non troppo lentamente, senza eccessiva alternanza tra le mani, quasi a conservare una possibilità di lettura melodica, ma priva di un eccesso di significanza, ovvero come un'esplorazione delle false consonanze (rapporti tradizionalmente considerati 'consonanti' resi 'non consonanti' attraverso collocazioni/esecuzioni divergenti).

Cinque meno uno, ancora dedicato a chi scrive, è un pezzo sorprendente, tra i pochi secondo Chiari a contenere nel titolo il suo progetto. L'Autore sovrappone cinque intervalli uguali costruendo un meta-intervallo e sottraendovi un semitono. Le ar-

monie late (armonie in senso *lato*, in posizione non necessariamente *lata*) che ne derivano sono al massimo tre per pagina (per un totale di dieci bicordi che occupano sei pagine), e vanno quindi lasciate risuonare a lungo, nella proporzione tempo/spazio suggerita dalla collocazione nella pagina. Il pezzo va eseguito sul pianoforte verticale, il che sembra confermare l'indicazione di «Lento quasi fermo» apposta da Chiari in copertina, anch'essa eccezione alle pratiche compositive del Nostro.

Vista la predilezione di chi scrive per le opere di Liszt, e segnatamente quella 'attaccata' dall'inchiostro nero e colorato, Chiari nel 1998 mi manda una pagina tratta da *Soirée de Vienne*, con una copertina gialla dove campeggia la scritta «Cancellare la musica classica nella nostra mente» (1998), che è l'unica vera istruzione per suonare i contrappunti di Beppe.

Etcetera

Negli stessi anni, facendo seguito alla *Teoria* del 1994, Chiari pubblica: *Musica et cetera* («una mattina ci sveglieremo / apriremo la radio e non ascolteremo più una cosa chiamata musica»)⁷³; *Fantamusicologia* (di cui più oltre)⁷⁴; *Storia dei modelli musicali* (con la *Storia della riduzione a due toni*, la *Storia della parola 'accordo'*, e la *Storia della parola 'musica'*)⁷⁵, con *Analisi della parola 'Tonalità' secondo F. J. Fétis*⁷⁶, che abbinerei ad *Helmholtz* (in cui si inframmezzano citazioni e riflessioni su acustica e sulle sue pretese leggi universali)⁷⁷ e ad *Indici* (indici di

⁷³ G. Chiari, *Musica et cetera*, Bologna 1994, Edizioni dell'Ortica, p. 52.

⁷⁴ G. Chiari, *Fantamusicologia*, in «Konsequenz», rivista di musiche contemporanee diretta da G. De Simone, Napoli 1996, 2/96, III, Edizioni Scientifiche Italiane; G. Chiari, *Fantamusicologia/2*, in «Konsequenz», Napoli 1997, n. 1/97, IV, E.S.I.; G. Chiari, *Fantamusicologia/3*, in «Konsequenz», Napoli 1997, n. 2/97, IV, E.S.I. G. Chiari, *Fantamusicologia/4*, in «Konsequenz», Napoli 1998, n. 1/98, V, E.S.I. (va ricordato che la rivista ha conosciuto una prima serie edita dalle Edizioni Scientifiche Italiane fino al 1998, ed una seconda serie edita a partire dal 1999 da Liguori Editore). Il dattiloscritto inviato alla redazione di *Konsequenz* riporta la dicitura «inedito» e l'arco di scrittura indicato in modo autografo è «1994/1996». Successivamente, nel 1998, il testo, con qualche variante, è confluito in G. Chiari, *Fantamusicologia*, Roma 1998, Silenzio edizioni (copie fotostatiche).

⁷⁵ G. Chiari, *Storia dei modelli musicali*, Firenze 1996, Edizioni Meta.

⁷⁶ G. Chiari, *Analisi della parola 'Tonalità' secondo F.J. Fétis, con una nota su Il caso Monteverde*, scritto nel 1992, pubblic. Firenze 1996, Tipografia giuntina.

⁷⁷ G. Chiari, *Helmholtz*, scritto nel 1992, pubblic. Napoli 1997, Ulisse & Calipso, Edizioni Mediterranee.

libri di musica teorica in ordine temporale storico)⁷⁸ collegandoli implicitamente agli altri *anti-trattati*.

Del 1999 è una raccolta di fotografie che ripropone *Gesti sul Piano*⁷⁹, in modo molto più suggestivo e dettagliato; del 2000, invece, la ristampa di *Musica madre*⁸⁰, con differente impaginazione, tanto ricco di aggiunte da attualizzarlo e renderlo ancor più un testo di riferimento⁸¹.

Questi volumi hanno un intento totalizzante o autoritario? Mai. Auspicano una teoria al 'centro della musica'? Certamente no: ma questo è un valore aggiunto, che fa di Chiari un anticipatore di quelle che oggi appaiono come le più diffuse prassi di fruizione musicale quotidiana (ma dovrei dire 'consumo', riprendendo un discorso teorico già svolto altrove).

La storia della musica ha senso se esiste anche quella della serenata, della canzonetta, quella fatta a casa propria distesi sul pavimento, quella che magari si occupa solo di sette suoni, come dichiarato in *Fantamusicologia*: «Desidero un lungo saggio su una rivista specializzata su questi 7 suoni. / Desidero un capitolo di una storia della musica. / Vorrei anche leggere una storia delle brunette. / Ma non c'è. / Una storia della serenata»⁸².

Opera 'divergente' per atti divergenti, dunque, come almeno dal 1982 dichiarato da Wolf Vostell: «Problemi di classificazione sorsero solo più tardi, quando ci si chiese chi apparteneva a Fluxus e chi no. In seguito, presentammo Fluxus come il primo gruppo senza lista di nomi. Chi volesse appartenervi l'avrebbe deciso da sé. L'atto di appartenere è la professione di fede in Fluxus. Bisogna riconoscere, come complessità del gruppo Fluxus, l'assenza di una teoria estetica uniforme propria a Fluxus, e questo è il suo

⁷⁸ G. Chiari, *Indici*, scritto nel 1996, con dedica del 1998. Pubblic. Napoli 1999, Ulisse & Calipso, Edizioni Mediterranee.

⁷⁹ G. Chiari, *Gesti sul Piano*, riproduzioni fotografiche da video realizzate da Salvatore Mazza, Ravenna 1999.

⁸⁰ G. Chiari, *Musica madre*, Milano 2000, Giampaolo Prearo Editore (ristampa).

⁸¹ Altri testi raramente citati nei cataloghi e tuttavia importanti sono: G. Chiari, *La musica filosofica*, scritto tra il 1990 e il 1994, pubblic. in «Konsequenz», n. 1/95, II, E.S.I.; *Breve dissertazione sulla musica seria*, in «Oltre il Silenzio», n. 1, I, Roma 1995, Bollettino dell'omonima associazione, poi Silenzio Edizioni; *Musicologia Triviale*, Firenze 1998, Edizioni Meta; *Schoenberg parla di Schenker*, in «Konsequenz», n. 2/98, V, Napoli 1998, E.S.I.; *Dahlhaus & C.*, in «Konsequenz», 2/99, VI, Napoli 1999, Liguori Editore; *Musica alta e musica bassa*, in «Konsequenz», numero doppio, 3-4/2000, VII Napoli 2000, Liguori Editore; *Musica a esponente 2*, in «Konsequenz», n. 12/06, XII, Napoli 2005, Liguori Editore. E ancora: *Storiografia musicale in lingua inglese* (1995); *Storiografia* (1996); *Breve nota e ricerca sul jazz* (1997); *Omaggio a Gino Stefani* (1997); *Voci curate da Alfredo Casella nella Enciclopedia Italiana* (1997).

⁸² G. Chiari, *Fantamusicologia*, in «Konsequenz», op. cit., p. 25.

vantaggio. È la prima tendenza dell'arte del XX secolo *che comprende i più divergenti concetti artistici*⁸³.

La semplice affermazione appena riportata, la frequente citazione di concetti *fluxus*, e del medesimo nome 'Fluxus' in parecchi lavori di Chiari, il fatto che egli non abbia mai rinnegato il movimento, risiede nelle modalità dell'essere *fluxus* come *appartenenza non dichiarata*. Una appartenenza senza dichiarazione di fede, senza grammatiche e regole, senza liste di nomi, è più precisamente una *non appartenenza*. Per questo si dissente qui da quanti pongano distanza tra Chiari e Fluxus: ciò non toglie valore a Chiari, e dà merito a Fluxus. Chiari è *fluxus* e quindi non appartiene a Fluxus: ciò è molto semplice.

Autocritica

Chiari ha ben presente, come si è già notato, che molte delle questioni musicali hanno a che vedere con la politica. E, tuttavia, in una intervista del 2002 aggiunge: «Non è che voglio vincere la rivoluzione. Non è che voglio trasformare e educare, il mio compito non è educare. L'educazione che dà l'arte è indiretta»⁸⁴. Del resto un artista Fluxus non può agire politicamente se non attraverso azioni semplici ma dirompenti. La riflessione più recente, quella che parte da *Autocritica*, e si mostra perplessa di fronte agli sviluppi attuali del *marketing* musicale, va nel senso di una 'sconfitta' non personale dell'artista/musicista Chiari («sei nella storia della musica»), ma di una sconfitta della dimensione comunitaria (e dei movimenti) a scapito di quella nominalistica e personalistica che non farebbe che perpetuare l'errore dei repertori («ne uscirò velocemente»: i nomi restano, ma non contano nulla se le prassi non mutano). A marzo del 2006 Chiari dichiara: «la musica, oggi, di tutto quel che ho fatto ne fa tranquillamente a meno, e io devo constatare questo. Non posso non constatarlo. Però questo non significa che abbia sbagliato, o che non abbia fatto ciò che avevo la sensazione e il dovere di fare»⁸⁵.

Una riflessione critica su questo atteggiamento è quindi indispen-

⁸³ W. Vostell, *Fluxus*, testo elaborato per Radio Bremen, 2/13 maggio 1982, in «Oltre il silenzio», dicembre 1995, I, Silenzio Edizioni, p. 42.

⁸⁴ *Da una conversazione con Giuseppe Chiari*, intervista di A. Alibrandi del 25 gennaio 2002, in G. Chiari, *Mi hanno cercato*, catalogo della mostra alla Galleria «Il Ponte» di Firenze (4 marzo-6 maggio 2006), Firenze 2006, Edizioni «Il Ponte», p. 13.

⁸⁵ G. Chiari-G. De Simone, *Ho suonato cinque o sei sassi*, video-intervista del 14 marzo 2006, inedita.

sabile per andare oltre Chiari, per proiettarci nel futuro e leggere – storicizzare – l'*oper(a)zione Chiari* lucidamente, cogliendo nel presente i segni che già indelebilmente sono stati tracciati. Uno dei modelli per la declinazione della storia può essere dato dalla coppia interpretativa 'lineare' – 'non lineare', cui corrisponde quella tra sviluppo arborescente (struttura ad albero) e rizomatico (struttura a radice, quindi non sempre visibile). È, come noto, uno strumento messo a disposizione da Deleuze-Guattari, ma vorremmo provare a fare un passo avanti. Laddove si voglia studiare il passato lontano con analisi di approccio meramente rizomatiche (indagare l'inconosciuto che si articola per radici invisibili, pieghe della memoria, frammenti di cui si è smarrita conoscenza, poi improvvisamente riemersi) ciò potrebbe portare a conclusioni fuorvianti e pericolose. Collocare i fatti inediti, venuti fuori all'improvviso da una caverna (è il caso dei manoscritti biblici), all'interno di una storia che già si è fatta linea, scandagliata, assodata, accertata da molteplici studiosi, può essere devastante. Significa presumere che questi fatti nuovi, non ancora sottoposti a critica serrata, seria, comparata, qual è o dovrebbe essere quella maturata in decine di anni di studio approfondito di un autore o di un testo, possano nella loro inevitabile parzialità e incompletezza, scardinare l'impianto del già dato e del già noto. La storia è come un'immagine tridimensionale che al suo allontanarsi dal punto d'osservazione tende ad appiattirsi, a perdere definizione, e diventare linea. L'approccio rizomatico, in modo proporzionale a tale allontanamento nel tempo accaduto, non riesce ad avere la stessa immediatezza di verifica che posseggono i fatti a noi più vicini (con la grave conseguenza di revisionismi infondati e in malafede). Quanto accaduto venti o trent'anni fa può essere verificato più facilmente di quello che appartiene al passato dei cento o mille anni; una constatazione di una semplicità disarmante. Quello che accade, invece, è disarmante nel segno opposto: si riscrivono vita ed opere di artisti e musicisti nella presunzione di una scoperta recente, di un documento inedito appena ritrovato.

Rispettivamente, l'approccio analitico lineare va implementato con quello rizomatico in ragione del suo avvicendamento temporale all'epoca presente. Senza tuttavia consentire che la storia contemporanea possa subire la finzione della linearità, quando essa è sicuramente rizomatica.

L'*oper(a)zione Chiari* non può essere letta criticamente se non si rispetta il *fluxus* che vi è in essa, e tuttavia va immaginata nel

successivo sviluppo della storia, in ciò che è accaduto davvero nei fatti, nelle abitudini della gente dopo la deflagrante stagione degli anni Settanta ed il lento, necessario, importante lavoro divulgativo durato fino ad oggi, tentando di leggere se le opere e le azioni hanno lasciato un'impronta seria in pratiche politiche e prassi comunitarie, e se hanno impresso un segno duraturo nelle didattiche. Se un senso dell'opera d'arte è nella sua funzionalità ad altro, verifichiamo se rinveniamo questo senso, al di là di un attuale pessimismo, nell'*oper(a)zione Chiari*, oppure se tutto il suo agire marcisce nei cassetti come le opere di tanti musicisti di area soltanto 'sperimentalistica'. Il punto centrale è chiarire che il flusso generato dagli *happenings* e dalla musica d'azione è stato teorizzato, tradotto in prassi e superato, in Italia, prevalentemente da Chiari. Altri, *fluxus* o no, non sembrano averlo fatto con analoga efficacia (spesso trincerandosi dietro l'inattaccabilità di scritture criptiche). Questo flusso è la vera opera di Chiari, ed è quella che ha lasciato un segno nella perfetta funzionalità di oggi, persino quando essa è meno gradita, a chi scrive come a chi l'ha principciata (ad esempio quando tale funzionalità è al servizio delle vendite in un supermercato o delle galline che covano). Il punto, dunque, non è tanto quello di ricercare l'opera col suo nome e cognome (la quale già si fa repertorio, e si appresta a diventare lineare per l'esegesi di un futuro molto lontano), ma valutare se l'agire è presente, se le attese sono state tradotte in prassi al di là del beneplacito della cultura accademica o della benedizione della stampa e dell'ufficialità. Queste ultime non hanno 'cancellato' la musica classica, o meglio il presupposto aureo di primazia gerarchica della stessa, ed i giornali hanno talvolta addirittura 'invertito' tale gerarchia rivoltandola a favore della produzione pop (meglio se estera, e molto meglio se anglosassone o americana). Ma le prassi dei nostri figli già differenziano gli ascolti in base alla semplice loro efficacia funzionale. Si è già detto che perfino con i telefonini 'adattano' ampiezza, dinamica, equalizzazione. Operano compressioni, creano 'ambienti' di ascolto con strumenti prima impensabili. Questo dà grande efficacia all'*oper(a)zione Chiari*, al di là della stessa autocritica: «La musica bassa è musica. / La musica alta è musica. / E ognuno ascolta ciò che vuole»⁸⁶.

Esattamente ciò che è accaduto.

Oggi

Nell'attualità, Giuseppe Chiari disegna una costellazione bellissima, e ce ne fa dono: traccia linee, nomi, sopra uno dei suoi mitici fogli di carta (ne ha risme intere a portata di mano: quanti fogli avrà compilati e offerti in regalo?). I nomi appaiono dunque così elencati, senza pretesa d'esautività:

«LIVING THEATRE
SYLVANO BUSSOTTI
HEINZ KLAUS METZGER
FREDERIC RZEWSKI
ALVIN CURRAN
JOHN CAGE
PIETRO GROSSI
VITTORIO GELMETTI
----MARCATRÈ
COLLAGE
PAOLO EMILIO CARAPEZZA»⁸⁷

Sono compagni di strada, di avventure, oppure nomi di riviste, movimenti. E tuttavia, l'autocritica prosegue, si fa spietata, viene condotta all'estremo. Oggi per Giuseppe Chiari le tre linee importanti che avevano caratterizzato un'epoca sono andate smarrite; non riconoscerlo significherebbe mentire. Se «...consideriamo le varie battaglie: una chiamiamola la musica elettronica, l'altra l'improvvisazione, infine il teatro musicale e tutto ciò che può venire dalla cosiddetta avanguardia o dal futurismo, queste tre attività sono state abbastanza combattute, e per me sono perse. Dire che hanno sfondato per me è stupido, quasi. C'è anche il dovere di non essere stupidi. Non si può dire che la musica elettronica abbia vinto: se ne può fare tranquillamente a meno. Tutta l'enorme fiducia che avevamo nell'improvvisazione, tutto il fiato, il coraggio, il sacrificio che abbiamo messo nell'improvvisazione, cosa ce ne rimane? Certo rimangono ancora musicisti che improvvisano, ma l'improvvisazione *come pratica* non è entrata»⁸⁸. E tuttavia i 'metodi' hanno vinto, la 'confusione' tra i generi è cosa fatta, e anche nella scuole si improvvisa⁸⁹.

⁸⁷ G. Chiari, Firenze 2006, inedito.

⁸⁸ G. Chiari-G. De Simone, *Ho suonato cinque o sei sassi*, video-intervista del 14 marzo 2006.

⁸⁹ Si può verificarlo leggendo il fondamentale lavoro, inviatomi proprio da Giuseppe

In una delle sue riflessioni meno citate, *Nascita della musica concreta* (novembre 2001), Chiari offre uno spaccato spietato su quali residui di senso possano mantenere attualmente le attività musicali, suonare un violino, fare avanguardia, talvolta cantare. Un moto di rabbia scende lungo il pennarello, che annota: «Silenzio. / Rileggo queste righe / e le trovo / deprimenti / prendo la carta / e ne faccio una palla / per lanciarla / nel cestino»... e tuttavia «il gesto si ferma / sto ascoltando il rumore / della carta stretta / nella mano»⁹⁰.

Così allo stesso modo, al termine del più recente incontro, in procinto di salutarmi, prende un foglio di carta, lo strappa lentissimamente: suono inaudito o gesto io non saprei dire, ma provo emozione. Terminato il pezzo, l'attacco al foglio di carta, mi guarda con occhi che sorridono: «però, è venuto bene, vero?». Sì, Beppe, è proprio vero, «se è questione di emozioni, le emozioni provate non si cancellano»⁹¹.

Chiari, di A.R. Addessi, *I bambini e la musica contemporanea*, in «Konsequenz», n. 6/01, VIII, Napoli 2001, Liguori Editore, p. 74: «per una didattica della creatività ma anche dello stupore». Tutte le teorie di Chiari hanno avuto, di fatto, enorme ricezione nella didattica italiana.

⁹⁰ G. Chiari, *Nascita della musica concreta*, in «Konsequenz», n. 8, X, Napoli 2003, Liguori Editore.

⁹¹ G. Chiari, *Teoria*, op. cit., p. 76.

HO SUONATO CINQUE O SEI SASSI

CONVERS/AZIONI TRA GIUSEPPE CHIARI
E GIROLAMO DE SIMONE

Recatomi a Firenze nel marzo del 2006 ho voluto incontrare Giuseppe Chiari, principale esponente italiano di Fluxus, traendone una lunga ed inedita registrazione audio-video digitale. Quella che segue è la trascrizione della nostra conversazione, con pochi aggiustamenti che adeguano la fluidità del parlato alla forma del testo scritto.

Girolamo De Simone: Chiari, sei nella storia della musica...

Giuseppe Chiari: Ne uscirò velocemente...! Si pone il problema: «Che cos'è la storia della musica...?».

Se hai intenzione di farmi delle domande, di solito rispondo con un foglio in mano... (*prende un foglio di carta*)

GDS: Vivi un momento di ripensamento...

G.C.: Beh, sarà un problema mio, non certo di tutti. Ma io, tirando le somme, penso che ci sia stata una partita, una partita giocata e perduta. È comodo, mi dicono gli altri: poiché ormai hai un'età avanzata, pensi di non avere le forze per giocare un'altra, di partite: sei in pensione, e allora ti fa comodo anche fare non dico la vittima, ma il pessimista.

Ma se consideriamo le varie battaglie, una chiamiamola la musica elettronica, l'altra l'improvvisazione, infine il teatro musicale e tutto ciò che può venire dalla cosiddetta avanguardia o dal futurismo... queste tre attività sono state abbastanza combattute, e per me oggi sono perse. Dire che hanno sfondato per me è stupido, quasi. C'è anche il dovere di non essere stupidi. Non si può dire che la musica elettronica abbia vinto: se ne può fare tranquillamente a meno. Tutte l'enorme fiducia che avevamo nell'improvvisazione, tutto il fiato, il coraggio il sacrificio che abbiamo messo nell'improvvisazione, cosa ce ne rimane? Certo ci sono ancora musicisti che improvvisano, ma l'improvvisazione come pratica non è «entrata».

Io ho suonato l'acqua, ho suonato un foglio di carta, l'ho strappato lentissimamente, ho suonato cinque o sei sassi su un pezzo di vetro. Ho suonato la città, la strada, la stanza: sono tutte cose che possono essere considerate ancora interessanti o geniali, se vogliamo. "Geniali" tra virgolette. Ma dire che sono "entrate", come dici tu, nella storia della musica, che siano "entrate" nel costume, nella musica di oggi, non è vero, sarebbe un'inesattezza. Cioè, la musica, oggi, di tutto quel che ho fatto ne fa tranquillamente a meno, e io devo constatare questo. Non posso non constatarlo. Però questo non significa che abbia sbagliato, o che non abbia fatto ciò che avevo la sensazione e il dovere di fare.

Si è litigato ferocemente alcuni anni fa perché a Roma si faceva Spontini, e tutto sommato la città si ribellò in maniera abbastanza precisa, dicendo che questo non era il dovere del Teatro di Roma, il quale doveva fare Donizetti; e che comunque non aveva senso fare Spontini. La città *si ribellò!* Invece pochi mesi fa è stato fatto Salieri a Milano e nessuno ha detto che era sbagliato. Nessuno ha detto che era una vergogna. Nessuno ha detto "che senso ha". Ciò è stato dato "come se"...

Dunque non mi sembra che siano stati fatti dei passi avanti, ma — anzi — che ci siano dei feroci passi indietro. Cioè non ci siamo chiesti con quale potere e con quale autorità si faceva tranquillamente l'*Europa* di Salieri. Opera fallita anche a suo tempo, sia ben chiaro, ma anche se non fosse fallita a suo tempo, anche se fosse un recupero, ne andrebbero analizzati i costi in forze, denaro, posizioni, etc.

GDS: Raccontami di quando hai suonato la città... perché voglio poi arrivare a capire se sia vero che non è rimasto nulla del tuo gesto.

G.C.: *Suonare la città* rientra in una situazione che parte da un concerto per pianoforte fatto alla Galleria Toselli nel 1972 a Milano. Subito dopo vengo invitato a Como. E lì propongo di suonare la città, dove praticamente alcuni mi seguono nel fatto di sbattere le persiane, altri mi seguono nel regalare chitarre, altri mi seguono nel far scendere una corda dal campanile, corda che diventa poi da tirare... do una libertà quasi totale anche di suonare dei pianoforti e di suonare gli oggetti: principalmente le cancellate, le persiane. Però il tutto avviene in un Festival organizzato che viene preso e accettato come una festa. Ovviamente il tutto è stato rifatto, ad esempio nella cittadina di Certaldo, dove

ha preso di più l'aria di una improvvisazione libera. In pratica, invece, *Suonare la stanza* era una cosa che facevo nelle esperienze di *performance*: ero ospite di un museo, di una galleria, ero ospite di un potere che "era alla voce arte", insomma, di una radio, e mi giravo intorno, sbattevo una finestra o una sedia, facevo dei rumori che si potevano fare nella stanza (ce ne sono moltissimi...) e quello diventava *Suonare la stanza*.

Ma stamani volevo parlare di successo e di insuccesso: allora era già un successo essere invitato (non invitavano un 'ics' sconosciuto). Il pubblico era limitato agli addetti ai lavori. Estremamente limitato agli addetti ai lavori, cioè altri artisti, critici d'arte, fidanzate, mogli, parenti e fratelli degli artisti e dei critici d'arte... un po' di studenti; ma comunque era un pubblico...

G.D.S.: C'era un fermento culturale attorno ad una proposta che si poteva definire 'eversiva', no?

G.C.: Sì, c'era un fermento culturale anche se questo era gestito da musei. Non era in teoria per addetti ai lavori, ma lo diventava *di fatto*.

G.D.S.: Ma era fruito con una certa sorpresa, un certo divertimento?

G.C.: No anche senza, anche senza il divertimento: era fruito da persone che si atteggiavano ad essere pratiche di tutto ciò, che lo analizzavano in maniera anche intelligente, se questo suonare di Chiari era buono. Però il problema è che eravamo già nell'ambiente dell'arte. Avevamo già tradotto la musica come un 'fare' che andava bene sotto una intestazione che si chiamava Arte e non più Musica.

Io ho suonato a Londra *Gesti sul piano*, in un pianoforte, in una sala, in un teatro: questo teatro era a disposizione sia del College of Music che del College of Art ed io ero ospite del secondo. Ero stato invitato fin da Firenze e l'aereo era pagato dal College of Art e non dal College of Music...

G.D.S.: Il tuo successo lo leggi nella chiave della trasfusione musicale/arte...

G.C.: Lo leggo nel senso che l'arte si è assunta la responsabilità di 'salvare' questo musicista che il sistema musicale invece molto

probabilmente avrebbe lasciato naufragare. Non è che io non sia stato invitato da istituzioni musicali, però in maniera molto, molto più rada, molto più strana...

G.D.S.: Quindi registri un ritardo della musica rispetto all'arte...

G.C.: C'era e c'è ancora. Questo è il ritardo: se tu dici 'ritardo' dai già l'interpretazione che in futuro sarà diverso, che c'è un progresso il quale comunque va compiuto. Cioè, lui fa *Gesti sul piano*, e questo *Gesti sul piano* se non è famoso oggi o se è famoso limitatamente alle gallerie d'arte, ai musei ed alle biblioteche comunali, se è famoso in ambienti che *non sono* quelli ufficiali, istituzionalizzati della musica, *lo sarà*. Ma questo è sempre ottimismo. Non è detto che lo sia. Anzi è questo che io sostengo ora: non lo sarà! Non lo sarà. È stato abbastanza interessante, è stato forse importante fare anche questo, però rientra nelle possibilità che l'ambiente dell'arte (nel suo istituirsi in maniera molto articolata: Accademie, Gallerie, commercio etc.) ha. Poi bisogna riconoscere che l'ambiente dell'arte per il cinquanta per cento è privato, non è pubblico: è commerciale.

G.D.S.: Perché parli anche di insuccesso della musica elettronica, se essa oggi appare così pervasivamente integrata nel sistema dei consumi musicali?

G.C.: Ma a me non risulta che sia così! Noi dobbiamo metterci di fronte ai fatti: non voglio parlare dei centomila dei concerti rock, però non posso nemmeno non parlarne. Cioè c'è un fenomeno per il quale questi attirano tranquillamente cinquanta, sessanta, ottantamila, centomila persone: succedeva dieci quindici anni fa, ed oggi è quasi normale. È chiaro che questa gente si riunisce per stare insieme, per vivere la folla. Però io devo riconoscere che questo gran successo di folla esiste.

G.D.S.: Però ti stai riferendo alla fruizione dei concerti musicali. Io parlavo dal punto di vista della proliferazione di formati musicali in Internet, o scaricati e fruiti a casa...Cioè è il gesto sociale della musica che è in crisi. Invece la fruizione, ancorché di singolarità, sopravvive.

G.C.: Che intendi per gesto sociale?

72 *G.D.S.: Il fatto di vivere comunitariamente il gesto del concerto*

(nel senso proprio della 'comunità'). Quello probabilmente è in crisi. Però esiste la possibilità di fruire di una indeterminata mole di materiali musicali prodotti da chiunque, distribuiti attraverso Internet, scaricarli su piccoli apparecchi portatili e ascoltarli in qualsiasi momento della giornata.

G.C.: Parliamo pure di questi apparecchi che ci danno cinquecento pezzi di musica (e son cifre inimmaginabili: mille pezzi di musica non riempiono una vita...): non mi risulta che in questi mille ci sia molta musica di Giuseppe Chiari... non ce n'è assolutamente. Ma neanche musica di John Cage. Neanche musica di Alvin Curran. Bisogna riconoscere il problema: sono tutte canzoni e danze. A un certo punto bisogna dire che sì, il governo riuscirà a far trasmettere l'Europa di Salieri alla Scala. Però lo Stato non riesce a far trasmettere l'Europa di Salieri in televisione. Probabilmente ha tentato, però gli hanno riso in faccia. La televisione non trasmette musica sinfonica; non la accetta. La Rai riesce a trasmettere musica cosiddetta 'classica' in settori secondari specialistici.

G.D.S.: Questo è vero per la TV generalista. Ma le reti a pagamento hanno decine di canali dedicati alla musica dove è possibile reperire anche la musica di Cage.

G.C.: Certo, se la cerchi intenzionalmente! Sento che in te c'è una fedeltà all'ottimismo, anzi un dovere dell'ottimismo...

G.D.S.: ...è perché colgo in te una inaspettata attenzione alla repertizzazione, ovvero alla conservazione dei repertori. La tua musica e i tuoi gesti, come quelli di Cage e come le ricerche della musica elettronica, sopravvivono anche nelle canzonette e nelle prassi ampiamente divulgative. Quei gesti e quella musica non sono stati inutili, perché si è trattato dei pilastri sui quali poggia tutta la musica d'oggi. Senza la ricerca di Grossi, ad esempio, ora non ci sarebbe l'ipod, con il quale chiunque viaggia guarda il filmato e ascolta la musica che vuole, ancorché una canzonetta. Senza il gesto di Chiari, di 'vivere' i rumori della città, probabilmente la componente rumoristica, la componente ambientale della musica, presente anche nel genere canzone e nella musica da spot, non sarebbero così sviluppate. Oggi anche durante una pubblicità posso ascoltare frammenti di linguaggio musicale molto evoluti. Il merito di questo è nelle azioni...

G.C.: ...la ricerca...

G.D.S.: ... che voi avete posto in essere. Se invece io lego la mia attesa di fruizione di musica di Chiari o di Cage esclusivamente alla possibilità di ascoltarne la produzione (il catalogo legato al nome d'Autore), con la preoccupazione al perpetuarsi dei singoli repertori... allora da questo punto di vista potrebbe parlarsi di un insuccesso. Questa posizione mi sorprende in Chiari!

G.C.: Infatti io ho detto "cosa me ne faccio di Mozart se ho un cucchiaino e un bicchiere".

G.D.S.: Esattamente. Potrei dire oggi: che me ne faccio di Chiari se ho l'ipod? E dentro all'ipod ho tutte le musiche che approfittano (comprendono) quello che ha fatto Chiari?

G.C.: Eh, questo però è da dimostrare! Ammettiamolo pure, è molto generoso nei miei confronti, consolatorio ed amichevole. Però, poiché tu parli spesso di "storia della musica", occorre non dimenticare che la storia della musica cambia. Va riscritta. Questa storia scritta oggi in cui c'è una selezione feroce per la quale vengono cancellati nomi famosissimi giocando coi soli 'grandi'. Io ho scritto la musica non è HMB, cioè non è Haydn, Mozart, Beethoven. Mentre per ora la storia della musica poggia ancora su queste basi. Secondo: la storia della musica considera obbligatoria la dimensione sinfonica. Ma tale dimensione nasce alla fine dell'Ottocento. Prima si componeva per l'Opera, per la voce, per il canto. La musica strumentale era secondaria. Quel pazzo di Hanslick a un certo punto dice che la musica è suono e da allora essa non è più solo voce. Ma che la musica non sia voce è senz'altro una follia di tipo mitteleuropeo. E tutto questo non regge. Tu dici: "regge malgrado tutto". Quando io dico "lasciate la musica classica", dal momento in cui debbo considerare anche la mia produzione e quella di Cage, Berio, Curran, e la tua, debbo considerare questo materiale intellettuale come musica classica, post-classica, para-classica, ma appartenente sempre alla musica classica, che è una forma di nobiltà...

G.D.S.: Beh, allora poi perché ti sorprende che venga lasciata da parte? Stanno seguendo esattamente ciò che tu hai teorizzato ...cioè la pura contemporaneità ed estemporaneità dei gesti musicali che avete/abbiamo compiuto. Essi non vengono inseriti nei

repertori. Chiari non sarà (non può essere) repertorio come Mozart è stato repertorio. Se non nelle pieghe della ricerca...

G.C.: Di Mozart ce ne sono due. Uno è quello del Settecento, che ha un grosso successo come musicista di quel secolo, scrivendo opere, operine, scrivendo le sue sonate, le sue sinfonie. Quello che è importante precisare è che le sinfonie di Beethoven sono scritte per sedici, venti musicisti, e che diventano per cinquanta, per sessanta, per orchestra sinfonica, alla fine dell'Ottocento perché è allora che nasce l'orchestra sinfonica. Precedentemente loro, poveracci, fanno il loro mestiere; lo fanno bene, hanno successo (in vita! durante e dopo); ma è un'altra cosa. Nel momento in cui si inventano la musica assoluta e la musica pura, si prendono le sinfonie di HMB e le si fa diventare musica assoluta, pura, e questo diventa il nostro repertorio. Ma è un repertorio recente. Io faccio parte di un settore, che è quello dell'avanguardia e della musica di ricerca, o chiamala come vuoi, in cui ho prodotto e avuto successo. Però il settore è piccolo e non ne vedo l'importanza nel momento in cui uno debba scrivere una storia della musica del Novecento. Verrà citato, senz'altro, però sarà una citazione a latere. Sarebbe stupido dire: "io sono eccellente", farne una questione di qualità e di quantità. Ne faccio una questione di 'genere'. Il genere che io ho coltivato (ma forse io *non* l'ho coltivato) non è un genere che ha successo. Nella storia c'è sempre un genere che ha successo, mentre gli altri vengono trascurati. Sento questa problematica, la sento non perché la potrò risolvere, ma so che va ammessa. L'utopia e l'ottimismo che forse Pietro Grossi si porta dietro non li condivido affatto. Perché Pietro, a ricordarlo da vivo, pensa che il mondo cambierà. E pensa che il mondo cambierà a suo favore. Così come il mondo è cambiato in favore di Mozart e di Beethoven alla fine dell'Ottocento, quando si è accorto che c'era una musica assoluta e che la musica assoluta era la loro. E questa teoria ha avuto successo, perché i libri la mantengono, le scuole la difendono, etc. Però un successo entro certi limiti.

G.D.S.: Pietro Grossi si è meno legato ad una firma.

G.C.: Abbiamo avuto un successo analogo. Siamo due utopisti. L'intuizione di Pietro sulla *Home-art* è simpaticissima e anche molto interessante. Però è di moda? È teoria ufficiale? No.

G.D.S.: Non è teoria però è prassi. Se pensi al trasferimento di

musica via cavo telefonico, che lui ha realizzato per primo in Italia, si tratta di un esempio eclatante delle sue intuizioni. Oggi tutta la musica viaggia così. Anche la nostra musica, per quanto in una risacca residuale. Se devo arrivare a Daniele Lombardi, gli mando i miei files in questo modo.

G.C.: Il tema è il grande successo della canzone, non per i festival, ma per il suo 'consumo', il fatto che la canzone arriva dappertutto. Poi ci sono i mezzi di riproduzione che ti permettono di ascoltare. Diciamo una banalità. Ai tempi di Beethoven non è che si poteva ascoltare musica andando in carrozza (forse sì, con un *carillon*). Ora si ascolta musica in qualsiasi punto della vita. Basta avere una cuffia alle orecchie. Ora la diffusione è totale.

G.D.S.: La differenza è tra il comunitario e l'individuale. Il fallimento, purtroppo, è della dimensione comunitaria.

G.C.: Vediamo. Oggi si ascolta musica dappertutto. Ma quasi sicuramente la musica che si ascolta è canzone. Tu prendi il Settecento. Il Settecento ha l'opera, va bene? la quale è nel Palazzo, a Corte principalmente, presso il Principe. C'è anche l'Opera Buffa. C'è la musica nella taverna. In taverna va anche il violinista. Va a suonare durante le feste di campagna, alla vendemmia. Insomma c'è musica più povera; canzoni. E c'è la musica dei mendicanti. Molti mendicanti suonano il violino. Questi due altri settori sono totalmente perduti, abbandonati, mai considerati. Però ci sono. Se tu leggi la vita di un musicista come Rameau ti dicono che per dieci anni non ha guadagnato, o forse ha guadagnato prestando il suo violino, il suo suonare, a qualche messa, qualche funerale. Nell'Ottocento, dopo la Rivoluzione francese, si inizia a rivalutare questa musica povera. La taverna diventa *café chantant*, e la musica che vi si suona comincia ad essere vagamente più considerata, non si perde totalmente. Dopodiché questo settore 'popolare', povero, o chiamalo come vuoi, 'basso-borghese', lentamente va a crescere. Si balla con macchine musicali, *carillon* a forma di mobili. E se si balla quella è Musica. Poi c'è il cambio delle danze. Le danze cominciano ad essere importanti. Lulli era considerato un rivoluzionario perché porta il minuetto a Corte al posto della corrente. Siamo sempre a Corte. Tutta la storia del valzer è ignorata dalla nostra Storia della Musica, che io considero brutta, sbagliata. Non fa mai la storia del valzer, della gavotta, della mazurca, del tango, che invece è una bellissima storia. Oggi c'è tutta la storia dei ritmi nordamericani, eccetera. Mentre queste danze

'salgono', cresce anche la maniera di trasmetterle, la diffusione, cambia la maniera di comprarle e l'intero sistema muta. Questo la storia, prima o poi, dovrà 'schedarlo'. Non può tranquillamente dire "nell'Ottocento c'è Beethoven, poi c'è Debussy. Ai primi del Novecento c'è Casella, nella seconda metà c'è Berio". Queste sono cazzate dal punto di vista storico. C'è ben altro. Succede ben altro...

G.D.S.: Rispetto al flusso?

G.C.: Rispetto alla vita musicale: non se ne può fare una storia di geni. Se se ne fa una questione di geni, io mi infilo in quei dieci o venti nomi che vengono giudicati esemplari. Ma non sarebbe giusto. Non è una questione di nomi. Invece è una questione di flussi, di costumi. L'opera del Settecento non è Mozart. Ma è l'abitudine di alcune Corti di fare opere musicali, di riunirsi in un gran salone e festeggiare in un certo modo. Il Teatro di Corte entra nei Palazzi.

G.D.S.: Posso farti una provocazione in puro stile Chiari?

G.C.: Beh certo!

G.D.S.: Il valore di questi 'flussi' è invariato. Non è dall'iscrizione nella storia della musica che questi flussi ottengono valore aggiunto rispetto all'esito totale, al loro influsso sulla musica che oggi noi viviamo.

G.C.: Certo nessuno li distrugge...

G.D.S.: Soprattutto nessuno ne può distruggere la quota parte che essi mantengono nelle musiche di oggi, anche in quella che oggi è più fruita (per tornare alla canzone).

G.C.: Beh, quello che tu dici è interessante, viene registrato anche questo?

G.D.S.: Sì.

G.C.: ...penso che prima o poi succederà, e forse sta già accadendo, che avremo delle storie delle musiche diverse. Accadrà da un momento all'altro. Non si può seguitare con questa storia idealistica, con serie di nomi, "Casella primo Novecento, Berio

secondo Novecento". Bisogna considerare fenomeni molto più vasti. Tu dici che il flusso ha comunque una sua influenza...

G.D.S.: ... e una sua sopravvivenza. Per esempio per la storia della danza, come dicevi tu. Una ricaduta esiste prescindendo dall'iscrizione in una storia della musica cartacea.

G.C.: Quello che affermi è ancora più avanzato, perché tu stai prevedendo una crisi del cartaceo che praticamente annullerebbe da sola il problema di riscrivere una storia della musica. Io sto parlando di una storia in cartaceo, ma tu dici che siamo già in un altro mondo...

G.D.S.: Sì, oggi risolvo tutto facendo una ricerca con Google...

G.C.: Mi sono ritrovato a Bologna ad un dibattito al quale partecipava gente giovane. E ad un tratto una ragazza mi dice: "comunque Lei non è felice. Perché guardi, io non ho problemi. Mi alzo al mattino con la radio, se voglio ascolto, altrimenti chiudo. Poi mi faccio il mio latte caldo e passo la giornata a studiare. Poi trovo sempre dei ragazzi che mi invitano ad andare ad ascoltare, e certe volte andiamo ad ascoltare musica. Siamo stati al concerto del tale e del talaltro. Siamo stati felici, nessuno ce lo ha impedito. I problemi che ha Lei non vedo perché me li dovrei accollare". Non lo ha detto, ma intendeva dire: "nessuno Le impedisce di ascoltare la musica che vuole. Di *non* ascoltare e di non preoccuparsi", e questo è molto importante. In fondo ha ragione. Malgrado tutto, nell'*Autocritica*, mi spingo fino ad affermare di aver sbagliato; ma rimane la vanità di fondo che il mio intervento "Chiari dichiara di aver sbagliato" debba rimanere famoso. L'*autocritica* deve rimanere una notizia. Mentre invece forse non è nemmeno una notizia. Non deve rimanere nulla. Siamo sempre lì: la Scala c'è sempre, partono quantità di denaro inimmaginabili, ed è un problema. La Scala produce della cattiva musica.

G.D.S.: La previsione della crisi dell'Opera è un'altra delle intuizioni di Grossi.

G.C.: Grossi era più ottimista di me. Diceva: non esiste più, tutto ad un tratto scoppierà in aria, salterà; era più fantascientifico... Tu vedi Battistelli, io lo incontro tanti anni fa a Milano. Questo uomo arriva con un camion, un furgoncino abbastanza nutrito.

Dentro al furgoncino c'è materiale per tre batterie jazz, tamburi,

timpani... c'è parecchia percussione. Solo percussione. Mi sembra da solo, se non aiutato da Walter Marchetti, o da qualcuno che l'ha invitato. 'Sbarca' questo materiale sul palcoscenico e crea queste tre batterie. Dopodiché quando tocca a lui si mette a suonare "bunputupù, bumpupupù", fa un pezzo più o meno normale, nulla di eccezionale, noi che siamo in platea lo applaudiamo, andiamo a cena e mi ricordo che Marchetti gli dice "hai fatto della pornografia musicale, ti dovrei vergognare..." (*risate*), ma non è questo il punto. Siamo a dieci, quindici anni fa, e lui sta girando il mondo con questo carrozzone con dentro questi tamburi. Oggi Battistelli è responsabile o direttore artistico della Biennale... Mi dirai perché racconti questa storia. È esemplare; forse sì, forse no, ma il mondo è cambiato. Quando ho detto che a Spontini Roma si ribellò e a Salieri Milano ha taciuto... la cosa mi ha scoraggiato: vedo che quando avevo sessanta anni Roma si incazzava, ed a settantanove Milano non si incazza. Quindi si sta andando peggio: io non credo che si vada indietro, sia ben chiaro, per me il mondo *non può* andare indietro...

G.D.S.: hai ragione, va peggio quella musica da concerto, occorre proiettarsi in una dimensione completamente differente, immateriale, silicea... quasi informatica, per cogliere il reale luogo in cui c'è la musica. Che non è più nelle sedi istituzionali dove ne resta la mummificazione...

G.C.: ...Cioè c'è a casa e in Internet...

G.D.S.: Si concretizza ora quello che voi avevate teorizzato, di farsi da sé la propria musica. È una realtà concreta. Gli strumenti che vengono usati non sono più il pianoforte, la porta oppure l'armadio della stanza, ma i frammenti tratti dall'intero universo sonoro. Uno li prende e si fabbrica il proprio pezzo. Questo lo fanno già i miei piccoli allievi con il cellulare.

G.C.: Beh, tu sei un ottimista, e anch'io vedo nell'ipod una soluzione, però la devo analizzare, devo farla 'marciare', devo metterla in funzione...

G.D.S.: La devi metabolizzare...

G.C.: Ma anche scrivere! sono molto interessato alle dichiarazioni di principio. Spero che tu possa portare avanti questo discorso. Hegel a un certo punto dice che l'opera contiene la dimensione

del sentimento, e che il sentimento sciupa la musica, eccetera eccetera... Non era stata tradotta, e anche se lo fosse stata nessuno l'avrebbe capita. Siamo in pieno fenomeno Rossini. Quando nel secondo Ottocento Hegel viene tradotto, lo riprendono i soliti noti e dicono "si è vero, la voce disturba perché la voce contiene un dramma, un tema e questo tema ci porta ai sentimenti umani e nella musica i sentimenti non ci sono, eccetera". E dunque: musica strumentale, nella quale i tedeschi sono maestri, mentre gli italiani fanno schifo: e finalmente ci siamo disfatti del prepotere italiano. È questo il punto, fino ad allora la musica era italiana. Questa battaglia vinta, schematizzata, portata nelle scuole, ora io penso sia 'ri-perduta'. Difatti la musica per eccellenza non è strumentale. La musica per eccellenza è altre cose: voce, rumore, parola... mah non so dire neanche *cosa* ma è sbagliato considerare 'eccellenza' quella strumentale. 'Strumentale' in senso collettivo è poi ancora peggio. Ciò non significa che con una chitarra non puoi scrivere musica, sia ben chiaro; ma non che sia la prima o la migliore cosa che puoi fare. È una delle tante cose. Però non vedo che ciò accada... Io do molta importanza alla scuola, tu mi dici che la scuola è cartacea, lasciala fare! Io do abbastanza importanza all'ufficialità, ecco. La musica è ufficialmente ancora HMB, ancora Haydn-Mozart-Beethoven. Cercavo di smontare questa cosa. Anche John Cage ci ha provato con forza ben maggiore della mia, però con minore appiglio polemico, portando avanti una filosofia orientale che praticamente in America può anche essere considerata un gesto intellettuale di altissimo livello (immettere filosofia orientale nelle cose). Ma non in Europa.

G.D.S.: Abbiamo parlato dei massimi sistemi. Ma ora vorrei sapere cosa stai facendo in questo momento. Infatti è molto celebrato tutto quello che hai fatto fino agli anni Ottanta, e poco o nulla si sa di quello che succede dopo.

G.C.: È inferiore. Il periodo che arriva fino agli anni Ottanta è quello di *Gesti sul piano*, la carta,... tu lo conosci. Il secondo periodo, invece, riguarda più l'arte visiva. È più carta, più scrittura. Poi la grande improvvisazione del Museo Pecci è del Novanta. A un certo punto io propongo il concerto. Questo concerto è *Gesti sul piano*, dove suono per un'ora, un'ora e mezzo e ci butto dentro quasi tutta la produzione per pianoforte. Quando questo concerto è già venduto in Germania, Austria, Svizzera, Olanda e Belgio (più o meno queste erano le nazioni che pagavano...), mi chiedono se ho un pezzo nuovo, ed io offro *Discussione*,

dove chiedo domande alle quali rispondo: un *happening* verbale, non spettacolare, che ha avuto parecchia fortuna. L'ho realizzato a Colonia nel Settantaquattro. Ma l'ho fatto a Ferrara, a Brescia... Verso gli anni Ottanta mi si chiede ancora qualcosa ed io invento il *Concerto per luci*. Lo vendo ancora una volta in Germania, in Austria, in Spagna ed in Italia, a Villa romana ed in altri luoghi. Ed è l'ultima, forse, forma di performance solitaria. Poi quando mi capita ancora un invito, offro l'improvvisazione, i 'Settanta'. I 'Settanta' lo faccio a Rimini, a Prato, a Livorno, a Firenze, ed in alcuni casi si raggiunge un numero di centinaia di spettatori. Spesso è un successo, in altri casi si rimane in dieci, venti... I pezzi si assomigliano, perché contemporaneamente faccio *Suonare la città*, in cui il suonare è libero, e quindi assomiglia quasi ad una improvvisazione per la strada. Con l'improvvisazione libera (che non firmo neanche perché è solo un chiamare) praticamente cesso di fare *performances*, e siamo nell'Ottantadue-Ottantaquattro.

G.D.S.: Poi sei venuto a Napoli...

G.C.: Sì, ma è ancora il concerto per pianoforte, non *performance*.

G.D.S.: E quando hai letto in pubblico Fantamusicologia (l'hai fatto per me alla Galleria Toledo di Napoli)?

G.C.: *Fantamusicologia* è teoria, è polemica, dove finito l'intervento, che faccio anche alla Discoteca di Stato a Roma, do una esemplificazione per pianoforte. Poi ad un certo punto faccio delle mostre importanti, ad esempio a Pistoia. Mi chiedono una serata e la serata è quasi tutta dedicata al racconto di fatti che mi sono accaduti. Poi mi danno sempre un pianoforte; tocco il pianoforte con un dito, faccio qualcosa... e c'è il pezzo per Grossi dove in pratica faccio un solo suono, alla fine.

G.D.S.: Puoi disegnare una costellazione di musicisti che per te hanno rappresentato qualcosa di importante? Quali sono i tuoi compagni di percorso?

G.C.: Un grosso esempio me l'ha dato il Living Theatre. A livello personale anche tu mi hai incoraggiato pubblicando i miei scritti, senz'altro... In passato il compagno di percorso che mi ha dato più informazioni e che mi ha incoraggiato è stato Metzger, anche Sylvano Bussotti. Però ho sempre notato che Sylvano era estremamente interessato al suo percorso, mentre Metzger mi ha for-

nito informazioni incredibili. Ed era interessato alla musica tutta. Altro grosso personaggio senza il quale non sarei stato così è Frederic Rzewski. Ho fatto improvvisazione con il MEV per molti anni.

G.D.S.: Hai conosciuto anche Cornelius Cardew...

G.C.: Certo, Cornelius ha suonato un pezzo mio alla Libreria Feltrinelli, però era Rzewski che 'tirava' e anche Alvin Curran. Tra le persone che mi davano coraggio bisogna mettere anche John Cage. Perché Cage mi manda un libro con una pagina per me, ed è un incoraggiamento, però l'ho conosciuto pochissimo. Un attimo. Cinque minuti a New York.

G.D.S.: Anch'io ho avuto la fortuna di conoscerlo personalmente, a Napoli, quando è venuto con Merce Cunningham. E tra gli italiani, chi consideri oltre a Bussotti?

G.C.: Tra gli italiani ci sono Pietro Grossi e Vittorio Gelmetti...

G.D.S.: Gelmetti è un'altra figura 'lateralizzata'...

G.C.: Mi sono molto utili le riviste. Vittorio Gelmetti e Marcatrè per me sono la stessa cosa. Però è anche la maniera di affrontare la musica a Roma. Gelmetti fa musica elettronica senza avere lo studio. Si è arruffianato uno delle Poste convincendolo dei suoi esperimenti e lì si è inventato qualcosa in stanze insonorizzate. È un musicista che lavora per la Rai e fa pezzi anche per i film di Antonioni.

G.D.S.: Per Deserto rosso...

G.C.: Vive con il cinema. Ha avuto una trasmissione, e una volta son venuti qui a passar del tempo, da qualche parte dovrebbe ancora esserci la registrazione. Ma sono le riviste, Marcatrè, Col-lage di Palermo... Paolo Emilio Carapezza che allora faceva delle partiture con le stelle... il cielo stellato da trasformare in suono...

G.D.S.: I tuoi riferimenti di oggi?

G.C.: Riferimenti musicali non ci sono...

G.D.S.: C'è una inversione di senso: sei tu ad essere diventato un riferimento!

G.C.: No, i miei riferimenti sono personaggi come te ed altri due o tre che mi ospitano...

G.D.S.: Bene, abbiamo ancora un po' di tempo; perché non suoni, un gesto qualsiasi...

G.C.: Fossi interessato a fare ancora qualcosa, farei un'improvvisazione, cioè riunirei ancora cinquanta, sessanta, settanta musicisti e li farei suonare liberamente, e ora qua non posso farlo. Mentre sono interessato a scrivere tutto ciò che ti ho detto stasera. E siete in quattro o cinque ad avermi fatto scrivere: Bonomo, Lucerna, ... ma anche Pestalozza mi chiede se ho un saggio per lui. Ma se vuoi riprendere Giuseppe Chiari che mette le mani sul pianoforte si può anche fare, ma non ha senso...

G.D.S.: Pensavo più a Giuseppe Chiari che mette le mani ... sulla stanza...

G.C.: ... sulla carta...

G.D.S.: Allora facciamo: uno dei tuoi gesti dissacratori.

G.C.: Questo è un pezzo musicale, faccio rumore con questo foglio...

(strappa molto lentamente un foglio di carta...)

G.C.: È stato ottimo perché potevo poggiare il braccio, di solito sono in piedi, e allora... Questo te lo dedico!

(sorridente, autografa il foglio strappato e me lo dona).

Firenze, 14 marzo 2006

IO SONO SOLO

GIUSEPPE CHIARI

Poi la musica brutta diverrà bella.
Un giorno, improvvisamente.

La musica di Beethoven
è bella
per ragione indiretta

perché non italiana

non

Opera

non

vocale

non

vaudeville

non

pot-pourri

non

cotillon

perché non

walzer

perché [si]

tedesca

perché [si]

strumentale

etcetera

La musica non è
miracolo filosofico

non è

qualcosa di alto

non esce da

una riunione aristocratica

[Middleton]

[La musica come piacere sociale]

La musica è cibo

Il pane non è vero o falso

84 è solo necessario

La musica non esiste di per sé
Non è una sostanza

Il mondo della musica
cambia

La musica con la radio
dà la sinfonia
La televisione cancella
Attraverso la televisione
la sinfonia non passa
Non si può parlare
di musica se non
accettando la musica
che troviamo.

Non si parte da zero

Dire che si fa musica
con un metallo ha
il senso che ha
perché stiamo facendo
musica con un violino
Significa fare musica
con un metallo ma
non solo

Tutte le musiche
sono musiche
2001. end of symphonic

—

Questa musica che non
può essere bella

—

Abbado a Cuba
non è un'autorità
presume di esserlo

Questa musica che
forse sarà bella
perché adotta e

accetta alcune
modalità scolastiche

Muti dirige un'orchestra
che non ha musica

Questa musica che non
può essere bella per
ragioni di censo
perché
non scolastica

Questa musica che non
può essere bella
perché il potere non
la sceglierà mai
a rappresentare se
stesso

Dire che Beethoven
nell'800 è casuale
è approssimativo
Beethoven è 800.

Beethoven non è
assoluto
Beethoven è
relativo

Beethoven appartiene
al suo tempo

La musica non si
riduce a Beethoven.
Perché dovrebbe?

La musica non sarà
scelta dal popolo
La musica non sarà

scelta dalla classe
dominante
La musica sarà scelta
da tutti e da nessuno

Interessa disprezzare
Usare l'aggettivo
popolare come
diminutivo

L'opera era riuscita
ad arrovesciare
il popolare
come pregiativo.

L'idealismo lo
arrovescia ancora
recupera.

Torna al disprezzo

Il musicista diviene non
un esecutore ma un
evocatore
Non esegue.

La musica sublime è
un'entità superiore.
Che esiste senza di
lui.

Quest'entità deve
essere del passato.
Rinuncia al presente.
Non è Haydn che
suona Haydn.
Ma Ughi che suona
Haydn.

Haydn diviene sublime.
Come due entità

L'artista [artigiano]
parla della sua musica
non si pensa neanche
che suoni musica di
altri.

La sua musica muore
con lui.

Se si sublimano
alcune musiche
L'artista [artigiano]
Le suona ma scompare
Per essere musicista
deve lasciare i musicisti

In verità il musicista
nobile lascia il campo.

Il mendicante
ha la dignità di essere
violinista, musicista.
È nell'errore, nel
reale nel presente.

Si difende col suo
suonare

Non cita nomi
intoccabili.

Il mendicante che
suona il violino

Il suonare è abbassato
al presente.
All'uomo.

Non evoca una sfera
un valore preesistente.

Non suona un assoluto.
suona un relativo.

È solo col suo violino

Non c'è nessun dato
che garantisca per
lui.

Non suona Haydn

Se suona Haydn
lo suona male

Il suo suonare male
lo salva.

ERRORE

La musica
ciò che noi pensiamo
sia
è sempre stata
e sempre sarà

Non ha senso dire
che la musica era
già ciò che noi oggi
pensiamo sia

La musica nel '700
era ciò che gli uomini
del '700 pensavano
fosse

Il presente definitivo
Il presente non è definitivo

La musica non nasce classica.

Non siamo scienza
che tende a diminuire
uno sforzo

Non siamo medicina
che salva una vita

Siamo capriccio
vizio non virtù

Picasso non ha fermato
la prima guerra
mondiale
La prima guerra
mondiale non ha fermato
Picasso

Un vizio non è ricerca

La musica come necessità
non esiste

Senza musica
si seguita a respirare

a cercare di bere
a sentire di esistere

senza musica
si tira avanti

Dobbiamo fare discorsi
enfatici
per dare falsa
necessità
alla musica
che necessaria
non è.

I guarantee you.
Non more music
by the London
Symphony Orchestra

Old music is
nothing more than
old music

La musica classica
è musica laica

Non è musica sacra
Non è musica profana

Oggi
la canzone è ancora
musica profana.

Io sono solo vicino a un
pianoforte

Io non so suonare

Non ho nessuna qualifica

Ma sono solo

e
la solitudine regala
senso alla mia mano
che scende sulla
tastiera

CHIARI 2006

Non sentirsi importante
perché ascolto musica

Invece di

BERE ACQUA
LEGGERE
GUARDARE UNA DONNA

SALIRE
PARLARE
PARLARE CON QUALCUNO
SCRIVERE

Nel commentare
un pezzo di musica
non usare
parole difficili

Non parlare
con enfasi
di musica

Non parlare
con entusiasmo
di musica.

C'è un mercato del
repertorio
Tutto gira intorno a
questo repertorio
Repertorio che cambia
molto lentamente
La scuola insegna
a suonare in maniera
rigorosa
Perché questo suonare
può essere remunerato
C'è una scuola che
è un avviamento
professionale
La musica insegna
alcuni strumenti

Per suonare non
musica del passato
ma qualcosa che
dobbiamo chiamare
il repertorio

92 Il repertorio è
musica del passato

ma scelta [ausgewalt]
scelta e riscritta

—
Il furto della musica
alla nobiltà
attraverso la nascita,
l'invenzione dell'
estetica

Tu hai tutti questi arazzi
io ti dico quali sono
da conservare e
quali no.
Io ti dico quali sono
belli.

Tu possiedi. IO capisco
Ho il dono del giudizio.

Posso strutturare
un'antologia.

Posso strutturare
un museo.

Non il documento storico.

Il ridare rinnovare
l'opera che è tale
se bella.
La musica è tale
quando è bella.

È pur sempre antiquariato.

Ma il punto di svolta
nel presente
è altro

Il bello non si
identifica
in una selezione

in una riutilizzazione

Il bello è vita

Non si tratta di salvare

Il bello è del
presente
Il bello è nel
presente.

Storia dei rituali

Le storie si possono fare. Sono tante.

Non c'è nulla fuori
dei rituali.

Anche
il viaggio intorno alla
mia camera
è un rituale

I generi sono luoghi

La musica è sempre
un genere

Il genere è sempre
uno spettacolo

Il tale pezzo è bello
in quanto rappresenta
lo spettacolo

Uno spettacolo fatto
appositamente per la
musica bella non
esiste

di costume.

Si può giudicare una
musica in rapporto
al genere

Non si può giudicare
la musica in se
stessa

La musica non
nasce assoluta

Non muore assoluta

Non si ferma mai
non si fissa.

—

Musica scolastica
ufficiale

Musica di ricerca

Musica di successo

Vorrei parlare
di una canzone
senza subire
Johann Sebastian Bach

La musica è un'usanza
silenzio
immodile
applausi

Tutto questo dà senso

Il senso non rimarrebbe
senza questo rito.
Nel vuoto nell'astratto
la musica non ha

senso

La musica è un rituale
da compiere

È errato
considerare un pezzo
di musica
una verità
come una matematica
non occasionale

Ogni pezzo di musica
è un caso
solo un caso

Il giudizio favorevole
non trasforma
il carattere della
cosa.

Una bella musica
è pur sempre una
musica fra le tante

MUSICA, CIAO

La musica di Mozart
non aveva la funzione
di essere salvata.
L'essere suonata nei
palazzi dei principi
non era un primo
transitorio tempo da
lasciare.
Per entrare nel
tempo nel periodo e
nel luogo della
musica classica

suo tempo, era il
suo luogo
Lì era da esercitare
la sua funzione.

Mozart apparteneva
a quel palazzo

Mozart appartiene a
quel palazzo

Il nostro presente non
è
definitivo

GIUSEPPE CHIARI
A
GIROLAMO DE SIMONE

FIRENZE-NAPOLI

31 DICEMBRE 2006

ACCESSI ALL'OPERA DI GIUSEPPE CHIARI

GIROLAMO DE SIMONE

Le opere di Giuseppe Chiari vivono nelle pieghe dei cataloghi, nell'*accaduto* delle performance *live*, negli archivi di pochi esperti, cultori e mercanti d'arte. I suoi libri, come per altri artisti *fluxus*, hanno talvolta consistenza volatile: raccolta di fotocopie, stampe tipografiche, edizioni limitate. Per la molteplicità dei suoi interventi, accade che nell'incertezza delle fonti autentiche ci si imbatta in errori di data, di prima edizione, di traduzione. Anche le partiture sono molteplici, raramente a stampa, spesso manoscritte, oppure *unicum*. Alcuni fascicoletti vengono rilegati con fogli capovolti; i numeri a piè di pagina non indicano sequenze, ma lo stratagemma compositivo, eccetera: sono così possibili tutti gli errori di *trasmissione dell'opera* che si verificano quando si è in presenza di musica priva di qualsiasi indicazione esecutiva, notazione critica o riflessione analitica.

Per ovviare a questi inconvenienti piuttosto frequenti nella produzione del Nostro, ho riunito gli originali provenienti da Giuseppe Chiari, sollecitandogli l'invio di tutti i libri e gli accessi mancanti all'appello (cosa non facile, giacché egli è restio a forme di incasellamento e 'conservazione'). Fortunatamente chi scrive già era in possesso di una nutrita messe di materiali, opere, fotocopie, immagini, interviste edite ed inedite, registrazioni di performance: con Chiari è esistito negli ultimi quindici anni uno scambio fecondissimo di lavori, soprattutto teorici ed estetici, che ancor oggi prosegue. Ritengo che tale scambio, soprattutto nell'ultima produzione di entrambi, non sia un *indifferenziato*, ma abbia pesato sulle acquisizioni teoriche di entrambi, come *scambio bilaterale gratuito*.

Nel compilare l'elenco che segue ho seguito la fonte autentica, chiedendo chiarimenti. Ciò è stato particolarmente proficuo nel caso delle partiture, quasi tutte inedite. Delle composizioni degli ultimi anni, infine, avendole spesso eseguite in prima esecuzione come pianista, ho potuto disquisire con Chiari approfonditamente nel fluire degli anni. Quindi l'elenco che segue, pur non esente dal rischio dell'errore e della parzialità, almeno prova a rettificare alcune leggerezze, come ad esempio quella di tener conto solo

della produzione degli anni Settanta e Ottanta, ignorando completamente quanto pubblicato, detto o fatto dagli anni Novanta ad oggi (gennaio 2007).

Ultima avvertenza: di ogni scritto di Chiari circolano versioni differenti, fotocopie, stampe tipografiche o *brochure* d'occasione per mostre, performance, festivals. Questo *modo* d'essere creativi, la tipologia della produzione *fluxus*, va rispettato: non si dovrà intendere come esaustivo (né potrebbe esserlo, giacché Chiari ha prodotto veri vortici di relazioni) questa compilazione, che vuole invece essere semplice tassello, contributo d'affetto per una *memoria prospettica*.

1. Scritti di Giuseppe Chiari

- G. CHIARI, *Musica senza contrappunto*, Roma 1969, Lericci, senza numerazione di pagina.
- G. CHIARI, *Basta non leggere libri e questi non esistono*, Firenze 1970.
- G. CHIARI, *Senza titolo*, Milano 1972, Toselli.
- G. CHIARI, *Teatrino*, Brescia 1973, Galleria Banco.
- G. CHIARI, *Musica madre*, con un saggio di T. Trini, Milano 1973, Prearo Editore (si tratta della prima edizione del volume).
- G. CHIARI, *Arte*, Milano 1973, fascicolo poi pubblicato da Toselli.
- G. CHIARI-G. DORFLES, *Il metodo per suonare di Giuseppe Chiari*, Torino 1976, Martano Editore.
- G. CHIARI, *Music is easy, opere 1962-1982*, Firenze 1983, Edizioni Salone Villa Romana, riproduzione opera/foglietto in cui Chiari in lucida polemica oppone luoghi 'di strada' a quelli deputati alle esposizioni d'arte: «lavora / tu sai disegnare / loro hanno i musei / loro dicono che non sai disegnare / ma non è vero / ma non ci sono solo i musei / tu sai disegnare / ci sono anche i tram» (p. 21).
- G. CHIARI, *Aesthetik*, Hannover 1984, Verlag Zweitschrift. Testo privo di numerazione di pagina.
- G. CHIARI, *Osservazioni su Zarlino/Riemann*, Firenze 1987, Tipografia giuntina.
- G. CHIARI, *Biblioteca musicale*, Firenze 1987, Tipografia giuntina.
- G. CHIARI, *Dubbio sull'armonia*, Firenze 1990, Hopeful Monster editore.

- G. CHIARI, *Improvvisazione libera*, Firenze 1990. Col medesimo titolo circolano: a) il programma/catalogo pubblicato in occasione dell'«esperienza musicale per 70 solisti, su un'idea di Giuseppe Chiari» realizzata al Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci di Prato il 29 settembre 1990; b) un volumetto edito da Exit Edizioni, con le fotografie del concerto effettuate da Salvatore Mazza. Il testo-partitura di Chiari «Improvvisazione come musica brutta» (*incipit*) è il medesimo sia nel programma che nel volume, e comprende le indicazioni per *Quel che volete* per più strumenti (1964) e *Solo con la volontà di fare* (agosto 1965).
- G. CHIARI, *Il giuoco dei dieci nomi*, Firenze 1991, Temi.
- G. CHIARI, *Trattato di musica*, Napoli 1993, Ulisse & Calipso. Chi scrive è stato tra i primi a offrirne recensione, nel 1995. In relazione al capitolo *Note di un musicista: oggettivo, soggettivo* p. 101, si segnala che una idea di 'gerarchia' per quantità era stata esposta nel 1988 anche da chi scrive in G. De Simone, *Le parole sospese o del silenzio in arte*, Napoli 1988, Edizioni Scientifiche Italiane, p. 31: «una particolare idea di gerarchia pare così delinearsi: non si tratta di una gradualità negativamente disposta a creare differenze di valore, esistente nella realtà del tempo e dello spazio, situata nel corpo sociale e riconoscibile. È viceversa un fenomeno di pensiero, che indica senza individuarla una diversità dovuta a complessi più o meno ampi e che non genera scale di valore, ma campi di possibilità», tra cui l'aggregazione per quantità.
- G. CHIARI, *Teoria*, a cura di R. Costantino, Genova 1994, Leonardi V Idea.
- G. CHIARI, *Musica et cetera*, Bologna 1994, Edizioni dell'Ortica.
- G. CHIARI, *La musica filosofica*, scritto tra il 1990 e il 1994, pubblic. in «Konsequenz», n. 1/95, II, E.S.I.
- G. CHIARI, *Breve dissertazione sulla musica seria*, in «Oltre il Silenzio», n. 1, I, Roma 1995, Bollettino dell'omonima associazione, poi Silenzio Edizioni.
- G. CHIARI, *Storiografia musicale in lingua inglese* (1995).
- G. CHIARI, *Storia dei modelli musicali*, Firenze 1996, Edizioni Meta.
- G. CHIARI, *Analisi della parola 'Tonalità' secondo F.J. Fétis, con una nota su Il caso Monteverde*, scritto nel 1992, pubblic. Firenze 1996, Tipografia Giuntina.

- G. CHIARI, *Storiografia* (1996).
- G. CHIARI, *Breve nota e ricerca sul jazz* (1997).
- G. CHIARI, *Omaggio a Gino Stefani* (1997).
- G. CHIARI, *Voci curate da Alfredo Casella nella Enciclopedia Italiana* (1997).
- G. CHIARI, *Helmholtz*, scritto nel 1992, pubblic. Napoli 1997, Ulisse & Calipso, Edizioni Mediterranee.
- G. CHIARI, *Indici*, scritto nel 1996, con dedica del 1998. Pubblic. Napoli 1999, Ulisse & Calipso, Edizioni Mediterranee.
- G. CHIARI, *Fantamusicologia*. Fin dal 1997, data della sua fondazione, Giuseppe Chiari è parte del Comitato scientifico di «Konsequenz», rivista napoletana dei plurali musicali edita dapprima dalle Edizioni Scientifiche (1997/1999), poi da Liguori Editore (1999/2006), di cui Chiari risulta promotore instancabile e 'anima' motivazionale assieme all'estensore di queste pagine. Tra i molteplici scritti pubblicati su «Konsequenz» figura anche *Fantamusicologia*: G. CHIARI, *Fantamusicologia*, in «Konsequenz», rivista di musiche contemporanee diretta da G. De Simone, Napoli 1996, 2/96, III, Edizioni Scientifiche Italiane; G. CHIARI, *Fantamusicologia/2*, in «Konsequenz», Napoli 1997, n. 1/97, IV, E.S.I.; G. CHIARI, *Fantamusicologia/3*, in «Konsequenz», Napoli 1997, n. 2/97, IV, E.S.I.; G. CHIARI, *Fantamusicologia/4*, in «Konsequenz», Napoli 1998, n. 1/98, V, E.S.I. (va ricordato che la rivista ha conosciuto una prima serie edita dalle Edizioni Scientifiche Italiane fino al 1998, ed una seconda serie edita a partire dal 1999 da Liguori Editore). Il dattiloscritto inviato alla redazione di *Konsequenz* riporta la dicitura «inedito» e l'arco di scrittura indicato in modo autografo è «1994/1996». Successivamente, nel 1998, il testo, con qualche variante, è confluito in G. Chiari, *Fantamusicologia*, Roma 1998, Silenzio edizioni (copie fotostatiche).
- G. CHIARI, *Musicologia Triviale*, Firenze 1998, Edizioni Meta.
- G. CHIARI, *Schoenberg parla di Schenker*, in «Konsequenz», n. 2/98, V, Napoli 1998, E.S.I.
- G. CHIARI, *Indici di libri di musica teorica in ordine temporale storico*, Napoli 1999, Ulisse & Calipso. Scritto nel 1996, dato alle stampe con dedica del Natale 1998.
- G. CHIARI, *Dahlhaus & C.*, in «Konsequenz», 2/99, VI, Napoli 1999, Liguori Editore.

- G. CHIARI, *Musica alta e musica bassa*, in «Konsequenz», numero doppio, 3-4/2000, VII Napoli 2000, Liguori Editore.
- G. CHIARI, *Gesti sul Piano*, riproduzioni fotografiche da video realizzate da Salvatore Mazza, Ravenna 1999.
- G. CHIARI, *Frasi*, Torino 1999, Martano Editore, privo di numeri di pagina.
- G. CHIARI, *Musica madre*, (ristampa con aggiornamenti) Milano 2000, Giampaolo Prearo Editore.
- G. CHIARI, *Autocritica*, in «Konsequenz», rivista di musiche contemporanee diretta da G. De Simone, n. 6, VIII, Napoli 2001, Liguori Editore, p. 106.
- G. CHIARI, *Nascita della musica concreta*, in «Konsequenz», n. 8; X, Napoli 2003, Liguori Editore.
- G. CHIARI, *Musica a esponente 2*, in «Konsequenz», n. 12/05, XII, Napoli 2005, Liguori Editore.
- G. CHIARI, *Io sono solo*, in «Konsequenz», n. 13/06, XIII, Napoli 2006, Liguori Editore.

2. Interviste e conversazioni significative

- G. CHIARI-M. BANDINI, *Conversazione con Chiari*, in «Nac», n. 11, Bari 1972.
- G. CHIARI-H. KONTOVA, *Intervista*, in «Flash Art» n. 84/85, ottobre-novembre 1978.
- G. CHIARI-C. CERRITELLI, Intervista riportata in Aa.Vv., *Conceptual Music-Giuseppe Chiari*, a cura di E. Pedrini, catalogo pubblicato in occasione della mostra di Palazzo Rocca a Chiavari, Napoli 1996, Ulisse & Calipso, p. 160.
- G. CHIARI-G. POZZI, *Pittura necessaria, conversazione con Giuseppe Chiari*, Firenze 1997, ed. Santo Picara.
- G. CHIARI-A. ALIBRANDI, *Da una conversazione con Giuseppe Chiari*, intervista del 25 gennaio 2002, in G. Chiari, *Mi hanno cercato*, catalogo della mostra alla Galleria «Il Ponte» di Firenze, cit.
- G. CHIARI-G. DE SIMONE, «*Ho suonato l'acqua*», Alias; inserto culturale del quotidiano «il manifesto», n. 36, 16 settembre 2006.
- G. CHIARI-G. DE SIMONE, *Ho suonato cinque o sei sassi*, video-intervista del 14 marzo 2006 (in questo volume).

3. Cataloghi (selezione)

- *I teorici dell'arte*, libro-catalogo per la mostra «Giuseppe Chiari, studio Oggetto», Milano 1992, Ulisse & Calipso.
- *Giuseppe Chiari: strumenti musicali*, catalogo della mostra alla Galleria Vannucci, Padova 1992.
- *Conceptual Music – Giuseppe Chiari*, a cura di E. Pedrini, catalogo pubblicato in occasione della mostra di Palazzo Rocca a Chiavari, Napoli 1996, Ulisse & Calipso.
- *Musica Millemondi 1998*, catalogo per «Nuovi aforismi musicali» di Girolamo De Simone, prime assolute a Napoli, Teatro Galleria Toledo, 1998.
- *Giuseppe Chiari, Le scelte trasgressive*. Catalogo della Mostra alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (15 ottobre-27 novembre 2005), Roma 2005.
- *Mi hanno cercato*, catalogo della mostra alla Galleria «Il Ponte» di Firenze (4 marzo-6 maggio 2006), Firenze 2006, Edizioni «Il Ponte», p. 13.

4. Altre pubblicazioni

- G. CHIARI, *Musica e segno*, ne «Il Giornale di Sicilia», Palermo, 29 agosto 1962.
- G. CHIARI, *Appunti*, in «Collage», n. 2, Palermo 1964.
- G. CHIARI, *Musica e oggetto*, ne «Il Marcatré», n. 3, Roma 1964.
- G. CHIARI, *Qualche oggetto (Whisky)*, ne «Il Marcatré», n. 8/9/10, Roma 1964.
- G. CHIARI, *Interventi al Convegno su Arte e tecnologia*, ne «Il Marcatré», n.11/12/13, Roma 1964.
- G. CHIARI, *Sette domande a Giuseppe Chiari*, in «Comma», n. 2, Firenze 1965.
- G. CHIARI, *La strada*, in «Fluxus», New York 1965.
- G. CHIARI, *La strada*, in «ICA Bulletin», n. 143, London 1965.
- G. CHIARI, *La musique de la vie*, in «Identités», n.13/14, Nice 1966.
- G. CHIARI, *Don't trade here*, in J. Gruen, New York 1966.
- G. CHIARI, *Alcune opere, alcuni scritti, Quel che volete*, in «Collage», n. 6, Palermo 1966.
- G. CHIARI, *La riforma del Conservatorio, Don't trade here*, ne «Il Marcatré», n. 26/29, Roma 1966.

- G. CHIARI, *La folla solitaria*, ne «Il Marcatré», n. 30/33, Roma 1966.
- G. CHIARI, *Toccata e fuga BWV 565*, ne «Il Marcatré», n. 43/45, Roma 1967.
- G. CHIARI, *Cinq manières de camoufler l'académisme*, in «Open», n. 1, Nice 1967.
- G. CHIARI, *Experience of Verity-Music*, in «Open», n. 3, Nice 1967.
- G. CHIARI, *Play what you like, La strada*, in «Source», n. 1, California 1967, Davis University.
- G. CHIARI, *Don't trade here, John Cage, Notations*, New York 1968, Something Else Press.
- G. CHIARI, *Il suono non è suono, Conversazione con una donna (Whisky)*, in «Letteratura», n. 91/92, Roma 1968.
- G. CHIARI, *Il tamburo davanti al violino*, ne «Il Marcatré», n. 50/55, Roma 1969.
- G. CHIARI, *Studio su un'opera pianistica*, in «Uomini e Idee», n. 19/20, IX, Palermo 1969.
- G. CHIARI, *Valse*, in Festival Non-art, Nizza 1969.
- G. CHIARI, *La tregua*, in «Tèchne», n. 3/4, Firenze 1970.
- G. CHIARI, *La risatina*, in «CaBalà», n. 4, Firenze 1970.
- G. CHIARI, *In risposta a 52 interventi sulla proposta di comportamento di Enzo Mari*, in «Nac», n. 8/9, Bari 1971.
- G. CHIARI, *Cos'è la musica*, in «Data», n. 3, Milano 1972.
- G. CHIARI, *Televisione 5*, in «IN», n. 4, Milano 1972.
- G. CHIARI, *Suonare la città*, in «IN», n. 6, Milano 1972.
- G. CHIARI, *Pezzo per mani*, nel «Catalogo Bolaffi d'arte moderna», Torino 1973.
- G. CHIARI, *La parola musica detenuta nei Conservatori*, in «Tempo», n. 17, Milano 1973.
- G. CHIARI, *Per favore una domanda*, in «Data», n. 13, IV, Milano 1974.
- G. CHIARI, *Giuseppe Chiari (materiali dal 1955 al 1972)*, in «Data», n. 18, V, Milano 1975.
- G. CHIARI, *L'arte è un lavoro. La fatica di stare in treno*, in «alfabeta», n. 1, Milano 1975.
- G. CHIARI, *A ruota libera insieme al pubblico*, ne «La Repubblica», n. 57, II, Roma 1977.
- G. CHIARI, *Sul problema della parola musica*, a cura di T. Tozzi. Conferenza al seminario sull'arte hacker per Hack-meeting 1998. Firenze 1998, Cpa Firenze Sud.

5. Opere di Giuseppe Chiari (selezione)

Non è forse del tutto inopportuno premettere che – nel caso della produzione di Giuseppe Chiari — scritti, performances, azioni, e persino prospettive visive o concettuali sono da considerarsi 'opere'.

- G. CHIARI, *Studi su una singola frequenza*, per pianoforte, 1950-1953.
- G. CHIARI, *Intervalli*, in cui viene usato il pentagramma ed una notazione di tipo tradizionale, per pianoforte, 1950-1957. Tra gli intervalli, importante è *Do*, del 1951, una delle composizioni più eseguite al pianoforte.
- G. CHIARI, *Lettera op. n. 1*, per diversi strumenti e voci, 1962. «Ho scritto nel 1962 un pezzo per grande orchestra che inizia con una lettera di una prostituta...». Dopo questo brano si determinerà ad eseguire personalmente i suoi pezzi, attraverso 'azioni'.
- G. CHIARI, *Gesti sul piano* Eseguito nel settembre del 1962, al Festspiele Neuester Musik di Wiesbaden è un lavoro fondamentale che sancisce l'adesione al Movimento internazionale *Fluxus*. A partire da questo momento, Chiari minimizza l'uso della notazione tradizionale, senza tuttavia abbandonarla per sempre.
- G. CHIARI, *Le corde*, per due pianoforti, 1962.
- G. CHIARI, *Rompere*, per vari oggetti, 1962.
- G. CHIARI, *Per arco*, per violoncello, 1963. Brano importante, viene eseguito nel 1968 da Charlotte Moorman all'Institute of Contemporary Arts di Londra.
- G. CHIARI, *Teatrino*. sequenza d'azioni per vari oggetti e pianoforte, 1963.
- G. CHIARI, *Canto*, per pianoforte e voce, 1964.
- G. CHIARI, *Suonate quel che volete*, per vari strumenti, 1964-65. Comprende vari brani/azioni, come *Canterellare*, *Strimpellare*, *Leggere la musica*, etc.
- G. CHIARI, *La strada*, per oggetti, strumenti, 1965. Con alcuni *Metodi* per suonare in modo divergente strumenti tradizionali. Comprende: *La strada* (per vari strumenti e oggetti); *Frammento per orchestra* (per ensemble); *Regola* (per ensemble); *Metodo per suonare l'acqua, il piano, i sassi, la chitarra e altre cose*; *Whisk*; *Lavoro*; *Saggio di psicologia dell'ascolto*; *Imitazione della natura* (per orche-

stra); *Qualche oggetto*; *Bilancia*; *Televisione*; *Cinema*; *Maria*; *Sistro*; *Concerto per viola*; *Pezzo per rete*; *Per proiettore di diapositive*; *Metodo per cello* (per orchestra d'archi); *Metodo per suonare il registratore*; *Metodo per sedia*; *Pezzo per mani*; *Concerto per donna*; *Solo per clarinetto*; *Solo per megafono* (questo 'solo' avrà notevole importanza nel Sessantotto, eseguito a Palermo ed a Firenze); *Per asta*; *Metodo per timpano*; *Metodo per fisarmonica*; *Canzone* (per grande orchestra); *La sedia* (per orchestra); *I fiori nei campi* (primo studio per vari strumenti melodiosi); *Lungo solo per voce*; *A Jed* (per chitarra); *Accompagnamento di una danza al piano* (per orchestra); *Canto* (per voce, per pianoforte, per orchestra); *Il vuoto* (per un danzatore); *L'albero* (per un percussionista); *June '66* (per voce); *Solo per violino*; *Pezzo per carta*; *Pezzo per la scala*; *Jazz* (per orchestra); *Suonare la stanza* (per orchestra); *Suonare la città*.

- G. CHIARI, *Don't Trade Here*, 1965-67. Comprende: *Don't Trade Here*; *Fare qualcosa col proprio corpo e il muro*; *La mano mangia il foglio*; *Pezzo per custodia di termometro*; *Film*; *Analisi fisiologica*; *Amore*; *Uccellini*; *Silenzio*; *Variazioni su Per Elisa di Ludwig van Beethoven*; *Fuori*; *Studio su Schubert*; *Studio sul Sogno d'amore di Liszt*; *Studio su una opera pianistica* (del 1967, dedicato a Lamonte Young, lo 'studio' presenta sintomatiche indicazioni per una interpretazione antipersonalistica del 'comporre'); *La folla solitaria* (per coro); *Electronic music*; *Spose che non firmano l'atto di nozze*; *Operazione chirurgica*; *Variazioni per croce*; *Musica oscena*; *A nessuno*; *La persona più importante in sala*; *Volete vincere la guerra? La luce*; *Radio*; *Scena*; *Negativo* (per orchestra); *Studi per orchestra*; *Metodo di citazione*; *Musica e acqua*; *Musica a distanza*; *Musica e misura*; *Studio su un notturno*; *Studio su un andante di Schubert*; *Les cloches du monastère*.
- G. CHIARI, *Phonographic art*, per registratore, 1967.
- G. CHIARI, *Ave Maria di Schubert*, per cello, 1968.
- G. CHIARI, *Concerto per piano e orchestra*, 1970.
- G. CHIARI, *Variazioni*, per orchestra d'archi, 1971.
- G. CHIARI, *Concerto per Luce*, 1981.
- G. CHIARI, *Sound, per video*, 1987.
- G. CHIARI, *1.95*, 1995-98.
- G. CHIARI, *2.95*, 1995-98.
- G. CHIARI, *3.95*, 1995-98.
- G. CHIARI, *4.95*, 1995-98.

- G. CHIARI, *7.00*, 1997-98.
- G. CHIARI, *Le foglie. I numeri*, 1998. Prima assoluta di Girolamo De Simone per "Nuovi aforismi musicali", Teatro Galleria Toledo, Napoli 1998.
- G. CHIARI, *GDSN* (ovvero «Girolamo De Simone napoletano, 20 marzo 1998»), 1998. Prima assoluta di Girolamo De Simone per "Nuovi aforismi musicali", Teatro Galleria Toledo, Napoli 1998.
- G. CHIARI, *Cancellare la musica classica* (con dedica «1998, a Girolamo De Simone»), 1998.
- G. CHIARI, *3n + a*, 1998. Prima assoluta di Girolamo De Simone per "Nuovi aforismi musicali", Teatro Galleria Toledo, Napoli 1998.
- G. CHIARI, *Solo per tromba*, 1999. Qui Chiari ritorna ad indicazioni «materico-cubiste», laddove «il suonatore deve essere preparato ad accettare» il pezzo, che in caso contrario diviene «comico».
- G. CHIARI, *Cinque meno uno*, 2000, per piano verticale.
- G. CHIARI, *FA SOL*, 2000. Con dedica «a Girolamo De Simone, napoletano».

6. Scritti su Giuseppe Chiari (selezione)

- T. TRINI, *Chiari, musica e insegnamento*, in G. Chiari, *Musica madre*, Milano 1973, Prearo Editore, p. 140 ss.
- G. DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi*, Milano 1985, Feltrinelli, p. 132.
- AA.VV., *Chiari*, Milano 1987, Studio Oggetto Edizioni.
- E. PEDRINI, *La macchina quantica e la seconda avanguardia*, Milano 1989, Studio Oggetto Edizioni.
- AA.VV., *Giuseppe Chiari*, Reggio Emilia 1990, Ed. Echo.
- E. PEDRINI, *Giuseppe Chiari e la teoria dell'arte in Fluxus*, Napoli 1992, Ulisse & Calipso.
- G. DE SIMONE, *Lasciate i pianisti nelle gabbie, Manuale del mancato virtuoso*, Napoli 1993, Edizioni Scientifiche Italiane (sull'estetica dell'antivirtuoso).
- W. VOSTELL, *Fluxus*, testo elaborato per Radio Bremen, 2/13 maggio 1982, in «Oltre il silenzio», dicembre 1995, I, Silenzio Edizioni, p. 42.
- G. CARDINI, in AA.VV., *Conceptual Music - Giuseppe Chiari*, catalogo della Mostra di Palazzo Rocca di Chiavari,

a cura di E. Pedrini, Napoli 1996, Ulisse & Calipso, p. 154.

- G. DE SIMONE, *All'ultimo piano*, in *Ultrasuoni*, inserto culturale del quotidiano «il manifesto» del 16 gennaio 1998, speciale sul superamento dei ruoli: «oggi i pianisti più consapevoli sono anche compositori». In particolare, sulla specificità di Chiari: «di Giuseppe Chiari non occorre citare dischi. Le registrazioni/evento dei suoi concerti appartengono tanto alla storia dell'arte che a quella della musica. I suoi 'pezzi' vengono descritti in opere come *Musica senza contrappunto*, *Musica madre*, o come nell'anomalo, illuminante, *Metodo per suonare*. Chiari [...] è considerato il padre della musica d'azione, attivando numerosi interventi del Gruppo Fluxus. Oggi, stigmatissimo e quotato come artista visuale («Conceptual Music» a Palazzo Rocca, Chiavari; «O Mesmo Som», a La Spezia, Centro «Il Gabbiano», 1996), teorico attivista, *non ha cessato di sfiorare il pianoforte con delicatissime tecniche [...]»*.
- G. DE SIMONE, *Ribelli a '68 giri*, in *Ultrasuoni*, inserto culturale del quotidiano «il manifesto» del 31 ottobre 1998.
- G. DE SIMONE, *Musica Ribelle*, in «Nord e Sud», n. 6-7, XLV, pp. 60/71. Numero monografico a cura di G. De Martino «Il 1968. Un'idea nuova di Libertà?», Napoli 1998, Edizioni Scientifiche Italiane.
- E. PEDRINI, *Giuseppe Chiari*, in G. Chiari, *Frasi*, Torino 1999, Martano Editore, privo di numeri di pagina.
- E. PEDRINI, *Giuseppe Chiari*, in G. Chiari, *Frasi, op. cit.*, Torino 1999.
- A.R. ADDESSI, *I bambini e la musica contemporanea*, in «Konsequenz», n. 6/01, VIII, Napoli 2001, Liguori Editore: le teorie di Chiari hanno avuto enorme ricezione nella didattica italiana: «per una didattica della creatività ma anche dello stupore» (p. 74).
- G. DE SIMONE, *Musiche Replicanti, dalle estetiche del plagio alle nuove metafonie*, Napoli 2005, Liguori Editore.
- G. DE SIMONE, *Pietro Grossi, Il dito nella marmellata*, Firenze 2005, Nardini Editore, sul ruolo di Giuseppe Chiari a Firenze e per una distinzione tra 'sperimentalismo' (deteriore) e 'sperimentazione' (creativa).
- G. DE SIMONE, *La liberazione del rumore*, (speciale di tre pagine per gli ottanta anni di Chiari), in «Alias», inserto culturale del quotidiano «il manifesto», n. 36, 16 settembre 2006.

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

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

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

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

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

SANTARSIERE, "Epiphància, una nuova rivista di estetica". G. DE SIMONE, "E che lo spot sia benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, live, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

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

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

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

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

110 N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BINAZZI, "Mu-

sica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e poesia: nuovi scenari". C. FALANGA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". SEGNALAZIONI E SCHEGGE (G.D.S.).

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

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

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

N. 3-4/2000 (Nuova Serie). G. DE MARTINO, "Per una politica dell'espressione". R. CRESTI, "Traversalità e geo-musica". G. LIVINGSTON, "What Happened to George Antheil?". D. VILLATICO, "Opere da Berlino". G. DE SIMONE, "Primati elettrici". C. BONECHI, "Gli anni Settanta e la computer music". T. TOZZI, "La felicità di Pietro Grossi, intervista al grande vecchio della computer music". L. FERRARI, "Exploitation du concept d'autobiographie". A. DI SCIPIO, "Della turbolenza". R. DOATI, "Discografia di musica elettronica". S. FRASCA, "Marginalità e antagonismo delle etichette indipendenti". L. SAVONARDO, "Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali". A. L. TOTA, "Musica e vita quotidiana". M. CAMPANINO, "I nuovi laboratori musicali". A. FRESA, "Quando il mito divora i suoi figli, una Neapolis ancora". C. CALABRESE, "L'Enciclopedia dei compositori italiani. La nuova edizione dell'Annuario della musica". G. CHIARI, "Musica alta e musica bassa". P. ALBANI, "L'Opificio di Musica Potenziale". P. MOTTOLA, "Articolazione Emozionale". C.

STEFANI, "Improvvocazioni". F. D'ERRICO, "Domande". G. A. VICHIELLO, "De antiquissima neapolitanorum bassura". NOTIZIE SUGLI AUTORI - SOMMARI - NORME REDAZIONALI.

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

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

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

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

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

SITO: "Scuole medie ad indirizzo musicale: la prima rilevazione statistica in Campania". "Dati e grafici relativi alla Campania".

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

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

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

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

I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 in poi) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, tel. 0817206111, Fax 0817206244, www.liguori.it).



AVVERTENZA

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

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

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

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