

# Donne e Ragazzi casalinghi

Dispensa di pratiche ludiche – numero E/f– inverno 2613 (2002)



## I GIOVANI E LA MUSICA

- ◇ IN PRINCIPIO ERANO VIBRAZIONI MUSICALI
- ◇ IL SUONO CHE UCCIDE
- ◇ MUSICA AL QUADRATO
- ◇ I MAGNIFICI TRE DEL '900 MUSICALE
- ◇ C'ERA DOMANI LA MUSICA
- ◇ NOTTI DI TARANTA, BALLA CHE TI PASSA
- ◇ LA SCATOLA MAGICA DELLA RIVOLUZIONE
- ◇ LA MUSICA EXTRATERRESTRE
- ◇ SUONOTERAPIA: IL SOMACHORD

GIOVANI ALLA SCOPERTA DI SE'

Sesta parte

# Linguaggio e musica in un legame di stretta parentela

Un incontro con Luciano Berio al termine di un appassionante ciclo di conferenze che confluiranno in un libro dedicato a Umberto Eco, la cui uscita coinciderà con il settantacinquesimo compleanno del compositore.

Candidato alla presidenza dell'Accademia di Santa Cecilia, Berio è al centro di una serie di polemiche che verranno risolte con una votazione prevista per il 9 giugno. In questa intervista parla del rapporto tra musica e testo, del ruolo dell'improvvisazione, dei legami con alcuni jazzisti conosciuti

HELMUT FAILONI

**E'** terminata con un meritato applauso l'ultima delle sei affollate lezioni sulla musica tenute da Luciano Berio, su invito di Umberto Eco, per la Scuola Superiore di Studi Umanistici dell'Università di Bologna. Per sei mercoledì consecutivi queste conferenze ci hanno restituito il pensiero di una delle menti musicali più lucide della seconda metà del Novecento, e ci hanno fatto ascoltare alcuni straordinari interpreti - fra i quali il sassofonista Claude Delangle - che hanno eseguito le celebri «Sequenze» di Berio, ognuna delle quali ha un dedicatario. «Ci sono musicisti che creano in astratto, che non hanno bisogno di un qualcuno che riceva la loro musica. Anton Webern e Arnold Schönberg appartenevano a questa categoria. Mozart invece scriveva sempre pensando a qualcuno», dice Berio. Le sue lezioni diventeranno un libro, che il compositore dedica a Umberto Eco, e che verrà pubblicato dalla Harvard University Press e in Italia dalla Einaudi, prevedibilmente in occasione del settantacinquesimo compleanno del maestro e della laurea honoris causa che gli conferirà l'ateneo bolognese.

In questi giorni Berio è al centro di una serie di polemiche, di assensi e dissensi circa la sua elezione a presidente dell'Accademia di Santa Cecilia, che ha registrato una prima votazione negativa e il cui esito definitivo è rimandato presumibilmente al 9 giugno. Tra i sostenitori del compositore c'è il pianista Maurizio Pollini, mentre conflitti di interesse gli oppongono il violista Bruno Giuranna, anch'egli candidato alla presidenza dell'Accademia. Una lettera aperta firmata pochi giorni fa dal violinista Uto Ughi e dal pianista Michele Campanella avanza riserve sul nome di Berio, del quale si discute la disponibilità a tempo pieno e l'inserimento di troppa musica moderna in cartellone. Ma la nostra conversazione non toccherà i termini di una polemica alla quale Berio intende generalmente sottrarsi, per affrontare, invece, alcuni degli argomenti trattati nelle sue conferenze e nel libro di prossima uscita.

**Nel corso delle sue lezioni, lei ha stabilito un'interessante analogia fra gli strumenti musicali e il linguaggio. Come va intesa?**

Quel che intanto si potrebbe dire è che ogni strumento ha un rapporto fisiologico con l'esperienza linguistica. Le famiglie strumentali sono nate e si sono sviluppate in rapporto ai gruppi linguistici. Le grandi scuole di strumenti a fiato, che hanno un suono nasale, come l'oboe e il clarinetto, sono nate in Francia, e il francese è una lingua nasale. Gli strumenti più

acuti invece, come il violino e il flauto, si sono sviluppati in Italia, e la lingua italiana ha una risonanza media piuttosto acuta. Molto più acuta delle lingue slave o germaniche, che hanno fatto fiorire la scuola dei bassi, dei tromboni e delle tube.

**Nel corso del suo lavoro, del resto, lei si è occupato spessissimo del rapporto fra musica e testo...**

Sì, la musica non può rivestire un testo, non può abbellirlo. Al contrario, deve denudarlo. In alcune epoche l'evoluzione del testo poetico e di quello musicale è corsa in modo parallelo. Ci sono poi coincidenze meravigliose, in Wolfgang Amadeus Mozart e in Franz Schubert, per cui la struttura poetica dei testi - fossero essi lieder o libretti d'opera - aveva molte similitudini con quelle della musica, dal punto di vista ritmico, semantico, fonetico, e così via.

**Lo si potrebbe dire, del resto, anche per Igor Stravinsky, non crede?**

Direi che Stravinsky si è posto sempre un po' di fianco al testo, raramente se ne è impossessato a occhi chiusi. Poi nel corso del Novecento, a un certo momento, testo e musica hanno preso strade completamente diverse. Però è sempre stata la musica a violentare il testo, mai viceversa.

**Tornando a Mozart, quando lei ha parlato nelle sue conferenze di irriducibilità del fenomeno musicale, della sua non traducibilità in altri sistemi di segni e, inoltre, della sua complementarità ha portato l'esempio del «Don Giovanni»...**

La lettura della poesia non equivale alla sua descrizione né all'analisi della poesia stessa, invece nell'ascolto e nella esecuzione di un testo musicale descrizione e analisi coincidono, sono complementari. Ricordo Massimo Mila quando diceva che la grandezza del «Don Giovanni» risiede nella miracolosa coesistenza di comico e tragico. Lasciatevi sfuggire la misura sovrumana del dramma - diceva - e non avrete capito niente. Ma se vi lasciate sfuggire la comicità della sua natura verbale non avrete compreso nulla lo stesso. Il Don Giovanni è un'opera permeata di complementarità, non la si può interrogare su prospettive monolineari: qui, sviluppo, struttura, pluralismo tematico entrano nel teatro, diventano complementari alla drammaturgia.

**Nelle sue lezioni lei accennava al fatto che gli eventi musicali possono prescindere dall'aspetto cronologico...**

Le rispondo utilizzando un'analogia con *Le vite parallele* di Plutarco. In quell'opera l'autore traccia la nascita, la vita, il pensiero e la morte di un'importante figura della storia greca e la

mette a confronto con una figura della storia romana. Non compaiono date: sebbene i due personaggi, Aristide e Cesare, siano vissuti a 500 anni di distanza, non c'è alcun riferimento al calendario. In musica credo che il distacco da una prospettiva storica omogenea possa diventare un invito costruttivo al raggiungimento di una maggiore libertà. Per approfondire il senso del divenire musicale dobbiamo anche sperimentare consapevolmente un distacco nei confronti della concezione lineare, irreversibile, del tempo che passa.

**Ci farebbe qualche esempio?**

La storia della musica vocale e del teatro musicale del '700 e del '800 può essere scritta dimenticando Claudio Monteverdi, ma lo stesso non si può dire per la storia della musica del '900. Quasi tutta la storia del '700 può essere descritta ignorando Johann Sebastian Bach, ma non la musica dell'800 e del '900.

**Se è possibile come lei dice dimenticare Monteverdi nel tracciare una storia della musica del '700 e dell'800 quale è stato il suo ruolo?**

Monteverdi è stato uno dei musicisti che ha portato verso dimensioni straordinarie la comunicazione vocale. Si pensi solo per un attimo all'opera *Tancredi* e *Clorinda*, nella quale c'è un pensiero teorico, di ritmo, di inflessioni...

Nel suo libro teorico la «Seconda Pratica» sono presenti una grande quantità di nozioni che vanno oltre le stesse dichiarazioni consapevoli di Monteverdi. Intendo dire che la teoria, descritta da lui, in certi punti vacilla addirittura, ma poi, quando ci si trova di fronte alla sua musica, ci si rende conto della genialità del suo pensiero musicale e drammatico.

**Che idea si è fatto dell'attuale ritorno alle musiche antiche, delle orchestre con strumenti originali, delle cosiddette esecuzioni filologiche?**

Mi sembrano interessanti. Mi guardo bene dal farne un feticcio, però c'è qualcosa da imparare a sentirle, soprattutto per quel che riguarda il fraseggio e i tempi. Penso, per esempio, al violoncellista e direttore d'orchestra Nikolaus Harnoncourt, ma anche alle esecuzioni di musiche barocche con strumenti originali del flautista e direttore d'orchestra olandese Frans Brüggen, e a certe esecuzioni di monumenti musicali come le sinfonie di Beethoven realizzate con diverse tecniche degli archi, tempi più veloci, fraseggio più immediato. Tutto ciò è molto interessante, perché rompe quella distanza che si è venuta a creare negli ultimi duecento anni tra musica da camera e musica d'orchestra. Una volta, tra i due generi c'era continuità: una sinfonia di Beethoven suonata da venti elementi musicali veniva apprezzata ugualmente, oggi no, sarebbe un paradosso. Le orchestre sinfoniche contemporanee più im-



portanti sono tali anche perché i loro musicisti eseguono regolarmente musica da camera.

**Cambiamo genere musicale, passiamo al jazz**

Per ragioni puramente pratiche oggi non sono molto informato, ma in passato ho avuto tra i jazzisti grandi amici. Miles Davis mi chiedeva sempre di dargli degli accordi per la sua musica, e quando abitavo a New York vedevo spesso Jimmy Giuffrè, con il quale ho avuto lunghe discussioni. Credo di aver contribuito a fargli cambiare idea sulla presenza della batteria: ho sempre detestato la batteria che fa troppo «rumore», specialmente negli ensemble di formazione cameristica. La batteria serve per eccitare, per dare swing, ma per realizzare tutto ciò non c'è bisogno di invadere acusticamente il campo altrui.

**Il compositore statunitense Elliott Carter ha avuto modo di dire che l'improvvisazione implica un rifiuto di responsabilità da parte del compositore. Lei cosa ne pensa?**

E' difficile rispondere, i generi di improvvisazione sono tanti. Negli anni Sessanta un famoso «cretino» (*intende, probabilmente John Ca-*

*ge, n.d.r*) porse un foglio con una macchia d'inchiostro al pianista David Tudor e gli intimò di suonarlo. Con questo voglio dire che l'improvvisazione mi sembra legittima nella misura nella quale è guidata, regolata, condizionata. Non la vedo invece in sé, come esperienza autosufficiente in grado di controllare una traiettoria formale ampia. Non bisogna dimenticare che una volta, più o meno fra il '600 e l'800, improvvisare per il musicista significava comporre estemporaneamente. Bach si sedeva all'organo e, improvvisando, componeva. Non c'era nessuna differenza: semplicemente per scrivere ci voleva più tempo. Attualmente, quello dell'improvvisazione non è un problema che mi pongo. Qua e là, in passato, ho fatto in modo che ci fossero momenti di «indeterminazione» piuttosto che di improvvisazione, che però, come ripeto, va ben guidata.

**Qual è oggi il suo rapporto con la letteratura?**

Non ho più tempo per leggere romanzi. La narrativa mi interessa soltanto se viene mescolata ad altri generi. Ho orrore degli autori che si esprimono in prima persona, presupponendo che il proprio «io» sia sempre presente.

A questi narratori, e sono molti, bisognerebbe ricordare che Shakespeare ha scritto quello che ha scritto senza mettersi mai in mostra, rendendo la sua propria persona assente.

**Anche in queste sue lezioni ha parlato di sé molto raramente ....**

Non mi sono mai piaciuti gli autori che raccontano il senso del loro percorso creativo. Gli scienziati, al contrario, quando parlano delle loro ricerche, possono, anzi, devono farlo. Per quel che mi riguarda, sono convinto che il modo migliore di parlare di se stessi sia quello di parlare degli altri.

**Nel suo lungo percorso di compositore le è mai successo di sentirsi stimolato da qualche tecnica cinematografica.**

Sì, è soprattutto il montaggio ad avere guardato alle tecniche della composizione musicale. Attualmente i miei gusti cinematografici sono diventati molto più difficili; guardo spesso dei film in televisione, per addormentarmi.

**Il Manifesto – 30 maggio 2000**



# Non più sottocultura

Musica techno ed ecstasy sono oggi associati come fish and chips. Ma cosa c'è dietro? La parola agli esperti

a cura di Corrado Calza

**O**rmai già da qualche tempo, con periodicità regolare e spesso in relazione a fatti di cronaca più o meno tragici e sensazionalistici o, al contrario, divertenti e folcloristici, i mezzi di massa istituzionali, si occupano del fenomeno rave, musica techno, ecstasy e compagnia. Fenomeni giovanilistici-questi, legati alla danza, allo sballo (e alle stragi) del sabato sera, all'alcool e alla droga, tanto facili da demonizzare o nei migliori dei casi da analizzare in termini socio-psico-valoriali-allarmistici. Così avviene che sui quotidiani si leggono le opinioni di affermati musicologi, di antropologi accademici, di dubbii opinionisti e tuttologi, che scrivono di stati di coscienza alterati dove le normali regole dell'autocontrollo vengono temporaneamente sospese; di ritualità che, sulla base di una aprioristica *disposizione*, fungono da *dispositivo* per l'abbandono a esperienze che comportano la perdita della nozione temporale, alterano la percezione delle cose e del proprio corpo, danno l'impressione di mutare personalità oltre all'individualità, oltre i ruoli normali. Tutti questi sono discorsi bellissimi, per carità, ma fortunatamente qualcuno, forse con i piedi un poco più per terra e meno voglia di fare del facile giornalismo scandalistico (o che forse ad un Rave c'è stato per davvero!), si rende conto che la trance mistica dei mantra e dei maestri bramini è tutt'altra cosa! Ma il fenomeno è a ben vedere una vera e propria cultura (che da tempo ormai ha perso il prefisso 'sotto') che, all'atto pratico, fa esperienza, almeno in linea di principio, di quello stesso particolare gioco di simboli e pratiche mistico-mitologic-trascentral-spirituali. Trattarla quindi come un banale fenomeno di moda sarebbe riduttivo. E non le si rinfac-

ci neppure i suoi più che stretti legami col vile e temporale dio denaro, perché anche la new age vende!

Non vogliamo qui elevarci a esperti, giudici o censori di tale fenomeno ma solamente limitarci a segnalare alcune pubblicazioni che affrontano l'argomento a partire da svariati punti di vista: musicale, sociale, professionale, psicologico e narrativo.

**Generazione ballo/sballo** (Simon Reynolds, Arcana, L. 35.000, 2000)

I libro del musicologo inglese muove dall'importanza che la dance, sia essa techno da Detroit, House da Chicago o garage da New York, riveste nel continuum storico della musica pop dal rock'n'roll a oggi.

**Trance e commerciale drones. Mappa delle musiche più originali degli anni 90** (Gino Dal Soler e Alberto Marchisio, Castelvecchi, L. 16.000, 1996)

Un libro per imparare a destreggiarsi in quel puzzle di difficile composizione che passa sotto il nome di musica dance, ancora poco noto al pubblico di massa, ma che ormai conta folli gruppi di appassionati. È il rendiconto di un sotterraneo e potente processo creativo, favorito dall'economicità delle tecniche digitali, grazie al quale i nuovi musicisti hanno potuto mutare il processo di composizione e produzione, sganciandolo completamente dai condizionamenti e dalle logiche di mercato e sottraendolo alle grandi case discografiche.

**Techo trance. Una rivoluzione musicale di fine millennio** (a.c.d. Gianfranco Salvatore, Castelvecchi L. 18.000, 1998)

Oggetto dello studio è la trance, indotta dalla musica e dalla danza, come capacità di trascendere il proprio corpo e accedere alla dimensione dell'ignoto, dell'altrove.

Una serie di saggi analizzano cause ed effetti di questa rivoluzione estetica e musicale, attraverso le testimonianze di storici, musicologi e filosofi del fenomeno.

**Suoni futuri digitali. La musica e il suo deflagrante impatto con la cultura digitale** (Alessandro Ludovico, Apogeo, L. 28.000, 1999)

Qui, il direttore della rivista *Neutral* opera una riflessione sulle trasformazioni apportate alle modalità di fruizione e produzione musicale dall'Mp3 e da Internet. Attraverso una cronaca dei fatti più importanti, viene proposto uno scenario futuro possibile.

**La nuova scena musicale inglese** (Monica Melissano, Castelvecchi, L. 18.000, 1999)

Libro questo, è incentrato sullo scenario musicale d'oltre Manica nel decennio che ha concluso il secolo e che ha agitato, entusiasmato e fatto ballare milioni di giovani in tutto il mondo. Da Stone Roses, Happy Mondays, Charlatans, Radiohead, Oasis e i riotosi fratelli Gallagher, fino alla chemical generation, al trip-hop, new beat e underground varie, attraverso l'ascesa del new labour e di Tony Blair, prima interlocutore privilegiato della scena giovanile, poi oggetto di una clamorosa contestazione.

**Atti insensati di bellezza. Hippy, punk, squatter, raver, ecoazione diretta, culture di resistenza in Inghilterra**

(George McKay, Shake Edizioni Undergropund, L. 28.000, 2000)

Un libro dalla parte dei ribelli, che scrive la loro storia in maniera organica, utilizzando le più recenti teorie della sociologia e del pensiero libertario, che esplora e celebra quella scena sotterranea inglese della creatività che tenta di creare piacere e beneficio immediato, senza alcuna mira di potere.

**Rave off. Scintille di pubblico disordine. Il movimento dei party illegali fuori dalle discoteche, tra contagio sociale e repressione** (a.c.d. Andrea Natella e Serena Tinari, Castelvecchi, L. 14.000, 1996)

Attraverso i racconti di raver inglesi e italiani, i due curatori descrivono le preoccupazioni degli apparati di controllo nei confronti di questi raduni di massa autogestiti nei luoghi della archeologia industriale, occupati per l'occasione, riprogettati e trasfigurati nello spazio di una notte in ambienti invasi dalla musica techno.

**Trance, il passato remoto della musica del futuro** (a.c.d. G. Gallina, supp. alla rivista *Virus* n.9, L. 24.000).

È una pubblicazione *no-profit* e *no-copyright*, presentata al "Primo salone della musica di Torino" nel 1996, tanto significativa quanto ormai di difficile reperimento. Etnomusicologia innanzitutto, da cui il titolo, poi storia, antropologia, musicoterapia, sessualità, nuova psichedelia, droga. Tra i vari personaggi blasonati ospiti di queste pagine, per simpatia ci piace citare Luca Morino e Fabio Rovero dei Mau Mau.

**Se mi tingo i capelli di verde e solo perché ne ho voglia** (a.c.d. Vincenzo Castelli e Pierfrancesco Pacoda, Castelvecchi, L. 24.000, 1999).

Il testo è il risultato di un progetto avviato nell'ottobre 1998 dal Comune di Bologna e denominato "Operazione della notte". Esplora il vertiginoso e frammentario evolversi del nottambulismo che da intrattenimento è ora diventato un territorio di sperimentazione e di crescita professionale.

Riporta contributi di accademici e giornalisti, ma anche testimo-



nianze dai locali notturni e inter-venti di ragazzi, i night worker, che hanno fatto della notte una professione.

**Teen Idols. Da James Dean a Leonardo Di Caprio gli dei pagani del secolo XX** (Fabrizio Saulini e Francesco Denti, Castelvecchi, L. 18.000, 1999).

Si presenta come una guida completa ai miti e le passioni dei giovani degli ultimi 50 anni, con particolare attenzione per i fermenti artistici nel mondo anglosassone, primo motore della quasi totalità delle iniziative nel settore. A partire dai drive in, attraverso le pellicole di culto, gli eroi del rock'n'roll e le follie del sabato sera, fino al mondo patinato

## Alcuni titoli in libreria

Altrimenti, si può spiegare e capire anche attraverso la finzione. Ecco alcuni dei romanzi o raccolte di racconti sul tema che abbiamo trovato in libreria. Anche qui l'Inghilterra, che ormai da 40 anni dà vita alle nuove culture che più incidono nella vita del mondo occidentale, guida la cordata.

AA VV, **Acidi Scozzesi**, Einaudi, L. 15.000, 1998

Jay McInerney, **Le mille luci di New York**, Bompiani, L. 12.000, 1986

Robert Sabbag, **Con la neve fino agli occhi**, Bompiani, L. 25.000, 1990 (*prima edizione 1976*)

Isabella Santacroce, **Fluo storie di giovani a Riccione**, Feltrinelli, L. 12.000, 1999

Irvine Walsh, **Trainspotting**, Rizzoli, L. 7.900, 1996

Irvine Walsh, **Acid House**, Guanda, L. 12.000, 1998

Irvine Walsh, **Ecstasy, Tea**, L. 15.000, 1999

Alan Warner, **Rave girl**, Guanda, L. 14.000, 1998

di MTV e del girl power, come fenomeni in qualche modo insieme figli e specchio della globalizzazione.

Tratto da **Come** – 15 giugno 2001

### RINGRAZIAMENTI

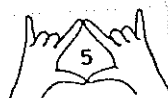
Ringraziamo i giornali da cui sono tratti gli articoli. Un grazie a Fabio e Rosaria per le fotocopie, a Stella e Alberto per la veste grafica e a Peppina da Letta (Antonietta), che ha permesso la realizzazione di questo numero mettendo a disposizione la casa. La Redazione: Maura da Bianca, Maia da Peppina e Elena, iSTERI da rosaria, anTHEOS da vioLETA e antiGONE\*.estate 2614 \*\*.

**DONNE E RAGAZZI CASALINGHI**, dispensa di pratiche ludiche, No E/f inverno 2613 (2002)Supplemento a AAM TERRA NUOVA No 161 – marzo 2002Registrazione: Tribunale di Firenze, No 3287 del 13/12/1984Movimento degli Uomini Casalinghi: c/o Legambiente – Gruppo d'Acquisto Città del Sole – via Padova, 29 – 20127 Milano – Tel. 02/28040023 – Fax 02/26892343 – Sito: [www.uomincasalinghi.it](http://www.uomincasalinghi.it) – Email: [associazione@uomincasalinghi.it](mailto:associazione@uomincasalinghi.it)

- Nota: Questi sono i nomi che ciascuna si è data. Una delle nostre pratiche per liberarci dall'ideologia patriarcale è l'autodeterminazione dell'identità fondata sulla riconoscenza verso la madre e chi si prende cura dell'infanzia. Per approfondire questa tematica rimandiamo alle pubblicazioni precedenti, in particolare "homo casalingus" [(primavera 2601 1989)].

\*\*Nota: Facciamo partire l'anno nuovo dal 21 marzo, cioè dall'equinozio di primavera e la cronologia storica dalla fondazione del Tiaso di Saffo.

Per comprendere quest'altra pratica di liberazione dall'ideologia patriarcale invitiamo a leggere la pubblicazione: "Saffo e Carla Lonzi" (Quaderni dei ragazzi casalinghi No 10, primavera 2607-1995).



# In principio erano vibrazioni musicali

FELICE CIMATTI

**L'**eleganza di cui parla Brian Greene, il giovane e brillante fisico e matematico autore dell'*Universo elegante. Superstringhe, dimensioni nascoste e la ricerca della teoria ultima* (Einaudi, 2000, E.38.000), è forse l'eleganza più attraente che ci sia, quella matematica, quella che amava Platone: perché in essa sta la semplicità che permette di ricondurre fenomeni apparentemente molto diversi fra loro a un solo principio. E' elegante l'universo in cui viviamo perché, se la teoria che sostiene Greene sarà confermata, alla fine tutto quel che vediamo si potrà spiegare ricorrendo a un solo fatto elementare: le stringhe. Dentro alla materia, dopo gli atomi e dopo i quark, al di sotto di tutte le particelle ci sono - ci dice Greene in questo viaggio che dal microcosmo del mondo subatomico ci porta fino al macrocosmo delle galassie e dell'intero universo - soltanto stringhe, ovvero minuscoli anelli unidimensionali di energia che vibra. Come a dire, all'inizio di tutto c'è la musica. E infatti per Greene tutto quel che c'è è paragonabile alle note che può produrre la vibrazione delle corde di uno strumento come un violino; come facendole vibrare in un certo modo otteniamo un do e in altro un sol, così a un certo schema di vibrazione delle stringhe corrisponde un elettrone, a un altro un protone e così via, fino a ricostruire l'infinita ricchezza dell'universo. L'universo, dunque, come una immensa sinfonia. E questa non è semplicemente una metafora, perché Greene ci spinge a prenderla molto sul serio. E' uno dei non pochi motivi di interesse del suo libro: siamo ormai abituati a sentir dire che la verità è soggettiva, che la scienza è, in fondo, un punto di vista come un altro, che le ragioni che spingono lo scienziato a sviluppare le sue teorie sono, al più, di tipo sociologico. Non è questo che pensa Greene: con una sicurezza che gli invidiamo ci dice che la scienza ha un unico scopo, la verità, che se ne sta lì, intangibile e paziente. E, alla fine, vince sempre. L'abbiamo incontrato a Venezia, nel corso della manifestazione intitolata *Fondamenta*, dovéra per presentare il suo libro.

Il titolo del suo libro, «L'universo elegante», permette di affrontare una questione centrale, il rapporto fra scienza e senso comune, il quale - a partire almeno dalla nascita della scienza moderna - è guardato con sospetto, come possibile fonte di errori e pregiudizi. Ora, l'eleganza è qualcosa che si vede, il che implica assegnare, nella costruzione di una teoria scientifica, un ruolo importante alla percezione, al senso estetico; ma, allo stesso tempo, tutto il libro è pieno di avvertimenti a non credere a quel che si vede, perché - come vuole un'antica e radicata diffidenza nei confronti del visibile - quel che si vede spesso inganna, e la verità sarebbe dietro il visibile. Dunque, lei da una parte si appella al senso comune, alla superficie delle cose, dall'altro lo condanna, appunto perché cerca quel che è sotto, o dietro, quella superficie. Non c'è tensione fra questi due punti di vista? No, non penso affatto. Credo che una delle acquisizioni più importanti della fisica moderna sia che l'universo può apparire molto complicato, se ti af-

**SINFONIA COSMICA - Parla Brian Greene**  
FISICO E MATEMATICO, autore dell' "Universo elegante", appena uscito da Einaudi, il grande teorico delle superstringhe spiega che dentro alla materia, dopo gli atomi e dopo i quark, al di sotto di tutte le particelle, ci sono soltanto minuscoli anelli unidimensionali di energia che vibra, come note su corde di violino: le stringhe appunto

fidi soltanto alla tua percezione: ci sono le particelle subatomiche, gli atomi, le molecole, e poi pianeti, stelle, galassie, quasar, buchi neri, stelle di neutroni e così via. Nel mondo intorno a noi c'è un intero panorama di quelli che sembrano oggetti *distinti*. Ma l'eleganza di tutto ciò proviene dal fatto che, quando li comprendiamo più a fondo, usando la fisica teorica, li possiamo spiegare tutti in base a *un solo* principio fondamentale; deriva da qui l'idea dell'eleganza. Questa incredibile ricchezza può emergere da un principio molto semplice, un principio elegante e bellissimo, a partire dal quale quelli che sembrano oggetti

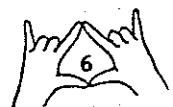
diversi appaiono come *aspetti eterogenei*, manifestazioni diverse, di una sola realtà.

**Un'altra osservazione a partire dal titolo del suo libro. L'eleganza, dicevamo, è anche qualcosa che si vede, che si attribuisce, come quando diciamo, ad esempio, «guarda quel gatto com'è elegante». Nel caso dell'universo nel suo insieme siamo noi, o meglio siete voi fisici, a cercarla e scorgersela. Tutto questo è casuale? Il fatto che noi ci siamo è indifferente per l'universo oppure quell'eleganza di cui lei parla c'è anche perché ci siamo noi che ne facciamo parte e la osserviamo?**

Direi che il nostro ruolo non è intrinsecamente rilevante. Ciò che è realmente importante è il fatto che relativamente alla nostra presenza qui, sembrano esserci delle leggi sottostanti che governano tutto quello che è presente nel mondo intorno a noi. Ed evidentemente queste leggi non si curano molto del fatto che noi ci siamo o no. Sono sufficientemente potenti per descrivere gli elementi fondamentali della materia, come questi si combinano, e un giorno - oggi non ci siamo ancora arrivati - potranno forse spiegare perché quel gatto è qui, e perché si muove, e perché *noi* siamo qui. Il nostro essere parte del mondo non sembra avere alcuna influenza sull'esistenza di queste leggi.

**Andiamo al cuore dell'eleganza dell'universo, al fatto che, a fondamento di tutte le infinite manifestazioni della materia, lei postula l'esistenza di un'entità semplice, ultima, non ulteriormente scomponibile: le cosiddette stringhe, più propriamente dei minuscoli anelli unidimensionali in vibrazione. Ce ne vuole parlare?**

L'idea di partenza della teoria delle stringhe è quella di cercare di dare una risposta a una domanda antica almeno quanto l'ipotesi degli atomisti greci: qual è il componente fondamentale dell'universo, il materiale di cui tutto quello che ci circonda è composto? Sicuramente negli ultimi cento anni la



ricerca ha rivelato che gli atomi sono un componente di ciò che costituisce la materia, ma ha anche rivelato che gli atomi non rappresentano la risposta finale, perché possono essere spezzati in parti ancora più piccole, come gli elettroni, i protoni e i neutroni nel nucleo. Ma anche questi ingredienti non sono gli ultimi, perché alla fine degli anni '60 abbiamo scoperto che dentro protoni e neutroni ci sono elementi ancora più piccoli, i quark. La teoria convenzionale e gli esperimenti condotti sostanzialmente si fermano qui. A questo punto subentra la teoria delle stringhe, suggerendo con forza che c'è almeno un *ulteriore* livello. Ben in profondità all'interno degli elettroni, dei quark, così come di qualsiasi altra particella c'è un piccolo filamento di energia che vibra che ha l'aspetto di una stringa, di un anello, e da qui il nome di teoria delle stringhe. L'altra idea fondamentale di questa teoria, è che così come le corde di uno strumento come il violino o il violoncello vibrano secondo schemi particolari che le nostre orecchie percepiscono come differenti note musicali, così le piccole stringhe previste dalla teoria vibrano secondo schemi differenti. Questi schemi, tuttavia, non li sentiamo come singole note, piuttosto li *vediamo* sotto le forme delle diverse particelle.

**Come a dire, noi non sentiamo queste note perché siamo quelle note.**

Giusto. Infatti, tutto ciò che è composto nasce dai diversi schemi di vibrazione delle stringhe. Così gli elettroni, ad esempio, sono il risultato di un certo tipo di vibrazione, i quark di un altro. Ogni cosa che conosciamo nel mondo che ci circonda nasce, per così dire, dalla musica che le stringhe possono suonare.

**La musica del mondo. E' una idea antica, anche questa, l'universo come una immensa sinfonia. Si tratta solo di una bella immagine, oppure è qualcosa di più di una metafora utile per rappresentarci un fenomeno che altrimenti non sapremmo come pensare?**

Sicuramente è da intendere solo come una metafora, ma se queste idee sono corrette si tratta di una metafora piuttosto vicina alla realtà. Perché se realmente tutto ciò che conosciamo è un diverso schema di vibrazione delle stringhe, e se questi schemi - quando vengono prodotti da qualche strumento musicale - corrispondono alle diverse note, allora siamo molto vicini a quel che realmente accade nell'universo.

**Ancora su questa metafora, che lei stesso mi spinge a prendere sul serio: se c'è una musica, c'è un compositore. Chi è, allora, il compositore di questa immensa sinfonia che corrisponderebbe al nostro universo?**

E' una domanda molto difficile. Qualcuno potrebbe dire che la sinfonia è stata composta da un essere divino, e se fosse vero - ciò che è sicuramente possibile - noi staremmo soltanto eseguendo e elaborando quello spartito. Sarebbe qualcosa di molto eccitante per noi scienziati. Io sarei felice di una simile prospettiva. Se invece non fosse vero che c'è un compositore divino, e la sinfonia fosse composta dalle leggi stesse, ebbene anche in questo caso sarebbe qualcosa di molto interessante, perché noi staremmo rivelando la musica fondamentale dell'universo. Così, ci sia o no un essere divino, quello che stiamo facendo è svelare quella musica, un compito incredibilmente attraente e importante.

**L'universo, lei sostiene, è più ricco di quel che appare, e questo vale, in particolare, per lo spazio. Siamo abituati allo spazio a tre dimensioni della nostra espe-**

**rienza di tutti i giorni, ma - in realtà - le dimensioni spaziali sarebbero molte di più, nove e forse dieci, sebbene invisibili ai nostri occhi. Ora, una cosa che colpisce in questa ricchezza spaziale è, per converso, la povertà di dimensioni temporali: perché tante dimensioni spaziali e solo una temporale?**

Non ne ho alcuna idea. La teoria delle stringhe non ci ha ancora dato alcun chiarimento rispetto a questo problema. In realtà ci sono versioni della teoria delle stringhe che sospettano l'esistenza di più dimensioni temporali. Si sta tentando di sviluppare le teorizzazioni anche in questo quadro. Che tali tentativi abbiano successo o no, di fondo non abbiamo ancora alcuna risposta a questa domanda.

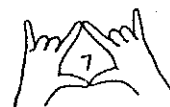
**Lei sostiene che, prima del big bang, e quindi prima del tempo e dello spazio, che, come sostiene la relatività, non sono indipendenti dall'universo stesso, le stringhe esistevano già. Certo, parlare di qualcosa che esiste prima del tempo è piuttosto difficile. Ancora una volta, è il senso comune che ci confonde?**

L'esperienza di tutti i giorni ci insegna che ogni cosa ha un inizio, un punto di mezzo, una fine. Ma, ancora una volta, l'esperienza non sempre è una buona guida per comprendere come funziona l'universo. Potrebbe darsi che l'universo non conosca la stessa sequenza di inizio, mezzo e fine degli oggetti consueti. Forse, anche se non sappiamo se sia andata proprio così, l'universo potrebbe non essere cominciato con un netto stacco iniziale, forse avrebbe potuto esistere in qualche modo senza bisogno della nozione di tempo, e solo gradualmente il concetto familiare di tempo potrebbe essere emerso da un universo già esistente. E se questa idea fosse vera, per quanto strana, significherebbe che le stringhe che costituiscono il fondamento di tutto l'universo sarebbero esistite anche prima del big bang. Perché il big bang è soltanto l'inizio della nozione *comune* di tempo, ma prima che una tale nozione prevalessse potrebbe esserci stata un'altra era, in cui le stringhe della nostra teoria già esistevano.

**Ma cosa può significare esistere quando ancora non c'è un tempo né un luogo in cui esistere?**

Parlare di qualcosa che esiste senza usare il linguaggio del tempo e dello spazio è molto inconsueto, strano; ma forse dobbiamo allargare la nostra nozione di esistenza fino ad abbracciare anche una simile bizzarra possibilità. Perché il tempo e lo spazio come li conosciamo potrebbero non essere nozioni fondamentali. Potrebbero essere semplicemente *proprietà* dell'universo, quando questo fosse evoluto in un certo modo, e quindi potrebbe essere possibile parlare dell'esistenza di un universo facendo a meno del tempo e dello spazio. Ma certamente cosa questo possa realmente significare io non lo so.

**Lo scopo ultimo della teoria delle stringhe è di confluire, infine, in quella che voi fisici chiamate «Theory of Everything», teoria del tutto, una spiegazione complessiva e unitaria di ogni aspetto dell'universo conosciuto. L'obiettivo è ambizioso, talmente ambizioso che rischia, mi sembra, di scontrarsi con una sorta di ostacolo logico. Per abbracciare l'intero universo sotto un unico sguardo bisognerebbe poterlo osservare dall'esterno; ma è proprio quello che non possiamo fare. Se è così, quanto completa potrà mai essere la «teoria del tutto»?**





L'idea che si debba essere all'esterno di un sistema per poterlo conoscere completamente è interessante. Non penso però che debba essere necessariamente così. Forse lei ha ragione, e forse questo pone un limite alla nostra comprensione, ma non so se sia vero in ogni caso. Noi, per esempio, abbiamo scoperto la curvatura del nostro universo, una idea molto concreta per quanto possa apparire astratta. Curvatura che a un primo sguardo sembrerebbe richiedere di trovarsi all'esterno dell'universo stesso per vedere in che modo si curva; ma pur essendo dentro l'universo abbiamo imparato molte cose su questa nozione, pertanto è intrinsecamente possibile scoprire qualcosa riguardo un

intero anche senza spostarsi all'esterno di esso. La storia della scienza offre molti esempi in cui ci si trova del tutto interni a una situazione, e tuttavia si riesce a conoscerla completamente. Prenda, per esempio, le branche della matematica. Certamente esiste nella mente umana, ma noi possiamo comprenderle completamente, totalmente, anche se non possiamo fare un passo al di fuori di essa perché è dentro di noi. Così, io non penso che il fatto di essere dentro l'universo costituisca un limite fondamentale per la sua conoscenza.

Il Manifesto - 12 ottobre 2000

# La favola del Pop

**L**a grande mostra che si è aperta a Parigi, *Les années pop* (fino al 18 giugno al Centre George Pompidou) e largamente pubblicizzata come l'evento culturale della primavera parigina sarà probabilmente l'ennesimo successo di pubblico nell'euforica battaglia tra grandi catene di distribuzione museale Mcguggenheim, ModernTate e Centre George Pompidou, o più probabilmente il frutto del loro nuovo marketing curatoriale che, quando non produce mostre su motociclette e stilisti, si propone di avere un campo di visione più ampio su fenomeni che chiudevano i nostri manuali di storia dell'arte al liceo, ma che si propagavano nel piacevole magma delle sottoculture giovanili degli anni 70. L'operazione nelle intenzioni di Catherine Grenier, commissaria dell'esposizione, dovrebbe riequilibrare la cosa tra gli Stati Uniti (la superpotenza del Pop ma in cui almeno storicamente il Pop non è nato, ahimé è inglese) e l'Europa che ha partecipato attivamente a questa avventura artistica. Come se questa fosse il vero problema per anni cruciali che vanno dal 1954 al 1967 e considerando che persino Warhol, il profeta della Pop americana, smette di dipingere nel '64 per dedicarsi al cinema, e riprenderà la sua pittura parassita solo alla fine dei 60, quando il concettuale più iconoclasta sfodererà i suoi ottimi argomenti contro la sovrabbondanza del supporto simbolico Pop che si vorrebbe planetariamente condivisibile.

Il pubblico che nel gigantismo di questa mostra lo si suppone sempre un po' scemo, scoprirà come ad un mercatino dell'usato (e non al supermercato) di avere già in casa qualche disco dei Beatles o Velvet Underground (possibilmente quello con la banana), un vecchio vestitino Courreges e perché no una serigrafia di Roy Lichtenstein. Poi fortunatamente anche capolavori di grande impatto visivo, poiché purtroppo, la vera arte-pop non è mai stata un'arte popolare e, contrariamente a quello che pensano gli organizzatori, non è così semplice togliere l'etichetta pop a tutti i possibili prodotti in cui l'attitudine pop si è declinata. Splendidi come sempre alcuni combine-paintings di Rauschenberg e una bandiera americana di Jasper Johns che non spiegano meglio delle mitiche lattine di bronzo dipinte di birra Ballantine rifilate al gallerista Leo Castelli (sa-

rebbe capace di vendere anche queste!) la filiazione neo-dadaista dell'intera favola Pop. Poiché di favola si tratta: quella di un mercato dominato fino al 1962 dall'espressionismo astratto, (e dalla banda di Clement Greenberg) e l'intero ostracismo per la nuova arte americana che venne a ricercare in Europa una eco planetaria alla biennale di Venezia con il Leone d'oro a Rauschenberg. È vero che il mercato interno americano teneva bene, quindi ci si chiede come mai i galleristi propriamente Pop (Castelli e Sonnabend) venissero a corteggiare artisti italiani come Michelangelo Pistoletto che assieme a Pino Pascali (con il suo *Ritratto di Billy Holliday*) è l'unico italiano con una presenza non discutibile alla mostra, senza dimenticare Adami e l'ennesima battaglia di decollagisti, novi-realisti di tutti paesi compresa l'agguerrita presenza sud-americana di Equipo-Cronaca, con un Mickey Mouse ed esplosione nucleare. Questo per parlare di ciò che è storia di belle arti non dimenticando che persino un'arte del banale come la Pop ha sempre bisogno di risonanze leggendarie, quindi muri argento e l'intera storia della Factory warholiana imbarazzantemente utilizzata. Poi una saletta video per performance e happening, e tra poster flower power e seri ripensamenti cageani storditi dall'ansia della ridistribuzione delle icone pop in salsa regionale, finalmente in una bellissima sala dedicata a Richard Hamilton, inglese e promotore, con l'Independent Group, di un expo-evento *This is tomorrow*, ritroviamo la natura leggiadra del Pop inglese, tuttavia, con il maledetto vizio delle etichette, subito è contrapposta, fragile e sfortunata creatura nata dalle discussioni attorno alla cultura popolare (*popular culture*), alla conturbante adesione all'american way of life dei pittori a stelle e striscie. Ciò che ormai è impossibile a queste mostre è di ridare un tempo ed un mondo alle opere, quindi ci si sente invitati ad un'orgia di moltiplicazione di favole sixties, la swinging London è forzatamente confrontata all'ottimismo americano impedendo di gustare lavori splendidi come il trittico dell'arresto di Mick Jagger dipinto nel '67 da Hamilton. Sarà ancora per questa declinazione inglese per cui la Pop è effimera, spirituale, sexy, inventiva, preziosa e big business che il *british touch* della musica inglese incanta ed è forse l'ingrediente segreto della sua nuova arte ipermedializzata e visibile negli ultimi anni

*Al Centre George Pompidou, una mostra, evento della primavera parigina, sull'avventura artistica tra il 1954 e il 1967 in Europa e negli Usa*

'90? Un poco come cercare la ricetta segreta della Coca-cola. Non è a mostre come queste dal gusto gradevole e caramelloso che si può apprezzare la solida programmaticità e la processualità della critica interna alla società dei consumi. Ripulita dai sorrisi della sua collusione con la società spettacolare la Pop-art dovrebbe rivelare il suo lato tragico. Era una arte di non adesione proprio negli slang locali prima dell'adesione al mercato unico delle idee. Ci basta guardare i sorrisi tragici di lavori in bilico tra superpotenze, ancora esistevano, per lo sparuto gruppo tedesco qui rappresentato tre lavori di Gherard Richter del '60 e altrettanti di Sigmar Polke per accorgersi che non c'è niente di meno *cool* della vera Pop-art.

Come ben dimostrato dalla sezione architettonica, dalle maquette d'architettura agli oggetti di design, c'è stato poi, tutto un sistema pop che si è declinato come forma della quotidianità. Per dirla con le parole di un Baudrillard post-pop: se la società dei consumi è insabbiata nella propria mitologia... non può esservi arte contemporanea se non compromessa, complice, nella sua esistenza stessa e nella sua pratica con questa evidenza opaca. Perfetto esempio un Claes Oldenburg di cui *Les années pop* riproduce integralmente *Store* una installazione del 1961 alla Judson Gallery da lui così concettualizzato: «Mi misi a girare tra i negozi - dappertutto e di tutti i tipi - come se fossero dei musei», ma questa dopo quarant'anni è l'unica utopia del pop pienamente realizzata qui al Beaubourg.

Il Manifesto - 18 marzo 2001





# Dal Marocco, il suono che uccide

**L'** **FABRIZIO VERSIENI**  
ROCCELLA JONICA

edizione del ventennale del festival jazz dedicato ai «Rumori mediterranei», sul mare di Calabria, si è aperta mercoledì scorso con una prima assoluta. Protagonista non tanto un musicista, quanto uno strumento, il guembri: sono tre corde spesse, tese su un bastone di legno che ricorda l'armamentario dei marabout-stregoni africani. Il suono, con quel vibrare asciutto prodotto da uno slappin molto energetico, sviluppa una concezione ritmica vicina alle forme più moderne del funk. Il guembri è uno strumento della tradizione gnawa, ovvero appartiene a quella minoranza nera del Marocco che discende in linea diretta dagli schiavi importati secoli fa dall'Africa centro-occidentale nel ricco Maghreb arabo (per essere commerciati altrove o utilizzati in loco). E dunque il precipitato di una storia sporca di sangue e di dolore, dove anche l'esoterismo mistico gioca la sua parte: le cerimonie tradizionali gnawa sono rituali che puntano dritto alla trance, trascinando per ore un'atmosfera di forte e ossessiva esaltazione ritmica che spinge alla possessione, al distacco dalla materia (i danzatori che si trafiggono il corpo con lunghi aghi metallici) e all'estasi. Ma, folklore a parte, il guembri è il protagonista principale di una musica che molti - a cominciare dal jazzista neroamericano Randy Weston, che ha vissuto in Marocco - considerano il vero blues del continente africano.

Ma la novità assoluta di Roccella sta nell'uso che del guembri ha fatto il musicista marocchino Abdelmajid Bekkas, sia nella performance pomeridiana all'auditorium, dove insieme alle percussioni dello spagnolo Ramon Lopez ha assecondato, sostenuto, accarezzato la voce recitante di Giuseppe Cederna, sia nel concerto serale all'anfiteatro sotto la rocca con il gruppo Argos. Una produzione, quest'ultima, che ha preso forma tra Parigi e Rabat grazie all'impegno personale dello stesso Bekkas e del criti-

co francese Xavier Mathysens, promotori dell'associazione Adens e di un festival interculturale che si terrà a Salé all'inizio della prossima estate. Il gruppo Argos è un collettivo di musicisti di differenti provenienze, accomunati dal fatto di trovare un terreno d'incontro in Francia e di voler praticare tutti insieme una forma radicale di improvvisazione collettiva; al suo interno ci sono musicisti di jazz come il clarinetista Xavier Charles, il sassofonista Michel Doneda, il contrabbassista Paul Rogers (inglese, ma residente da un anno nel sud della Francia), lo stesso Ramon Lopez, e musicisti maghrebini come Bekkas, il chitarrista Camel Zekri, Rachid Belgacem al derbouka, e l'algerino Bachir Temtaoui (alle ance doppie) che a Roccella è mancato per un problema di visti non concessi. È una strumentazione

## Rumori Mediterranei

Il festival di Roccella jonica festeggia il ventennale con uno strumento esoterico, il guembri. Musica in trance, echi di sangue dello schiavismo

bizzarra, quella di Argos: ha il suo cuore pulsante nei tre strumenti a corda e soprattutto nel guembri, che sembra dettare i tempi di una musica che procede a folate, creando onde lunghissime di suono che si increspano e si placano lentamente.

In una dimensione temporale sospesa, dove intorno a un unico accordo si intrecciano diverse linee ritmiche, le pratiche dell'improvvisazione tradizionale e quelle dell'avanguardia europea sembrano poter trovare un naturale punto d'incontro, anche se il concerto di Roccella - la prima uscita pubblica del gruppo - ha evidenziato insieme ai pregi e al grande fascino del progetto anche alcuni problemi di equilibrio tra le sezioni (corde, percussioni, ance) che il lavoro comune dovrebbe naturalmente risolvere. Nel pomeriggio, il guembri si era dimostrato ottima spalla per un recital di parole e musica, tradizionale nei mo-

di ma non certo nei contenuti: è toccato a Giuseppe Cederna inaugurare la galleria di spettacoli-laboratorio dedicati al rapporto tra musica e parola curata - all'interno del cartellone del festival - da Stefano Benni d'intesa con il direttore artistico Paolo Damiani. L'attore ha messo insieme e recitato un'antologia di testi di canzoni intorno a prostitute (Tom Waits), assassini (Nick Cave), uomini soli e variamente inquieti (da Lennon-McCartney a Dylan), minoranze (il De André di *Fiume Sand Creek* e *Khorakanè*, impegnato a far parlare pellirosse e rom), disegnando una galleria di umanità sul limite che le note secche del guembri e i suoni sparsi con cura nello spazio dalla batteria di Lopez hanno reso ancora più toccante.

Meno convincente, invece, lo Ionian Roots Project del sassofonista George Garzone che si è esibito in seconda serata. Tecnicamente, un quartetto formato da musicisti italoamericani accomunati da un grande magistero tecnico e da comuni origini calabresi, costituito ad hoc per Roccella insieme al pianista Bob Marullo, al contrabbassista John Patitucci e al batterista

Bob Gullotti. Tra un pizzico di emozione, un omaggio a Coltrane e uno a Mingus (attraverso composizioni originali del leader), una *Soul Eyes* di Mal Waldron impreziosita da una magnifica cadenza di solo sax tenore all'inizio e in chiusura, il concerto è lentamente scivolato in una tranquilla prevedibilità di alta scuola Berkeley. Ci si poteva legittimamente attendere di più dal leader del trio The Fringe; ma il Garzone visto a Roccella alla ricerca delle sue radici ioniche era probabilmente distratto da qualche pensiero di natura extramusicale. Intanto, «Rumori mediterranei» è proseguito ieri con Bill Frisell e altri frutti della collaborazione tra le differenti scritture di Paolo Damiani e di Stefano Benni. Questa sera tocca al trio del pianista greco Vassilis Tzabropoulos e al gruppo di Rabih Abou-Khalil, mentre la chiusura di sabato è affidata alla Note Factory del chicagiano Roscoe Mitchell.

Il Manifesto - 25 agosto 2000



ULTRASUONI

# Gli invisibili

di Luca Perini

**H**ardcore, hardtekno. Ma anche industrial, breakbeat, drum'n'bass... Parole che diventano ritmo spregiudicato o frequenza assordante, eco di vuote e vane stanze, rivendicazione di spazi vitali, quelli occupati e bruciati dai rave illegali o dai megaraduni dei Teknival (i free festival che si svolgono all'aperto e possono coinvolgere decine di Sound System, ventiquattrore al giorno per almeno una settimana...). Vane le stanze e vane le speranze, perfino dei media, di tirarli un giorno fuori da lì. Altro che gioventù bruciata, questi giovani senza muretto (ma è davvero peggio che non avere un lavoro?) sembrano non passarsela male.

## Gli idolatri

Idolatri della ketamina (un anestetico dissociativo apprezzato anche da cani, gatti e ruminanti selvatici da zoo), marsupiali del trip, fedeli d'amore dell'ecstasy, tensioattivi dello speed. Sotto la cassa, dentro una fabbrica abbandonata, tra bottiglie di plastica e sciami di cani, noncuranti dell'azione lubrificante dello strobo. Qualche antropologo mascherato chiacchiera con un sociologo in incognito: «Sì, però in fondo bevono molta acqua...». Bisogno di trascendenza? Affermazione dell'iperimmanenza? Sindrome del corpo sciolto?

Se ne è parlato abbastanza dei rave party, di questi capannoni, di questi stati di grazia avvolti da nuvole di hashish e intensa sudorazione, fuori dal mondo, fuori di testa. L'immaginario cyber, i canoni dell'antipsichiatria alla Cooper; la teoria dell'intrusione, della sorveglianza e della punizione è tornata a dipingere nuovi scenari per nuove cliniche senza infermieri: da Foucault a P. K. Dick. Il situazionismo, l'underground, la controcultura... Noi, per il momento, preferiamo restare qui, sotto la cassa. Manco a dirlo gli avventori della fabbrica del diavolo, non solo sembrano aver trovato il Paese della Cuccagna ma anche un'ottima musica. Sì, ma quale? Il big beat di Fat Boy Slim, la jungle di Roni Size, il do-

*Negli spazi occupati dei rave illegali, tra musiche che a seconda del luogo e del sound system di turno, mutano di segno. Un mondo in cui la filosofia è «stare sotto le casse», in cui i dischi non hanno titolo e dove l'unica certezza è il colore del suono: ipnotico e circolare, ossessivo e assordante. Cosa succede in Italia e all'estero, come riconoscersi e quali siti visitare*

wntempo di Kruder&Dorfmeister o la trance ammortizzata dei Chemical Brothers? Più veloce, più veloce! Già, la questione è strana dal momento che al di là di qualche tentativo di analisi musicale fatto per via generale è molto difficile trovare tracce del passaggio dei vinili che in questi raduni delittuosi vengono suonati a dovere.

## Quali ritmi

Sappiamo che si tratta di musica ipnotica e circolare, ossessiva e assordante ma chi la fa, quali etichette costituiscono il corto-circuito ideale di questa nuova produzione? Da dove viene? Dall'esperienza inglese di etichette come la Praxis di Cristoph Fringeli o il Network 23 degli Spiral Tribe piano piano la scena ha avuto modo di spostarsi verso la Francia, dove oggi, specie nel suo versante meridionale (la marsigliese...), ha cominciato a riunirsi intorno al caldo focolare della techno con la kappa.

Ritmologie pesanti per passi leggeri ed alati, sostenute dalla zelante attività di ben precisi nomi in codice che rimandano ad oniriche Sound System e premiate case di ferrea autoproduzione: Crystal Distortion, Desert Storm, Metek tribe, Hekate, Sound Conspiracy, Teknical Sinner, Okupe productions, Ubic extension. Benvenuti nel regno dell'invisibilità assodata. Perché la «visibilità è una trappola» come diceva Foucault e come ricorda Cristoph

Fringeli in un'intervista rilasciata qualche tempo fa: «È una citazione tratta da *Sorvegliare e punire* di Foucault. Si riferisce alla sorveglianza, ad esempio all'essere controllato attraverso l'essere visibile all'autorità. Questo è il significato della citazione originale, ma anche quello che penso io è importante: ciò che faccio è svolto all'interno di un collettivo con un certo grado di anonimato, è una situazione invisibile».

## Stati di coscienza

All'invisibilità di produzione, almeno in Francia, corrisponde una visibilità di associazionismo legato ad una corretta esigenza di informazione e di riduzione dei rischi, specie per quanto riguarda usi e abusi delle varie droghe. Attivissima da questo punto di vista l'Associazione Technoplus che ha recentemente dato alle stampe il primo numero del suo giornale *Pulsar*. Non è la sola, basti pensare all'associazione dei raver Keep Smiling stanziata a Lione o alla parigina Asud (Auto Support des Usagers de Drogue). In Italia da questo punto di vista si segnalano le iniziative

del Centro Sociale Livello 57 di Bologna (da cui nasce anche l'esperienza editoriale della Grafton 9) e della Società Italiana per lo Studio degli Stati di Coscienza con il suo annuario *Altrove*. Torniamo alla musica. Quando nei primi anni del '90 si è affacciata sulle soglie della percezione la musica hardcore per le nostre placide orecchie è cominciato qualche problema. Nei grovigli ipnotici delle sue frequenze, il verbo dell'iperaccelerazione spinge i battiti per minuto su una so-

glia difficilmente ipotizzabile, una ricca articolazione ritmica per mano di un breakbeat al di sopra delle sue possibilità condito da una cassa inesorabile e martellante. Da quel momento in poi neanche il drum'n'bass avrebbe avuto tempo di riprendere fiato.

## Percezioni

Se la musica è percezione quello che conta per chi l'ascolta sono i propri parametri percettivi collegati direttamente alle proprie categorie culturali (inevitabilmente mediate dall'industria). Quando non si riesce a mettere a fuoco acusticamente qualcosa è perché la giudichiamo troppo rumorosa (non vi preoccupate ci sono passati tutti a suo tempo: Beethoven, Mozart, Chopin...) o troppo veloce, per cui incomprendibile. La sovrapposizione di differenti matrici ritmiche oltre a generare un'articolazione spezzata e continua trova nell'accelerazione il miglior tramite per assicurarsi tutte i benefici possibili da quella teoria che in fisica acustica prende il nome d'interferenza.

Qui i vari pattern disposti simultaneamente per via orizzontale trovano nel regno della verticalità momenti autonomi di fuga, incastri imprevisi ma dalle conseguenze fisiologicamente prevedibili.

## Il terzo suono

Benvenuti nel regno delle risultanti. Se dal ritmo passiamo alla frequenza, ecco perfino riformulato il principio del terzo suono, già analizzato con quattro secoli d'anticipo dal trillante violinista Luigi Tartini. Due frequenze quando s'incontrano ne generano una terza. Da suono nasce suono e così via. Sempre da queste parti come possono ricordarci tanto i tamburi del Burundi che quelli del Benin, la velocità non è un problema culturale come nel nostro caso di occidentali abituati a neutralizzare nel corso dei secoli ogni scarica di adrenalina che superasse una certa soglia. Al punto da rallentare ciò che era veloce in partenza.

## Filosofie

Scott Joplin, Jelly Roll Morton, perfino Duke Ellington e il charleston possono essere fin troppo veloci. Illuminanti a riguardo sembrano le parole di Seb degli Spiral



Tribe, i mitici fautori anglosassoni, da Castlemorton in poi, della rave philosophy e del suo beat poderoso: «Se confrontiamo la musica techno con quella primitiva o con quella delle culture non occidentali, scopriremo che quelle musiche, come la techno, sono basate sull'armonia e sul ritmo e non sulla melodia (...). Si tratta di pulsazioni voodoo, tutto viene dall'Africa. Se tu pensi a quello che è successo con *La Sagra della Primavera* di Stravinsky, lui non ha fatto altro che sbarazzarsi della melodia introducendo l'armonia e il ritmo e c'è stata un gran confusione in occasione del suo primo concerto. Con la nostra musica e i nostri party non stiamo cercando di entrare nel futuro quanto piuttosto di tornare indietro a dove eravamo prima che la Civilizzazione Occidentale mandasse tutto a puttane». Sbarazzarsi della melodia. Ma fino a un certo punto.

Questa musica è apparentemente solo ritmo. Basterà riflettere un attimo sulla semplice evidenza che anche le pelli dei tamburi tirate ad una certa intensità sono in grado di fornire differenti intonazioni. Il pregiudizio in questo caso è tipicamente occidentale. La musica ritmica non è melodica perché altri sono gli strumenti deputati alla cantabilità. Povero Max Roach, vien da pensare! Anche la cassa canta, anche i tamburi africani. E poi non ci sono le parole.

### E le parole?

Dov'è il testo, quel sacrosanto ancoraggio psichico che non ci lascia soli, alla deriva, in un mare di musica? «A differenza del rock, la musica dei rave non è costruita intorno alle parole (...), in questo modo non è più possibile chiedersi quale sia il significato della musica quanto piuttosto come *funzioni*. Quale è la carica affettiva di un particolare suono di basso o di un particolare ritmo?» La domanda che Symon Reynolds introduce nella sua eccellente guida alla rave music e più in generale alla dance culture (*Energy Flash*, Picador) trova risposta nel delirio della frequenza che in piena sinergia con quello del ritmo si offre come la migliore, e attualmente disponibile, resa virtuale e personalizzata del concetto di montaggio analogico. Potere all'immaginazione, dunque.

**«La techno è musica folk e mai prima di adesso la musica folk è stata così accessibile e così ad alto volume». Dai live set francesi ai nostri centri sociali, ecco come e dove nascono le ultime «ritmologie»**

### Esorcismi

La trance è terapia, la trance è un esorcismo. L'esorcismo dall'alienazione, dalla serializzazione che invade e deprezza la vita nonostante tutto abbia, in fin dei conti, un prezzo. Non a caso la cultura del Novecento aveva già reagito alle grigie, all'implacabile necessità combinatoria e matematicamente determinata della «serie» di Schoenberg proprio con il rito stravinskiano. Rito della Primavera, rito della rinascita popolare, istinto dell'evacuazione e della liberazione senza mezzi termini. La rivincita umana parla adesso di un asservimento al contrario fatto di frequenze ed impulsi.

Mentre la teoria del ritmo scaccia l'incubo della ripetizione/asuefazione affermando la circolarità digitale dei propri «loop», i movimenti di chi balla spesso articolano ghirlande di sforzi ripetuti e ripetibili, ossessioni catartiche che mettono a nudo proprio la parte più vulnerabile dell'essere umano: l'innata tendenza a ripetere, l'opio solitario e decadente dell'abitudine. Il suono graffiante e industriale sotto cui spesso cerca di trovare sfogo il livore di una cassa dritta, sembra proprio quello di un cuore intrappolato in una carcassa di obblighi, magari assimilati per

via altrettanto subliminale di questi suoni.

Il problema è trovare una via d'uscita. Con tutte le conseguenze anche comiche del caso. Non a caso, la tecnica della ripetizione è una delle più utilizzate per far ridere, come insegnavano gli «esorcismi» dei fratelli Marx. In fondo come ricorda Debi dei Sound Conspiracy in un'intervista pubblicata sul secondo numero della rivista *Psychoattiva* (Shake): «Il punk era un po' negativo, non è vero? Più distruttivo. La techno è più matta. Cerca di portare tutti a ridere come dei matti».

E fondamentalmente proprio in questo atteggiamento consiste la principale differenza tra hardcore e hardtekno: il retrogusto. Se, al di là delle differenti prospettive, nella ripetizione risiede il meccanismo base per raggiungere determinati stati di coscienza, quello che conta è, infatti, il vettore di questa ripetizione. Lo stesso meccanismo è in grado di spingerci verso l'annientamento o verso le sfere ultraterrene o la gioia più sfrenata.

Oltre a scacciare quindi le conseguenze nefaste di un universo alienante, lo scopo del rito sembrerebbe quello di riscoprire i va-

lori e gli impieghi più veri e proficui di questo meccanismo. Se la tendenza a serializzare fa parte del genere umano, il suo valore positivo o negativo, sarà determinato da chi la guida. E nella vita reale, quella sopra la cassa, altro che maestri di cerimonia! Semplicemente oscure gerarchie di microassuefazioni sempre più vincolanti gestite da satrapi senza scrupoli.

### Martelli pneumatici

Sempre nel Novecento questa duplice natura ha trovato una sua duplice esperienza ed espressione musicale. Da un lato Terry Riley, John Cage, Steve Reich e il minimalismo, dall'altro i Kraftwerk e il parlare ancora più chiaro degli Einsturzende Neubauten con il martello pneumatico. Tanto per non essere fraintesi. La tecnologia può essere una via di fuga solo a patto che neutralizzi ed equilibri queste due forze opposte, entrambe rappresentate, entrambe vissute ma non sempre risolte. E questa è questione d'istinto come insegna la scimmia. Magari una scimmia cyborg, comunque una scimmia.

Alias n°37 - 23 settembre 2000

## FUORI I SITI

Siete curiosi al punto giusto da voler ascoltare qualcosa per condire le vostre T.A.Z. quotidiane? La distribuzione italiana al momento si avvale di un sito ([www.ultrasuoni-record.it](http://www.ultrasuoni-record.it)) e di una e-mail: [qirex@iol.it](mailto:qirex@iol.it). Se non avete bisogno di vinili e disponete di una buona connessione via internet potete approfittare di due ottime radio on-line in grado di sostenervi, streaming permettendo, con una trasmissione no-stop 24h su 24h.

Collegandovi al sito [www.freetekno.org](http://www.freetekno.org), oltre ad una buona quantità di informazioni potrete accedere direttamente alla radio gestita dai «loschi» individui della Capsule Corporation. Non dimenticate di scaricare anche una «skin» personalizzata per Winamp. Digitando invece [www.3boom.net](http://www.3boom.net), potrete raddoppiare il vostro rifornimento.

Altro sito fondamentale, nel quale recuperare informazioni sulle varie Sound System in orbita attualmente nel pianeta è quello gestito dalla crew di Kanyar ([www.imagineet.fr/kanyar](http://www.imagineet.fr/kanyar)) con numerosi link sugli argomenti che più vi stanno a cuore.

Altra ricognizione virtuale merita, poi, l'eccellente sito [www.planet-tekno.com](http://www.planet-tekno.com) che mette a disposizione qualcosa come 31 ore di musica (solo in Real Audio) catturata durante i live set più frementi del momento (il solito Yale dei Capsule Corp. è un'allettante novità).

Se siete interessati a seguire più da vicino l'attività delle associazioni affidatevi al sito di Technoplus ([www.technoplus.org](http://www.technoplus.org)) e sbirciate tra i vari link a vostra disposizione. Per approfondire le vostre conoscenze nell'ambito della rave culture oltre all'immane [www.hyperreal.org/raves/](http://www.hyperreal.org/raves/) si consiglia di visitare anche: [www.radio-fg.com](http://www.radio-fg.com); [www.france-techno.fr](http://www.france-techno.fr); [www.pulsation.com](http://www.pulsation.com); [www.technovision.org](http://www.technovision.org) e [www.raves.org/raves](http://www.raves.org/raves). Altrettanto fervida la scena delle fanzine: Autofunk, Datacide (edita da Xaxis; [www.phuture.com](http://www.phuture.com)), Demag, HK, Kronicle Tribe, TNT Cosmos, Ultime Atome e Chieses Storm. Per trovarle occorre un buon motore di ricerca e molta pazienza.



**NETWORK 23**

Il Network è attivo con uno studio a Londra, uno a Parigi e uno mobile. Negli ultimi anni gli Spiral Tribe hanno messo sottosopra edifici fatiscenti e magazzini abbandonati facendo saltellare le giovani adunanze inglesi, olandesi, francesi, spagnole e italiane. Nel volume *Traveller e Raver* di Richard Lowe e William Shaw (Shake edizioni) Mark, uno degli ideologi del gruppo ha avuto modo di spiegarsi meglio: «La techno è musica folk e mai prima di adesso la musica folk è stata così accessibile e così ad alto volume. Prima c'era solo il piffero o giù di lì. (...) La musica ha un incredibile effetto karmiko su ogni singolo individuo che vi entra in contatto; si addentra nel regno dello sciamanico. Saremo chiamati anche techno-pagani, o altro, ma la questione è che si tratta comunque di energie fondamentali. Spiral Tribe, è un concetto che tenta di liberarsi di ogni etichetta essendo Spiral Tribe, tutti e tutto in interconnessione. Gli sviluppi tecnologici sono incredibilmente velocizzati, ma di pari passo con un processo globale di autorealizzazione».

**PRAXIS**

Non solo hardcore ma anche molta sperimentazione in compagnia della sotto-etichetta Sub/Version. Cristoph Fringeli, il suo fondatore, viene dalla scena punk e industriale e ha avuto modo di trasferire le proprie esperienze in un suggestivo scenario elettronico, un prezioso e storico punto di riferimento. Tra le sue collaborazioni dirette ricordiamo gli ep *New Skin 001* e *002* in cui lo troviamo al fianco di Dan del Sound System francese Hekate. Per Fringeli l'hardcore più che uno stile è un'attitudine che nel tempo non ha dato scampo alla techno pesante, alla gabber, ai suoni rumorosi, sperimentali.

**CAPSULE CORPORATION**

Ovvero: pzeko, yale, empatyzm, mam, doberman, hutch, deus. Qualcuno viene dalle Alpi, qualcuno da Parigi e qualcun altro da Montpellier. Si dedicavano con zelo all'hip hop fino a quando non hanno cominciato a frequentare la «teuf», così l'autarchismo francese definisce il rave.

Prendono il nome dal manga giapponese Dragon Ball, da quella fabbrica onirica di pastiglie gelatinose che una volta gettate in terra forniscono immediatamente qualsiasi cosa desideriamo. La loro attività si è fatta più serrata dal '95 in poi quando hanno iniziato a collaborare con la crew di Kanyar (spe-

cie Empatyzm), Fky (oqp) e Raf dei Sound Conspiracy. Ciascuno di loro nel tempo ha meso in piedi la propria etichetta tanto per confondere le acque così troviamo Yale indaffarato con le tracce di Alienage e Abe, mam con la sua kame house, pzeko con la Mammot mentre empatyzm è alle prese con la Subradar recordings e la Capsule Core.

Tekno dura e ludicamente punk per frequenze da contattologia extraterrestre. Della Subradar segnaliamo il doppio *Sub-radar recordings n° 6* che in un colpo solo riunisce Kaos (Sound Conspiracy), Miko-jet (Sub-Radar), Empatyzm (Capsule Corporation), Tekmical Sinner (E-Legal 23 electronics; di Tekmical Sinner segnaliamo anche un incauto incontro in ep con i Subliminal Criminal, hardtekno senza fiato ma con molte vie di scampo), Fky (oqp), Loan (Sub-Radar), Les Boucles Etranges (Network 23), e Radio Bomb (Voodoo mix - 107 Fm).

**OKUPE**

Tra i nomi o sigle di punta della casa di produzione spiccano gli X-tech, l'inesorabile B-zar, l'intrigante Fky (di cui segnaliamo anche l'eccellente ep *Balistik* sebbene per un'altra produzione) e lo swingante Arobass.

Quest'ultimo specie nel suo *Bachus Backus* ep risulta essere meglio di un fulmine a ciel sereno: drum'n'bass poderoso e dall'ancheggiamento facile. Di Arobass sappiamo che si chiama Jerome e che insieme ad un tal Karim ha messo in piedi nel 1997 i Babylon Joke, un fertile duo che si è sciolto nel corso dello scorso anno. La musica per lui è nata nel momento in cui ha scoperto il modo di trovare una nuova funzione al suo vecchio Amiga 500. Il suo lavoro più recente lo vede al fianco di Bzar, Fky e Xtech, un quartetto che prende il nome di Southside (procacciarsi e ascoltare *Mars Attack*). Una musica per quanto volete underground ma che non ha nulla da invidiare a tante produzioni «accademiche» blasonate fornite di nome, cognome e pedigree. La qualità dei dischi, vale la pena ricordarlo, varia di anno in anno. E sapete perché? Reinveste quel che guadagna in nuove macchine e macchinazioni.

**SOUND CONSPIRACY**

Questo Sound System nasce dall'unione di altri due: Okupe di Marsiglia e Total Resistance del Regno Unito. Come ricordano nel loro sito hanno avuto modo di organizza-

re numerosi party in tutta Europa: in Italia, in Ungheria e a Sarajevo. Questo fino al 1998 quando hanno deciso di spingere la tekno oltre i confini del Vecchio Mondo. Sono passati dalle parti di Goa in India e il tutto è stato documentato in un live set registrato sul posto e dal titolo emblematico: *Goassik Park* (con lo zampino soprattutto di Kaos, motore mobilissimo del Sound System).

Le ultime notizie a loro riguardo, catturate via internet, li localizzava dopo una puntatina in Pakistan tra le montagne vicino l'Himalaya. Il loro vinile più recente è *Top Groove*.

**DESERT STORM**

Il loro nome deriva dalle vicende del comandante Schwartzkopf e i loro live set assomigliano a un bunker. Le tonalità predilette dal Sound System scozzese (sono di Glasgow...) sono quella khaki e quella nera. La loro natura mimetica gli ha permesso non solo di partecipare al megaraduno di Trafalgar Square del 1 maggio 1994 contro i provvedimenti del Criminal Justice Act ma anche di spingersi in Bosnia nel vivo della guerra civile. Ecco un resoconto - pubblicato in rete - di quanto è avvenuto: «Abbiamo iniziato a suonare mentre eravamo in cammino. Migliaia di persone ci seguivano per le strade con mezzo metro di neve e dieci gradi sotto zero. Ad un certo punto abbiamo suonato un pezzo techno con un ritornello che diceva: 'Get going to the beat of a drum bang!' e tutti i soldati sparavano in aria con il loro AK 47 e quel fottuto rumore era incredibile. Abbiamo dovuto suonare quel disco almeno dieci volte. Ad un certo punto un poliziotto è venuto per dirci che potevamo alzare il volume ma dovevamo spegnere alcune luci come se stessimo attirando i bombardamenti. La prima linea era soltanto a dieci chilometri da dove ci trovavamo».

**METEK TRIBE**

Assatanata Sound System francese famosa per i suoi trascinantissimi live set. Partono generalmente dal drum'n'bass per rivoltarlo alla fine come un calzino. Le loro escursioni come documentato in un cd dal titolo *Pfysikal Attientat* che ne riproduce fedelmente le azioni dal vivo risultano essere estremi come un audace volo pindarico fatto in tempo di eclissi. Senza respiro il regno della pulsazione infuocata circonda e intrappola il corpo che balla in

un mare di vibrazioni e non lo lascia mai solo. Provate a nuotarci dentro se ne avete il coraggio. Il potere del basso, alla massima velocità. Wittgenstein avrebbe detto: «Non mi ci raccapezzo».

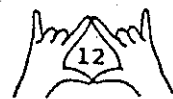
**ITALIA**

La nostra penisola nel corso di questi dieci anni non ha perso tempo a seguire l'esempio divenendo sempre più attivo e spesso al centro dell'attenzione europea. Ad esempio la scena romana, quella dei «raver de' Roma», entrata nel suo decennale, è stata sempre un punto di riferimento, se volete un'ispirazione, per quanti amassero contrattare un appuntamento clandestino nelle fabbriche della propria città. Negli ultimi due anni i fasti sono stati celebrati prima della definitiva chiusura (all'inizio del nuovo secolo) nel mastodontico e abbandonato complesso industriale di Castel Romano, la Fin-tech.

Da queste parti sono passati gli Hekate, i Desert Storm, e i Metek, per citarne alcuni. Centri sociali-riflettori della filosofia rimangono il Forte Prenestino con il valido Sound System Kernel Panik - a cui si possono affiancare, sempre nell'area capitolina, quello degli Ostia Riotters e dei Roma Sud Trackers - e lo Spazio Kamino di Ostia.

Altro punto di riferimento, resta sicuramente Bologna con il suo Livello 57 e le Street Parade antiproibizioniste organizzate ogni anno nel mese di Giugno. Mentre dalle parti di Torino la situazione sembra sempre più effervescente con Sound System come Acid Drop, Zuma (giunti ad un primo vinile per l'etichetta Ultrasuoni record) e Tecnomobilsquad (presenti nella lista con un eccellente vinile *TMS 003*). Avanti cassa alla riscossa. Altro fremito italico di stampo hardtekno viene dagli Olstad in area milanese. Eccellenti in vinile e in cassetta (il live set *Spread da tekno wave*).

**Alias n°37**  
23 settembre 2000



# Musica al quadrato

di Helmut Failoni

«**L**a musica è l'anima della geometria», ha scritto il poeta francese **Paul Claudel**. Si potrebbe anche invertirla questa frase, che avrebbe ugualmente un senso. **Leibniz** annotava invece che «la musica è l'esercizio matematico nascosto di una mente che calcola inconsciamente». La matematica, che un antico poeta indiano ha definito la corona della conoscenza, in fondo è dappertutto: qualsiasi cosa può essere ridotta a algoritmo.

«Una cosa è certa - ci ha suggerito **Luciano Berio** - quando c'è bisogno di ordine nel pensiero musicale, prima o dopo, un certo rapporto con i modi tipici del pensiero matematico è inevitabile».

La musica e i numeri, i suoni e la matematica *tout court*, si compenetrano infatti reciprocamente, hanno un rapporto di collaborazione millenaria, che a volte è stato consapevole e altre volte invece inconsapevole, e del quale si è parlato e scritto ampiamente in questo 2000, anno ufficiale della matematica. Da convegni con relatori curiosi e colti (due nomi su tutti, quello di Michele Emmer e di Piergiorgio Odifreddi) nelle maggiori università, sino ad un vero e proprio «matematica-day», che il 14 aprile ha occupato gran parte delle trasmissioni di Radio Tre, dei numeri e dei loro rapporti con le altre arti se ne è discusso a fondo, anche se molti problemi rimangono aperti.

In questo *ultrasuoni*, quello che ci interessa è soprattutto raccontare qualcuna fra le migliaia di suggestioni matematico-sonore esistenti, che partono da molto lontano, passano per **Keplero** e **Newton**, per numerosi altri teorici e arrivano al *Poème Symphonique per 100 metronomi* di **György Ligeti**, a **Iannis Xenakis**, al compositore e fisico francese **Jean Claude Risset** e al suo catalogo di suoni sintetizzati numericamente, attraverso **Johann Sebastian Bach** e i *Minuetti* di **Wolfgang Amadeus Mozart** composti tirando appositi dadi. Questo gioco, attribuito a Mozart, permette di comporre automaticamente minuetti e contraddanze tirando sedici volte due dadi.

## UN PO' DI STORIA

La concezione pitagorica matematizzante dell'universo, dalla quale ha inizio il tutto, è di enorme importanza e di grande suggestione. È con la scuola pitagorica che si insedia infatti stabilmente nella riflessione filosofica il problema dei rapporti fra musica e matematica. Anzi, fu proprio un evento di carattere sonoro che permise a **Pitagora** di formulare il legame fra matematica e natura, che costituisce una delle basi del pensiero umano.

La leggenda narra che il filosofo un giorno, attirato e incuriosito dal rumore dei martelli sull'incudine, entrò nell'officina di un fabbro e si rese conto che questo «rumore» produceva a volte un suono consonante, ed altre invece dissonante. Capì che i martelli che risuonavano in consonanza avevano un preciso rapporto di peso: se cioè uno dei due pesava il doppio dell'altro, essi producevano l'intervallo di un'ottava. Fece la controprova con dei nervi di bue in tensione e il risultato fu identico: se uno era lungo il doppio dell'altro si otteneva l'ottava. Stabili così il rapporto dei due suoni formanti l'intervallo d'ottava in 2/1 e quello dei due suoni formanti la quinta in 3/2.

All'interno della concezione pitagorica il problema del rapporto fra musica e matematica ha generato poi a sua volta quello fra musica e cosmo. Sulla base dei suoi calcoli, il filosofo di Samo, proseguendo di quinta in quinta, arrivò a calcolare l'altezza dei rimanenti suoni che riportati nell'ambito di un'ottava costituivano

la famosa scala pitagorica, sulla quale fondò poi la teoria cosmico-musicale dell'armonia delle sfere, che, detto brevemente, consisteva nell'identificare le distanze fra le sfere celesti con gli intervalli della scala.

Il modello esoterico-pitagorico continuò ad essere utilizzato per secoli e secoli. Nel 1619 **Keplero** lo usò per il suo *L'armonia del mondo*, nel quale parlò addirittura di una sinfonia celeste con tanto di distribuzione delle parti (Marte, tenore; Mercurio, soprano; Saturno e Giove bassi). **Isaac Newton**, mezzo secolo dopo, studiò matematicamente la connessione fra i sette colori dello spettro con gli intervalli di una scala e con i sette pianeti. Nel Novecento il teorico **Francis Warrain** ha dimostrato che la scoperta dei nuovi pianeti, sconosciuti a Keplero (Urano, Nettuno, Plutone, gli Asteroidi) presenta come chiave armonica del mondo non più la scala diatonica, ma la scala cromatica completa: insomma sempre questione di numeri legati ai suoni.

Tutti coloro che si sono occupati di teoria musicale, da **Severino Boezio** e il suo *De Institutione Musicae* a **Gioseffo Zarlino** e il suo *Institutioni armoniche*, dal gesuita **Athanasius Kircher** con la sua *Musurgia Universalis* a **Cartesio** e il *Breviarium Musicae*, orientato sulla matematica del campo sonoro,

*«La musica è l'anima della geometria», oppure: «Quando c'è bisogno di ordine nel pensiero musicale, prima o poi un certo rapporto con i modi tipici del pensiero matematico è inevitabile». Sono solo alcune tra le tante motivazioni che hanno avvicinato compositori e numeri, e se Mozart scriveva tirando appositi dadi, Bach era ossessionato dal numero 14. Come l'Ching può cambiare la vita di un artista*

sino a **Jean Philippe Rameau** e la sua *Generazione armonica* scritta in un periodo, il Settecento, in cui si riscontra un'eccezionale vicinanza fra musica e scienza, tutti questi - dicevamo - si sono posti problemi numerici e matematici.

Uno di loro, **Andreas Werckmeister**, va ricordato perché si dedicò alla soluzione dell'annosa questione del temperamento (dividere l'ottava in dodici semitoni), esponendola nel suo *Musikalische Temperatur* e genialmente messa in pratica da **Johann Sebastian Bach** nei due volumi del *Clavicembalo ben temperato*.

*Tra il regno dei suoni e la matematica vi è un rapporto di collaborazione millenaria. Da Pitagora a Xenakis, passando per Bach e Guillaume Dufay, i conti tornano*





## BACH E ALTRI

Piergiorgio Odifreddi del Dipartimento di Matematica dell'Università di Torino ha dimostrato come il numero 14 ricorra molto spesso nella vita e nelle opere di **Johann Sebastian Bach**.

«Sostituendo le lettere dell'alfabeto scrive Odifreddi - con i numeri corrispondenti (1 per la A, 2 per la B, 3 per la C) Bach diventa 2138, e sommando le cifre si ottiene 14. La grande fuga lasciata incompiuta è appunto la quattordicesima dell'*Arte della Fuga*. Il 14 ricorre ad esempio anche nella Fantasia corale sul tema *Sio di fronte al tuo trono*, l'ultima opera che Bach terminò: il tema è di

14 note, l'intera melodia di 41. L'ultimo numero è ovviamente l'inverso di 14, ma corrisponde anche a J. S. Bach». La più grande testimonianza del suo genio contrappuntistico, *Die Kunst der Fuge*, composta fra il 1749 e il 1750 e lasciata incompiuta, consta di 14 fughe e infine vanno ricordati i 14 Canoni scoperti in Francia nel 1974, in appendice a un manoscritto delle *Variazioni Goldberg*.

E non è finita qui. Bach entrò a far parte della Societät der musikalischen Wissenschaften di Lipsia nel 1747 (qui il 14 compare ben due volte), come quattordicesimo membro. Questa Società delle scienze musicali, della quale facevano parte fra gli altri Carl Heinrich Graun, Georg Philipp Telemann, Georg Friedrich Händel, fu fondata da Lorenz Christoph Mizler von Kolof (1711-1788), compositore dilettante, matematico e letterato, autore di diversi scritti, fra i quali non pochi legati al rapporto tra musica e matematica (*Principi generali del basso trattati dal punto di vista della matematica*, 1739). Odifreddi conclude ricordando che la biografia del maestro di Eisenach firmata da Malcolm Boyd «consta di 14 capitoli, 41 esempi musicali e 14 figure, di cui la quattordicesima è quella di Bach».

Il compositore era insomma sensibilissimo alla struttura matematica della musica, o, altrimenti detto, alla forma musicale che richiama una struttura matematica. Oltre al *Clavicembalo*, altre opere monumentali quali *L'Arte della fuga*, le *Variazioni Goldberg*, l'*Offerta Musicale*, utilizzano sistematicamente trasformazioni geometriche che invertono, ribaltano e collegano fra di loro i temi musicali. Bach nel secolo dei lumi seppe più di chiunque altro modellare matematicamente i suoni.

Quelle stesse trasformazioni avevano affascinato ancora prima di Bach (ma in maniera diversa) il compositore franco-fiammingo **Guillaume Dufay**, il quale ha rappresentato musicalmente il ponte fra il Medioevo e il Rinascimento. Nel 1436, per l'inaugurazione della cupola di Santa Maria del Fiore a Firenze, Dufay compose il motetto *Nuper Rosarum Flores*, basandosi sulle proporzioni numeriche della cupola stessa. Anche il musicologo alsaziano **Marius Schneider** ha fatto una serie di calcoli matematico-architettonici per realizzare dei curiosi studi ritmici in tre chiossi catalani di stile romanico (Ippoli, Gerona, San Cugat).

Delle fughe, dei contrappunti e dell'*Offerta musicale* di Bach ha scritto Douglas R. Hofstadter nel suo *Gödel, Escher, Bach: un'eterna ghirlanda brillante*. Nelle circa 900 pagine che costituiscono questo volume, l'autore si sofferma a lungo sull'auto-referenza e il gioco tra diversi livelli nell'opera del compositore e passa poi a una discussione di idee omologhe nei disegni di Escher e nel famoso teorema di Gödel.

## FUORI I PEZZI

Ascolti matematico-musicali proposti nel corso del «Matematica-day» (14/4/00) a *Mattino-tre*. La selezione è stata curata da Nicola Campo-grande e Stefano Pogelli.

**Johann Sebastian Bach**: Ricercare a tre dall'*Offerta Musicale*

**Guillaume de Machaut**: Ma fin est mon commencement

**Steve Reich**: Music for 18 musicians

**Baudie Cordier** (tardo XIV secolo): Tout par compas

**Robert Schumann**: Quattro fughe sul nome di Bach op. 72

**P.D.C. Bach**: Tre canoni

**Guillaume Dufay**: Nuper Rosarum Flores

**Niccolò Paganini**: Moto perpetuo

**György Ligeti**: Poema sinfonico (per 100 metronomi)

**Johann Pachelbel**: Canone

**Olivier Messiaen**: Mode de valeurs

**Wolfgang Amadeus Mozart**: Ouverture dal Flauto magico

**Perotinus**: Viderunt Omnes

**Josquin Des Prez**: Agnus Dei dalla Messa «L'homme ar-mee»

## CONTEMPORANEI

Quelle stesse trasformazioni numeriche che affascinarono Bach furono poi esplicitamente riformulate agli inizi del Novecento come regole della dodecafonica e si riversarono nel serialismo. **Anton von Webern** fu sedotto per tutta la vita dal potere magico-misterico del numero e studiò a fondo «il quadrato magico» che considerò alla base della propria esistenza. Anche il sassofonista **John Coltrane** aveva un rapporto un po' ossessivo con i numeri. In uno dei suoi capolavori, *Giant Step* del '59, ha esplorato possibili combinazioni armonico melodiche, utilizzando tre tonalità maggiori (Si - Mi bemolle - Sol) che stanno alla stessa distanza fra loro, come i vertici di un triangolo equilatero, e che riapparvero poi in molti altri suoi brani successivi, come una sorta di leitmotiv. Un numero che ricorre spesso anche nella partitura del *Flauto Magico* di Wolfgang Amadeus Mozart, come ha più volte sottolineato nei suoi scritti Massimo Mila. Il tre è celebrato da Mozart, fra l'altro, con il frequente impiego di accordi di terza, con strani aspetti di strumentazione per gruppi di tre, con i nove accordi che riappaiono a metà dell'ouverture.

Il compositore contemporaneo che si è occupato più di tutti dei problemi matematici della musica è senza dubbio **Iannis Xenakis**. Dal punto di vista teorico stilando una lunga tavola delle corrispondenze fra alcuni sviluppi della musica e della matematica, e dal punto di vista pratico nelle sue partiture, nelle quali l'intreccio con i numeri è sempre serrato. Nella sua opera di esordio *Metastasis* (1953-'54) la tecnica dei glissando degli archi è ispirata ai movimenti di una retta nello spazio, in *Pithoprakta* ('55 - '56) ha introdotto la legge «probabilistica» di Maxwell sulla distribuzione delle velocità, in *Achorripsis* (1956-57) quella di Poisson nella ripartizione di timbri e frequenze. Alcuni anni dopo per *Analogiques A e B*, ha coniato il termine di «musica stocastica markoviana», perché ha utilizzato i complessi metodi di Markov. Altrove è approdato all'algebra degli insiemi e alla teoria dei gruppi (*Nomos Alpha*), mentre nelle costruzioni multimediali dei *Polytopes* ha sincronizzato raggi laser in grado di proiettare figure geometriche.

**Luca Ronconi** proverà a portare la matematica in teatro. E lo farà insieme all'astrofisico e matematico **John Barrow**, con il quale sta lavorando a un progetto volto a far interagire due linguaggi apparentemente lontani. «Il teatro ha tutto l'interesse - ha scritto Ronconi - ad appropriarsi dei linguaggi e degli argomenti che non gli sono consueti come quelli propri della scienza. Per appropriarsene deve accettare in qualche modo le loro imposizioni, anziché cercare di imporre le proprie. Nei linguaggi della scienza io vedo una tensione interna di grande interesse per il teatro. Tensione verso le ipotesi, o verso i concetti in via di formulazione, o verso le mete che alla fine si rivelano forse diverse da quelle aspettate, come l'America, a Colombo che cercava le Indie».

## NOTAZIONE CIFRATA

Nel 1746 Jean Jacques Rousseau elaborò la notazione cifrata, la quale fu successivamente perfezionata da Pierre Galin e resa popolare da Aimé Paris e Emile Chevè per scrivere partiture musicali. Il funzionamento è assai semplice: il numero 1 corrisponde alla tonica e i cinque gradi principali corrispondono ai cinque numeri (1, 2, 3, 4, 5). Il 6 e il 7 rappresentano i gradi di passaggio. La notazione cifrata si ritrova nella musica indonesiana per le partiture utilizzate nel Gamelan, complesso strumentale in dall'organico variabile, formato perlopiù da strumenti a percussione con l'aggiunta di alcuni strumenti a pizzico e ad arco. I numeri sono utilizzati anche nella complessa notazione del canto di gola dei tuvan e dei mongoli.





## PETER GREENAWAY

I numeri costituiscono il solo linguaggio universale. Lo sa molto bene il regista Peter Greenaway, che li ha usati spesso come veicolo costruttivo dei propri film. Ne ha parlato nel corso di una conferenza all'auditorium Santa Margherita dell'Università Ca' Foscari di Venezia. La relazione è pubblicata all'interno del volume *Matematica e cultura*, curato da Michele Emmer per Springer edizioni. «Curiosamente il cinema è stato familiarmente espresso in numeri, 8 mm, 9,5 mm, 16 mm, 35 mm...», nota Greenaway, che per i suoi film ha elaborato molto spesso schemi matematici che non sono visibili allo spettatore, come nel caso di *Intervals*, una delle prime pellicole. Il film più esplicitamente legato ai numeri è naturalmente *Drowning by numbers* (Giochi sull'acqua). «La storia riguarda un trio sensibile al numero, tre donne tutte chiamate Cissie Colpitts, la stessa donna tre volte». Le donne si presentano sempre in tre e gli uomini sempre in sette perché, spiega Greenaway, il numero tre è consacrato da Dante e dalla Chiesa Cattolica e dalle tre streghe nel Macbeth.

Il sette lo definisce invece «assai più maligno ma eccitante»: i giorni della settimana, le età dell'uomo, i colori dell'arcobaleno, gli oceani, i continenti e via dicendo. Sopra tutti questi giochi di calcolo sta il sistema impersonale di calcolo impersonale, da 1 a 100. «I numeri sono strettamente in sequenza, ma il pubblico deve stare attento a seguire il conto preciso. Essi appaiono sui tronchi d'albero, sulle collezioni di farfalle, sul dorso d'un ape, sulla groppa di una mucca. Appaiono nel dialogo e nella canzone. Il pubblico saprà con certezza che quando la successione dei numeri raggiunge 50, il film è a metà». La barca che affonda alla fine non ha un nome ma un numero, 100.

Altri film numerici di Greenaway: l'omaggio a *Otto e mezzo* di Fellini con *Eight and a half women*. «Vi sono presentate sfacciatamente otto e mezzo fantasie sessuali maschili archetipiche. È inoltre il mio ottavo film e mezzo a soggetto e rappresenta un ottavo dei film che ho fatto in 31 anni». **Lo zoo di Venere** presenta otto periodi evolutivi, Darwin come strategia aritmetica, e anche **Il ventre dell'architetto** è giocato sull'otto.

*Anche il sassofonista John Coltrane era fissato con i numeri. In "Giant Step", uno dei suoi capolavori, fantasticava di triangoli equilaterali. In fondo la leggenda narra che Pitagora incuriosito dai rumori di incudini e martelli che provenivano dalla bottega di un fabbro riuscì a stabilire precisi rapporti di suoni e pesi tra gli strumenti in oggetto*

## I CHING E JOHN CAGE

C'è una linea sottile che conduce dal mozartiano Musikalisches Würfelspiel (gioco dei dadi) alla consultazione archetipica dell'I Ching, il metodo aleatorio utilizzato molto spesso da John Cage. Per dare un'idea a grandi linee di come lavorava il compositore americano con l'I Ching e i numeri, riportiamo parte di un brano, nel quale Cage spiega i **Freeman Etudes**. «Comincio con delle carte stellari e vi sovrappongo delle pellicole trasparenti. Posiziono la carta stellare in un punto conveniente per la carta. Le carte che utilizzo sono stampate con colori blu, verde, arancione, giallo, rosso e viola. Combino il blu e il verde, il rosso e l'arancione, il giallo e il viola, poi tratto questi colori singolarmente oppure a coppie, o tutti e tre; e questo fornisce sette diverse densità. La mia prima domanda all'I Ching è la seguente: "Con quali di queste sette possibilità ho a che fare?" Nel frattempo ho realizzato una tabella che si riferisce ai numeri che vanno dal 7 al 64. Nell'I Ching ci sono 64 esagrammi. Se divido 64 per 7, ottengo 9 con il resto di 1. Questo significa che un gruppo è costituito da 10 elementi. I sei gruppi, da 1 a 7 (non compreso), sono gruppi di 9 elementi. Sistemato le tabelle in modo che tre gruppi di 9 siano posti all'inizio dei 64 gruppi, il gruppo di 10 sia a metà, mentre gli altri gruppi di 9 siano alla fine. Poi posso lanciare tre monete per sei volte».

## ALGEBRA COSMICA

In un suo breve saggio dal titolo **I numeri nella musica asiatica** (contenuto in *Matematica e cultura*, a cura di Michele Emmer), lo studioso Tran Quang Hai del Dipartimento di musica del Cnrs di Parigi, spiega che la musica era considerata dagli antichi un'applicazione dell'algebra cosmica. In Cina specialmente il pensiero è dominato dal Numero. Le relazioni numeriche che esprimono i rapporti dei suoni musicali hanno un corrispettivo in diversi altri campi, come si evince dallo schema riportato. Il numero 5 rappresenta i 5 elementi, i 5 movimenti. Il 5 evoca i 5 sensi, i 5 organi. La gamma pentatonica presenta un centro (Gong) circondato da quattro note assimilate alle quattro direzioni dello spazio (Shang-Ovest, Jiao-Est, Zhi-Sud, Yi-Nord).

| ELEMENTO     | TERRA            | METALLO                                        | LEGNO                | FUOCO                             | ACQUA           |
|--------------|------------------|------------------------------------------------|----------------------|-----------------------------------|-----------------|
| NOTA         | GONG             | SHANG                                          | JIAO                 | ZHI                               | YI              |
| NOTA EUROPEA | FA               | SOL                                            | LA                   | DO                                | RE              |
| ORGANO       | MILZA<br>STOMACO | POLMONI<br>INTESTINO CRASSO<br>INTESTINO TENUE | FEGATO<br>CISTIFELJA | CUORE<br>INTESTINO                | RENI<br>VESCICA |
| COLORE       | GIALLO           | BIANCO                                         | BLU-VERDE            | ROSSO                             | NERO            |
| PIANETA      | SATURNO          | VENERE                                         | GIOVE                | MARTE                             | MERCURIO        |
| EMBLEMA      | FENICE           | TIGRE                                          | DRAGONE              | UCCELLO                           | TARTARUGA       |
| FUNZIONE     | IMPERATORE       | MINISTRO<br>PUBBLICI                           | POPOLO               | SERVIZI<br>(militari e religiosi) | PRODOTTI        |
| NUMERO       | 5-10             | 4-9                                            | 3-8                  | 2-7                               | 1-6             |

Tratto da *Alias* n°36 - 16 settembre 2000



# Sempre liberi di folleggiare di ballo in sballo

DENIS GAITA

**H**o visto gravi portatori di handicap danzare i balletti dell'*Aida*; ho sentito schizofrenici cantare 'la Pazza Ladrà'; e ho guardato con commozione psicotici e *down* invadere platee trasformando il Walzer del pipistrello in quello del Picchattel. Ho anche visto qualche cattolico scandalizzarsi, perché i matti non si portano sul palcoscenico, ma si proteggono in nuovi manicomi pulitissimi; ho anche sentito con stupore le obiezioni di molti psichiatri in camice bianco (erano farmacisti?) circa l'idea che

## Una vitale polifonia

Il racconto di un noto musicoterapeuta che da anni lavora a trasformare la vita interiore attraverso la musica e il teatro

la musica e il teatro trasformino davvero realtà interiori devastate; e ho anche guardato con attenzione pubblici di tutta Italia trovarsi faccia a faccia con la follia, privi d'un tratto della confortante televisiva pietosa distanza del *Costanzo Show*.

Intreccio da sempre competenze psicoanalitiche e musicali. Sono convinto, come il mio maestro Elvio Fachinelli, che la psicoanalisi abbia la assoluta necessità di mettersi in ascolto dei nuovi mondi. Sono anche convinto - e anche qui sono in buona compagnia: Verdi, Tolstoj, ma anche Battiato, o Berio - che la musica e il teatro non siano privilegi di qualche accademico a cui assistere in *tight*, ma competenze simboliche centrali di chiunque, e fondamentali per una vita psichica meno infelice che si può. Da anni metto in scena deliranti melodrammi interamente rivisitati da portatori di gravi disagi psichici, psicofisici e sociali: abbiamo portato in giro per l'Italia bassi stralunati che cantano 'la petunia è un venticello', trionfi dell'*Aida* da carcerate, transessuali e cani randagi, e Danubi Blu sovvertiti in Connubi e Belzebù. Perché? Forse per una scommessa politica e culturale (che cioè la follia non sia segregabile, e che la musica sia praticabile da qualunque verso) e per una sfida teorica e clinica: trasformare la vita interiore attraverso la musica e il teatro. Come?

Prima della nascita, viviamo in un bagno sonoro: il ritmo del cuore della madre ascoltato dall'interno del suo corpo così come, filtrata, la melodia della voce del padre, l'armonia costruita dalla polifonia vitale di respiri, pulsazioni, soffi viscerali; ma anche tram, sirene e oggetti che cadono attraverso la mediazione di un luogo caldo, umido e rosato. I meno fortunati, all'uscita di questo eden, rimarranno terrorizzati dalla crudezza delle

luci, del frastuono del reale e dalla spigolosità delle cose, senza trovare una presenza materna (non necessariamente femminile) che li accompagni a sopportarle.

Qualcuno non troverà più un contatto con quell'immersione acustica, e sarà, come si dice, stonato (è ovvio, per noi, che gli stonati, come tali, non esistono); qualcuno bloccherà la sua crescita mentale o psicosomatica per mancanza di carburante materno di fronte a quell'orrore e accuserà handicap psichici; o si chiuderà in uno scafandro mentale per proteggersene, e imbroccherà la deriva dell'autismo; qualcun altro, per non aver trovato buoni motivi per adattarsi a tanta catastrofe, sarà stonato al mondo, parlerà con gli autobus, vivrà di notte, metterà il cappotto nella canicola, vivrà quel disagio profondo che si chiama psicosi.

Non tutti questi naufraghi saranno in grado di parlare con uno psicoanalista: perché incapaci di mentalizzare, o di usare i simboli del discorso; perché troppo impegnati a parlare con le loro voci, o a difendersi dai loro persecutori psichici; o, infine, perché il loro disastro, almeno per ora, non è suscettibile di parola o di pensiero. Forse la musica può muovere mondi interni che il discorso o l'elaborazione conscia non raggiungono.

È proprio perché molto prima di parlare siamo immersi nel suono che certe melodie, certe grane di voce, certi ritmi ci fanno trasecolare, ci sembra di riconoscerli, di averli già sentiti da sempre, come ci insegnano Proust e Fornari; ma anche, come comincia a essere chiaro, il timbro straziante della Callas, le melodie femminili di Ciaikovski o le ballate preconce di Battisti. Del resto, il mondo musicale non è solo un territorio di riconoscimento, di pacificazione, di ritrovamento di eden (già terapeutico, come sa chiunque canticchi sotto la doccia, si commuova senza perché a un'irruzione dell'autoradio, o a un finale d'opera di cui non sa nulla). La musica, proprio perché prediscorsiva, e in presa diretta su quel materiale corporeo e affettivo da cui siamo nati, può non solo riaccenderlo, ma trasformarlo.

In termini musicali, psicoanalisti e psicoterapeuti, in fondo, tentano un'impresa simile: trovare la sagoma sonora peculiare di quella persona, spesso alienata in timbri di voci altrui, costruita sui falsi Sé che servono per vivere nel mondo, o sepolta in silenzio da sempre. Trovarla, conoscerla, e cominciare a elaborarla. Per questo, il fatto che uno psicotico, il quale fino a qualche tempo prima viveva chiuso nella propria stanza buia e si presentava in banca a mezzanotte, regoli il proprio orologio interno sui crescendo rossiniani è una conquista sbalorditiva. Che riconosca in quella musica qualcosa della propria

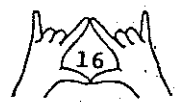
follia e della possibilità di organizzarla in simboli sonori sfolgoranti, è l'inizio di un incontro. Che usi quella base sonora per improvvisare le proprie associazioni libere, è l'inizio di una liberazione, e anche, perché no?, un atto creativo.

Succede così che si delinei un tragitto frastagliato ma non confuso: la malinconica ipocondria di Rossini si è *espressa e insieme curata* in sublimi marcette e ninne nanne algebriche; qualcuno percepisce la sintonia speciale di quelle sagome musicali con alcuni profili sonori interni, si sente meno solo, pacifica le punte dolorose o distruttive. Inoltre, se quel capolavoro non è un oggetto polveroso da musei o un avvenimento mondano, ma un balocco simbolico felice, ci si può giocare, improvvisarci su, manipolarlo, reinventarlo, riscriverlo. Questo facciamo con «La Stravaganza».

Siamo, naturalmente, infinitamente lontani da tutto lo sciocchezzaio *next age* per cui l'ansia si cura con due dosi di Mozart e la depressione con tre minuti di Wagner (sciocchezzaio sostanzialista, giacché alla fin fine prescrive pillole, e quindi si svolge in farmacia, non in una mente in trasformazione). Non esiste musicoterapia senza una relazione, lunga, dolorosa, si spera anche feli-

## L'autore e la sua «Stravaganza»

Denis Gaita è psichiatra, psicoanalista, musicoterapeuta. È in uscita, il 29 novembre l'edizione economica del suo «Il pensiero del cuore. Musica simbolo inconscio» presso Bompiani, in cui illustra l'elaborazione di una teoria non semiologica della musica e dell'inconscio. Da sempre intreccia passioni teoriche, cliniche e pratiche diverse, dalla formazione psicoanalitica con Elvio Fachinelli alla collaborazione con il Teatro alla Scala, alla docenza universitaria di musicoterapia, a pratiche terapeutiche eterodosse: da quindici anni porta sulle scene bizzarre reinvenzioni di melodrammi di repertorio interamente improvvisati, recitati e cantati da portatori di gravi disagi psichici, psicofisici e sociali, fra cui «Una noce poco fa. Melodramma giocoso ma non troppo per petunie e schiacciavoci», su musiche di Rossini; «L'Aida da tre soldi. Opera punk laida ma non troppo per etiopi metropolitani, sgraziati faraonici e grazie piramidali», su musiche di Verdi, con la partecipazione delle detenute del carcere di S. Vittore, extracomunitari, incerti sessuali, cani senza pedigree; «Walzer e Tabù. La molto incredibile e poco psichica storia del giro di danza tra il dr. Frankenstein e il prof. Freud», su musiche di Strauss. Le tre opere torneranno in scena nell'ambito del festival della «Stravaganza», l'Associazione Culturale Musicoterapica senza scopo di lucro di cui Gaita è presidente, il 1, 5 e 7 dicembre al Teatro delle Erbe, via Mercato 3, Milano. Per prenotazioni, 02.54271; per informazioni sull'Associazione, 0339.4178051



ce, con *qualcuno* che, invece di somministrare compresse o interpretazioni, fa lavorare su simboli sonori. Ma sarà chiaro anche che tutto ciò implica una rimessa in discussione, in sede epistemologica, di questioni estetiche di un'idea di malattia, e della stessa pratica psicoanalitica.

Quando uno psicoanalista parla, è bene non attendersi le verità del senso comune, ma qualcosa di bizzarro, o di non ancora pensato. Altrimenti sarebbe un giornalista televisivo, o un moralista per elzeviri di provincia. Così come la sofferenza mentale cambia con la storia (non ci sono più le isteriche di Freud, ma sempre più ragazzini pseudonormali - di ogni età - che *d'improvviso* si tagliano le vene), allo stesso modo la psicoanalisi dovrà cambiare nel tempo. Questione d'orecchio, certo, di sintonia al mondo, in musica come in analisi: così, l'interpretazione dei sogni di Freud - come tale - è a mio avviso irrimediabilmente decrepita, mentre la teoria del senso e dello psichismo che sottende è ancora folgorante; così, solo qualche pomposo nostalgico può ancora dirigerne Spontini o Cilea, perché la storia li ha polverizzati, e ci sarà un motivo; bisognerà mettersi in ascolto di musiche nuove, pena l'accademia, e di nuovi stili di ascolto psicoanalitico, pena la medicalizzazione, l'intellettualismo o la polvere.

Non siamo per le contaminazioni che confortano tutti, e nemmeno per il gran mercato della tolleranza dove tutto è bello. C'è un rigore profondo nelle questioni di verità per un soggetto, così come nell'orecchio musicale: Christopher Bollas (uno dei pochi psicoanalisti che sanno di musica, e sanno scrivere) ci è utile, oggi, per capire i ragazzini con i cerotti sui polsi che ci circondano, Alberoni meno; Daniel Harding ci insegna che Don Giovanni è nervoso come noi, Strehler che è un monumento funebre; l'algebra dell'etica e dell'amore in Jacques Lacan ci serve ancora per capire donne e uomini in cerca dell'impossibile, mentre spesso l'annegamento della realtà in miti junghiani elegantissimi lascia l'orrore del mondo com'è, e lo decora di sensi sovrapposti; il complesso musicale Radiohead prova a fare dei sentimenti suicidali degli adolescenti che li adorano un melodramma; Michael Nyman, autore delle colonne sonore di Peter Greenaway, imbalsama il moderno in un neobarocco senza anima.

Allo stesso modo si tratterà di individuare la stonatura e la possibile reintonazione nel ragazzino con la cravatta troppo grossa che parla di *management* ed è vergine, in coloro che bevono per sentirsi leoni, nella signora che governa tutto - dalle unghie all'indirizzario - tranne le proprie fobie, e in quelle maniacali che non stanno poi così male, ma parlano ad alta voce come tutta la loro famiglia, anche di notte. Questione d'orecchio.

L'esperienza sul campo clinico della trasformazione di mondi interiori attraverso il fare musicale e teatrale, anche e soprattutto in chi non sa parlare o mentalizzare, deve far pensare l'analista al proprio orecchio menta-

le. Dovrà, forse, abbandonare la propria astinenza, il suo sublime *non fare*, per *fare* ciò che serve all'altro: se qualcuno ha paura dei tuoni e non sa mentalizzarlo, non serve invitarlo a elaborare, ma - intonandosi alla sua 'stonatura' - serve di più prenderlo per mano, o magari accompagnarlo fra i timpani di una tempesta da opera buffa.

Se qualcuno è integralmente preda di un funzionamento mentale e affettivo primitivo (lo psicotico che aggredisce tutto ciò che lo spaventa, ma anche lo pseudonormale che si difende dal mondo dicendo continuamente: 'Io...') non gli servirà stare su un lettino in silenzio per anni: forse avrà bisogno di uno psicoanalista che non abbia troppa paura della propria follia, che sappia giocare con quelli che Bion chiama gli elementi *beta* della alienazione senza volerli a ogni costo bonificare in *alfa*, che sappia attendere i nuovi assetti che qualunque pazzia troverà prima o poi, se non si sente in dovere di diventare normale o di nascondersi al mondo.

Per questo, se sono io che devo intonarmi all'altro, e non l'altro che deve normalizzarsi, dovrò essere capace di confrontarmi su Goethe con il narcisista; di intonare Patty Pravo con l'inibita; di essere irraggiungibile tra una seduta e l'altra con l'isterico che vorrebbe sempre qualcuno da parassitare; di mangiare una pizza con le mani insieme a chi mitologizza qualcun altro, per terrore o per paralisi; di provocare il musicista coltissimo canticchiando la Carrà; ma soprattutto dovrò essere capace di essere idiota con gli idioti - come ci insegna Lars von Trier; di scherzare su di me - come ci insegnano i bambini, che indovino sempre il punto debole su cui siamo peralossi; e capace di dire all'altro «non capisco nulla» - come ci insegna Bion.

*Non capisco nulla.* Lo scherzo più umile e più intelligente che c'è, in questa attualità piena di conduttori televisivi che capiscono tutto e politici che non sono disposti a essere presi in giro, persino se delirano. La capacità di scherzare (ma anche, come ho detto spesso, quella di mettersi in relazione con un bambino, o con un gatto) è un esempio illuminante di questi strumenti non ortodossi. Si sa che per il paranoico (e ne vediamo ogni giorno in televisione) è *tutto vero*: non è possibile ridere di sé, o ribaltare con l'ironia la verità che l'assedia. Stonature smaglianti per gli intonati, ma che lo 'stonato' non riconosce: continuerà a urlare contro i suoi nemici immaginari, a credere di andare a tempo, e a sembrare potente a qualche sprovveduto solo perché fa più chiasso. Dovrebbe invece, se avesse qualche speranza terapeutica e qualche umiltà, cantare in un coro, o fare teatro.

Ecco, il teatro consente allo psicotico persino di scherzare sulla propria follia; mettendo in scena tra vero e non vero una verità altrimenti inammissibile, o potendo cantare il Barbiere di Ciniglia finché quella stramberia farà meno paura, e ci sembrerà persino bella.

La psicoanalisi è una sorta di teatrino mentale e affettivo dove mettere in scena la

## In tournée per l'Italia

Bassi stralunati che cantano  
'la petunia è un venticello',  
Danubi Blu sovvertiti  
in Connubi e Belzebù...

propria follia, per guardarla, conoscerla, trasformarla in vita psichica compatibile con la vita degli altri, o persino suscettibile di bellezza, e di piacere. Per far questo, deve trovare direttori d'orchestra non bacchettoni, e capaci di stare al gioco, o registi non perfezionisti e non censori, capaci di lavorare sul materiale che c'è.

È chiaro, a questo punto, nonostante l'inevitabile sommarietà di queste note (che sembreranno, utilmente, un delirio agli stonati), che si configura qui un'idea non sostanzialista dell'inconscio, della malattia mentale, della psicoanalisi e della musica. Non sostanzialista, non americana, non protestante, non farmaceutica: l'inconscio - in quanto sostanza - non esiste, non contiene discorsi o traumi da riportare a galla (come in tanto adorabile Hollywood), ma un confuso brusio di tracce sonore e corporee che appartiene solo a me, a cui reintonarsi per trovare la mia musica.

La malattia mentale diventa allora una sorta di stonatura (con il mondo interno e quello esterno) capace di ingranarsi con l'organico (così come il cosiddetto 'stonato' ha oggi una distonia delle corde vocali che un tempo è stata un'angoscia o un'inibizione). La psicoanalisi non può essere luogo medico della verità, ma teatro mentale di ascolto dove cogliere finemente e reintonare, per quel che si può, le sordità alle proprie sagome inconscie, l'incapacità di mettersi in sintonia con quelle degli altri, il dubbio che la partitura che crediamo di eseguire non ci somigli.

La musica e il teatro non sono competenze di qualcun altro, a cui assistere nella posizione del borghese di fronte all'artista, o dell'individuo davanti all'accademico: sono territori simbolici normali di una vita psichica felice. E, se non si ha troppa paura di *fare* (la paura di cantare di chi si crede stonato, ma anche quella di danzare per chi si sente goffo, o quella di avere una vita sessuale in chi non si sente adulto), si scopre che si può cantare anche se non si è la Callas, che si può presentarsi in teatro o portare la traccia di una propria verità nel mondo anche se non si è belli biondi ricchi e abbronzati; che, insomma, qualunque esistenza, per quanto 'stonata' o accartocciata, può trovare un accesso simbolico a una forma. Non tutte saranno felici, qualcuna sì, insospettabilmente, come ci insegna l'*art brut*.

Per questo invito a venire con noi a invadere il Gugliel Motel, a seppellire faraoni biondi e a ballare l'ultimo waltzer con Freud, Frankenstein e Belzebù, prima che qualcuno ce lo vieti. Perché, con Fachinelli e con Bion, di musica e di psicoanalisi non bisogna tanto parlarne: bisogna *farle*.



# Le mie parole devono suonare

*ECHI MUSICALI: Parla Saramago – Incontro con l'autore portoghese nella sua casa sull'isola di Lanzarote, dove si svolge un importante festival musicale. È l'occasione per parlare del carattere sinfonico della sua narrativa. A giorni uscirà il nuovo romanzo "La caverna", ultima tappa della trilogia iniziata con "Cecità" e "Tutti i nomi". In Italia, per Einaudi, il libro arriverà a dicembre*

VALERIO CORZANI  
LANZAROTE

**N**on è difficile comprendere perché José Saramago abbia deciso di trasferirsi a Lanzarote. Al di là dei problemi con la censura e con la chiesa cattolica seguiti alla pubblicazione in Portogallo del *Vangelo secondo Gesù*, quest'isola a cento chilometri dall'Africa e a mille dalla penisola iberica doveva sembrargli, e deve sembrargli tutt'ora, una specie di culla sobria e silenziosa. La sua casa appena fuori dal villaggio di Tias dà le spalle al Timanfaya, l'allibente parco di lava dell'isola dei trecento vulcani. E questo orizzonte altero e seducente sembra, di per sé, conciliare la paziente pratica della scrittura, nonché esaltare la filigrana del suono che le si accompagna, sia esso quello delle parole, o delle pause di silenzio. Siamo andati a trovare Saramago nel suo nido in questo angolo delle Canarie: una casa piena di libri, di sculture etniche e di pitture. E lo abbiamo sollecitato su un argomento che ha a che fare con il prodigio della letteratura e con il prodigio della musica. «Un legame – ha detto – che nel mio lavoro non è casuale, non è opzione e non è dettaglio».

**Quanto le pesa il fatto di non poter «mettere per iscritto, contemporaneamente, due fatti avvenuti nello stesso tempo» – come scrive nella «Zattera di pietra» – ovvero di non poter comporre un libro come si compone un'opera lirica «tre quattro cinque sei tenori bassi soprani e baritoni, tutti a cantare parole diverse». Insomma non poter scrivere un romanzo come si compone una partitura?**

Sarebbe un po' come chiedersi perché se io entro, contemporaneamente non esco. Le parole arrivano una dopo l'altra, non contemporaneamente. Narrare due eventi simultanei è impossibile. Può capitare che alla fine di un romanzo, o di un poema, si possa arrivare a un'impressione «corale». In questo senso, la scrittura può essere paragonata all'effetto di un'orchestra, con tutti gli strumenti e tutte le voci che arrivano alla fine a suggerire un'armonia di suoni e di storie, ma questi strumenti e queste voci nella letteratura si possono catturare solo con una «cronologia». La musica è altro, così come la pittura. Io non posso dire un quadro, ovvero non lo posso compiutamente descrivere con parole. Le arti si sfiorano, si toccano, si sovrappongono, ma sempre e solo in parte.

**Lei è portoghese, vive in quest'isola spagnola, si dovrà confrontare nei suoi viaggi con molti altri idiomi, prima di tutto con l'inglese. Che rapporto ha instaurato con il «suono» delle parole? Che piaceri e dispiaceri le dà?**

Una parola scritta, in un foglio, non è niente di più che un disegno: diventa se stessa solo quando viene «detta», quando la pronunciamo. E questo significa che quando scrivo, ho bisogno di farlo come se stessi ascoltando nella testa quel che vado mettendo sulla pagina. Così, se quando comincio un romanzo o un saggio non riesco a sentire risuonare in me la voce che sta dicendo quello che intendo scrivere, allora quelle parole vengono scartate. La storia comincia a fluire solo quando la sento pronunciata dentro di me: le parole devono «suonare», altrimenti non le sento e non le scrivo.

**A proposito del suono delle «sue» parole, forse lei saprà che un cantautore italiano, Ivano Fossati ha citato «Storia dell'assedio di Lisbona», e un grande direttore d'orchestra, Claudio Abbado ha menzionato «Memoriale del Convento» entrambi indicando questi suoi libri come massima espressione della musicalità letteraria. Lei stesso ha scritto che «dalla forma si arriva al fondo, dal contenente al contenuto, dal suono della parola al suo significato». Riconosce alla sua produzione letteraria questa valenza musicale?**

È davvero, penso, una questione di sensibilità e di un'attitudine in parte consapevole e in parte assolutamente involontaria, naturale. Mi capita spesso di scrivere frasi che già hanno in sé il significato che volevano esprimere, ma non ne hanno il suono, la coloritura. E allora quello che ho scritto non mi basta, devo aggiungere parole, o cambiarle, perché altrimenti la frase è come sospesa in aria e ho bisogno di darle una chiusa, di farla appoggiare. Qualcuno ha parlato di «ritmo» a proposito della mia scrittura, io non credo che si tratti di questo. Credo sia piuttosto una questione di misura, di «compasso» come diciamo noi. Quelle quattro o cinque parole che aggiungo, non migliorano niente rispetto al concetto da esprimere, non dicono nulla di più, ma sono necessarie perché musicalmente la frase abbia la sua quiete, il suo finale. Probabilmente i due musicisti che ha citato (di Abbado avevo letto già una dichiarazione a proposito del *Memoriale del convento* mentre ignoravo il complimento di Ivano Fossati) hanno sentito questa musicalità delle mie frasi, perché anche loro quando compongono e suonano hanno lo stesso tipo di esigenza, di priorità. Tra l'altro nella traduzione italiana la «misura» della mia scrittura viene esaltata dal magnifico lavoro di Rita Desti che è molto sensibile a particolari

di questo genere; che, peraltro, tutto sono fuorché dettagli.

**La sensibilità musicale si acquisisce, di solito, ascoltando molta musica. Lei che tipo di musica preferisce?**

Di tutti i tipi. Certo, ho delle predilezioni, sono molto mozartiano, mi piace Bach. Stamattina stavo ascoltando un concerto di Schumann. Insomma la musica è uno degli inquilini della mia casa.

**Nella «Zattera di pietra» a un certo punto lei parla anche della radio a transistor, paragonandola a una «culla acustica». In questo posto dove vive, così solenne, silenzioso e pieno di fascino, ci sarà certo spazio per molte «bolle acustiche». Quali sono i suoni che preferisce e attraverso quale mezzo riceve i suoi ascolti preferiti?**

La radio mi è servita in quel passaggio narrativo della *Zattera di pietra* che lei ha ricordato, ma di solito la evito accuratamente, soprattutto quella spagnola che ricevo qui, a Lanzarote. Mia moglie è giornalista, conduce un programma in una emittente radiofonica e dunque la ascolta continuamente. Abbiamo anche due studi comunicanti e la mattina mi capita di sentire i programmi attraverso l'eco dei suoi ascolti. Ma non amo la radio, almeno non quella che viene fatta in Spagna. Troppe parole. Davvero troppe. In questi programmi, come in quelli televisivi, tutti parlano, anche insieme, talvolta urlando. Nessuno capisce nulla di quello che sta dicendo l'altro, eppure hanno il tono di essere tutti molto, molto contenti...La mia radio ideale è la filodiffusione, che trasmette solo musica, ma purtroppo non esiste più.

**Si è da poco concluso, qui a Lanzarote, il «Festival de Musica Visual», una manifestazione coraggiosa che da molti anni cerca di approfondire il concetto di «paesaggio ascoltabile», reclamando la possibilità di un sereno e creativo rapporto tra suono, immagini e natura. Lei cosa ne pensa?**

Penso che il rapporto tra le arti debba spesso scontrarsi con problemi di incomunicabilità profonda. Ma questo non significa che non sia giusto provare a farle convivere, né che il rapporto sia impossibile o che, come nel caso di questo festival che viene allestito vicino a casa mia, non ci sia la possibilità di convertire la musica, le immagini, i luoghi in un sentimento unico. Questa compenetrazione ha però molto a che fare con la capacità ricettiva di coloro che stanno ascoltando e partecipando all'evento. È il pubblico che in questi casi decide dove indirizzare la sua attenzione, se sul luogo, o sulla scenografia o sul suono. È lo stesso problema, mutata mutandis, che si pone quando ci si confronta con i rapporti di forza che intercorrono tra

un film e la sua colonna sonora.

**La sua terra natale è segnata da una musica che viene definita amara e melanconica. Anche lei percepisce in questo modo la magia del fado? O pensa che sia una definizione oleografica, bozzettistica, parziale?**

Scandalizzerò qualcuno, ma non ho difficoltà a confessare che il fado non mi piace. E credo che associare il fado a tutta la cultura musicale del Portogallo sia un errore del quale siamo responsabili noi stessi portoghesi. All'origine, il fado era un'espressione musicale limitata ai bassifondi di Lisbona e solo in seguito si è esteso e diffuso in altri settori e in altre geografie, creando una sorta di mito. Dal momento che ogni mito prevede anche un certo margine di invenzione, e poi di organizzazione e di promozione, il modo in cui il mito del fado è stato fatto circolare ha portato a mio parere danni e sconquassi alla nostra immagine. Alla nostra immagine

reale, che non è per forza di cose triste e melanconica, e non coincide assolutamente con l'immagine impersonata dal cantante di fado. È successa la stessa cosa agli Spagnoli che vedono associata la loro cultura multipolare soltanto a quella andalusa. E la Castiglia, la Navarra, la Catalogna, le Asturie, le Canarie? Questa storia del fado, e del flamenco, e magari anche del tango, fa sì che ci si ritrovi con una carta d'identità culturale parziale e monotematica. E io trovo tutto ciò pericoloso, deviante, e ingiusto.

**Il suo attesissimo nuovo romanzo dovrebbe essere in dirittura d'arrivo anche per quel che riguarda l'edizione italiana. Dopo il grande sforzo della scrittura di un libro cosa subentra per lei? Silenzio, musica?**

Verrebbe da dire: entrambe le cose, ma in realtà il silenzio fatica ad arrivare. Nei prossimi mesi dovrò viaggiare molto - in Messico, in Cile, in Sud Africa, in Venezuela, e un

po' ovunque in Europa - contemporaneamente verrà rappresentata a Lisbona una mia opera teatrale. Inoltre, un regista che stimo mi ha coinvolto in una specie di scherzo cinematografico (Saramago interpreterà il rettore dell'Università di Coimbra nel nuovo film di Raquel Freire *n.d.r.*). Poi, una volta consegnato il libro comincia la cosiddetta «promozione», e parlare del mio lavoro è una cosa che non amo fare, perché non ho la pazienza di ascoltarmi, e perché spesso ho l'impressione di parlare a vanvera. In realtà vorrei zittirmi, non sprecare parole, stare in silenzio, scrivere soltanto ed evitare il baccano della vita. Ma non sempre è permesso.

Il Manifesto - 4 novembre 2000

## RAVE musica da sballo

Gianni Lucini

È se l'atteggiamento dei media nei confronti della cultura rave fosse frutto di una lunga serie di pregiudizi? Il ragionamento da cui parte il libro di Simon Reynolds *Generazione ballo/sballo* (Arcanamusica, pp. 515 pagine. £.35.000) è che la dance music e la cultura rave sono uno dei pochi veri elementi di rottura nella presunta linearità della cultura musicale giovanile a partire dalla nascita del rock and roll.

L'elaborazione non è senza vittime. In questa ricostruzione, infatti, escono con le ossa rotte molti guru della stampa musicale, figli del rock and roll e troppo legati agli stereotipi del loro vissuto personale per capire le novità vere. Egli stesso confessa che il suo primo approccio alla dance è stato «da rocker»: più attento, cioè, agli artisti e alla loro linearità che alla musica. Nel caso della dance e, ancor di più, dei rave, questo punto di vista è sbagliato perché un dj può essere più importante dell'artista. Il centro principale dell'investigazione, però, il vero protagonista di questo genere è soprattutto la musica, intesa non tanto come melodia, armonia e strutture ritmiche, quanto come fluire dei suoni. Una volta spiegato al lettore in quale modo sta per essere catapultato e quali sono le chiavi di lettura degli avvenimenti ai quali assisterà, Reynolds lo accompagna in un lungo, assordante e variopinto viaggio tra suoni, colori e movimento.

I due capitoli aggiunti alla versione italiana, in particolare quello dedicato al "2-step" e al "Garage Underground britannico", sono un esempio illuminante di come si possa raccontare l'evoluzione di un genere filtrandolo attraverso la propria sensibilità ma

senza prenderne mai troppo sul serio le classificazioni. L'approccio diretto alla materia non è quello del trattato storico quanto piuttosto della narrazione autobiografica corroborata da robuste esperienze dirette e personali. Non c'è quindi, come accade spesso in opere di questo genere, un freddo elenco di nomi, stili, date, locali, artisti, case discografiche e raduni, interessanti ma inevitabilmente destinati ad addetti ai lavori. Al contrario l'autore accompagna il lettore in un lungo viaggio che parte dalle tre città di Detroit, Chicago e New York, culle della *techno*, dell'*house* e del *garage* per allargarsi a tutto il mondo occidentale e non solo. Quella raccontata è una storia di persone, artisti, tecnici, ma anche personaggi destinati a vivere lo spazio di un respiro. La musica c'è e si sente. In alcuni passaggi copre come una calda coperta le speranze, le illusioni e la voglia di vivere di migliaia di giovani.

L'aneddotica è la parte più corposa e divertente del libro. Essa consente, prima a Reynolds e poi al lettore, di comprendere in presa diretta la storia di un genere musicale complesso le cui contaminazioni e i rimandi sono il sale della vita. Quello che emerge è un grande affresco di una generazione che ha saputo come e meglio dei padri e dei fratelli maggiori, dare una colonna sonora solida e reale quanto sfuggente e in tumultuosa evoluzione, alla propria voglia di ribellarsi. C'è un elemento di continuità tra i rave e i grandi raduni hippie e Reynolds lo coglie scovando come un segugio e annotando la presenza nei raduni di massa della dance di attempati reduci della generazione del "flower power" sedotti dall'atmosfera ipnotica e dal-

l'invito "pace cosmica".

Il libro non evita neppure le polemiche interne al genere, come l'accusa ai Prodigy di filtrare con il pop o i rischi del matrimonio tra techno e hooligan, fino all'ostilità delle autorità israeliane, timorose che l'ipnotico pacifismo dei rave faccia dimenticare ai giovani la necessità di difendere il proprio paese. Racconta un genere musicale, ne esamina il radicamento sociale, senza aver la pretesa di costruire teorie durature, perché il mondo dell'elettronica musicale applicata alla dance è simile «a un asilo d'infanzia pieno di bambini che imbrattano i muri con composizioni appiccicose e mescolano materiali campionati come plastilina». È questo approccio quasi marginale che ne fa un libro interessante per chi vuol capire come mai un genere nato nelle cantine ha rivoluzionato il modo di stare insieme di milioni di ragazzi e ragazze costringendo anche il music business a modificare radicalmente gran parte delle proprie strutture produttive.

Liberazione - 22 Febbraio 2001





# La funzione antiborghese della musica nel XX secolo

## La rivoluzione elettroacustica

di Luigi Pestalozza

**I**l secolo appena concluso è il secolo della rivoluzione, almeno nel senso che quale che sia alla fine lo stato delle cose, nel corso di esso si è comunque avuta la riproposizione in termini rivoluzionari di tutti i rapporti storici, sociali, culturali. Rivoluzione, allora, anche musicale, indipendentemente dal riflusso post-modernista che dentro le logiche di globalizzazione riporta oggi la musica al passato. In che senso, allora, si può dire, come del resto s'è detto, che l'elettroacustica o musica elettronica è la rivoluzione musicale del XX secolo? Partiamo dal fatto che accanto all'ascolto sempre più presente di musica elettronica pura - che suona oltre l'ordine delle dodici note dominante per secoli - quotidianamente ascoltiamo musica per film o per la televisione, la radio, la pubblicità, dove al di là dell'uso distratto che se ne può fare, la tecnologia comunica inevitabilmente un'idea della musica fuori dalle vecchie distinzioni. Per esempio, quella fra musica e rumore. In altre parole e fermo restando che anche nel caso della tecnologia del suono prevale oggi il suo uso regressivo, omologante, ascoltiamo comunque a sufficienza autentica sonorità elettronica, per dire che frequentiamo (appunto) la rivoluzione musicale.

Come e perché, però, "rivoluzione musicale"? Non è, si badi, una questione semplicemente tecnologica. Non c'è mai rivoluzione tecnologica.

La tecnologia avanza, non rivoluziona, per cui è solo attraverso essa che si ha nel caso musicale un fatto rivoluzionario: con l'elettroacustica culmina la rottura dell'impianto storico della musica come la borghesia l'aveva costruito, ordinato, attraverso i secoli della sua crescita storica, sulle dodici note del temperamento. Un ordine musicale che è servito a idee antiborghesi, ha gerarchizzato le altre culture musicali extraeuropee o comunque popolari, relegandole nell'esotismo. Anche questa discriminazione o disuguaglianza storica, musicale, è stata rivoluzionata dalla nuova prassi del suono attraverso l'intero secolo, e dunque dal suo aprirsi a tutte le culture sonore del mondo.

Penso per esempio al 1908 dell'atto unico *Erwartung* di Arnold Schoenberg, dove l'uscita dall'ordine sintattico tonale, o dallo storico ordine linguistico della musica, passa attraverso i materiali sonori estranei al sistema determinante delle note, ovvero passa attraverso quella che Huges Dufourt ha definito «una concezione esplosiva della sonorità».

Prima in Italia e poi in Russia e Unione Sovietica, i futuristi musicali fanno irrompere nella musica il rumore, ed è un altro modo di andare al di là della nota determinata che a sua volta chiude in sé l'idea stessa di musica, ma dunque sempre nella direzione del suono che alla nota si

sostituisce come fattore formante, per cui negli anni Trenta Edgard Varese dirà che la musica, la composizione musicale, è «suono organizzato».

Certo il terreno della rottura è la tecnica, la tecnica compositiva e ripensata, per cui la tecnologia elettronica diventerà in questo senso dirompente, ma in quanto da sempre la tecnica che rompe il linguaggio musicale storico, è quella dei musicisti che non necessariamente sono dei rivoluzionari sociali, politici, ma che ricercano e costruiscono, inventano, con essa, altri mondi musicali da quello dominante.

In questa dinamica storica, anche musicale, subito dopo lo sconvolgente secondo conflitto mondiale, Pierre Schaeffer a Parigi propone la "musique concrète" che elabora tecnologicamente alla radio e su nastro i fatti sonori presi dal nostro stesso agire sonoro, mentre a Colonia Herbert Eimert, che precede di poco Karlheinz Stockhausen, punta sull'elettronica pura che non ammette altro materiale sonoro al di fuori di sé: finché non straordinaria intelligenza davvero rivoluzionaria, Bruno Maderna - che nel 1954 dà vita a Milano, con Luciano Berio, allo Studio di fonologia della Rai - subito supera quella contrapposizione fra Colonia e Parigi nell'idea e nella prassi dell'elettroacustica interrelata senza limitazioni formalistiche a ogni fatto o materiale sonoro, ovvero a ogni suono anche strumentale,

vocale. L'elettroacustica si propone così come alternativa musicale alla prassi e all'idea della musica rinchiusa in un unico sistema musicale. Si pensi per esempio a come, su questa strada dello Studio fonologico milanese, Nono riconscepisce lo spazio e il tempo musicali, il rapporto con il suono emancipato dalla storia musicale che fino alla stessa neoavanguardia postbellica persegue la razionalizzazione sempre borghese - mente contrassegnata del sistema compositivo preordinato, fino ad assumere nella sua musica l'apertura al possibile musicale senza limiti, della cultura musicale, orale, popolare.

Certo, oggi la tecnologia elettroacustica è usata e manipolata dalle pratiche del mercato globale, sia sostituendola al lavoro dei musicisti così espulsi da esso, sia facendola suonare in modo puramente adornativo, distraente dal suo significato rivoluzionario. Ma nemmeno l'omologazione neoliberista impedisce che questa comunichi comunque proprio quel rivoluzionario significato, ovvero formi un senso comune musicale che non subisce la cultura neoliberista della storia anche musicale. Non a caso, del resto, ascoltando questa musica, tanto più quando non è manipolata, prima che all'avanzamento tecnologico pensiamo a un futuro musicale diverso, a uno stato di cose non solo musicalmente cambiato.

Liberazione - 29 dicembre 2000

## Arriva anche a Roma il musical che ha fatto impazzire il Greenwich Village di New York

### Cantano e ballano nudi. Sono i "Naked Boys Singing"

di Roberta Ronconi

«**Q**uanti uomini saprebbero cambiare una lampadina nudi?» «Almeno l'intero cast dei Naked Boys Singing!».

Difficile trovare un modo più sintetico del New York Times per descrivere lo spettacolo che da un anno sta facendo impazzire New York e che da qualche giorno sta creando un certo scompiglio anche a Roma. E' partito un anno fa, all'Actors' Playhouse del Greenwich Village, questo musical scritto da Robert Schrock, che porta in scena otto magnifici ragazzi che ballano, cantano, si agitano, piroettano, tutto perfettamente e genuinamente nudi. Non c'è foglia di fico o cappellino; dall'inizio alla fine i ragazzi si misurano (c'è scappata) e ci misurano dall'alto della loro perfetta nudità. Non è passato nemmeno un anno di delirio off-Broadway e i magnifici otto sono già qui, ovviamente in versione italiana, ovviamente con canzoni tradotte, per la regia

di Roberto Croce nel teatro "off" della capitale, il Colosseo (fino al 18 febbraio). Niente a che vedere con i Centocelle Nightmares, qui siamo dalle parti dello spettacolo vero. In scena un musical con tutti i crismi i cui testi ci conducono in un mondo (squisitamente gay) di amori silenziosi ("Tra due finestre"), frustrazioni "maternali", relazioni interrotte dall'Aids ("Kriss") fino ai più divertenti episodi della palestra mattutina ("Muscle Addiction"), della "cameriera in desabilé" ("The Naked Maid"), dell'omaggio a Robert Mitchum o del piccolo ebreo circoscritto contro la sua volontà. Il tutto si apre e si chiude con l'inno al corpo nudo "Gratuite Nudità". Lo spettacolo è assolutamente godibile dall'inizio alla fine e vi assicuriamo che, dopo i primi cinque minuti dedicati alle curiosità corporali, alla nudità sulla scena non ci si fa più nemmeno troppo caso. Gli otto ragazzi italiani (Ciro Di Malo, Marco Farris, Gior-

gio Forte, Riccardo Guelfi, Simone Leonzio, Mario Misuraca, Marco Negri, Agostino Pedrini) forse non sono all'altezza dei loro colleghi americani, ma a noi sembra già un piccolo miracolo averne trovati tanti in grado di muoversi sul palcoscenico e cantare in condizioni non del tutto rilassanti. Le nostre scuole di recitazione difficilmente preparano i ragazzi a sapersi misurare con tante diverse discipline. Qua e là, gli otto "Italian Boys" mancano di voce o hanno il passo un po' pesante. Per non dire poi della difficile trasposizione di un mondo e di una mentalità tutta americana, che sarebbe stata meglio equilibrare con qualche pezzo più nostrano. Ma lo sforzo e la buona volontà ci sono, e si vede. E noi li premiamo.

(Ps: se volete passare un capodanno decisamente diverso, i "Naked Boys Singing", il 31 sera, offrono spettacolo più champagne).

Liberazione - 29 dicembre 2000





# I magnifici tre del 900 musicale

HELMUT FAILONI

**A**d applaudire l'esecuzione della sua «Prima Sinfonia», di impianto atonale, tenuta a battesimo nel marzo 1922 a Berlino con la direzione del suo insegnante Franz Schreker, c'erano anche Kandinsky e Gropius. L'accoglienza fu entusiastica e così, nel giro di due mesi, l'allora ventiduenne Ernst Krenek (nacque il 23 agosto del 1900) portò a termine una seconda sinfonia e divenne in breve tempo un compositore di successo. In quella stessa Berlino del 1922, città che in quel periodo fu uno dei centri più vivi di produzione artistica europea, fece la sua comparsa un altro giovane musicista, di lontane origini polacche e tedesche. Si chiamava George Antheil (nacque l'8 luglio del 1900), aveva studiato a Filadelfia, e successivamente, trasferitosi a Parigi, era entrato in contatto con gli ambienti dell'avanguardia, frequentando Ezra Pound e James Joyce. Non tardò ad acquistarsi la fama di «enfant terrible» anche a Berlino, dove si presentò in veste di «pianista futurista». Eseguiva brani provocatori influenzati dal linguaggio jazzistico, come «Airplane Sonata», «Death of Machines», «Jazz Sonata», «The Profane Waltzer», talmente provocatori che - si narra - viste le minacce che riceveva prima dei concerti, saliva sul palco con una pistola bene in vista, guisto per tenere lontano i malintenzionati.

Un anno prima dell'arrivo di Antheil, un altro giovane musicista, destinato a diventare uno dei massimi compositori e uomini di teatro del Novecento, si stabilì a Berlino per studiare con Ferruccio Busoni. Era Kurt Weill (nacque il 2 marzo del 1900) e in quel periodo di formazione si muoveva ancora all'interno del linguaggio postimpressionista («Concerto per violino e fiati» e «Der Protagonist» per esempio), ma di lì a poco sarebbe letteralmente esplosa la sua inesauribile creatività, che diede vita ad una scrittura straordinaria, capace di metabolizzare e reinventare Bach, i preclassici, Stravinsky, Mozart, ma anche il tango, il charleston, il foxtrot, il patrimonio musicale ebraico, il cabaret.

Krenek, Antheil e Weill, tre compositori assai diversi fra loro, accomunati non soltanto dall'anno di nascita, il 1900, ma anche da una curiosità nei confronti del jazz, un genere dal quale hanno attinto tutti e tre, in un modo o nell'altro e con risultati alterni. Krenek per la sua opera più famosa, quel «Jonny spielt auf», andato in scena per la prima volta all'Opernhaus di Lipsia il 10 febbraio 1927 e diventato immediatamente un successo internazionale (in Germania vennero messe addirittura in produzione delle sigarette con il marchio Jonny). L'importanza di questa partitura, per la quale qualcuno conìò il termine opera-jazz, è senza dubbio sopravvaluta

*A Berlino, nel 1922, si ritrovano Ernst Krenek, George Antheil e Kurt Weill. I tre grandi compositori sono nati nello stesso anno, il 1900, e sono accomunati dalla curiosità nei confronti del jazz, genere al quale tutti attingono.*

*All'opera guardano come a un grande contenitore capace di raccogliere tutte le forme della musica*

tata e il jazz che vi si ascolta, inframezzato da elementi della tradizione colta tardoromantica, è soprattutto cartolinesco, esotico, la «sottocopia tedesca della copia bianca del jazz nero», come ha scritto Marcello Piras, intendendo sottolineare con ciò che Krenek non ebbe mai occasione di ascoltare il jazz vero (un'unica eccezione: l'orchestra nera di Sam Wooding esibitasi a Berlino nel 1925).

Il discorso è diverso per quel che riguarda Antheil, che aveva studiato negli Stati Uniti e ascoltato il jazz di «prima mano», e anche per ciò che concerne Weill, il quale utilizzò la musica afroamericana con coerenza stilistica, tanto nel cosiddetto periodo europeo quanto in quello americano. Basterebbero d'altronde due gioielli come «My Ship» e «Speak Low» (si ascolti la versione di Ella Fitzgerald in duo con Joe Pass) per far entrare Weill a pieno titolo nella storia del jazz.

A partire dagli anni che seguirono la fine della Grande Guerra, la nascente musica afroamericana andava di moda in Europa, grazie alla necessità psicologica di dimenticare le sofferenze della guerra, che potevano essere momentaneamente rimosse lasciandosi andare ad una musica carica di euforia e spensieratezza, quale era il jazz allora.

Nel 1929, ovvero quando negli Stati Uniti erano in molti ad essere attratti da quel movimento culturale noto come «Harlem Renaissance», a Vienna fu pubblicata una raccolta di testi afroamericani (alcuni di Langston Hughes) dal titolo «Afrika singt» (L'Africa canta). Al libro, che ebbe un buon successo di vendite, si interessò in maniera particolare il compositore Wilhelm Grosz (anche lui, come Krenek, allievo di Franz Schreker), il quale si fece commissionare dalla radio di Breslavia una partitura ispirata al ciclo, che intitolò «Afrika Songs». Grosz integrò semplicemente il tradizionale organico cameristico di archi e legni con uno strumentario jazzistico, quindi sassofono, trombone ed altro ancora, utilizzando una scrittura che mischiava soltanto qualche vago stilema jazzistico (delle sequenze tratte dalla

scala pentatonica) con melodie e contrappunti tipici del tardoromanticismo. Anche in questo caso, dunque, ci si trova di fronte al semplice esotismo.

Un compositore coetaneo di Grosz, Erwin Schulhoff, approfondì un po' di più la conoscenza del jazz, che «scoprì» nello studio berlinese dell'artista Georg Grosz. Schulhoff, il cui percorso creativo passò dalla musica microtonale di Alois Haba per il neoclassicismo, era affascinato dal jazz basato sulle forme di danza, in cui trionfavano l'eccitazione, la vitalità, l'energia, il ritmo sincopato, quindi foxtrot, ragtime, charleston, blues. Da un lato quello di Schulhoff non era più un approccio soltanto esotico, dall'altro richiedeva però un'espressività e un'emissione del suono a volte volutamente lontane da quelle jazzistiche: è probabile che il compositore volesse mantenere in questo modo un legame sotterraneo con il mondo accademico.

Gli anni Venti e Trenta furono caratterizzati in generale dall'ansia e dalla frenesia creative, da un clima di eccitazione e di grandi sperimentazioni, tanto che furono portati a compimento gli impulsi artistici che avevano cominciato a manifestarsi in maniera nemmeno troppo latente prima della guerra. I lavori di Erik Satie, del gruppo dei Sei, di Paul Hindemith, di Ernst Krenek, di Kurt Weill, di George Antheil, sono, appunto, alcune delle testimonianze sonore di quel periodo.

La figura di Krenek raggruppa in sé tutte molte di queste tensioni creative contrastanti, a volte persino anche antitetiche. Così scriveva, nei primi anni '50, il musicologo tedesco, ex allievo di Arnold Schönberg, Hans Heinz Stuckenschmidt: «forse nessun compositore d'avanguardia, fra il 1920 e il 1930, ha reagito alle evoluzioni della musica moderna con tanta sensibilità da sismografo, quanto Krenek. Egli si trasforma di anno in anno, si precipita da un esperimento stilistico ad un altro, prova oggi la libera atonalità e domani il jazz, ora il classicismo e ora cicli di lieder di tipo schubertiano, ritorna infine all'atonalità e diventa uno dei più correnti campioni della tecnica dodecafonica».

Anche se il nome di Krenek è legato per lo più a quello di «Jonny spielt auf» del 1927, che narra la storia di un suonatore di jazz (Krenek/Jonny è un binomio dal quale purtroppo non si può prescindere, proprio come Ravel/Bolero), il compositore austriaco ha lasciato molta altra musica ai posteri, da «Karl der Fünfte» (dodecafonico e seriale) alla «Toccata e Ciaccona» e «Orpheus und Eurydike» (su testo di Kokoschka). Ha dato inoltre vita a una fruttuosa collaborazione con Karl Kraus, si è occupato di pubblicitisti-



ca musicale per la Frankfurter Zeitung e la Wiener Zeitung, e dopo il 1950, una volta tornato in patria (negli anni Trenta, allo stesso modo di Robert Musil, Stefan Zweig, Kurt Weill, Paul Hindemith, Alfred Döblin, Bruno Walter, Arnold Schönberg, Bertold Brecht, Ludwig Renn, Thomas Mann e molti altri, dovette lasciare la Germania), contribuì alla ricostruzione della vita musicale tedesca, assieme a Wolfgang Fortner, Boris Blacher, Karl Amadeus Hartmann. Si accostò, inoltre, alla musica elettronica, e a generi un po' particolari del campo operistico, come l'oratorio scenico e l'opera televisiva.

Il 1927 non segna soltanto il successo di «Jonny», ma anche l'inizio di uno dei sodalizi più proficui della musica del Novecento, quello fra Kurt Weill e Bertold Brecht, dal quale scaturirono diversi capolavori, fra cui «Mahagonny» (1927), «L'opera da tre soldi» (1928), «Happy End» (1929), «Ascesa e caduta della città di Mahagonny» (1930), «Il consenziente» (1930) e il celeberrimo «I sette peccati capitali» (1933), capolavori che

confermano pienamente alcune dichiarazioni di Weill, quali «l'opera può ridiventare per noi prezioso contenitore che raccolga tutte le forme e i generi della musica», o «non esiste musica colta o musica leggera, ma soltanto buona o cattiva musica». Weill sapeva trattare la voce come pochi altri, trovava imprevedibili equilibri fra impostazione colta ed extra-colta, fra espressività contemporanea e popolare, ottendendo con ciò ambientazioni sonore stranianti, che si accordavano alla perfezione con il teatro di Brecht.

Uno strano destino «numerico» ha fatto sì che il 1927 sia stato un anno importante non soltanto per Krenek e Weill, ma anche per Antheil, che eseguì il suo famoso «Ballet Mécanique» alla Carnegie Hall con un organico fatto di 16 pianoforti, eliche d'aereo, campanelli elettrici, trombe d'automobile: un vero e proprio «succès de scandale», che proseguì con l'opera «Transatlantic», rappresentata a Francoforte nel 1930, la quale anticipò per certi versi l'idea di spettacolo multimediale.

Oltre a Joyce e Pound, anche Picasso, He-

mingway, Cocteau e Satie divennero suoi sostenitori, ma una volta tornato in America dopo l'avvento del nazismo, il linguaggio di Antheil si fece manieristico (John Cage lo criticò aspramente), più adatto alle colonne sonore della Paramount (ne firmò diverse) che non ad alimentare le avanguardie. Come Krenek si dedicò anche al giornalismo, ma non a quello musicale: Antheil, secondo Gianfranco Vinay, «scriveva dei più disparati argomenti. Avanzava previsioni politiche e militari e spesso ci azzecava. Profetizzò l'invasione tedesca dell'Unione Sovietica, la sconfitta di Hitler e il crollo del nazismo. Tenne inoltre una rubrica di endocrinologia, elaborando teorie sui rapporti fra ghiandole, affettività e criminalità». E, infine, alcuni anni dopo, brevettò un siluro radiocomandato e scrisse l'autobiografia che intitolò molto emblematicamente «Bad Boy Of Music».

Il Manifesto - 26 agosto 2000

## Rock & Martello Story

# La voce nera di Ellington

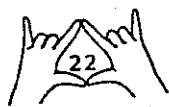
di Gianni Lucini

*Il 28 dicembre 1949 a Los Angeles, in California, muore a soli quarantacinque anni Ivie Anderson, la cantante considerata per molto tempo «la voce più bella della big band di Duke Ellington». In realtà nel 1931, quando entra nell'orchestra di Duke Ellington, ha già alle spalle un'infinità di esperienze musicali con band minori, ma anche in teatro, dove si è imposta come show-girl. E' la vedette di un teatro musicale nero che, partendo da Harlem, sta rapidamente imponendosi in un genere che, fino a quel momento, è stato appannaggio pressoché esclusivo dei bianchi. Sono personaggi come Ivie Anderson a impersonare la capacità di rivalsa di Harlem e degli afroamericani sul music business che li vede ancora come elemento marginale e di contorno. Il suo momento magico arriva, però, quando, dopo una tournée in*

*Australia e una permanenza come vedette al "Grand Terrace Café" di Chicago con l'orchestra di Earl Hines, viene scritturata da Duke Ellington, da tempo alla ricerca di una voce particolare, capace di integrarsi con gli impatti sonori dei suoi arrangiamenti orchestrali. E' il mese di febbraio del 1931, anno di svolta per la creatività di Ellington che ha ormai completato la sua prima opera musicale dal respiro più ampio rispetto alle normali esecuzioni di due o tre minuti. La voce di Ivie si lega così alla magia della "Creole rhapsody", considerata il primo brano capace di saldare la musica nera d'America con le strutture compositive di largo respiro della scuola europea. In questo clima musicale la personalità della cantante sembra essere l'ideale complemento delle sofisticate ricerche impressionistiche di Duke. C'è chi*

*sostiene che la Anderson abbia contribuito in modo determinante a diffondere il concetto di swing. Probabilmente non è così, ma è certo che il brano "It don't mean a thing if it ain't got that swing", considerato una sorta di manifesto dell'era dello swing, deve molto a lei. Il suo vocalizzo collocato in mezzo agli assoli del sassofonista Johnny Hodges e del trombone di Tricky Sam Nanton, provoca ancora oggi un'emozione forte in chi l'ascolta. Ivie resta con Ellington per ben dodici anni. E' lei la cantante che appare nel film "Un giorno alle corse" dei fratelli Marx. Chiusa la sua straordinaria avventura con la Big Band del Duca continua a esibirsi fino all'ultimo giorno di vita.*

Liberazione - 28 dicembre 2000



In libreria la biografia dei Rolling Stones scritta da Andrew Loog Oldham

# COME SI INVENTA una grande rock band

«In ogni racconto ci sono tre versioni: la tua, la mia e la verità». Andrew Loog Oldham mette in guardia fin dalla prima riga il lettore del suo libro *Stoned - Come s'inventa la più grande rock 'n' roll band del mondo* (Arcanamusica, 364 pagine, 32mila lire) che racconta i primi, timidi, passi di una blues band destinata a entrare nella storia del rock: i Rolling Stones. Appassionante come un romanzo, la narrazione entra ed esce dal racconto in prima persona dell'autore introducendo altri racconti, altre verità firmate direttamente dai protagonisti dei fatti raccontati. Il libro si nutre di uno scambio continuo tra la memoria degli avvenimenti e il coro delle voci di molti protagonisti. Anche i sassi sanno che senza Oldham la popolarità degli Stones non sarebbe andata oltre i confini dei locali fumosi disposti a dare loro un po' d'ospitalità, eppure tutta la storia è raccontata come una serie di circostanze fortuite, felici intuizioni e una sorprendente casualità. I veri protagonisti sono i tempi, gli ambienti, le speranze e le delusioni di un'epoca, sono gli anni Sessanta di una Swinging London che appare lontana anni luce dalle celebrazioni nostalgiche. Le pagine trasudano gli umori e i sapori di una Gran Bretagna ricca di fermenti culturali, musicali e politici, nella quale, sull'onda delle canzoni dei "provinciali" Beatles, i giovani delle periferie industriali stanno cambiando la faccia della capitale. In un periodo in cui l'impero britannico volge definitivamente alla fine, l'aria appare ricca di pulsioni, sensazioni e movimenti in cui suoni neri del blues si mescolano alla voglia di protagonismo delle giovani generazioni. La musica si salda con le istanze di cambiamento sociale. Se ne accorgono per primi gli Stati Uniti che tentano di contrastare anche con provvedimenti restrittivi sull'importazione l'inarrestabile ondata di rinnovamento da loro chiamata "British invasion". Le pagine del libro di Oldham raccontano un'epoca in cui Londra e, più in generale, la Gran Bretagna, rappresentano un punto di riferimento importante per i giovani dell'Europa intera. E' una vera e propria rivoluzione culturale quella che parte dalle rive del Tamigi che mescola istanze anche radicali di mutamento nei rapporti sociali con una creatività senza precedenti in campo musicale e artisti-



Una foto del Rolling Stones negli anni Sessanta

**I veri protagonisti di "Stoned" sono i tempi, gli ambienti, le speranze e le delusioni di un'epoca, sono gli anni Sessanta di una Swinging London che appare lontana anni luce dalle celebrazioni nostalgiche**

co. Parla dei Rolling Stones, ma attraverso la narrazione emerge una straordinaria colonna sonora a più mani i cui suoni non portano soltanto la firma dei suoi protetti, né dei Beatles, ma parlano di altre sigle: Hollies, Freddie & The Dreamers, Animals, Rockin' Berries, Who, Yardbirds, Kinks e tanti altri. Si parla anche di club come lo "Studio 51" o il "Marquee" dove un fenomeno underground come la "fratellanza del rhythm and blues" esce allo scoperto e spiega al mondo che il razzismo è un'idiozia, che i

suoni bianchi e quelli neri possono contaminarsi, mescolarsi e fondersi, come le culture. Oldham non lo dice, ma tutto ciò avviene in un'epoca in cui negli Stati Uniti ancora esistono due classifiche discografiche: una per la musica nera e una per il mercato bianco. Leggendo si capisce anche come il vento del cambiamento non si fermi soltanto alla musica, ma investa tutta la produzione artistica. L'autore lascia aperta, anzi spalancata, una finestra su una stagione in cui anche il cinema racconta storie nuove come "I giovani arrabbiati" di Tony Richardson, "Billy il bugiardo" di John Schlesinger, "Sabato sera, domenica mattina" di Karel Reisz, lo stesso regista cui si deve, nel 1966, "Morgan, matto da legare", la storia del pittore rivoluzionario che finisce in manicomio a fare aiuole a forma di falce e martello.

In mezzo a tutto ciò prende vita la storia di una band unica, ma non diversa da tante altre meno fortunate. Non si sopravvaluta: «Quando conobbi gli Stones, esistevano già. Non mi sono fatto incantare da marionette, ma da vero talento...». E mentre tutto il mondo ancora oggi vede in lui lo stratega decisivo per la scalata al successo di Mick Jagger e soci, lui si tira in disparte e racconta una nuova verità...

Gianni Lucini



# C'era domani la musica

STEFANO CATUCCI  
NEW YORK

**L**a potenza pervasiva della musica contende il panorama del mondo contemporaneo al dominio delle immagini, investe il comportamento sociale a tutti i livelli, produce materia in continuo fermento, è somma di fenomeni estremamente eterogenei, quasi impossibile da ricondurre a un'unità. Si sente spesso ripetere come nel corso del Novecento la musica abbia smesso di parlare quella lingua coerente, omogenea, che un tempo vivificava lo scambio tra le forme dell'espressione popolare e della cultura più raffinata. Di fronte all'eccezionale proliferazione dei linguaggi, è tuttavia importante che si riaffermi, oggi, il bisogno di comprendere la musica come fenomeno globale, dunque di creare una forma di racconto e di analisi che non rinunci alla varietà delle sue manifestazioni, ma che neppure venga meno al dovere intellettuale di una riflessione critica rigorosa: né ideologica né neutrale. La nuova *Enciclopedia della musica* edita dalla Einaudi e curata dal musicologo canadese Jean-Jacques Nattiez risponde precisamente a questa esigenza, provando a disegnare una mappa unitaria dei fenomeni musicali, nel presente come nella storia, e rifacendosi al modello illuministico per eccellenza, quello dell'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert. La rivendicazione di una simile discendenza è esplicita, così come esplicita è la volontà di proseguire l'esperienza avviata quasi trent'anni fa dall'*Enciclopedia Einaudi*, la prima ad aver provocatoriamente messo in discussione il criterio classificatorio delle enciclopedie e dei dizionari storici comuni.

L'impresa è monumentale: cinque volumi di oltre mille pagine ciascuno, che usciranno nel corso di tre anni, 230 articoli previsti, 185 autori. Il taglio dell'opera è tematico: ogni autore è stato sollecitato a ricostruire una sintesi saggistica dell'argomento assegnatogli e a lasciare da parte l'asetticità dei toni d'accademia per prendere apertamente posizione, dunque per dare a ciascun contributo il carattere dell'intervento che alla competenza scientifica aggiunge l'espressione di convinzioni radicate. L'articolazione dei volumi non è meno originale. Già il primo, in libreria da martedì prossimo, rovescia l'ordine delle narrazioni abituali ed è dedicato al *Novecento* (pp. 1333, £.150.000): l'epoca solitamente trattata alla stregua di appendice minore di una storia gloriosa assume dunque un forte rilievo, con l'evidente intenzione di interrogare l'attualità della musica a partire dai suoi antecedenti più immediati. Gli altri volumi sono dedicati rispettivamente al *Sapere musicale*, alla *Musica in una prospettiva interculturale*, alla *Storia della*

**Presentata a New York,  
l'Enciclopedia della Musica  
edita da Einaudi uscirà con il  
primo volume, dedicato al  
Novecento, martedì prossimo.  
Curata da J. Jacques Nattiez,  
disegna una mappa né ideologica  
né neutrale dell'enorme  
proliferazione dei linguaggi e  
dei fenomeni musicali, rifacendosi  
al modello illuministico  
dell'«Encyclopédie». Dalla fine  
di marzo, sarà consultabile sul  
nuovo sito [www.andante.com](http://www.andante.com),  
insieme a una impressionante  
mole di documenti, di audio e  
video di concerti anche recenti**

*musica occidentale* e a una singolare *Tavola cronologica* che si propone l'ambizioso compito di selezionare e schedare i fatti salienti della vita musicale - opere, innovazioni tecnologiche, conoscenze scientifiche e antropologiche - dalle origini a oggi.

L'iniziativa, oggettivamente senza precedenti, assume un rilievo che va oltre il panorama dell'editoria italiana, tanto che presto saranno disponibili sia la traduzione francese, pubblicata da Actes Sud, sia quella inglese, accessibile on-line per gli abbonati del sito Internet [www.andante.com](http://www.andante.com). In Italia, tuttavia, l'impatto di questa *Enciclopedia* avrà, prevedibilmente, ripercussioni più forti che altrove, proprio perché tenta di far rientrare la musica nel più ampio contesto di quella cultura scientifica e umanistica dalle quali è tenuta costantemente ai margini, grazie alle lacune croniche del nostro sistema educativo.

Il volume sul *Novecento* è stato presentato sabato scorso alla Carnegie Hall di New York, nel quadro di tre giorni di concerti che hanno avu-

to per protagonisti Pierre Boulez e i Wiener Philharmoniker. Proprio Boulez, parlando di questa *Enciclopedia della musica* l'ha definita «un'opera che ha un volto chiaro, riconoscibile e definito e non la silhouette vuota di un profilo anonimo com'è quello della maggior parte dei dizionari e delle storie della musica»: sottolineando, così, quel duplice carattere di «attualità» e di «schieramento delle opinioni» sul quale hanno insistito sia il curatore, Nattiez, sia i tre collaboratori della direzione scientifica: Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni. Anche solo scorrendo l'indice, in effetti, ci si trova di fronte a una varietà di elementi che fotografano la situazione della musica in un modo impensabile ancora pochi anni fa. La prospettiva sociologica, decisamente dominante rispetto ad altre modalità di analisi, consente in questo caso di sviluppare una radiografia del Novecento senza escludere pregiudizialmente nessun genere, nessuna forma espressiva, nessun mezzo di diffusione e di consumo della musica. Vi sono così contributi più classici sulle scuole d'avanguardia, sul dualismo Schönberg-Stravinskij, sul teatro musicale, ma anche interventi più inusuali sul rapporto fra musica e tecnologia, sulla mobilità della performance interpretativa, quindi sulla canzone, il jazz, il rock, il rap, sulla musica nel cinema e nei videoclip, sul ruolo di radio, televisione, industria discografica e sistema dei festival, su singolari fenomeni «migratori» come quello del tango, o su aspetti meno studiati del Novecento storico, come la musica nei campi di concentramento nazisti. Alcuni interventi rientrano nel piano dell'*Enciclopedia della musica* per affinità di intenti, anche se non sono stati appositamente commissionati, come nel caso del testo di Glenn Gould intitolato *Riflessioni sul processo creativo*, finora inedito in Italia.

A sostenere i 63 saggi di cui si compone il volume, oltre alla scelta di rinunciare a una «linea guida» a vantaggio del «pluralismo delle opinioni degli autori» - fattori più volte rivendicati da Nattiez come elementi di ricchezza dell'opera - è riconoscibilissima l'unità del progetto d'insieme, informato da un presupposto chiaramente enunciato: che il Novecento sia stato un secolo di crisi, nella musica come in molti altri campi, e che tale crisi abbia prodotto una duplice frattura sia nei confronti dell'immagine di una storia lineare, che corre sul filo di un progresso evolutivo a suo modo necessario (Nattiez), sia nei confronti del «patto romantico» che assegnava all'artista, al compositore, al genio, il compito di «guidare la società» e di «indicare agli uomini quale dovesse essere il patrimonio dei valori a cui fare appello» (Baroni).

A partire da queste premesse, appare ovvio



come l'oggetto delle critiche più frequenti e radicali sia il settarismo delle avanguardie novecentesche, dei loro programmi più ancora che della loro produzione. Diversi saggi ruotano intorno all'insostenibilità degli ostracismi rivolti a quei compositori non in linea con l'ideologia del «progresso musicale», come pure alle forme della musica popolare o alle sperimentazioni nate al di fuori del solco classico. Contestare la legittimità di esperienze musicali diverse da quelle dell'avanguardia, sostiene per esempio Baroni, non è giustificabile né se ci si attiene all'estetica romantica del genio creativo, né se la si rifiuta. Nel primo caso, infatti, non si vede perché un genio debba nascere necessariamente all'interno di una specifica

tradizione e non in modo del tutto libero, com'è implicito al concetto. Nel secondo, invece, non si comprende quale autorità debba corroborare, rispetto a tutte le altre, il primato di una sola storia, quella della musica classica occidentale.

E' questo, in fondo, l'argomento teorico che determina l'impianto della *Enciclopedia della musica* einaudiana. I giudizi di gusto e di valore a cui i singoli contributi sono chiamati, per non rinunciare al «diritto di critica» che Nattiez ritiene fondamentale, sono di fatto meno presenti, meno importanti e meno rilevanti di quel progetto di descrizione del presente musicale che «non deve escludere dal suo campo

d'indagine stili e generi sulla base di criteri normativi» (Nattiez). Inevitabile, in un testo di tali dimensioni, che la qualità dei singoli saggi sia discontinua come la musica di cui si parla, quasi a ricordare il vizio di origine di ogni enciclopedia: un vestito di Arlecchino con pezzi di stoffa buona e qualche straccio, come diceva d'Alembert. Né questo, però, né la deperibilità della mappa così tracciata, destinata inevitabilmente a sbiadire i suoi confini nel rapido incedere del tempo, possono svilire l'importanza di un lavoro destinato a dividere le opinioni e a far molto discutere, è auspicabile, anche al di fuori del campo degli specialisti.

Il Manifesto - 9 marzo 2001

## INCONTRO CON JEAN-JACQUES NATTIEZ

# I duellanti tra Stravinskij e Adorno depongono le armi

S. C.  
NEW YORK

**J**ean-Jacques Nattiez, docente di musicologia all'Università di Montréal, è il direttore scientifico dell'*Enciclopedia della musica* Einaudi, di cui ha anche scritto i testi introduttivi. Incontrandolo a New York, in occasione della presentazione del primo volume dell'opera, gli chiediamo di raccontare quali criteri ne hanno ispirato l'architettura.

**Quel che innanzi tutto salta agli occhi, accanto all'ampiezza dell'Enciclopedia, è l'unità del progetto d'insieme. Come siete arrivati a formularlo?**

Lavoriamo a questa Enciclopedia da almeno cinque anni, ma si può dire che il primo seme sia stato gettato molto tempo prima, alla metà degli anni '70, quando venni chiamato a redigere le voci di argomento musicale dell'Enciclopedia Einaudi diretta da Ruggero Romano. All'epoca mi colpirono la forza e l'originalità dell'impresa: un'Enciclopedia che rompeva con tutti i canoni del genere editoriale e si rifaceva al suo primo modello storico, all'*Encyclopédie* di Diderot e d'Alembert, nella convinzione che si dovesse aprire spazi di riflessione e non solo limitarsi a organizzare in forma di dizionario un sapere già assodato. Così, tra le pagine del *Dizionario* non troverete una voce «Mozart», né una voce «Romanticismo». Il taglio che abbiamo adottato cerca di riunire intorno alla musica tutte le discipline, le analisi e le testimonianze che rappresentano, oggi, gli snodi fondamentali della sua relazione con gli altri campi del sapere.

**A farne le spese, mi sembra, è in primo luogo l'idea romantica secondo cui la musica poteva essere considera-**

**ta come una sorta di linguaggio universale.**

Quell'idea, in effetti, era per metà un'illusione e per metà un errore. Alla fine del secondo volume dell'Enciclopedia dedicherò all'argomento un articolo che trasforma il presupposto romantico in una domanda: la musica è un linguaggio universale? Partendo dal fatto che non esprime significati determinati, come il linguaggio verbale, si riteneva che la musica potesse essere compresa ovunque allo stesso modo, da un continente all'altro. L'illusione consiste nell'aver attribuito alla musica la capacità di superare i limiti delle parole; l'errore sta nell'aver pur sempre ridotto la sua dimensione semantica a quella del linguaggio, senza comprenderne la specificità. Un ascoltatore cinese davanti a un'opera di Mozart, così come un occidentale all'ascolto di musiche balinesi o africane, reagiranno all'inizio con un sentimento di estraneità che rende impossibile, da un punto di vista cognitivo, sostenere che esse siano comprese nello stesso modo della cultura che le ha prodotte.

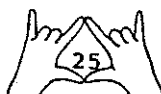
**A quale tipo di pubblico si rivolge l'Enciclopedia?**

Non abbiamo fatto concessioni sul livello dell'impegno intellettuale, d'altra parte questa opera non implica una conoscenza a priori della musica o della sua storia. Gli appassionati vi troveranno spesso idee provocatorie, mentre chi non conosce la musica, ma è di casa nella letteratura, nell'arte, nel cinema, troverà materia per cominciare a pensare anche alla musica come a una parte viva e importante della nostra cultura.

**Nel primo volume, dedicato al Novecento, ritornano con insistenza i nomi di Stravinskij e di Adorno, i grandi duellanti della musica del XX secolo. Rispetto al giudizio di Adorno, però, che collocava Stravinskij sotto il segno della Restaurazione musicale, la prospettiva d'insieme appare quasi rovesciata. Qual è la sua opinione?**

L'importanza di Stravinskij ai fini della nascita di una musica di avanguardia nel Novecento è innegabile. E' del tutto evidente, per esempio, la carica innovativa di un'opera come *La sagra della primavera* per un parametro fondamentale come il ritmo. Adorno è stato di fatto l'ideologo dell'avanguardia degli anni '50 e '60, ha preso le posizioni radicali tipiche di chi è impegnato in una battaglia, giungendo a dare giudizi estremamente negativi sul jazz, sulla musica popolare e industriale. Oggi sono in molti, fra i musicologi, a valorizzare la dimensione sociologica e antropologica della musica giovanile, e in questa prospettiva gli ukaze e le critiche violente di Adorno sono considerate esse stesse espressione di un atteggiamento reazionario. Credo sia venuto il momento di separare le finissime analisi musicali di Adorno dalle sue sentenze, dunque di leggerlo e di ascoltarlo senza rientrare nel clima di una battaglia. La stessa esistenza di questa Enciclopedia, con tutta l'ampiezza dei suoi riferimenti, mi sembra esorcizzi il rischio di trasformare Adorno nel convitato di pietra di ogni discussione sulla musica del Novecento. Il pluralismo dei contributi dell'Enciclopedia vorrebbe portare, tra l'altro, verso un orizzonte dove tramonta il senso della divisione tra adorniani e non adorniani.

Il Manifesto - 9 marzo 2001





# I trucchi del rock. Dagli Slade a Bowie

di Francesco Adinolfi

**S**eta, Lurex, paillette, lustrini, petti villosi stracarichi di porporina, tacchi altissimi, capelli fluenti. E poi la musica, di facile assimilazione, un rock'n'roll iniet-tato di pop melodico, innodico, «caciaron», ritmatissimo. Chi era ragazzino tra il '71 e il '74 poteva stare tranquillo, il glam era il suo pane quotidiano. Non era impegnativo come i Led Zeppelin, i Black Sabbath, gli Yes, i Genesis o gli Emerson Lake & Palmer, i Pink Floyd. Era pop art, era immissione di colori nel rock, di Marilyn Monroe, di Elvis (quello del periodo più lasvegasiano), di Chevrolet e di altre manie «glamorous» del pop anni '50 (Liberace, ad esempio, vera icona omosessuale). Ovviamente c'erano due glam: chi ci faceva e chi c'era davvero. Da un lato Sweet, Slade, Gary Glitter, Mud, Hello, dall'altro Marc Bolan, David Bowie, Roxy Music, Elton John. Che è un po' la differenza che esiste tra stile e moda: il primo impone se stesso, la moda, invece, serve a non decidere chi si vuole essere. Nel glam rock degli Sweet - strepitosi, caciaroni, truccatissimi e pieni di chitarre distorte - la forma prevaleva sul contenuto. Nei Roxy Music, avveniva il contrario. Parlando con Andy Mackay, sassofonista del gruppo, l'artista evidenziò come Marilyn, Elvis, Hollywood, l'estetica del *camp*, la cultura di massa negli Usa nei Cinquanta, erano stati davvero importanti nel concepimento dei Roxy Music.

Molti glam rocker erano, infatti, cresciuti con Elvis assistendo con gli anni ad uno sfilamento del rock'n'roll e alla sua mutazione nel fenomeno ben più sofisticato e pianificato dell'idolo adolescenziale: Bobby Vee, Fabian, Cliff Richard ecc. Ecco allora che il ritorno ad una presunta sensualità (peraltro nel nome Roxy sono contratte le parole rock e sexy) e sfrenatezza originaria passava attraverso gruppi come gli Slade, autori della mitica canzone *Cum on Feel the Noize*. Allo stesso modo le canzoncine facili facili di Gary Glitter, il Liberace del glam, erano travol-

genti, irrefrenabili, erano *come* il primo rock. Erano un nuovo grado zero del rock'n'roll.

Non solo: se i più modaioli si prodigavano, magari anche inconsapevolmente, per mettere in evidenza le derive più camp e ultrakitsch (i costumi di Glitter o degli Sweet erano davvero *troppo*) del fenomeno, altri come Bowie o i Roxy Music, «controllavano» con grande acume l'iconografia del glam pilotandola anche politicamente. Perché il glam fu senza dubbio una subcultura con una valenza politica fortissima e insopprimibile.

Si pensi a Bowie che si costruì un alter-ego, una specie di supereroe, chiamato Ziggy Stardust, su cui proiettare egotismi e fanatismi. In questo il cantante modo poteva celarsi in una dimensione artistica di sua esclusiva pertinenza continuando a forzare e sfruttare l'aspetto commerciale del fenomeno. Lo stesso Bowie, ma anche altri glam rocker, contribuirono, inoltre, ad avviare una rivoluzione sessuale senza precedenti. Va notato che nel '73, la Gran Bretagna era guidata da Edward Heath, il primo ministro conservatore che se da un lato sollecitò l'ingresso del paese nell'allora Cee - dunque un'apertura all'esterno - dall'altro si trovò al centro di un governo ben poco tollerante su questioni razziali e sessuali. In quegli anni si assistette ad un pericoloso riarmo morale e la Gran Bretagna si chiuse a riccio contro ogni permissivismo. Proprio un anno prima, il 22 gennaio 1972, David Bowie aveva dichiarato alla rivista specializzata *Melody Maker*. «I'm gay». Fu uno shock culturale.

La dichiarazione di Bowie fu un attentato al puritanesimo anglosassone e alla cultura della flanella grigia dei padri. L'assunto era perentorio: se la musica non può cambiare il mondo almeno può aiutare a cambiare se stessi. Ma il volto efebico dell'artista e di tanti altri glam rocker, non solo contribuì a confondere e a superare i ruoli sessuali (maschio-femmina) - atto già di per sé incredibilmente liberatorio - fu anche metafora di un prolungamento dei tempi dell'adolescenza - spazio di frontiera in cui le identità non sono ancora

ben delineate. Solo così sarebbe stato possibile posporre il tempo del lavoro e dunque l'entrata nel mondo degli adulti.

Contemporaneamente il glam fu anche la grande delizia della working class inglese che per un istante si «divertì a cancellare» appartenenze di classe e ruoli comunemente accettati. La teatralità del glam induceva, infatti, a «travestire» la quotidianità, ad essere «famosi», sognatori, devianti per una notte, a superare quella stereotipata iconografia proletaria incarnata, ad esempio, dagli Skinheads inglesi. Addirittura questi ultimi - musicalmente legati al reggae - si erano invaghiti degli Slade, di quell'accento ultracockney sfoggiato da Noddy Holder, a sua volta cantante di un gruppo, operaio (nell'anima e nell'abito) al cento per cento. Il glam fu un fenomeno adolescenziale quasi esclusivamente inglese (i corrispettivi Usa furono con le debite differenze Alice Cooper e i New York Dolls) e prettamente maschile (l'unica importante eccezione fu Suzi Quatro); le sue origini si fanno risalire al 1971 anno in cui Marc Bolan, grande icona del genere, salì sul palco del programma tv inglese *Top Of The Pops* presentando *Hot Love* e sfoggiando uno strato di porporina sotto agli occhi. Ancor prima designer britannici, come John Pearse avevano sollecitato un ritorno agli abiti della «glamorous Hollywood». Dal '71 si erano anche imposte a Londra boutique come *Granny Takes A Trip* e *Alkasura*. Secondo Tony Visconti, che collaborerà con Bolan e Bowie, fu, invece, quest'ultimo nel '70, accompagnato dal gruppo Hype, ad evidenziare i primi segni di quella che sarebbe divenuta l'iconografia del glam.

Come tutti i fenomeni adolescenziali anche il glam si avviò verso una inesorabile entropia. I fan della prima ora crescevano e i nuovi adolescenti preferivano David Essex o David Cassidy. Inoltre gruppi come i Bay City Rollers, quintessenza del pop, avrebbero giustiziato il fenomeno. Ma il glam non soccomberà. Influenzerà molti punk - iconograficamente e musicalmente (la compilation curata da Johnny Rotten in occasio-

ne del nuovo film dei Sex Pistols, *The Filth and The Fury*, contiene molti pezzi glam); risalirà la corrente della musica popolare ispirando il movimento New Romantics (Duran Duran, Spandau Ballet), divertendo i Japan, affascinando il metal (dagli Hanoi Rocks ai Poison, dai Rats ai Guns N' Roses), influenzando il pop degli Smiths, i Suede, i caciaroni Sigue Sigue Sputnik e tante popstar contemporanee (dai Menswear ai Placebo).

*Il volto efebico di tanti glam rocker non solo contribuì a superare i ruoli maschio-femmina - atto già di per sé molto liberatorio - fu anche metafora del prolungarsi dell'adolescenza con le sue identità non ben delineate*

Alias n°23 - 10 giugno 2000





# LOU REED, TORMENTO ED ECSTASY

*Ha raccontato trent'anni d'America, con le sue storie di ordinaria follia urbana. Con i Velvet Underground ha inciso dischi storici. E da solista ha continuato a sperimentare. «Il rock è un potere oscuro che ti cambia la vita. Ho rischiato di morire, oggi la mia mania è ricercare un suono perfetto».*

**H**a trascinato il rock nei bassifondi urbani, tra tossici e perversi, folli e assassini. I suoi vizi, sbattuti in faccia al mondo in brani storici come *Heroin* o *Vicious*, lo hanno portato a un soffio dalla morte. Oggi, a 58 anni, Lou Reed canta per il Papa nel concerto del Giubileo per "Un mondo senza debiti". E vive in piena *Ecstasy*, titolo del suo nuovo album. «Un'estasi intesa nella sua accezione greca di "essere fuori di sé" - precisa -. Ho voluto raccontarla attraverso storie di persone che l'hanno sperimentata o che la cercano, liberandosi dagli schemi della vita».

Ma la parabola "salvifica" di Lou Reed non è quella delle rockstar opportuniste. Pochi come lui, infatti, hanno saputo restare sinceri in tanti anni di carriera. Il padre del rock decadente non ha mai abiurato i suoi temi: l'emarginazione, la solitudine, l'alienazione. E non si è piegato alle leggi dell'industria discografica: «Non mi interessano più. Per anni mi sono immerso nello stile di vita del rock, esploravo la droga, la follia. Poi ho dovuto smettere perché rischiavo di tirare le cuoia. Dalla fine degli anni '70, mi sono concentrato sulla ricerca di un suono perfetto. Ho trovato un'altra mania, insomma, un'altra ragione per andare avanti».

Il "rock'n'roll animal", come si auto-definiva nel manifesto live del 1974, ha sempre avuto un'anima politica. L'ultima sfida, in questo senso, è stata l'annullamento della tournée austriaca per protesta contro l'ascesa della destra razzista di Haider: «Era un gesto che sentivo di fare. Tutto qui. Ho ricevuto critiche e anche molti complimenti. Ma sono state solo chiacchiere, in realtà è come se nessuno mi avesse seguito». Un giudizio forse troppo severo, visto che anche altri musicisti, a partire da Sting, sembrano decisi a portare avanti il boicottaggio.

*Tutto su Lou Reed, in arrivo in Italia per presentare il suo nuovo album "Ecstasy"*

CLAUDIO FABRETTI

Da Farm Aid ai tour per Amnesty International, dal progetto anti-apartheid di Sun City all'Homeless children benefit fino alla militanza per i Democratici, Lou Reed ha ribadito negli anni la sua vocazione per la politica. Una politica che non è mai passata per la scorciatoia della demagogia. La sua voce, tesa e nervosa, ha raccontato oltre trent'anni di America. Ma a parlare sono stati soprattutto i suoi personaggi: criminali e intellettuali, bambini perduti e prostitute, suicidi e travestiti. Una folla di anime dannate che ha popolato le sue canzoni fin dall'esordio, intimamente legato alle avanguardie culturali della New York degli anni '60. È qui che Louis Alan Reed, originario di Freeport (Long Island) viene a studiare poesia alla Syracuse University. Ed è proprio nella Grande Mela che incontra un altro "genio maledetto", John Cale. Insieme, danno vita a una band che si chiama Primitives, poi Warlocks, quindi The Velvet Underground (dal nome di una novella pornografica).

Suonano al Café Bizarre, al Greenwich Village. E i loro testi fanno scandalo. Una sera, malgrado un esplicito divieto, eseguono *Black angel's death song* e vengono licenziati in tronco. Quella notte, però, trovano un nuovo fan, Andy Warhol. Sarà proprio il maestro della pop-art a lanciarli in uno show multimediale, *The exploding plastic inevitable*. Warhol aggiungerà all'organico la sua cantante prediletta, Nico, bionda tedesca dalla voce spettrale con un passato di

modella e attrice (con un'apparizione nella *Dolce vita* di Federico Fellini). Da questa formula magica scaturirà *The Velvet Underground and Nico*, uno degli album più importanti della storia del rock, griffato da una banana in copertina a firma dello stesso Warhol. Brani come *Venus in furs*, *I'll be your mirror* e *All tomorrow's parties* diventeranno opere di culto per intere generazioni di musicisti e musicofili. Il gruppo, però, si dissolverà presto, lasciando un'aura maledetta su due dei suoi componenti, Nico e Sterling Morrison, che moriranno anni dopo. L'opera-requiem per Andy Warhol, *Songs for Drella*, firmata da Reed e Cale nel 1990, e improvvisati tentativi di ricostituzione, come quello del 1993, non riusciranno a rianimare la leggenda della band.

Considerato "il padrino del punk" per

la sua propensione ad affrontare i temi più scomodi e violenti, il Lou Reed solista, in fondo, non ha mai abbandonato il sentiero dei Velvet. Dall'esibizionismo glam di

*Transformer* (prodotto da David Bowie), che lanciò due suoi grandi successi (*Walk on the wild side* e *Satellite of love*), fino al canzoniere metropolitano di *New York* (il più apprezzato dalla critica); dalla disperazione di *Berlin* alla malinconia di *Coney Island baby*, è rimasta sempre la stessa voglia di esplo-



rare cuore e anima del rock, sperimentando stili lontani dalla forma-canzone tradizionale. Ma, a differenza del suo amico Bowie, Reed non ha mai fatto troppo caso alle mode. «Non mi hanno mai appassionato», racconta. «Mi interessa solo la musica. Ho sempre pensato di avere qualcosa di importante da dire e continuo a pensarlo. È per questo che continuo ad andare avanti. Il mio Dio è il rock'n'roll, un potere oscuro che può cambiarti la vita. La mia religione è suonare la chitarra».

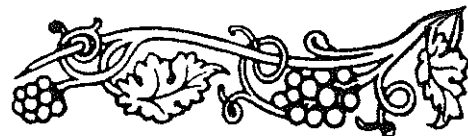
Difficile scindere le storie di questo cantore metropolitano da New York, la città che ha saputo scandagliare con spietata lucidità: «Amo New York, anche se ho sempre voglia di scappare via, ma detesto il sindaco, Rudolph Giuliani. È una vergogna che Times Square sia stata ridotta in quel modo. Giuliani dovrebbe farsi un giro in qualche città europea, per acquisire gusti un po' più sofisticati». Lou Reed, invece, in Europa non manca mai. In Italia, oltre all'esibizione ro-

mana nel concerto per il Giubileo, in programma il Primo maggio, suonerà a Milano il giorno dopo. Proporrà i brani di *Ecstasy*, un album duro e emozionante, con testi sempre molto espliciti. «Ho un buco nel cuore/ grande come un autocarro/ non basterà la scopata di una notte a riempirlo», mormora nel "mantra" post-moderno di *Like a possum*, diciotto minuti di tensione pura che rievocano le imprese più audaci dei Velvet Underground. Ma in fondo Lou è un romantico. Si è sposato con l'ex-moglie, Sylvia Morales, nel giorno di San Valentino. E oggi parla con entusiasmo dell'attuale compagna, la compositrice d'avanguardia Laurie Anderson, che suona il violino in due brani di *Ecstasy* (*Rouge* e *Rock minuet*): «È stato un privilegio poter lavorare con lei. Avevamo bisogno di un'artista speciale per quelle parti: lei era la persona giusta. È stata geniale».

Ma la musica è solo una parte della storia. Il cantautore newyorkese, infatti, ha sem-

pre amato spaziare tra le arti. Ha recitato in due film, *Così lontano, così vicino* di Wim Wenders e *Blue in the face* di Wayne Wang (seguito di *Smoke*, sempre da un soggetto di Paul Auster), mentre uno dei suoi classici, *Perfect day*, è stato rilanciato dalla colonna sonora di *Trainspotting*. Ha composto la musica e i testi per *Poe-try*, una piece teatrale di Robert Wilson, basata sui versi di Edgar Allan Poe. Sta scrivendo un romanzo giallo ambientato a New York. E non ha alcuna intenzione di diventare un vecchio rocker nostalgico: «Penso che la vita sia troppo breve per concentrarsi sul passato. Preferisco guardare al futuro».

Avvenimenti - 30 aprile 2000



## Boulez tra avventura e tradizione

S.C.  
NEW YORK

Pierre Boulez, tra i compositori dell'avanguardia più colta e intrigante, direttore d'orchestra e autore di importanti contributi critico-teorici, era a New York per tre concerti consecutivi con i Wiener Philharmoniker. Invitato a partecipare alla presentazione dell'*Enciclopedia della musica* Einaudi, gli abbiamo chiesto se si riconoscesse nel panorama disegnato da quest'opera, che rinuncia a tracciare gerarchie di principio fra i generi musicali.

«L'*Enciclopedia* fotografa una realtà di fatto, dunque non posso non trovarmi d'accordo. D'altra parte non ho pregiudizi verso la musica pop, rap e così via. Chiunque ha il diritto di esprimersi artisticamente e di farlo con i suoi mezzi. L'importante è che resista al livellamento del marketing. Frank Zappa, con cui ho collaborato, era un tipo inquieto, curioso, avventuroso, mai fermo su se stesso: uno di quelli che valgono davvero. A volte, invece, capita di imbattersi in giovani interessanti all'inizio, ma che poi si lasciano sterilizzare dal sistema e confezionano prodotti artificiali, senza più valore. Succede anche nel campo della cosiddetta musica seria, sebbene le pressioni

del mercato siano infinitamente minori, e accade anche nelle altre arti: quanti pittori si accontentano della formula che ha dato loro successo e continuano a dipingere quadri sempre uguali, senza più cercare altro. Quello con cui non sono d'accordo è l'agnosticismo di chi si disinteressa dei giovani dicendo che bisogna lasciarli fare ciò che vogliono. Chi cerca davvero di esprimersi con l'arte deve essere messo in grado di confrontarsi con i livelli più elaborati di consapevolezza, di tecnica, di riflessione, perché da questo punto di vista una gerarchia rimane valida. Pensiamo a cosa accadrebbe se i rappers, invece di continuare con il loro ritmo sempre uguale, scoprissero la *Sagra della primavera*: diventerebbero musicalmente molto più vivi e graffianti di quello che sono. I musicisti pop non hanno il senso dell'eredità storica, quelli di area colta, invece, sono schiacciati dal peso dell'eredità. Molti trovano più comodo e conveniente starsene nei loro bozzoli piuttosto che uscirne fuori, perché non sono i generi, ma è il senso dell'avventura a distinguere gli artisti veri.»

Il Manifesto - 9 marzo 2001

# L'etnomusicologo memoria della Sardegna

MARCO RANALDI

Così ricordare Pietro Sassu è impari, perché la sua presenza quotidiana, il suo estremo lavoro non può trovare parole che lo raccolgano negli attimi che passano, che sfuggono. Nel giorno del 1 luglio, sottratto in un lampo ai respiri, Pietro Sassu torna nella sua Sardegna, dove ora veglia le menti e i suoni.

La sua presenza nel campo dell'etnomusicologia è stata intensa, vibrante e ricca di scoperte, un contenitore prezioso di memorie e di note non meno comuni di quelle fatte dai maestri dei conservatori. Dalla sua Sassari, dove nacque, intraprese la carriera di docente di storia della musica presso il locale conservatorio, spostandosi in seguito presso quello di Bologna. Dal conservatorio

all'università il passo è breve, tant'è che egli rioccupa il posto di docente di etnomusicologia e di storia della musica presso l'Università degli studi della Basilicata.

L'amore per la sua terre e per le sue origini hanno sempre spinto Sassu alla ricerca sul campo di tutto quello che poteva avere attinenze col mondo musicale popolare; fondamentale è il suo studio sulla gobbula, pubblicato dalla Discoteca di stato. L'opera sul posto, realizzata insieme a Diego Carpitella, fu utilissimo strumento di ricerca e di memoria, ovvero le registrazioni dal vivo dei testimoni di quella tradizione musicale sarda, di rara bellezza e complessità. L'editore Albatros pubblicò parte di questo materiale nella serie dei dischi di «Musica sarda», oramai introvabili; presto però, saranno di-

sponibili presso l'editore Carlo Delfino di Sassari. Nell'ambito degli scritti di Sassu, riscontriamo una particolarità che sta nel grande numero di pagine realizzate negli anni e confluite tutte in volumi scritti a più mani; quasi nessun volume era a solo suo nome. Fra i suoi studi, ricordiamo che alcuni sono reperibili presso gli editori Elisso, Edizioni della Torre di Sassari e in particolare nell'attenta distribuzione di Salvatore Fozzi, memoria viva di una lunga amicizia con il Nostro. E non possiamo non ricordare lo studio dedicato al repertorio religioso confraternale della Sardegna.

Preziose le sue collaborazioni con riviste specializzate di musicologia e etnomusicologia; fu collaboratore per anni de *La nuova Sardegna* e di *Unione Sarda*. Notevole è stato anche il suo impegno di operatore culturale, pronto a far conoscere la tradizione musicale della Sardegna, quella vera però non quella folkloristica; fondamentali le sue collaborazioni con la Scala di Milano, il Comunale di Bologna, la Fenice di Venezia. Inoltre fu promotore dei «Colloqui di musica mediterranea» punti di riflessione, diffusione e analisi delle musiche del secolo e della tradizione. Importante è stata la collana da lui diretta per le edizioni di Walter Colle di Udine, vero bacino di memoria discografica dei popoli.

Il suo operato come didatta era contrassegnato dall'interesse che suscitava negli studenti per una disciplina non sempre facilmente fruibile; presso l'Università di Basilicata arricchì l'archivio demo antropologico e con l'aiuto del collega Nicola

Scaldeferri, promosse ulteriori ricerche nell'entroterra della regione, raccogliendo materiale inedito e di particolare importanza.

La sua cultura musicale (e non solo quella) spaziava nei linguaggi e nella storia dei tempi; particolare interesse aveva per la produzione del XX secolo e soprattutto delle musiche di autori contemporanei. Era in procinto di pubblicare una storia della musica in Sardegna e nello stesso tempo stava dando ordine al suo prezioso nonché immenso archivio sonoro.

Una malattia breve, inarrestabile e incomprensibile gli fermò il fiato il primo luglio, in un ospedale della sua Sassari. Potenza lo ha ricordato il 31 luglio, con una intera giornata dedicata alla musica e alle musiche: le parole commosse dei suoi colleghi e amici, hanno illuminato il colore della sera, attraverso la voce di Gianluigi Di Franco e il contrabbasso di Rino Zurzolo.

Ha così scritto Antonio Ligios su *La Nuova Sardegna* all'indomani della scomparsa dell'amico Sassu: «Nessuno meglio di lui conosceva la nostra tradizione orale, che aveva iniziato a studiare con profonda dedizione sin dai primi anni 60, incurante di chi si stupiva di questo suo interesse per una tradizione musicale lontana da quelle dei grandi della musica classica cui egli si era dedicato nella sua formazione musicale».

Di lui rimane l'immenso patrimonio cartaceo ma soprattutto la presenza di un uomo onesto, intellettualmente libero e scevro da ogni forma di clientelismo; la sua cortesia e mitezza, la sua semplicità.

# Luciano Berio per voce sola

HELMUT FAILONI

**S**u invito della Scuola Superiore degli Studi Umanistici dell'Università di Bologna, il compositore Luciano Berio ha tenuto in questi giorni la prima delle sue sei «Lezioni sulla musica», che è stata aperta e chiusa dall'esecuzione di due delle sue celebri «Sequenze»: la numero V per trombone (solista Corrado Colliard) e la numero IX b per sassofono contralto, interpretata da Claude Delangle, uno dei massimi specialisti di questo strumento, che in passato ha collaborato, fra l'altro, anche con i Berliner Philharmoniker, con Pierre Boulez, Edison Denisov e Karlheinz Stockhausen.

Esecuzioni, o meglio *virgolette musicali*, come le ha definite Berio, destinate a funzionare non come illustrazioni sonore del discorso, bensì come riparo per il pubblico «dall'inevitabile incompletezza e faziosità di un discorso sulla musica condotto da un musicista». La prima lezione, una premessa a quelle

## L'esempio del violino

I tempi rapidi del pensiero musicale  
e i tempi lenti delle ragioni sociali  
che influenzano l'evoluzione  
degli strumenti non coincidono quasi mai

che seguiranno, è stata introdotta da due amici di vecchia data del compositore, Roberto Leydi, che ha sottolineato la grande sensibilità per il suono di Berio - in primo luogo per il suono della voce umana e specialmente di quella femminile - e Umberto Eco, che ha ricordato come l'incontro con «due persone fondamentali nella mia vita, Roland Barthes e Roman Jakobson, sia avvenuto proprio attraverso Berio.»

Una leggenda, in parte forse anche vera - ha continuato Eco - dice che i grandi musicisti sono scarsamente interessati a tutto ciò che non sia musica. Berio è invece uno dei compositori più attenti a tutti i grandi fenomeni culturali del nostro tempo, che ha seguito con interesse e «ingordigia». Una attitudine che è stata riconfermata in questa prima conferenza, dove Berio invitava a valutare concretamente la ricchezza dell'evoluzione musicale del nostro tempo, «a prendere le distanze da una visione feticistica e ineluttabile della storia.» «Non ho intenzione - ha detto - di occuparmi di musica come rassicurante mercanzia emotiva per l'ascoltatore o come rassicurante bagaglio procedurale per il compositore. A me piace leggere e ascoltare la musica che, semplice o

complessa, vecchia o nuova che sia, si interroga e ci interroga, invitandoci a analizzare, talvolta a rivedere, il nostro rapporto con il passato. L'invenzione responsabile e la creatività modificano e condizionano la nostra lettura della storia. Quella passata, soprattutto, la inventiamo noi con il nostro lavoro».

L'ascoltatore tende molto spesso alla semplificazione e alla globalizzazione del fenomeno musicale «in una visione lineare e pacificatrice». L'Ars Nova, il barocco, Mozart, Beethoven, Schubert, Mahler, la scuola di Vienna, Stravinsky, i minimalisti sono fenomeni «sempre identificabili, ma sempre aperti, inevitabilmente ospitali, nel bene e nel male, e si pongono in prospettive sempre diverse. La filologia e l'analisi musicale, l'ermeneutica e la sociologia aiuteranno a identificare le ragioni e il senso di quelle prospettive».

Le opere create influenzano inevitabilmente la storia, «la reinventano, e se così non fosse il tutto diventerebbe uno spazio omogeneo e musicalmente succube delle cosiddette necessità storiche e quindi musicalmente inutile».

Berio ha poi sottolineato come la storia degli strumenti abbia conosciuto una evoluzione piuttosto movimentata e complicata, ricordando che la loro «identità ha innanzitutto origini musicali, mentre le loro trasformazioni hanno soprattutto cause sociali» e che «i tempi rapidi del pensiero musicale e i tempi tendenzialmente lenti delle ragioni sociali che influenzano l'evoluzione acustica e meccanica degli strumenti non coincidono quasi mai».

Nelle *Partite* per violino solo di Johann Sebastian Bach si incontrano quasi tutte le tecniche violinistiche passate, presenti e future. Il violino «è uno strumento che porta con sé un'ingombrante eredità e l'uso che se ne fa oggi diventa inevitabilmente anche un commento alla sua identità, alla sua stessa storia, che non viene messa a tacere neanche se lo si usa in maniera dissacrante e lo si interfaccia con un elaboratore digitale. Lo strumento diventa quindi un'arma complessa e benevola contro le facili amnesie, conserva la memoria delle tecniche di esecuzione che lo hanno attraversato e che in esso permangono come un investimento, come un tesoro infaticabilmente accumulato».

Il compositore ha poi aperto uno squarcio sul pensiero filosofico, accennando a Severino Boezio - l'autore del *De institutione musicae*, la fonte principale dei teorici medievali - e alla sua idea della musica



# Una buona massima

Il pensiero musicale non deve mettersi al servizio dello strumento, bensì essere il suo consapevole contenitore e interlocutore.

come strumento principale della speculazione filosofica. «Con l'aritmetica, la geometria, l'astronomia e altre discipline del quadrivium la musica è strumento di formazione e di disciplina intellettuale. Dieci secoli dopo, il corpo e l'anima sembrano giungere a una profonda intesa musicale». Fra i molti esempi, Berio ha voluto ricordare un evento tra i più emblematici, quando per l'inaugurazione della cupola del Brunelleschi di Santa Maria del Fiore a Firenze fu chiesto al compositore franco-fiammingo Guillaume Dufay di scrivere un mottetto. Nacque, è storia nota, lo splendido *Nuper Rosarum Flores*, nel quale Dufay tradusse letteralmente e sviluppò in modo ritmico i valori e le proporzioni aritmetiche utilizzate da Brunelleschi nella costruzione della cupola. «Dunque non è il pensiero musicale a doversi mettere al servizio dello strumento, ma è quello stesso pensiero che deve diventare consapevole contenitore e interlocutore dello strumento. Un pensiero può anche diventare il giustiziere dello strumento, ma con nessuna speranza di successo».

Luciano Berio ha terminato la sua conferenza parlando di un percorso musicale, nel quale il musicista empirico - colui che adotta di volta in volta tattiche diverse, e che viene stimolato dalle circostanze e dagli incidenti di percorso - e il musicista sistematico - colui che, guidato da una riflessione teorica, parte invece da un'idea preconstituita, tale da permettergli di assumere una strategia globale - «possono, anzi devono coesistere, diventano complementari. Possono darsi fraternamente la mano senza obblighi di fedeltà assoluta, possono promuovere un dialogo fra le dimensioni morfologiche della musica e quelle strutturali, fra il solito corpo e la solita anima. Senza questo dialogo, ogni tentativo di coniugare insieme maniere, stili, epoche, culture diverse, è condannato a banalizzarsi e a degradare in aneddoti».

La ricchezza di pensiero e la diversità dei comportamenti musicali di oggi ci obbligano dunque a «non ridurre la ricerca musicale ad ascetica tassonomia e a non dimenticare che diversità e pluralismo devono poter generare processi e non confermare maniere. Devono creare formazioni non forme».

Il Manifesto - 13 aprile 2001

VISIONI / LIDO 2000

## Ventenni e sovversivi, i ragazzi delle favelas

«Il rap del piccolo principe», documentario dei brasiliani Caldas e Luna, ha aperto i «Nuovi territori»

di Roberto Silvestri - Inviato a Venezia

Il rap del piccolo principe, documentario «armato» sulla violenza urbana, ha aperto la sezione «Nuovi territori». Una produzione Riofilm diretta da Paulo Caldas (corti e il lungo pluripremiato *Perfumed ball*) e Marcelo Luna (ex giornalista poi documentarista), trentenni filmmaker camaleontici, dagli occhi prensili, sono andati a Recife, anzi nella sua sterminata cintura di favelas. E raccontano, un'intervista dietro l'altra, senza voce off, ma dal di dentro (sono di Pernambuco), l'anima sovversiva di due giovani ventenni della zona di Caramagide, uno stritolato e l'altro non ancora (è il percussionista del

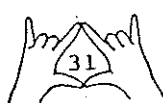
gruppo rap radicale «Facce del Suburbio»), dalla tragedia di un paese ricchissimo nel quale il 90% della popolazione vive in situazioni socio-economiche-culturali subumane. «È più gente vota, peggio è»... Non c'è lavoro, né scuola, né polizia fidata, né cibo, né speranza né valori, non c'è neanche un attimo di «piacere» se non il calcio - giocato a piedi scalzi, è non è una frase fatta - il funky, lotta da discoteca, qualunque cosa da sniffare e qualche orizzonte morale vago e arcaico, che ha radici nel cattolicesimo superstizioso, nel candomblé più opportunista e nel mito del 'giustiziere solitario', fritto misto

tra gesta epiche da cangaceiros e otusità alla Steven Segal.

È per questo le metropoli del paese sono ora aziende leader per numero di omicidi, con statistiche da guerra civile. E la giovane fotoreporter del quotidiano locale ormai è assuefatta, anzi adora il panorama con cadavere adolescente. Così Caldas e Luna hanno scelto il musicista nero Garnizé che si fa tatuare Malcolm X e Guevara sulla spalla e ricomincia da capo (il tamburo è la base dell'istruzione, dà ritmo alla lotta, e il rap è ciò che può trasformare la pistola dei marginali solitari in arma di risocializzazione egemonica). E Helino, 21

anni, ma ancora 99 da trascorrere in carcere. Ha assassinato 65 coetanei. «Anime fetenti» le definisce con l'occhio gelido di chi mai fu bimbo, e spiega: «se non li uccidevo, loro uccidevano me. E quando ne ammazzi uno la catena è interminabile». Molto amato dalla sua comunità, soprannominato «il piccolo principe», Helino è un vigilante autonominata-si «giustiziere», per vendicare magari l'amico lasciato in mutande e senza soldi sul viottolo di casa. Ma ben sintetizza la tragedia di 500 anni di Brasile. «Ce ne vorranno altri 500 per tornare alla normalità?»

Il Manifesto - 31 agosto 2000



# BALLA CON LA

## TEKNO - TARANTELLA

**RINA DURANTE**

**C'**è una danza che rappresenta l'Italia, così come il flamenco rappresenta la Spagna, il tango l'Argentina, e così via ed è la tarantella. A darne l'annuncio è Eugenio Bennato, a Lecce, in una piazza di Sant'Oronzo gremita di giovani, affluiti in massa per ascoltare non un concerto rock, bensì di musica etnica. Decine di gruppi che suonano folk, del tipo più duro, il folk contadino, per intenderci, quello che non orecchia la musica di consumo, bensì esprime solo e unicamente il mondo chiuso, aspro, antagonistico delle campagne. Quando nelle campagne c'era vita, fatta di sudore e sangue, e il canto serviva ad accompagnare, a ritmare, a lenire la fatica, ma anche a mandare un messaggio di speranza e di lotta.

«Pe' nu murì se canta/ - diceva una vecchia canzone di Matteo Salvatore - /Cantando poi se more/ accisi d'a fatia/ iettando lu suduri...» (Per non morire si canta/ Cantando poi si muore/ uccisi dalla fatica/ buttando il sudore...). Da

quando, sul finire degli anni Sessanta, esplose il revival del folk in Italia, il tempo qui sembra essersi fermato, e mentre altrove il fenomeno declinava, nel Salento assumeva sempre più il carattere di una scelta culturale per una musica coinvolgente, dalle sonorità incredibilmente moderne, fragorosa e dolce al tempo stesso, a cui è facile lasciarsi andare fino al disfrenamento, in una parola, liberatoria. È proprio quello che i giovani vanno cercando. Ma perché cercarlo altrove, nei ghetti newyorkesi o giamaicani, se già l'abbiamo in casa?, ragionano così i salentini.

A partire dal gruppo "Canzoniere Grecanico Salentino", sorto negli anni Settanta (collegato al "Nuovo Canzoniere Italiano", un disco con la Fonit-Cetra, tournée all'estero, numerosi concerti in Italia), sono nate altre formazioni e oggi se

ne contano almeno trenta, che esportano la musica etnica salentina in tutto il mondo. "Xanty Yaka", è impegnato in una tournée con gli "Inti Illimani"; "Aramiré" è appena rientrato da una serie di concerti a Los Angeles, dove pare che la musica salentina sia molto apprezzata; "Aracne Mediter-

anea" è molto richiesto in Grecia, Iraq, Turchia; "Ghetonia", che ha inserito musicisti albanesi e propone un'originale fusione di musiche balcaniche, è sovente impegnato in tournée nell'Europa del Nord; il "Canzoniere Grecanico Salentino", forse il più raffinato, ha inventato la tekno-pizzica.

### La musica

che accompagnava

i tarantati

durante la crisi

Tanto fervore ha cominciato ad attrarre alcuni big della musica nuova. Daniele Sepe è venuto a Lecce per sperimentare, con i gruppi locali, le possibilità innovative di questa musica. Eugenio Bennato, rappresentante storico della musica etnica, già colonna della "Nuova Compagnia di canto popolare", collaboratore di Roberto De Simone, ha organizzato "Tarantella Power".

Si sono avvicinati gruppi di riproposta, dall'Irpinia al Gargano, dalla Calabria alla Basilicata, mentre sulla piazza la gente ballava al ritmo della tarantella, anzi, per essere più precisi, della pizzica-pizzi-

ca. È questa infatti la versione salentina della tarantella, che come si sa è napoletana, ma anche lucana, pugliese, calabrese, ecc.

La pizzica-pizzica è la musica che accompagnava i tarantati durante la crisi, cioè è legata al fenomeno forse più misterioso e affascinante della cultura popolare del Salento: il tarantismo, presente nell'area meridionale, ma non solo. Ernesto De Martino, nel suo studio comparato del fenomeno, indicò l'intero bacino del Mediterraneo, e, in conseguenza della deportazione degli schiavi di colore, anche l'America, in particolare Cuba. Ma lo stesso studioso riconosceva che la culla elettiva del tarantismo era il Salento, dove questo antico esorcismo popolare non può dirsi del tutto estinto. Esso nacque nel medioevo dalla credenza che il morso della taranta provocasse un languore mortale, da cui era possibile guarire per mezzo dei colori, della musica e della danza. Di qui l'intervento dell'orchestrina, con i suoi principali strumenti: il tamburello, il violino, la chitarra battente, il mandolino e, in seguito, anche la fisarmonica e l'organetto, che aveva il compito di stimolare e accompagnare la danza. La musica curativa per eccellenza era la pizzica-pizzica, dai suoni ora cupi, ora struggenti, in un crescendo di straordinaria suggestione, capace di scatenare un'eccitazione psicomotoria assai prossima alla trance.

Se è vero che questa musica, per il suo carattere orgiastico, rimanda alle dionisiache, è anche vero che ha qualcosa in comune con la musica giovanile dei nostri giorni, quella delle discoteche, con la differenza che la pizzica muove da un'alterazione dello stato di coscienza, mentre le musiche da discoteca tendono a provo-



carla, magari con l'aiuto di sostanze chimiche.

Non è un caso che il revival della musica etnica salentina sta polarizzando l'interesse di studiosi, non solo italiani. Pochi giorni fa si è svolto un convegno internazionale a Galatina, dove esiste un pozzo

miracoloso nella cappella di San Paolo, meta, dal medioevo, del pellegrinaggio dei tarantati, che vi si recavano, il 28 e 29 giugno, festa del santo, per essere definitivamente liberati dal morso. Vi hanno partecipato docenti di diverse università europee. Tutti concordi nel ritenere il taranti-

smo un argomento ancora aperto, quarant'anni dopo De Martino. Intanto "Tarantella Power" lancia il suo messaggio. Riuscirà ad imporsi, a riportare la musica in piazza? Per ora i fatti dicono che è qui la festa.

29 NOVEMBRE 1998 AVVENIMENTI

## LA RISCOPERTA DELLA MUSICA ETNICA BRASILIANA

*Marlui Miranda trasferisce in musica vent'anni di studi sugli indigeni d'Amazzonia e sui segreti della foresta. Paulo Moura mette insieme sinfonismo e musica popolare. E Mestre João Grande propone una danza affascinante. La musica brasiliana, in scena al festival "Cantar da Costa", si aggiorna. Nel segno delle tradizioni indigene*

**A**fferma che «la musica indigena brasiliana è un segreto culturale, nessuno la conosce. È così particolare, dipende da certi fattori creativi, temi, espressione vocale». Eppure Marlui Miranda, musicista, antropologa e cantante, ha accettato la sfida e studia da quasi vent'anni gli indigeni della Foresta amazzonica, raccogliendo i loro canti e studiandone la tradizione filosofico-religiosa, che ha fatto conoscere attraverso seminari a São Paulo, Rio de Janeiro e negli Usa. A questo impegno ha associato studi classici di chitarra, presso l'Escola Villa Lobos, composizione e direzione d'orchestra. Grazie al suo lavoro è disponibile una vastissima quantità di canti tradizionali antichi e moderni di Kayapó, Nhambikwara, Yanomami, Tukano, Suyá ecc., che continuano idealmente la ricerca folclorica di Mario de Andrade, che portò al Dicionário Musical Brasileiro. Un lavoro di scoperta che porta alla luce le musiche indigene, troppo spesso sopraffatte dalla ingente tradizione carioca d'origine africana.

Per questo molti autori brasiliani hanno ripreso i canti indigeni trascritti da Miranda, tra gli altri Milton Nascimento, Gilberto Gil, Egberto Gismonti, Nana Vasconcelos, il gruppo Uakti; con alcuni di es-

## SPIRITI DELLA FORESTA SUONATE CON NOI

LUCA CONTI

si la ricercatrice ha collaborato. Fin dagli inizi della sua carriera artistica, Miranda svolge un'intensa attività politica: dal 1978 coordina il Nucleo de Direito Indigena, un gruppo di antropologi, avvocati e istituzioni che sottopone al governo legislazioni speciali per i popoli della foresta. In Rondônia qualcosa si sta muovendo e gli indigeni sono proprietari delle loro terre, non sono costretti a emigrare, in altre parti del Paese la situazione è ancora molto critica.

La parola Ihu degli indigeni Kamayurá indica "suono", anzi "tutti i suoni", comprese le percezioni sovranaturali che provengono dagli spiriti e dalle entità magiche della foresta. È anche il nome dell'associazione non-profit fondata da Miranda nel 1995, dedicata allo studio e alla divulgazione delle culture musicali indigene dell'Amazzonia. Nello stesso anno ha anche prodotto un cd dal titolo *Ihu, todos os sons*, che l'artista sottolinea essere un lavoro d'interpretazione creativa: dopo aver registrato 17 canti di 12 diverse nazioni indigene, li ha rilette assieme ad artisti come Gilberto Gil, Uakti e Grupo Beijo.

Per una brasiliana che afferma di discendere da un gesuita e da un'indigena di Pará del XVI secolo non poteva mancare una sintomatica musicalizzazione dell'incontro tra cultura europea e indigena: il disco *2 Ihu Kewere: Rezar*, uscito alla fine del '97 è una messa per solisti, coro indigeno, orchestra sinfonica, chiestagli da un gesuita per commemorare il 400° anniversario della morte di José de Anchieta.

Anche Paulo Moura alla fine ha messo insieme sinfonismo e musica popolare, su cui aleggia la grande figura di Heitor Villa-Lobos, il padre della musica classica brasiliana (al quale, guarda caso, anche Egberto Gismonti ha dedicato un bellissimo disco di riletture, *Trem caipira*). Una decina di anni fa Moura ha scritto un'opera per percussioni e orchestra per il centenario dell'abolizione ufficiale della schiavitù. La carriera di Moura è lunga: nasce come clarinettista e con Hermeto Pascoal e Paulinho Viola, negli anni '60-'70 riafferma e rinnova la tradizione dei *chorões*, gruppi strumentali urbani dediti a danze o serenate. Studia musica classica europea, suona in bar e sale da ballo, è primo clarinetto nell'Orchestra sinfonica brasileira: combina l'eredità africana, il pop della classe operaia carioca e la *gafiera*, danza-musica della vecchia Rio, in cui ampio spazio è concesso all'improvvisazione, come nel jazz. Una miscela esplosiva: dopo una carriera di solista che lo porta a collaborare nel 1953 con il leggendario Ari Barroso, autore di diverse colonne sono-



CONTINUA A PAG 38

MITI E SCIENZA

## Il morso della bestia

**T**arantismo è il nome dato a quello strano, inspiegabile fenomeno che colpisce uomini ma soprattutto donne che dopo un morso di ragno o serpente si abbandonano a danze e comportamenti particolari. Le ipotesi antropologiche sulle sue origini sono principalmente tre. La prima fa discendere il fenomeno dal dionisismo: il Salento è terra a forte influenza greca. Il tarantismo si è infatti sviluppato in una zona detta "Grecia salentina" dove ancora oggi i vecchi parlano il "griko". La seconda ipotesi attribuisce al tarantismo un'origine autoctona, teoria avvalorata dagli scavi archeologici di Roca, di era messapica, dove è possibile ritrovare un simbolismo simile a quello del tarantismo. La terza ipotesi ha radici sociali ed evidenzia la linea femminile del tarantismo, esaminato come dinamica sociale costruita ad uso e consumo delle donne, con una possibile derivazione dal culto della dea Atena. Quello che è certo è la forte commistione di paganesimo e cristianità nei riti del tarantismo. Legato alla credenza nella figura mitologica del basilisco e a quella dei ragni velenosi, il morso della taranta (non solo tarantola ma anche ragni e serpenti) provoca sudorazione, spasmi, contrazioni muscolari, palpitazione cardiaca.

# notti di taranta

Nelle piazze della Grecia salentina in questi giorni, e fino al 18 agosto, le serate risuonano di tamburelli, fisarmoniche, chitarre e violini. Il 18 agosto a Melpignano sacro e profano si incontreranno in piazza. Sul palco suoneranno insieme l'Orchestra sinfonica di Lecce, i musicisti di paese e i gruppi delle nuove tendenze.

Per liberarsi del veleno, tradizione vuole che il tarantato o la tarantata danzi e canti fino a che San Paolo non concede loro la grazia e la guarigione. Una volta ottenuta la grazia, il "pizzicato" però per volere del santo, può ricadere sotto l'effetto del veleno e deve quindi ripetere il rituale coreutico-musicale in un determinato periodo dell'anno. Ottenuta la grazia, i tarantolati devono recarsi a Galatina in pellegrinaggio presso la cappella del santo. Secondo la tradizione, le donne venivano più colpite dai morsi perché nei campi, mentre gli uomini falciavano il grano, loro invece si piegavano a terra per raccogliere le spighe cadute. Negli anni Cinquanta, gli studi dell'antropologo De Martino convalidarono le origini sociali del fenomeno. La donna contadina diventava "tarantata", non perché morsa da un ragno ma perché repressa e inibita, soprattutto sessualmente e trovava nel tarantismo la possibilità di uno sfogo, di un rifiuto all'ordine, di una ribellione.

Liberazione - 10 agosto 2001

## Balla che ti passa

LA NOTTE DELLA TARANTA

«**D**amme la manu ca suttu lu cippone te de calandra ed io decalandrone». Ogni notte iniziano così, nell'oriente d'Italia, in Salento, le notti della taranta. Sono alcune frasi in dialetto del video "Me pizzica lu core" che anticipa ogni sera i concerti di pizziche e tarante nelle piazze dei piccoli centri della Grecia salentina: Melpignano, Cutrofiano, Calimera, Martano. Nate per volontà dell'Istituto Die-

go Carpitella, della provincia di Lecce e del consorzio della Grecia, le Notti della Taranta, notti di tamburi, violini e fisarmoniche sono la voce più alta e folle di una Puglia che tenta un salto in avanti a partire dalle sue tradizioni. Negli ultimi anni, la taranta è stata al centro dei bei film di Edoardo Winspeare, acquistati dai mercati cinematografici di tutto il mondo, è stata motore della nascita di decine di nuovi gruppi musicali,

fra cui gli esempi egregi della Officina Zoè, i Sud Sound System, i Nidi d'Arac. Un risveglio culturale che sembra spingere verso il futuro questa terra troppo a lungo dimenticata. «Non voglio usare parole grosse ma io sento intorno a me aria di risorgimento», dice il maestro concertatore di queste notti salentine, Piero Milesi. E continua: «Saranno le musiche e i ritmi di questi giorni, il fermento e le energie che si sentono circolare per



le piazze di questi piccoli centri, ma davvero mi sembra di respirare aria di risveglio». Il maestro Milesi, che in questi giorni nell'attivissimo centro di Melpignano sta tenendo un workshop con diversi gruppi di taranta, ha deciso di lanciare all'interno della rassegna anche un'arditissima sfida. L'ultima sera, il 18 agosto, porterà infatti sul palco delle Notti l'intera Orchestra sinfonica di Lecce e una ventina di suonatori di taranta, tamburellisti, fisarmonicisti e cantanti, tutti insieme in un matrimonio di generi e tradizioni musicali. «E' vero, una pazzia, ma ne sono felicissimo. Sembra impossibile riuscire a mettere insieme musica in partitura e suoni liberi, ma ci stiamo riuscendo. Durante il workshop ogni gruppo di suonatori prova con l'orchestra. Per la notte finale riuscirò a mettere tutti gli elementi insieme. E ne verrà fuori una notte davvero speciale».

Qualche purista storcerà probabilmente la bocca, ma è un fatto che tutti i giovani gruppi di taranta e pizzica che in questi anni sono nati in

Puglia e ora girano con successo per l'Italia e il mondo hanno elaborato ognuno una propria strada, intrecciando gli strumenti e i ritmi del passato a nuove sonorità in modo sorprendente. «Alcuni teorici di musica salentina sostengono che in questo modo si contribuisce alla morte della taranta. Per me è esattamente il contrario. La taranta sta vivendo una nuova adolescenza».

Lo scorso anno le Notti della Taranta hanno avuto un pubblico di più di 25 mila persone. In questa edizione se ne attendono anche di più. «E' frutto della musica, della sua capacità di unire le persone e di creare un senso forte di identità. Anche mescolata, o contaminata, la taranta di oggi rappresenta esattamente il contrario di quello che noi definiamo "globalizzazione". Non il prevale-

re di una cultura su un'altra, ma lo scambio, l'integrazione, l'incontro, il fidanzamento». Ed ecco infatti apparire fra i tamburi di questa musica, il bindir nordafricano accanto al classico tamburello, la fisarmonica accanto al clarinetto, il violino assieme ai fiati. Mentre il canto delle voci maschili e femminili, una volta rivolto a San Paolo per chiedere la grazia, oggi può parlare anche di amore e di libertà. Con il tempo si è stemperato l'elemento di perdita o di alterazione dello stato di coscienza che dava il ritmo della musica «ma rimane forte il potere di coinvolgimento di questi suoni - conclude Milesi -. Basta guardare a quanti tamburelli cominciano a risuonare fra il pubblico durante i concerti o alla gente che non può fare a meno di ballare o ai capannielli che continuano a suonare fino all'alba del giorno dopo». Quando la notte finisce, ma la taranta no.

ROBERTA RONCONI

Liberazione - 10 agosto 2001

## Addio Luigi Stifani, re del tarantolismo

### Il barbiere-violinista salentino aveva collaborato con Ernesto de Martino e Diego Carpitella

SERGIO TORSSELLO

Era l'ultimo «professionista dei suoni». Per più di 50 anni aveva battuto in lungo e largo campagne e paesi del Salento alla guida dell'«orchestra terapeutica» che «musicava» le tarantate per guarirle dall'immaginario morso del ragno che morde e «rimorde». Luigi Stifani, il barbiere-violinista che aveva collaborato come «informatore» alle ricerche di Ernesto de Martino e Diego Carpitella, è morto mercoledì nella sua casa di Nardò, Lecce. Aveva 86 anni.

Con lui se ne va una delle figure più emblematiche della cultura popolare salentina. Stifani era nato a Gallipoli nel 1914 ma si era trasferito ben presto a Nardò dove, sin da giovanissimo, aveva messo su una bottega di barbiere e «maestro di tarantolismo». In poco tempo, «il barbiere che aveva riadattato alle esigenze del luogo la vecchia figura del barbiere flebotomo» - come scrisse de Martino - era diventato uno dei «musicisti» più richiesti e stimati del mondo popolare subalterno salentino. Poi, nel 1959, l'incontro con l'etnologo napoletano segnerà una svolta decisiva nella vita ordinaria del barbiere di Nardò.

Nei 40 anni successivi alla pubblicazione de *La terra del rimorso*, infatti, su Stifani si accendono i riflettori: rilascia una quantità sorprendente di interviste a ricercatori e studiosi, partecipa a film e documentari; su di lui si scrivono testi di laurea. Insomma in lui si riconosce - per dirla con Gabriele Mina - il vero detentore «dell'ideologia del tarantismo». Stifani fu anche

il più profondo conoscitore dello statuto arcaico del tarantismo, e perciò capace di allestire la complessa combinazione di terapia musicale e scenario simbolico-rituale come condizione indispensabile per operare la concreta «guarigione» delle «vittime della tarantola». A suo modo Stifani era anche un «intellettuale», una «figura di soglia» - come scrive Alessandro Portelli nell'introduzione al suo taccuino di biografie di tarantati e di trascrizioni musicali (*Io al santo ci credo. Diario di un musicista delle tarantate*, curato da Luigi Chiriatti, Maurizio Nocera e Roberto Raheli) - capace di porsi «al confine tra oralità e scrittura, cultura tradizionale e ricerca etnoantropologica. Stifani viene dal cuore stesso di una cultura orale, ma si assume il compito di razionalizzare questa eredità culturale, non si limita a praticarla ma riflette su di essa, costruisce non solo pratiche ma teorie e interpretazioni». Aveva appena fatto in tempo a vederlo stampato il «suo» libro e a riascoltare ancora una volta le sue inconfondibili «pizziche indiolate» incise a 40 anni esatti dalle magistrali inchieste demartiniane sul tarantismo salentino. Un testo importante, il memoriale di Stifani, non solo dal punto di vista etnografico, ma anche sotto il profilo culturale, perché grazie alla testimonianza diretta di uno dei principali attori del mondo popolare subalterno, si hanno ora a disposizione ulteriori elementi per una migliore comprensione dell'intricata fenomenologia del tarantismo.

Ma, su un altro versante, da questo libro

viene anche la conferma, forse altrettanto significativa, che le produzioni del mondo popolare non sono «materia spontanea di osservazione dall'esterno» quanto piuttosto materiali che hanno di per sé dignità storica e culturale.

# L'estate balla la Taranta

**L'**area dell'ex-convento Agostiniani di Melpignano, un tempo rocca amanuense inattaccabile, oggi restituisce tutto il suo splendore nel bagno laico di una folla in trepidante attesa e ansiosa di capire quanto lontane o vicine possano essere le ritmologie tradizionali, le dense sfumature timbriche del mare pizzicato dai veleggiamenti sintetizzati dal maestro di cerimonia Joe Zawinul, l'ancora dei Weather Report.

LUCA PERINI  
MELPIGNANO

In queste due settimane lui, il nonno dell'integrazione culturale sonora ante-litteram (e ante-sonum), ha tradotto quel suo sentimento «fusion» in un porto relativamente agitato. Non è semplice inserirsi nel corso di una tradizione millenaria in poco tempo e proprio per questo motivo per questa «Notte della Taranta» più che da direttore d'orchestra o da maestro concertatore ha agito da nocchiero, quello che sa trarre il meglio dal suo equipaggio e rispettosamente ascolta. Il suo marchio timbrico, luterano (l'organo distillato) e popolare (il caldo brass sound dei suoi sintetizzatori) sono ben riconoscibili nella sua ironica introduzione in re minore al sapore di Bach. Una toccata e fuga, appunto. Meglio farsi da parte e lasciar parlare tanto i collaboratori del suo special project che le giovani presenze salentine.

Un plauso quindi al fisarmonicista serbo Lelo Nika che lascia senza fiato un pubblico forse non troppo avveduto del suo raptus balcanico, consanguineo quanto basta per destare una calorosa ovazione. Straordinario anche il bassista camerunense Richard Bona, vocalist e fedele compagno del maestro austro-ungarico fin dai tempi del suo lavoro multikuti *My People*. Al pubblico di Melpignano offre un'intensa elegia debitoria della grande lezione di Milton Nascimento e una forma di possessione strumentale non meno sorprendente. Manolo Badrena, con Zawinul da più di vent'anni, portatore sano dei ritmi della plena portoricana riesce in un altro efficace trait d'union tra i vari momenti tradizionali dello spettacolo ad ordire una fitta trama di scambi e rimandi con il tamburello di Claudio «Cavallo» Giagnotti. Un duetto memorabile. Lo stesso Cavallo è autore della pizzica introduttiva *Lu mercatu*, della suggestiva *Le fontanelle* (che non nasconde la propria ispirazione perfino da *Kalashnikov* di Goran Bregovich) e arrangiatore per il gruppo della celebre serenata grika *Kalinitta*. Insieme a Zawinul il gruppo sembra poter avvistare finalmente quella terra da cui tutto probabilmente ha origine, compresi i rituali pizzicati di quest'area, l'Africa. E quello che ci vuole, appunto, è una Afro-Pizzica, per la quale viene preso in prestito anche uno stralcio

## Salento in festival

Due settimane all'insegna della pizzica dirette da Joe Zawinul, con Lelo Nika, Richard Bona, il tamburello di Claudio «Cavallo» Giagnotti e un finale con il cantore Uccio Aloisi

timbrico dall'arpaliuto kora. Zawinul dal canto suo smozzica e pizzica con i suoi interventi ora densi grumi di suono ora libere escursioni per fraseologie nomadi, mentre il sapore del basso elettrico rimpiange Pastorius. Tra gli altri momenti decisamente suggestivi, *La Cecilia*, un canto libero e liberato che scorre fremente in varie forme attraverso tutta la nostra penisola.

La calda vocalità di Anna Cinzia Villani, estrapolata dall'ensemble Terra d'Otranto, azzittisce gli astanti (circa ventimila). Gianni e Rocco De Santis degli Avleddha (in uscita il nuovo e interessante Cd «Otranto») scaldano gli animi con *Lu Sole*, una squillante introduzione al concitatissimo finale di Santu Paulu, con l'orchestra al completo carburata dal violino multiterritoriale di Maurizio Dehò, dal clarinetto di Pascal Coppola, dai flauti del bravo Gianluca Milanese, dall'infaticabile batterista Maurizio De Lazzaretti e dalla schiera di tamburelli di Cavallo, Carlo De Pascali, Carlo De Pascali «Calabrese», Mauro Durante e Tommassi Cancelli (questi ultimi faranno parte del prossimo disco di Zawinul).

Il gran finale viene celebrato come ogni anno da Uccio Aloisi, lo straordinario cantore che la folla reclama e che da il via alla festosa evasione notturna per pizziche improvvisate ad ogni angolo delle strade. Con o senza un progetto alle spalle l'anima della pizzica ama perdersi e ritrovarsi nel potere di un irresistibile ritmo, la cellula fondamentale generatrice di ogni passo. La prima parte della serata era stata invece introdotta da un progetto totalmente salentino guidato dalle voci di Alessandro Coppola dei Nidi D'Arac e di Vera di Lecce, *Tarantulae 2000*, un territorio multimediale in cui le pagine tradizionali come *Lu Rusciu de lu mare* o *Fior fior di tutti fiori* sono state trattate in digitale (grazie alle programmazioni del gruppo Insintesi) secondo il verbo ormai decennale della jungle (il contrabbasso alla Roni Size...) e del drum'n'bass con incursioni fiaccamente asian underground. Poco convincente, e spesso in netto conflitto ritmico e melodico con il materiale di partenza. Disorientamento tra la folla, situazione critica perfino per quel Dio che balla ma non capisce perché perde continuamente il passo. Ubriaco?

Il Manifesto - 24 Agosto 2000



# Il potere ipnotico e irresistibile dei tamburelli

**PIERFRANCESCO PACODA**  
MELPIGNANO

Dieci anni fa l'antropologo francese George Lapassade raccontava di ragni maculati nascosti tra masserie occupate ed enormi «sound system» dai bassi profondi. In tempi più recenti sembra sia la metronomia digitale della techno a sedurre il potere ipnotico ed irresistibile dei tamburelli. In mezzo film, libri, revival folklorici e convegni di etnomusicologi. Impegnati a capire se fosse davvero il momento del «rimorso», se la taranta fosse pronta per le riviste patinate ed i club alla moda.

Se, soprattutto, questa musica, dagli struggenti intenti sotterranei e terapeutici, potesse servire, al pari di depliant colorati e spot pubblicitari, a raccontare lembi di terra e di mare incontaminati.

Joe Zawinul, musicista culto del jazz rock elettrico dei ruggenti anni '70, sembra perfetto per l'operazione. È un artista dai trascorsi prestigiosi, si muove con di-

sinvoltura tra l'improvvisazione e le partiture classiche e, soprattutto, può ostentare un gusto per un sontuoso arrangiamento *fusion* capace di adattare il «rimorso» alle orecchie che amano il «bel suono». Dell'essenza «tribale della pizzica, forse, rimane ben poco. Dalla ritualità *transitoria* e dagli «stati modificati di coscienza» si passa ad una più accomodante (e magistralmente interpretata) melodia dai tratti jazz folklorici, pronta per i festival e per i tour in giro per l'Europa, dove potrebbe davvero rappresentare una inedita collisione sonora che ascolteremo, la prossima estate, sulle spiagge di Ibiza. In attesa del rito del tramonto.

Una orchestra popolare che sancisce la consacrazione *pop* della pizzica, la rende meno polverosa e selvaggia, ma sicuramente più accettabile degli esperimenti dei dj's che cercano (con grande difficoltà) di farla collidere con la techno, e dei

«sistemi del suono» sparsi per campi di melone e piantagioni di tabacco, dove le posse salentine (bisogna ascoltare il bellissimo e recente *Salento Showcase Volume Due* allestito dal Sud Sound System con i nuovi talenti ragga locali) si muovono alla ricerca di quello che Afrika Bambaataa aveva definito, (correvano i tempi eroici del hip hop nel Sud Bronx), il «ritmo perfetto». Che non sarà sicuramente così levigato come quello voluto con straordinaria eleganza dall'ex Weather Report e forse non piacerà a chi dalla musica si aspetta un potere consolatorio, ma ha il merito di raccontare una quotidianità ai margini, le piccole storie di ogni giorno di una terra che affida ancora alla *taranta* un arcaico rimorso che non si può spiegare con i virtuosismi dei bassi elettrici e la perfezione formale.

«Taranta muffin», dieci anni fa, sembrava un ibrido incomprensibile, un gioco da ragazzi che credevano dav-

vero che il Salento potesse lambire la Giamaica. Invece, bastano spesso due piatti, un mixer ed un impianto di amplificazione alimentato da un approssimativo generatore per restituire alla pizzica quella devastante forza iterativa che, come dice un frammento di un brano del Sud Sound System, davvero Libera da Tutte le Malattie.

## Addio al generoso Capiozzo

**JAZZ** È morto il batterista degli Area, un motorino instancabile e appassionato

**LUIGI ONORI**

Ricominciando con il sorriso sulle labbra: così scriveva nel gennaio 1986 il batterista Giulio Capiozzo presentando l'album degli Area II, la ripresa di una poetica e di un discorso maturato nei tempestosi anni Settanta. Un nuovo inizio, allora, una nuova sfida in una vita ricca di prove, progetti, idee e tantissima musica. Purtroppo le sue bacchette si sono definitivamente fermate il 22 sera a Cesenatico, quando il percussionista è stato colto da un arresto cardiaco intorno alla mezzanotte. Al momento del malore si trovava - con il figlio e l'amico musicista Patrizio Farielli (ex Area) - presso il Bar dei Marinai sul porto-canale del comune romagnolo; nonostante i soccorsi, il cuore di Giulio Capiozzo, appena cinquantatreenne, ha smesso subito di pulsare. Grande dolore e commozio-

ne a Cesenatico, dove viveva ed aveva un garage-studio di registrazione piuttosto conosciuto, e nell'ambiente musicale italiano in senso ampio perché Capiozzo non amava generi ed etichette. Dagli Area ai duetti con Trilok Gurtu, dagli studi con Kenny Clarke a Parigi alle esperienze a Trinidad con voodoo e steel-drummers, dalle numerose collaborazioni (tra cui quelle con il tenorista Dexter Gordon ed il trombettista Jimmy Owens) vien fuori un artista di vasto respiro che si muove nel suo tempo, che produce musica con l'ambizione di incidere sulla società.

Nato nel 1946 a Boretto (Reggio Emilia), Giulio Capiozzo si era trasferito per motivi familiari a Il Cairo e qui (1969) aveva studiato percussioni presso il conservatorio, mutuando dal docente Al Mohammed una divampante passione per i ritmi in un'accezione non eurocentrica. Nel 1972, al ritorno in

Italia, incontrò il vocalist Demetrio Stratos e, insieme ad altri musicisti, fondarono gli Area, gruppo che ebbe il merito di catalizzare e rappresentare ad alto livello una scena sonoro-sociale a cavallo tra rock, jazz, sperimentazione, folk, musica contemporanea, protesta giovanile, famelica urgenza espressiva, bisogni di nuova politica e spazi aggregativi. Capiozzo non aveva dimenticato quegli anni, tanto che nel 1997 il suo album *Chernobyl 7991* fu presentato al Centro Sociale Leoncavallo di Milano e, insieme al chitarrista Pietro Condorelli e al contrabbassista Paolino Dalla Porta, fu denunciato dalla polizia con un'accusa surrealistica: «abuso di strumenti musicali e grave inquinamento acustico».





Gli Area furono un'esperienza centrale nel percorso umano ed artistico del batterista, anche perché «la ricerca di linguaggio da loro condotta – come scrisse nel 1984 Tommaso Vittorini nel suo volume *Musica in libera uscita* – si svolse su un percorso di assoluto rigore, a dispetto di quanti li accusavano di appropriazione indebita di patrimonio popolare perché chi li ha conosciuti sa bene quanto credessero a ciò che facevano e quanto rifuggissero il facile successo. In più

**Un'immagine del batterista, tratta dal disco *Area II*, pubblicato nel 1986, per la *Gala Record***

sottolineo: rock o non rock, jazz o non jazz, artisti o filologi, mediterranei e weimariani, genuini o impostori, quando suonavano gli Area il brivido c'era. Sempre». Sciolto nel 1983, il gruppo rinasce nel 1985 come Area II proprio attorno a Capiozzo che guida giovani musicisti quali Emanuele Cisi (oggi uno dei migliori sassofonisti italiani), Emanuele Ruffinengo, Andrea Allione ed Aldo Mella; viene inciso un album per la Gala Records, prodotto da Luciano Linzi, che contiene brani composti dal batterista: *For M.D.*, *Hypnotic Travel*, *Epic Ray-X*. Gli Area torneranno ancora nel '93 (con Fariselli e Ares Tavolazzi) per sciogliersi nel '99 ma Giulio Capiozzo ha sempre cercato in altre direzioni, scovato nuovi musicisti, collaborato con jazzisti stranieri (Ellis Marsalis, George Coleman, Art Farmer...). Al 1976 risale il suo incontro con i percussionisti baschi Arze-Anaik Brothers; nel 1978 ha perfezionato i suoi studi con Elvin Jones.

In luglio il batterista aveva suonato con la Jimmy Owens All Stars, un quartetto guidato dal trombettista che – a riprova della stima internazionale di Capiozzo – vedeva in organico George Cables al piano e Cameron Brown al contrabbasso. Il 25 luglio il gruppo aveva suonato proprio a Cesenatico in un concerto di beneficenza, l'ultima esibizione per un musicista a cui non sono mai mancati cuore e passione.

il manifesto 24 agosto 2000

## SEGUE DA PAG 33

re per i film di Walt Disney, prende parte a diversi festival di jazz europei. Ma non disdegna i piccoli ensemble e la contaminazione, come si ascolterà al Festival Cantar da Costa.

L'ultimo grande ospite di questo festival è João Olivera dos Santos, detto Mestre João Grande. Quando impara a danzare, la capoeira è ancora cosa da *malandro*, un'arte marziale con la bellezza del ballo; oggi risiede a New York dove dirige una scuola. Tutto si basa sulla consapevolezza del movimento che matura attraverso la contemplazione della natura: questa saggezza che Mestre João Grande ha appreso da Mestre Pastinha (1898-1981), una figura quasi mitologica nel panorama della danza brasiliana, produce una danza improvvisata non-violenta, che mostra soltanto la direzione e la geometria dei colpi. La disciplina angola prevede ogni settimana lo studio individuale dei passi e alla fine la "roda" collettiva, scandita da canti d'origine africana e dal suono di tre *berimbau* e percussioni.

## IL FESTIVAL CANTAR DA COSTA

### DODICI GIORNI DI ARTISTI CARIOCA

**A**pproda alla terza edizione il festival Cantar da Costa (Genova, 30 novembre-11 dicembre) organizzato dall'associazione non-profit Centrale dell'Arte, Comune di Genova e ministero della Cultura brasiliano. Un calendario di concerti, film ed esposizioni dedicati esclusivamente alla cultura brasiliana. I tre concerti sono dedicati alla musica per danza. Il 4 dicembre Marlui Miranda presenta con il bassista Rodolfo Stroeter danze e **canti amazzonici**.

Paulo Moura, re del *choro*, è in concerto il 5 con il pianista Cliff Korman e una *band de gafieira* formata da José Paulo Miranda, cavaquinho, David Finck, basso e Paulo Braga, batteria assieme ai ballerini Jaime Aroxa e Bianca Gonzáles.

Lo spettacolo del 6 è dedicato alla Capoeira Angola, **danza bahiana** derivata da un'arte marziale, con la presenza di Mestre João Grande, il massimo rappresentante del genere,

accompagnato da due suoi allievi e da tre percussionisti. A questa danza è dedicata pure la mostra di Cinzia Leone "Jogando Capoeira" (30/11-10/12) nel foyer del Teatro Gustavo Modena, con disegni e dipinti realizzati durante un soggiorno a Salvador de Bahia. Nello stesso foyer è allestita, in collaborazione con Funarte, organo del ministero della cultura brasiliano, l'esposizione "Loja Funarte" che presenta libri, dischi e video provenienti dagli archivi di Stato. Per quanto riguarda i film, al Club amici del cinema di Genova Sampierdarena il 10 e 11 dicembre due prime italiane: *Terra estrangeira* di Walter Salles, girato in bianco e nero a Lisbona negli anni '80 e dedicato alla fuga di un gruppo di giovani dal Brasile di Fernando Collor. E *Como nascem os anjos* di Murilo Salles, una storia grottesca ambientata tra le favolas cariooca. Una **mostra di fotografie** e materiale d'archivio alla Sala lignea della Biblioteca Berio (1-10 dicembre) è dedicata all'avanguardistico impianto museografico di alcuni importanti spazi espositivi brasiliani.

AVVENIMENTI 29 NOVEMBRE 1998





# L'ossessione di un pizzico d'amore

ANITA PRETI

Se si ha presente quel che accadde al flamenco dopo *Il ciclone*, di Leonardo Pieraccioni, basta applicare la proporzione alla pizzica e a *Sangue vivo* di Edoardo Winspeare, opera seconda dopo il lodatissimo esordio con *Pizzicata*. Il giovane regista salentino, cresciuto a scuole tedesche di cinematografia, in quel cuore di Europa che gli appartiene come il cognome denuncia, non ha fatto altro che determinare l'eruzione di un fenomeno ben noto ai pugliesi.

Musica infernale secondo un approccio magico al problema, solo un buon ritmo secondo più semplici spiegazioni. Certo è che questa pizzica, ben nota al mondo scientifico non solo ma anche per il contributo di studi portato da Ernesto De Martino, non smette mai di stupire in questa calda estate.

Ci mancavano i Febi Armonici, un gruppo nato a Crispiano, paese in provincia di Taranto, intorno ai fratelli De Vittorio. Giuseppe, il più noto, è da tempo lontano: dopo aver contribuito nel 1976 alla nascita di *Pupi e Fresedde* - il gruppo toscano che non si poneva come alternativo al *Bread and Puppets*, ma reclamava una sua autonomia nell'affabulazione popolare - lavora dapprima con Roberto De Simone e poi in proprio cercando una sua strada tra la musica barocca. I fratelli di Giuseppe hanno in comune le stesse spiccate doti vocali e il loro gruppo, che fa ricerca sul territorio pugliese da almeno un trentennio, merita maggiori attenzioni di quanto non ne abbia finora avute.

Nel nuovissimo cd, *Io sto già, c'è una Pizzica rap* che potrebbe far discutere i puristi. Intanto il Canzoniere popolare di Grottaglie, il paese delle ceramiche in provincia di Taranto, porta questa musica delle tarantate fino alla lontana Brest, una città gemellata con il capoluogo. Del resto è proprio dalla Francia che ogni anno convergono a Lecce i migliori studiosi del fenomeno del tarantismo, cui la pizzica è indissolubilmente legata. L'onda lunga di questa che non è una moda ma solo una debita riappropriazione delle radici ha spinto il *Quotidiano di Lecce* ad allegare alle copie già due cd, *Carataranta e Canti e pizzichi d'amore*, la più recente raccolta del Canzoniere Greco Salentino, benemerito in quest'organica riscoperta.

Poi sarà la volta di Joe Zawinul, nome a sé stante anche senza i Weather Report e senza Miles Davis, con il quale pure ha suonato, che il 22 agosto a Melpignano, in provincia di Lecce, proverà a dimostrare come jazz e pizzica possano incontrarsi. Lo scenario è quello della *Notte della Taranta*, giunta alla sua terza edizione, a dimostrare l'orgoglio con cui il Salento difende questa sua tradizione.

Promossa dall'Istituto Diego Carpitella, l'uomo che passò buona parte della sua vita a studiare la musica di questa regione, la *Notte della Taranta* è il culmine di una rassegna, già in corso di svolgimento dal 9 agosto, grazie all'importante contributo culturale ed organizzativo del Consorzio dei Comuni della Grecia salentina, la terra dove il griko è vivo. Zawinul, per esempio, suona a Melpignano, dopo aver condotto un lungo workshop, da Ferragosto fino a lunedì 21, perché la sua esibizione non sia un cameo ma abbia il senso e la profondità che derivano dal lavoro di gruppo. Per il resto in tutto il Salento (Calimera, Corigliano d'Otranto, Martano, solo per citare) risuonerà la pizzica con Avled-dha, Ensemble Criamu, Ambrogio Sparagna e così via. Organetti diatonici al posto dell'argonetto, tamburelli, fisarmoniche e soprattutto il battere che conferisce a questo ritmo quel senso invasivo di ossessione.

Non solo musica. La scrittrice Rina Durante, studiosa di tradizioni popolari, parlando dei testi che il Canzoniere greco salentino questa volta propone avverte come le radici siano lontane e non necessariamente legate alla pizzica, ma bene incarnino la cultura di un popolo ostinatamente ma non orgogliosamente isolato. Difendere le radici è stato il percorso di molti intellettuali del Mezzogiorno. Trenta, quaranta, cinquant'anni dopo il lavoro di Diego Carpitella e di tanti come lui - si pensi su Taranto ad Alfredo Majorano che ha collaborato con Gerard Rohlfs alla raccolta delle voci necessarie per la compilazione del dizionario del dialetto locale - finalmente si appaga nell'amore e nel rispetto che la gente e soprattutto i giovani portano alla musica della propria terra.

Adesso con un piccolo balzo in avanti i sei musicisti del Canzoniere Greco Salentino con il nuovo cd vestono di pizzica i sentimenti della propria gente, conservando quindi il valore del verso e concedendosi l'antitradizione dopo decenni di ricerca appassionata sul campo, prova ne sia *Carataranta*.

Se il Canzoniere Greco Salentino, nato all'alba degli anni Settanta, è l'avo nella famiglia degli uomini d'onore della pizzica, non bisogna dimenticare Officina Zoè che nasce sette anni fa sulla spinta della precisa volontà di Pino Zimba e di altri musicisti salentini. Zimba ha un ruolo nel film di Edoardo Winspeare e ha soprattutto la sua musica, già scelta come colonna sonora di *Pizzicata*. Quando Officina Zoè stabilisce di «battere» il tamburello per la pizzica (che nel Salento è più piccolo rispetto ad altri luoghi), batte emozioni compresse, silenzi centenari, torti subiti e offese mai rese, buona parte

della storia di un popolo che è sempre stato con gli sfruttati e poco con i vincenti.

## Magie musicali

Organetti, fisarmoniche e tamburelli per «battere» emozioni compresse e silenzi centenari. Contro il morso del ragno, nel Salento esplode la pizzica

Oltre a questi due gruppi, tante sono le formazioni che battono la pizzica. A riprova il primo Festival delle musiche popolari e delle tradizioni orali rurali in corso di svolgimento in un'altra zona di questa terra (Carpignano, Martano, Melendugno e Vernole, nella cittadella fortificata di Acaya), organizzato da Isola Salento in collaborazione con l'Istituto Ernesto De Martino, l'Archivio Terra dei Canti, la Regione Puglia e la Provincia di Lecce. Sul tema di una identità culturale forse comune da ricercare, anche solo attraverso il suono e gli strumenti, si confrontano varie formazioni italiane ed europee, dai sardi ai bretoni agli irlandesi. Contro il morso del ragno, al di là della notte delle spade, la pizzica-pizzica, momento simbolo del tarantismo, sembra annunciare solo pace, tolleranza, integrazione. Durante il Festival, un omaggio particolare verrà reso a Luigi Stifani recentemente scomparso, il musicista delle tarantate, come recita il titolo di un libro autobiografico, un violinista di Nardò, considerato il più terapeutico nelle cure da prestare alle tarantolate. La definizione di questa funzione della musica, è noto, spetta in primis ad Ernesto De Martino che in un tempo ormai lontano da tutto, e principalmente dalle mode (se è vero come è vero che suonano la pizzica anche in discoteca) indagò il rapporto tra Sud e magia con *La terra del rimorso*. Da rileggere. Ed anche subito per non battere a vuoto il tempo delle emozioni.

Il Manifesto - 12 Agosto 2000



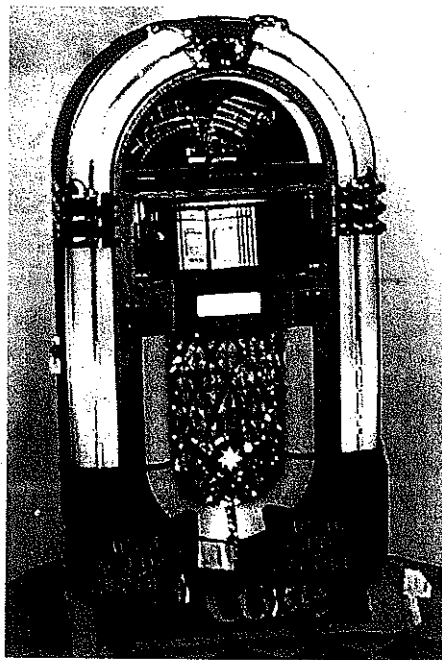
# La scatola magica della rivoluzione

«La felicità costa un gettone/per i ragazzi del Juke-box/la gioventù, la gioventù/la compra per cinquanta lire e nulla più...».

La canzone, che si intitola *I ragazzi del Juke-box*, è del 1958. Sono pochi e poveri versi, ma bastano a raccontare il fascino della scatola magica inventata dagli americani che per pochi soldi ti fa ascoltare la musica che vuoi. Non sei più costretto ad attendere le canzoni dall'altoparlante della radio. Sei tu che decidi. Il meccanismo è semplice ed elementare. Introduci una moneta, scegli il disco pigiando dei tasti numerati e ascolti la musica che preferisci. Strumento fondamentale dell'evoluzione, ma anche della commercializzazione di massa della musica, il Juke-box provoca e accompagna la grande rivoluzione dell'industria discografica.

## Gli anni Sessanta

All'inizio degli anni sessanta questa macchina musicale regala le prime colonne sonore estive, i primi esempi di quelli che un giorno verranno chiamati "tormentoni". Le case discografiche scoprono che la sua capacità di penetrazione consente di "saltare" le programmazioni ufficiali, la promozione e i concerti per arrivare direttamente al pubblico. Quando, nel 1961, in Italia le spiagge e i bar fanno di *Legata a un granello di sabbia*, un brano di Nico Fidenco, il primo "tormentone" estivo ufficiale, il disco vende più di un milione di copie. Il boom dell'industria discografica italiana trova un eccezionale supporto nei Juke-box. I dati di quello stesso 1961 dimostrano che in estate lo spaccio di musica attraverso le magiche macchinette cresce in maniera esponenziale: quattromila con licenze fisse e quasi quindicimila quelle con licenza stagionale estiva. Ma quando arriva in Italia il Juke-box? Secondo la storiografia ufficiale il primo esemplare sarebbe sbarcato in un giorno imprecisato tra maggio e giugno del 1955 direttamente da Chicago, ma la notizia, pur vera, è inesatta nella sostanza. Già alla metà degli anni Quaranta, infatti, l'Italia ospitava un modello della "scatola per ballare". Era quello impiantato dal comando alleato al Foro Italo di Roma e riservato esclusivamente alle truppe statunitensi, che conteneva fino a dieci V-Disc, i dischi di ritmi orchestrali americani prodot-



ti per le truppe. Il modello resta in funzione per molto tempo, ma non è accessibile a tutti. Ecco perché, se non vogliamo fare i pignoli, viene presa per buona la data del 1955. Comunque l'Italia si rivela un paese permeabile alla novità visto che nel 1956 i Juke-box sono già cinquecento! È l'inizio di una rivoluzione che troverà nel *rock and roll* i ritmi giusti per esplodere. Accolta con scetticismo dalle major dell'epoca la macchina che spaccia musica a poco prezzo provoca la prima rivoluzione con l'introduzione dei dischi a quarantacinque giri e accelera la seconda, quella della stereofonia, un sistema di riproduzione nato ufficialmente nel 1958 ma studiato almeno quarant'anni prima.

I dischi a 45 giri sono la versione ridotta del disco a microscolco, inventato negli Usa nel 1947 da Peter Goldenmark per conto della Cbs, la cui versione più imponente è quella del Long Playing (o 33 giri). Il nuovo disco è di resina vinilica a solco stretto, gira alla velocità di 45 giri al minuto (nella versione Lp 33 giri e un terzo) e manda in soffitta vecchi dischi a 78 giri a solco largo, di fragile gommalacca e dalla superficie irregolare. La loro fragilità, ma anche le vistose e fastidiose deformazioni del suono che provocano, rende troppo onerosa la

manutenzione dei juke box. Quando vengono prelevati dal braccio meccanico rischiano di rigarsi, sbrecciarsi o rompersi. In più sono troppo grossi e pesanti. Il microscolco a 45 giri diventa così fondamentale nell'evoluzione del Juke-box. Ha un diametro di 17 centimetri e può contenere fino a sette minuti di musica anche se per essere inserito nel Juke-box non può superare, almeno inizialmente, i tre minuti di riproduzione. La lunghezza massima dei tre minuti diventa, quindi, una regola aurea per tutti i produttori di canzoni.

## La stereofonia

L'evoluzione non si ferma qui, perché la magia musicale, alla fine degli anni Cinquanta, inizia a beneficiare dell'introduzione della stereofonia, commercializzata nel 1958 dalla statunitense Audio Fidelity e dalle inglesi Pye e Decca. Il merito dell'invenzione è del fisico Alan Dover Blumlein che la realizza per conto della Emi. Appassionato di musica e cultore della riproduzione dei suoni, già nel 1933 lo studio aveva realizzato i primi 78 giri stereofonici registrando con due microfoni piazzati in posizioni differenti e distanti tra loro. Poi la stereofonia era entrata nel cinema. Introdotta per la prima volta nel 1940 sperimentalmente da Walt Disney per il suo *Fantasia diventa d'uso comune* dopo essere stata utilizzata dal regista Henry Koster, nel 1953, per la colonna sonora del suo film *La tunica*. Anche la stereofonia, come l'invenzione del 45 giri, diventa una potente alleata del Juke-box e del suo successo per la possibilità di fornire ai suoni quella polidimensionalità, nitidezza e potenza che le emittenti radiofoniche non possono dare.

Il Juke-box è figlio dell'Ottocento. Nasce, infatti, nel 1889. Proprio in quell'anno lo statunitense Luis Glas ne installa un prototipo, più manuale che meccanico, in California, nel Royal Palace di San Francisco. Bisogna attendere però ancora qualche anno prima che l'aggeggio esca dai confini di San Francisco.

## La macchina del suono

Negli anni Venti, quando l'ascolto dei dischi inizia ad affiancare e, in certi casi, a sostituire la musica dal vivo nei locali che non possono pagare le orchestre, si diffonde l'utilizzo di queste meccaniche da musica. In genere sono locali malfamati o quelli destinati alla minoranza nera i maggiori fruitori del marchingegno, per cui i dischi a 78 giri destinati a questo scopo contengono molto jazz, qualche canzone e tanta musica nera. Chiamati inizialmente "fonografi a moneta", finiscono per prendere il nome dai luoghi dove sono più diffusi: le "Juke-house", i bordelli riservati ai neri della California e della Georgia. Nel 1950 inizia la rivoluzione. Il

Juke-box ospita e riproduce i dischi a 45 giri del nascente *rock'n'roll* che spesso non trova spazio nella programmazione radiofonica. Nel 1939 negli Stati Uniti ci sono 225mila Juke-box, per un totale di 13 milioni di dischi ascoltati in un anno. Nel 1942 i Juke-box sono già 400mila. Protagonista per tutti gli anni Sessanta, nel decennio successivo, il Juke box comincia a perdere colpi. La sua crisi coincide con l'evoluzione del rock. Nei primi anni Settanta, infatti, il rock e, con più fatica, il pop evolvono verso nuovi formati. Autori e interpreti iniziano a considerare limitato per la propria espressività il quarantacinque giri. Il mercato stesso dei dischi si orienta verso il long playing, più adatto a ospitare composizioni musicali articolate su

vari brani. Il Juke-box è arrivato al capolinea della sua storia. Resiste con vari artifici, cerca di rigenerarsi, ma senza più a raggiungere la diffusione dei suoi tempi d'oro. Ai microsolco sostituisce i laser disc, che contengono, oltre alla musica, le immagini dei video-clip dei brani e vive la grande stagione del karaoke, l'invenzione giapponese che consente di cantare su basi musicali preregistrate seguendo il testo che scorre sul video. La rivoluzione, però, è finita. Oggi lo spaccio di musica non ha più il rumore metallico del soldino che cade nella gettoniera.

GIANNI LUCINI

Liberazione - 19 agosto 2001



L'opera totale è impura. La musica contemporanea ricorda l'anti-maestro

## La musica extraterrestre

T

GIUSEPPINA ROSSI  
ROMA

ra i «pellegrini» più o meno illustri che affollavano Darmstadt, la Mecca della musica occidentale post-bellica, troviamo Domenico Guaccero. Tornava in Italia dal suo primo «pellegrinaggio» darmstadtiano nel '57 con la valigia piena idee, stimoli, appunti, progetti ma neppure con un briciolo dell'integralismo, dei settarismi che oltre le Alpi tedesche animavano accaniti dibattiti. Non diventerà un assiduo dei *corsi estivi*, né entrerà mai nelle lotte per l'egemonia musicale in Europa che si consumavano a colpi di veti, esclusioni, proclami. Non credeva che la Nuova Musica dovesse accogliere necessariamente il verbo della serializzazione integrale, né il dogma della purezza del linguaggio che aveva portato Boulez a dichiarare «morto» Schönberg, a tagliare fuori dai padri nobili della *neue musik* Alban Berg e a costruire invece altari a Webern, e neppure l'aveva rapito il fascino di John Cage che arrivava dalla California per insegnare lo Zen e che la storia non esiste. Con intelligenza critica aveva subito afferrato il potenziale dirompente dello sperimentalismo cageano - che definì «uno shock per l'Europa» -, l'impossibilità di commisurare la validità di un artista dal suo grado di purezza e preso coscienza che, al contrario, è proprio l'incontro di linguaggi differenti e la riscoperta del passato a portare a un'evoluzione linguistica.

A Roma l'Associazione Nuova Consonanza ha dedicato proprio al compositore pugliese, morto nell'84, una tavola rotonda e il 37° Festival dell'associazione romana ([www.nuovaconsonanza.it](http://www.nuovaconsonanza.it)) si è aperto con un riuscito allestimento di *Rappresentazione et esercizio*, opera incisa nell'85 dal suo allievo Sergio Rendine con il Gruppo Pentalfa (segue; questa sera al teatro Ateneo di Roma, ore 21, in prima assoluta *Cesare Lombroso o il corpo come principio morale*, azione musicale in sei quadri di Fabrizio De Rossi Re su libretto di Adriano Vianello).

**I suoni «impuri».** Alla musica *impura* si può dire Guaccero abbia dedicato l'intera vita di compositore e musicologo. Più di 30 anni di ricerche, esperimenti, *esercizi* - come li avrebbe chiamati -, 66 opere, 57 composte ciascuna per un organico differente. La scommessa più grande quella di mantenere insieme, all'interno di una composizione, musica colta e extra-colta, senza tentare mediazioni ma lasciando spazio a questo bilinguismo (o polilinguismo) testimonianza - è stato detto - di culture in conflitto, di continue frizioni di linguaggi diversi. Arnava, diceva, lasciare «una finestrella aperta a qualche cosa che esiste fuori». Così in *...un iter segnato* ('60) comincia a infilare movenze jazz tra glissandi e quarti di tono. *Sinfonia 2* del '70 mixa rock e costruzioni armoniche del contrappunto, o canzoni «da Sanremo» inframmezzate agli intervalli di seconda dei clusters (moduli ripetitivi). *Contaminazioni* si direbbe, un po' snob un po' di moda, che trovano asilo oggi perfino tra le majors discografiche. Ma tra gli anni '50 e '60 non era così. Soprattutto per un autore come Guaccero che subito aveva individuato nel gusto cageano per la provocazione il rischio di sostituire lo spi-

rito di ricerca con una «ideologia del nuovo» nel senso mistificato e negativo del termine. E mentre molti critici avevano già bollato il suo coraggioso sperimentalismo come intriso di carica polemica rivoluzionaria, negli scritti teorici cerca una «indicazione sul che fare dopo l'ultima eversione», una risposta a chi insinuava il sospetto che l'eversione totale fosse fine a se stessa, sclerotizzata in una sorta di galleria dei miracoli della scienza e della tecnica.

Contro questa idea si ribellava abbracciando con molta passione - come altri intellettuali della sua generazione - la filosofia della prassi di Gramsci: «Per molti intellettuali pare che basti il dire, ma l'anima non si salva per il solo dire. Ci vogliono le opere, eccome!» Dalla storia, insomma - come si dice - nessuno si senta escluso. Compositore engagé, contaminato dalla prassi, Guaccero era anche come intellettuale un «impuro». E di contaminazione in contaminazione, arriviamo al *grafismo* (partiture che sembrano quadri) con il quale scavalcava i confini tra musica e arti visive: *Variazioni 2* ('68), *Pentalfa* o *Klaviatura* rivendicano la loro autonomia non solo dal punto di vista visivo e grafico ma perfino da quello semantica dove si aggiunge la presenza di un simbolismo di matrice esoterica e pitagorica. Dalla riflessione e dalla pratica del messaggio misto visivo-auditivo del «grafismo» Guaccero si incammina verso il teatro musicale che esitava a chiamare «opera d'insieme» e che oggi definiremmo a cuor leggero *opera totale*: musica insieme a parole, mimica, arti figurative, con scene e luci e azione. Dove però non è più l'elemento musicale a primeggiare ma tutti gli elementi di volta in volta diventano «parte principale». Proprio come nel «contrappunto musicale classico dove il tema passava continuamente da una voce all'altra».

**Giona nel ventre della balena.** «Le acque mi hanno accerchiato fino all'anima/ l'abisso mi si è chiuso d'intorno/ Sono sceso fino alle bocche dell'inferno/ nelle regioni dove i sigilli sono sbarre perpetue». Sono versi del *Libro di Giona*, il profeta ribelle, che troviamo in due tappe importanti del teatro musicale di Guaccero: nell'ultima parte di *Rappresentazione et esercizio* ('68) «azione sacra per 12 esecutori», la sua opera più significativa, e all'inizio della sua ultima, bellissima composizione, *Il sole e le altre stelle* ('83) per coro di voci bianche e voce bianca solista. Ma come si finisce nel profondo degli abissi, «nel ventre della balena»? Nelle tenebre si scende, come Giona ma anche come il Cristo, l'Unto, di *Rappresentazione*, se non si accetta di prostrarsi in adorazione, di sottomettersi a chi detiene il potere. È il destino di chi rivendica la propria autonomia, di chi - scriveva Guaccero - sceglie di «contrastare il passo a chi ha la forza, ma non la ragione».

Il tema «impoetico» della critica ai poteri caratterizza l'opera di Guaccero almeno quanto la ricerca di un linguaggio musicale originale e improntato al polilinguismo. Tra il '64 e il '68 lavora a *Scene del potere*, teatro musicale «da camera» ma anche in quegli anni di contestazione diffusa e partecipata cerca una lettura personale indagando del potere la «tecnica», i meccanismi interni che lo sottendono piuttosto che rappresentarne gli effetti di so-



praffazione. Uno sguardo «obiettivo», senza appelli alla lotta dei diseredati, sul potere collettivo vale a dire politico, economico, sociale ma anche sul potere che agisce su ciascuno in quanto individuo, quello del corpo e della

mente. Ma a sovvertire gerarchie come musicista Guaccero ci ha sempre provato. Come altro si potrebbe intendere l'idea che troviamo in moltissime sue opere, anche come saggista, di superare la scissione autore-interprete attraverso l'improvvisazione, l'alea, l'idea di *opera aperta* e la frattura ancora più grave tra «chi fa musica» e «gli spettatori» teorizzando «il passaggio da pubblico-massa a co-interpreti» come mutamento sociale? Altra scommessa, altra «utopia» guacceroiana, quella di una «interattività» ante-litteram, di un pubblico mai più spettatore «disinteressato e onnivoro» ma partecipante all'azione. *Rappresentazione et esercizio* è il tentativo più compiuto - che Guaccero sapeva poter fallire ad ogni istante - di creare una comunità, una *koiné* di persone che col compositore e gli interpreti diventano coautori dell'opera.

**Dalle tenebre alla luce.** «Che sarà quel lumicino lontano lontano? E più andavo avanti e più il chiarore si faceva rilucente e distinto (...) E quindi uscimmo a riveder le stelle». Se ritorniamo ai due capolavori del compositore, *Rappresentazione et esercizio* e *Il sole e le altre stelle*, ci accorgiamo che entrambi riscattano la luce per una via lunga e faticosa. E che importa se nella prima è il monito del-

l'Apocalisse ad annunciare di poter vincere le tenebre «della morte e del mondo invisibile» mentre nell'altra è Pinocchio, il burattino di Collodi, che dalla gola del pescicane, dopo aver scavalcato tre filari di denti aguzzi, guadagna la luce e la vita? Se è indiscutibile che Guaccero crede nell'uomo come artefice della sua storia e della sua condizione è significativo che il lungo viatico di *Rappresentazione* che porta dalle tenebre alla luce, riscopre il sacro come possibilità, forse l'ultima rimasta, di resistenza al potere e non solo a quello religioso, esercitato dalle istituzioni delle Chiese. È stato notato che in quegli anni Pasolini ne *Il Vangelo secondo Matteo* ('64) proponeva l'idea del sacro che diviene eretico nel momento in cui sembra proporre «un uso della tradizione contro il potere, un uso rivoluzionario della tradizione». Dove per «tradizione», scriveva Guaccero, non bisogna più intendere «il termine che si usa per tutti i parrucconi, come sinonimo di ottusa conservazione» ma è necessario ritrovare la sua accezione originaria di «tramandamento, trasmissione», propria delle culture orali, del rito e - di nuovo - del sacro. Anche ritrovare il significato delle parole desuete Guaccero lo raccomandava tra gli «esercizi sulla memoria», gli «esercizi sul tempo e su se stessi»: guardarsi indietro per immaginare il futuro, volgere il proprio sguardo in avanti per ripensare al passato. E ritrovarli, i fili della memoria, e ritrovarsi, «è quasi l'emozione di chi, all'improvviso e da vivo, sente l'aria di altri pianeti».

Il Manifesto - 6 aprile 2001

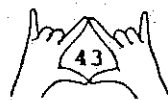
## Vita e opere di un musicista rivoluzionario del '68

«Pugliese di origine, romano d'adozione ma soprattutto cittadino del mondo» si definiva Guaccero. Nato a Palo del Colle (Bari) l'11 aprile 1927, dopo università e conservatorio si trasferisce a Roma per studiare composizione con Goffredo Petrassi. Alla capitale resta legata gran parte della sua instancabile attività di musicista e promotore di eventi culturali: nel '59 con Egisto Macchi e Franco Evangelisti fonda la rivista *Ordini*, e insieme - tra gli altri - a Mauro Bortolotti, Aldo Clementi, Francesco Pennisi, Ennio Morricone e Giacinto Scelsi, l'Associazione Nuova Consonanza, tuttora una delle fondazioni più vivaci e attive nel campo della musica contemporanea nazionale. Negli anni '60 inizia la carriera didattica insegnando Composizione, ricopre cariche di rilievo nel Sindacato Musicisti Italiani (costituitosi ad opera di Petrassi) e apre lo Studio R7 per la ricerca nel campo della musica elettronica. Il teatro diventa in quegli anni un terreno privilegiato dell'attività e della riflessione di Guaccero: nel '65 fonda con Mac-

chi la Compagnia del Teatro musicale di Roma, nel '72 con Luca Lombardi e Alvin Curran costituisce il Centro per la Musica Sperimentale con l'intento di occuparsi di musica elettronica e di teatro musicale da camera e nel 1978 organizza e dirige il gruppo di teatro musicale e di improvvisazione Intermedia. «Musicista meridionalista» come diceva di lui Luigi Pestalozza qualche tempo fa, Guaccero ha sempre eletto il Sud come terreno d'azione privilegiato e di questo profondo legame culturale sono testimonianza le storiche Settimane della Nuova Musica di Palermo, dove ebbero la prima esecuzione assoluta composizioni importanti come *...un iter segnato*, *Klaviatura*, *Scene del potere*. Le ultime energie le dedica ad approfondire la ricerca sulla vocalità dando vita nel 1983 - sempre con l'amico Egisto Macchi - alla sua ultima creatura organizzativa: l'Istituto della Voce. Guaccero muore a Roma il 24 aprile del 1984. Pochissime opere di Guaccero sono state edite e sono di difficile reperimento. Testimonianza della

grande apertura Guaccero e del vivo interesse per la musica extra-colta è la «storica» incisione del disco di improvvisazione *De Dè* registrato nel '77 su iniziativa del Folkstudio di Roma insieme a Mario Schiano, Bruno Tommaso e Alessandro Sbordoni (Splash Records Cdh 510.2 1998) e ancora con Tommaso e Schiano *Sud* (Splash Cdh 501-2 Stereo-1990) del 1978. Della vasta produzione vocale e strumentale di Guaccero è possibile trovare con relativa facilità *Negativo per un flautista* inciso in un cd collettaneo della Edipan (Pan cd 3051 stereo - edizioni Musicali Edipan 1995) dedicato a Roberto Fabbricani. *Il sole e le altre stelle* ('83), il capolavoro di Guaccero e una delle opere più belle degli ultimi 50 anni, è stato inciso nel '97, insieme ad altre sue composizioni, dall'I.R.T.E.M., l'Istituto di ricerca per il teatro musicale come «pubblicazione scientifica destinata esclusivamente ad archivi, biblioteche e studiosi». *Rappresentazione et esercizio* è stata incisa nell'85 (Mr Classics Mr 10016 - Musica Immagine Records, Roma '98).

Il Manifesto - 6 aprile 2001



# I fremiti sensuali del Nietzsche musicologo

Esce uno studio critico-biografico di Werner Ross dedicato a passioni e idiosincrasie «selvagge» del filosofo tedesco

MASSIMO CARBONI

«**L**a vita senza musica non è che un errore, uno strapazzo, un esilio», scrive da Torino nel 1888 – l'ultimo anno prima della follia – Nietzsche all'amico Peter Gast. Per il filosofo la musica è la sensualità primigena, il fondamento metafisico originario, l'*aiton-fanciullo* eraclitèo che gioca a dadi con il mondo, il Ritmo che scandisce il Tutto. È nella musica che s'incarna il vero «ritorno di Dioniso». Ed è questo il sottotitolo di un saggio critico-biografico di Werner Ross, *Nietzsche selvaggio* (Il Mulino, pp.213, L.22.000) la cui tesi di fondo ha tutta la semplicità e il (facile) potere di persuasione verso il lettore non specialista che hanno un po' tutti gli studi che poggiano più sulla vita che sull'opera.

La «trasvalutazione di tutti i valori», la rivolta contro il cristianesimo e la sua morale avrebbero anche (questa la tesi del libro) il significato di una (tardiva?) liberazione dai rigidi insegnamenti, dalla ferrea disciplina educativa impartitagli fin da piccolo dal padre, pastore protestante morto prematuramente, e poi dalla madre. La musica come Tempo prima dei tempi, come passione primaria ed elementare – e dunque come continua rammemorazione dell'infanzia ove regna l'istinto – è la traccia principale, il *Leitmotiv* (è proprio il caso di dirlo, anche in riferimento all'amato-odiato Wagner, continuamente presente nel libro di Ross), il sentiero ininterrotto seguito da Nietzsche per recuperare (in sede estetica prima che etica) l'«immoralismo» della sensualità, il *pathos* dionisiaco, l'irrisione verso i falsi valori. Ed è per questo (sostiene Ross) che nel Nietzsche adulto vive ancora un'irriducibile dimensione infantile, che finalmente quanto drammaticamente (ma di un dramma intrecciato al riso di Zarathustra) erompe in tutta la sua libera e malata potenza nelle «frasi triviali», nei «salti» e nelle «danze scurrili» che l'amico Overbeck terrorizzato vede fare al filosofo ormai incarnatosi in Dioniso nel gennaio dell'89.

La condizione orgiastica e l'oltre-ragione non più scritti e teorizzati ma vissuti, come i satiri della Grecia arcaica, «selvaggia», nel corpo e nella mente arrivata al di là di se stessa. E che la musica come passione primordiale, momento di ebbrezza e liberazione dei sensi fosse anche un *Ersatz* sostitutivo, una sorta di sublimazione del mancato esercizio di una sana, «normale» sessualità da parte di Nietzsche, appare chiaro sia dalla vita sia da numerosi passi degli scritti del filosofo. Chè fu, come noto, compositore dilettante. E dilettante nel senso più radicale del termine, se è vero che arriva ad affermare che per comporre «si può fare a meno di tutte le virtù del contrappunto, non occorre aver imparato niente – basta avere la passione»: un disprezzo incredibilmente ingenuo per l'elemento tecnico-matematico della musica contraddetto da decine di altre sue affermazioni circa la necessità della legge, della convenzione nell'arte. E i risultati si vedono. Le sue prove musicali vengono accolte con imbarazzo da Wagner, e il grande direttore d'orchestra Hans von Bülow ne dà allo stesso autore un giudizio che farebbe strame di qualsiasi ambizione: «La sua *Meditazione sul Manfredi* è la cosa più spiacevole e antimusicale che mi sia mai capitata agli occhi da molto tempo in qua sotto forma di spartito». Al che Nietzsche risponde: «Come dicono i bambini quando hanno fatto qualcosa di sciocco, così dirò anch'io: 'davvero, non lo farò mai più!', confermando così in pieno l'identificazione tra musica e regressione infantile.

D'altra parte, il suo distacco dolorosissimo dall'uomo Wagner e dalla sua arte (in realtà, un distacco ideologico dal pensiero di Schopenhauer, dalla sua morale ascetica, dal suo invito al rimorso e alla rinuncia per accogliere l'amore-compassione) non implica mai obiezioni critiche di natura specificamente tecnico-musicale. E Ross non manca giustamente di sottolineare l'ambiguità e la doppiezza proprio del rapporto con il grande compositore. In certi periodi dell'«amicizia stellare», Nietzsche fa anche il galoppino di famiglia: stregato da Cosima aiuta a far le va-





ligie in casa Wagner quando il maestro si trasferisce da Tribtschen a Bayreuth. Eppure nello stesso giro di anni e ben prima della rottura tra i due, avvenuta nel 1876, si può leggere in alcuni appunti personali di Nietzsche contemporanei alla stesura della IV Inattuale – *Richard Wagner a Bayreuth* – che la sua musica «non vale molto, la poesia neppure, la recitazione spesso è soltanto retorica». Le accuse di istrionismo e di enfasi barocca, di decadente teatralità e di espressività esasperata del *Caso Wagner* e del *Nietzsche contra Wagner* dei tardi anni Ottanta, avevano evidentemente lontane radici. Ma segrete: perché la dipendenza psicologica del filosofo nei confronti dell'artista faceva sì che egli «ufficialmente» scrivesse non tanto quello che pensava quanto quello che era certo Wagner avesse piacere si scrivesse su di lui. L'accreditamento neanche tanto indiretto che si opera nella *Nascita della tragedia* del *Gesamtkunstwerk* wagneriano come continuazione e autentica realizzazione dell'antico teatro greco, la dice lunga sul bisogno che il compositore aveva di un filologo accademico (posizione contro la quale, come noto, Nietzsche poi si ribellò) per legittimarsi come epocale resuscitatore dell'immortale spirito tragico. E d'altra parte il gioco di maschere nicciano continua anche successivamente alla rottura con Wagner.

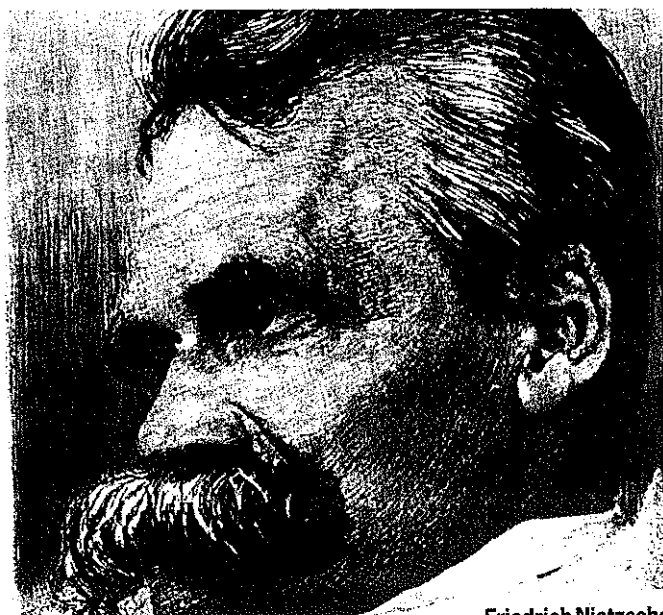
Al *Tannhäuser* e al *Parsifal* contrappone la musica leggera della *Carmen* che gli fa «battere il piede», ma poi a Carl Fuchs, il suo corrispondente musicologo, scrive: «Quel che dico su Bizet non deve prenderlo troppo sul serio...Bizet non vuol dire assolutamente nulla». E ancora. Privilegiando del mondo greco l'estasi orgiastica e la divina autoaffermazione dionisiaca, critica aspramente in Wagner l'eco schopenhaueriana del recupero

«cattolico» del *Parsifal*, della compassione, della pietà (ciò che comunque anche i Greci esprimevano: che cos'è il tragico se non *anche* pietà per Edipo, per Oreste, per Aiace?) Ma poi scambia una licenziosetta *pièce* teatrale parigina per il nuovo teatro dionisiaco. Del matrimonio loda l'amicizia tra i coniugi e gli repelle il rapporto fisico-erotico (l'educazione puritana colpisce ancora), e poi (ma qui più che di una contraddizione si tratta a ben guardare di una logica conseguenza) come un qualunque borghesuccio in fregola cade nel *cliché* di bassa lega della Parigi come luogo del «libero amore».

Il salto decisivo Werner Ross lo compie nel libro (ma è un salto per così dire fisiologico alla natura stessa dell'approccio seguito) cortocircuitando opera e vita: «esercitando se stesso nel prospettivismo, ecco che il dubbio investe anche l'ultima certezza, quella della propria identità». Da qui, i «biglietti della pazzia» firmati Nietzsche Caesar, Dioniso, Il Crocifisso, che «concludono» drammaticamente, secondo Ross, la rivolta contro la madre e le virtù imposte nel delirio megalomane. Scatta allora l'elemento del Gioco. In uno scritto giovanile (aveva solo diciassette anni) più volte ricordato e fatto «lavorare» nell'interpretazione da Ross, *Fato e storia*, Nietzsche aveva affermato che alla fine della storia umana «cala il sipario, e l'uomo ritrova se stesso come un bambino che gioca coi mondi, come un bambino che alla luce del mattino si risveglia e ridendo cancella dalla fronte i sogni paurosi».

L'ultimo, estremo Nietzsche, quello folle la cui visione terrorizza e addolora gli amici, è Dioniso il filosofo-dio-burlone che gioca con i mondi e soprattutto con un se stesso che ormai non trova più.

Il Manifesto – 22 agosto 2001



Friedrich Nietzsche

La tradizione italiana riscoperta da Francesco De Gregori

# Il debito dei cantautori verso i cantastorie

C'è un debito storico che i cantautori italiani fino a oggi non avevano mai compiutamente pagato ed è quello nei confronti della tradizione dei cantastorie. Non è accaduto così per i cantautori dell'area anglosassone che da tempo hanno riconosciuto, ripreso e rilanciato la cultura popolare dei "broadside", i fogli volanti con i testi della canzoni che venivano venduti sulla strada dopo l'esecuzione. I folksinger inglesi e statunitensi degli anni Sessanta, Donovan e Dylan compresi, che hanno attinto a piene mani a questa tradizione, non si sono mai nascosti dietro al dito dell'innovazione, ma di tanto in tanto hanno anche recuperato gran parte del lavoro di quei maestri, spesso anonimi o dimenticati. In Italia il collegamento non è stato così lineare, anzi in molti casi è stato ignorato o sfiorato con ironia come ha fatto Edoardo Bennato nella sua "Rinnegato". C'era, dunque, un conto aperto, un debito.

A riportarlo a galla ci ha pensato Francesco De Gregori inserendo nel suo ultimo album live "Fuoco amico" una ballata attinta direttamente dalla tradizione dei cantastorie del nostro paese: "L'attentato a Togliatti". Molto si è detto e scritto su questo pezzo, spesso anche a sproposito, ma quel che più ci preme sottolineare è che la

scelta consente di aprire finalmente un spiraglio sui rapporti che legano la moderna canzone narrativa dei cantautori con la ricca e viva tradizione dei cantastorie. E forse nella stessa scelta non è neppure influente il fatto che lo stesso De Gregori abbia debuttato nel mondo, ancora non fantasmagorico, della canzone d'autore, suonando la chitarra nel gruppo di Caterina Bueno, una delle interpreti più sensibili e rigorose dei brani della tradizione popolare. È un debito pesante quello che i cantautori italiani hanno nei confronti di una tradizione, come quella dei cantastorie, che ha almeno quattro secoli di storia. L'impegno primario di quegli artisti era quello di diffondere le notizie con il supporto della musica e di tabelloni illustrati (oltre che, dopo l'invenzione della stampa, dei fogli volanti). Essi hanno dettato strutture, ritmi, melodie, che ancora oggi fanno da base alla moderna canzone narrativa. Anche il rap, nella sua struttura, è debitore verso questa storia. Scrive Ambrogio Spagnola, uno che se ne intende, che «In Italia i cantastorie hanno svolto un'importante funzione nell'ambito della cultura popolare... (almeno) ...fino agli anni Sessanta e Settanta». Figure come quelle di Ciccio Busacca, Adriano Callegari, Marino Piazza, Turiddu Bella, Matteo Salvatore e Fran-

co Trincale sono state determinanti nel passaggio della storia cantata da semplice strumento divulgativo a moderna elaborazione musicale. Gran parte dei cantautori si rifanno, non si sa quanto consciamente, al loro lavoro, eppure la cultura del music business li ha cancellati. Se fossero nati in altre parti del mondo le loro canzoni sarebbero oggetto di studio da parte delle scuole di musica e comunicazione. In Italia non accade. Anzi, ci sono addirittura situazioni paradossali come quella di Franco Trincale, uno dei pochi sopravvissuti dell'ultima generazione dei cantastorie italiani. Mentre nel mondo (Stati Uniti compresi) lo invitano a tenere conferenze nelle università, nel suo paese lui è costretto, se vuole cantare, a prenotare porzioni di spazio pubblico nel centro di Milano e ad affidarsi alla questua (o alla vendita di dischi autoprodotti).

La scelta di De Gregori di inserire un brano della tradizione dei cantastorie avrebbe potuto riaprire un dibattito prezioso sul rapporto tra la musica e la cultura popolare. C'è chi, invece, ha preferito dissertare sull'argomento della canzone (L'attentato a Togliatti), ignorando la sostanza vera. Ma non è una novità che quando il dito indica la luna, lo stolto non distoglie gli occhi dal dito....



## Due tappe italiane, Terni e Mestre. In preparazione un cd che conterrà un volumetto di Susan Sontag Patti Smith, ribelle alla guerra di Bush

Questa sera a Terni c'è Patti Smith. La cantautrice, che si ferma in Italia solo due giorni (oggi, appunto, a Terni e domani a Mestre) è impegnata nella preparazione della sua prima opera antologica che dovrebbe essere intitolata "Land 1975-2002" e la cui pubblicazione è annunciata per marzo. Al di là dei dettagli produttivi (si tratterà di un cofanetto contenente, oltre al Cd, varie opere d'arte firmate dalla stessa Smith, foto inedite della cantautrice e un volumetto) l'ex sacerdotessa underground del rock

newyorkese è intenzionata a farne un elemento della sua quasi solitaria battaglia contro la scelta di guerra operata dall'amministrazione Bush dopo gli attentati dell'11 settembre. Pochi giorni fa ha, infatti, annunciato ufficialmente che i testi del volumetto contenuto nell'antologia sono stati affidati alla scrittrice Susan Sontag. L'annuncio ha fatto scalpore perché la Sontag, vincitrice del National Book Award nel 2000, oltre a prendere posizione contro l'aggressione all'Afghanistan, ha direttamente attaccato il sistema politico del paese nel quale vive

scrivendo che «...l'unanimità dell'untuosa retorica di cancellazione della realtà operata in questo periodo da quasi tutti i politici americani è indegna di una democrazia matura». Vengono così contraddetti i profeti di sventura che avevano pronosticato un rapido declino della Smith dopo la sua scelta di tenersi ben distante dai concerti a stelle e strisce destinati, più che a commemorare le vittime dell'11 settembre, ad affiancare le scelte guerrafondaie dell'amministrazione Bush. La ribelle è più in forma che mai e, anzi, ha trovato anche nuove alleate.

**Liberazione**

16 febbraio 2002



pagina  
a cura  
di Gianni  
Lucini

# Messaggi musicali e sinfonie di pietra

Un incontro con Zoltán Kruse, musicista, scrittore "suonoterapeuta" specializzato nell'uso del Somachord, una specie di letto in legno, cavo per funzionare come una cassa di

risonanza, sotto al quale sono tese delle corde di acciaio accordate tutte sulla stessa nota.

Da diversi anni Kruse vive in un podere sul monte Labbro, tra boschi e radure

punteggiati dalle sue sculture.

**L** Somachord è uno strumento musicale sviluppato sulla base del Monochord pitagorico da Hans Peter Klein, e usato per la suonoterapia. Ha l'aspetto e le dimensioni di un letto di legno, sul cui piano - una cassa di risonanza - ci si può stendere per un «massaggio sonoro» immersi nelle vibrazioni delle 26 corde d'acciaio sottostanti, tutte della stessa lunghezza e tutte accordate sulla stessa nota (che può variare a seconda delle esigenze «terapeutiche»). Ha effetti calmanti, anti-stress, può indurre stati onirici, di meditazione profonda, e può in teoria curare un po' di tutto, attivando e potenziando le difese naturali proprie di ciascun organismo. Un esemplare di Somachord si trova nell'abitazione di Zoltán Kruse, ungherese trapiantato da parecchi anni in Italia, in un podere che sorge solitario tra i boschi poco sotto la cima del monte Labbro, nella catena dell'Amiata, tra prati costellati di sculture in pietra realizzate dallo stesso Kruse.

## Perché il nome Somachord?

«Soma» sta per l'unità dell'essere umano ma anche per «so-ma», le iniziali di «sound massage»

## L'hai costruito tu questo Somachord?

Questo no, ne ho un'altro che ho fatto io, questo è un regalo di Hans Peter, che li costruisce. Anche il nome Somachord gliel'ha dato lui, e l'ha brevettato nei paesi di lingua tedesca, in Germania, Svizzera e Austria.

## L'ha inventato lui?

Sì, ma vedi, il principio del Somachord è vecchio quanto il mondo, già Pitagora lo usava nei suoi esperimenti, nelle sue dimostrazioni matematiche. Il suo Monochord aveva una sola corda su una cassa di risonanza. Lo si usa ancora oggi nelle scuole come strumento di dimostrazione. Gli strumenti che costruisce Hans Peter sono polichord, hanno più corde. Di solito quelli che non sono grandi come il Somachord hanno due parti: una viene usata unisono, l'altra invece è utilizzabile con diverse frequenze, usando dei triangoli di legno che modificano i suoni dividendo le corde a lunghezze diverse. In pratica diventa una specie di arpa. In Oriente si trovano spesso arpe di questo genere, dove la lunghezza delle corde viene regolata con triangoli di legno.

di Massimo De Feo

## Se tutte le corde sono accordate sulla stessa nota, come mai udivo una specie di melodia?

Sentivi lo spettro del suono, le sue parti costituenti, tutti i componenti della nota. Hai avuto l'opportunità di conoscere la composizione del suono stesso...pensa alla situazione della luce bianca, che in realtà attraverso un prisma si scinde nei diversi colori. L'udito in genere non ha tempo di occuparsi di questo fenomeno quando percepisce suoni diversi, melodie, dove la frequenza cambia di continuo. L'udito non può lavorare così velocemente, non può percepire queste componenti del suono che invece sente quando una stessa nota è tenuta per abbastanza tempo. E quando tutte le corde sintonizzate sulla stessa frequenza vengono pizzicate una dopo l'altra, si creano anche interferenze, e questo è quello che produce quel su e giù all'interno dello spettro del suono.

## Per suonare il Somachord bisogna essere un musicista?

Bisogna essere capaci di accordare uno strumento a corde, e considera che è già difficile accordare uno strumento di sole 4 o 5 corde. Per il resto dipende da te: il punto è trascendere se stessi, non cercare di fare qualcosa di speciale... non c'è nulla da interpretare, c'è da mettersi al servizio, in maniera che non si introducano elementi che possano disturbare la tranquillità, la pace, lo sviluppo armonico della situazione. E' uno stato meditativo anche per colui che suona, deve mantenere in piedi il suono, e non metterci niente di speciale.

## Sei stato un musicista di professione?

Sì, suonavo l'organo. Ho studiato al Conservatorio di Colonia.

## Com'è che sei passato dalla musica alla scultura?

C'è stato un momento quando dentro di me ho scoperto, attraverso un amico scultore, un grande interesse per la forma. Per me è la stessa cosa, come fare musica e occuparmi del suono. I materiali possono cambiare ma quello che ho da dire è lo stesso, sia che esca come suono o come forma modellata l'essenza è la stessa. Quando costruisco una struttura la situazione è simile a quella di quando suono: in ambedue i casi quello che costruisco è frutto di uno stato al di là dell'ego. Tutte le arti se vengono fatte in un certo modo sono simili, cambia il contenuto, il materiale, ma l'approccio di base è sempre quello, e quando faccio sculture è sempre da questa parte intuitiva che mi lascio condurre.

Alias n. 46 - 25 novembre 2000



Diverse volte ho potuto osservare che se mi affido alla parte razionale la forma scivola via, come quando cerchi di afferrare un pesce con le mani. Appena inizio a razionalizzare e a pensare a come raggiungere un certo scopo, la situazione sfugge via, invece se opero senza usare la razionalità, escono fuori queste composizioni. Lo stesso vale per il Somachord, se inizio a valutare con la razionalità come posso migliorare, se mi preoccupa troppo, disturbo l'armonia della situazione. Il pericolo nel suonare il Somachord è il fare troppo, voler costruire una situazione. Se uno vuole dedicarsi a questa attività deve scolpire se stesso, ridurre la volontà, l'ego. Allora funziona. La melodia mi è certamente molto cara, la pratico, la coltivo ancora, ma in altre circostanze.

## Chi è Hans Peter Klein?

E' un buon amico, lui è più artigiano che musicista, non ha fatto studi in conservatori, è un bravo costruttore ma anche un musicista. Se non si è musicisti non si possono costruire strumenti musicali, senza utilizzarli. Per me è stato diverso, ho studiato a Colonia, ho insegnato musica, ho dato concerti, e poi piano piano il mio cammino mi ha portato verso l'Italia, gli interessi si sono trasformati ma la base è rimasta la stessa: osservare, entrare nelle cose, trovarne l'essenza. Non so quali altri interessi mi riserverà la vita, ma questo filo rosso, questa base mi seguirà sicuramente dovunque.

## Da quanto tempo fai queste sculture-composizioni in pietra?

E' iniziato in modo molto naturale. Io cammino molto e camminando mi apro a quello che mi circonda. Tante pietre che ho raccolto non mi sono state indifferenti, hanno avuto qualcosa da dirmi, da comunicarmi, e così ho cominciato a raccogliere quelle che avevano qualcosa a che fare con me. E poi anche altri materiali, ferri vecchi, pezzi trovati qua e là, li ho presi per anni senza farne niente, e poi a un certo punto...sono processi lunghi...per tutti gli anni che ho scolpito la materia per dargli una forma, è cresciuto il desiderio di fare anche l'esperienza complementare, cioè di creare la forma costruendola, attraverso il mettere insieme e non attraverso il togliere. C'è voluto parecchio, 10-12 anni, prima creavo le forme esclusivamente togliendo materia, legno soprattutto.

## Sempre qui?

Sì, ma anche in Germania, negli anni in cui esercitavo ancora come musicista. Dopo gli anni dello studio a Colonia sono andato a Göttingen, che è una città più piccola ma ha una importante università. Lì stavo fuori città ma vicino, in campagna, ma non una campagna così selvaggia come qui, questa è una dimensione nuova. In Italia siamo stati in diversi posti ma anche in questo c'è stato uno sviluppo. A questo posto siamo dovuti arrivare piano piano, arrivarci subito sarebbe stato troppo forte. La tranquillità, la pace condizionano molto. Per apprezzarle devi prima occuparti dei tuoi problemi e di quello che c'è dentro di te.

## L'abitazione più vicina, altri esseri umani, a quanti km sono da qui?

Non li ho contattati ma c'è da camminare, almeno venti-trenta minuti.

## SOMMARIO

- Pag. 2 Linguaggio e musica in un legame di stretta parentela  
4 Non può sottocultura  
6 In principio erano vibrazioni musicali  
8 La favola del pop  
9 Dal Marroco, il suono che uccide  
10 Gli invisibili  
13 Musica al quadrato  
16 Sempre liberi di folleggiare di ballo in sballo  
18 Le mie parole devono suonare  
19 Rave musica da sballo  
20 La rivoluzione elettroacustica  
20 Cantano e ballano nudi. Sono i 2Naked Boys Singing”  
21 I magnifici tre del 900 musicale  
22 La voce nera di Ellington  
23 Come si inventa una grande Rock Band  
24 C’era un domani  
25 I duellanti tra Stravinskij e Adorno depongono le armi  
26 I trucchi del rock. Dagli Slade a Bowwie  
27 Lou rred, tormento ed ecstasy  
28 Boulez tra avventura e tradizione  
29 L’etnomusicologo memoria della Sardegna  
30 Luciano Berio per voce sola  
31 Ventenni e sovversivi, i ragazzi delle favelas  
32 Balla con la tekno tarantella  
33 Spiriti della foresta suonate con noi  
34 Notti di taranta  
34 Balla che ti passa  
35 Addio Luigi Stifani, re del tarantismo  
36 L’estate balla la taranta  
37 Addio al generoso Capitozzo  
38 Dodici giorni di artisti carioca  
39 L’ossessione di un pizzico d’amore  
40 La scatola magica della rovoluzione  
42 La musica extraterrestre  
43 Vita e opere di un musicista rivoluzionario del ’68  
44 I fremiti sensuali del Nitzsche musicologo  
46 Il debito dei cantautori verso i cantastorie  
46 Patti Smith, ribelle alla guerra di Bush  
47 Messaggi musicali e sinfonie di pietra

€ 3,87

£ 7.500