

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021

a cura di Marco Bizzarini



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Chiavi musicali

2

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021

a cura di Marco Bizzarini

Federico II University Press



fedOA Press

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica : atti della seconda giornata di studio, 9 novembre 2021 / a cura di Marco Bizzarini. – Napoli : FedOAPress, 2022.
– 200 p. ; 24 cm. – (Chiavi musicali ; 2)

Accesso alla versione elettronica:
<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-142-0
DOI: 10.6093/978-88-6887-142-0

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Fondi ricerca dipartimentale 70% 2021-22

CHIAVI MUSICALI - 2

Comitato scientifico

Marco Bizzarini (Università di Napoli Federico II), Enrico Careri (Università di Napoli Federico II), Simona Frasca (Università di Napoli Federico II), Guido Olivieri (University of Texas at Austin), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze di Varsavia), Giorgio Ruberti (Università di Napoli Federico II), Elisabetta Selmi (Università di Padova).

Comitato editoriale

Marco Bizzarini, Enrico Careri, Simona Frasca, Giorgio Ruberti.

I contributi originali pubblicati nei volumi di questa collana sono sottoposti a doppia lettura anonima di esperti (double blind peer review)

© 2022 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"
Piazza Bellini 59-60
80138 Napoli, Italy
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza
Creative Commons Attribution 4.0 International

Indice

<i>Premessa</i>	7
Marica Coppola, <i>Ricordo del professor Antonio Rostagno</i>	11
Emanuele D'Onofrio, <i>Le nuove generazioni e l'impatto dei social media e delle piattaforme streaming sui generi della musica e della musicologia</i>	15
Tiziana Pangrazi, <i>Storia e storiografia della musica. Scrivere oggi</i>	47
Roberto Calabretto, <i>La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?</i>	57
Maria Rossetti, <i>Tra individualismo e condivisione: la musica negli eccessi della surmodernità</i>	73
Luigi D'Istria, <i>«Le peuple manque»: l'ascolto musicale contemporaneo</i>	87
Francesco Filidei, <i>Sulla genesi del Giordano Bruno (2015)</i>	125
Luigi Esposito, <i>La funzione della pittura musicale in Sei metri quadrati, per voce di soprano e attore/pianista</i>	131
Pietro Misuraca, <i>Suono e corpo. Parametrizzazione dei processi performativi, articolazioni sonore e contagio esperienziale nella proposta musicale di Dario Buccino</i>	141
Marica Coppola, <i>Il quartetto per archi in Italia nel XXI secolo: una prima ricognizione analitica</i>	167
Enrico Careri, <i>Schoenberg è morto?</i>	185
Indice dei nomi	191

Premessa

Nel presente volume si raccolgono gli atti della seconda giornata di studio sulle musiche d'arte del XXI secolo, svoltasi in *streaming* il 9 novembre 2021, con l'aggiunta di due relazioni già esposte nel precedente incontro del 13 aprile e di una riflessione finale.

Aprè il libro un commosso intervento di Marica Coppola in ricordo di Antonio Rostagno, per molti anni docente di storia della musica all'Università di Roma "La Sapienza", prematuramente scomparso il 1° ottobre 2021. Finissimo studioso di musiche dell'Otto e del Novecento, particolarmente attento ai contesti teorico-filosofici, Rostagno aveva accettato, con il suo consueto entusiasmo, di tenere la relazione d'apertura del nostro convegno. Con il gentile consenso della moglie, la signora Angela Brunengo Rostagno, riportiamo l'estratto di un messaggio di posta elettronica che il musicologo inviò allo scrivente in data 16 febbraio 2021:

Caro Marco,

ho visto il programma del convegno e sono molto volentieri disponibile per la seconda giornata in autunno [...]. Ti anticipo che potrei parlare o di un tema trasversale, come la de-soggettivazione, la progressiva eclissi della soggettività nelle arti del XXI secolo, oppure di uno dei fenomeni emergenti nella musica americana, che loro stessi hanno definito "deleuzian turn" (altra forma di de-soggettivazione). Ma i temi collegati sarebbero moltissimi e possiamo parlarne una volta che hai stabilito il piano generale con gli argomenti che affronteranno anche gli altri. Per esempio le riflessioni sulla mediazione, ri-mediazione, pre-mediazione e mediazione radicale di Richard Grusin che sono attualissime portano una diversa forma di de-soggettivazione (è uscito da poco il suo ultimo *Radical mediation*: un fiume in piena, ancora tutto da discutere). Però ci sono anche

autori che mi sollecitano moltissimo: te ne dico solo due o tre che riassumono molte questioni, Unsuk Chin (ora a Roma fino a giugno), Marko Nikodijevic (ti consiglio *Abgesang*) o ancora Paweł Mykietyń solo per fare alcuni nomi fra i tanti. Potrei parlare di uno di questi. Tieni conto che sono in contatti personali con molti compositori non solo italiani [...].

Rimane il rimpianto che Rostagno, per l'aggravarsi della malattia, non abbia potuto completare le sue riflessioni su temi di così grande interesse; tuttavia i numerosi appunti da lui lasciati per i molteplici lavori in corso, così come l'appassionata operosità dei migliori allievi, ci fanno sperare che le sue profonde e feconde intuizioni possano continuare a illuminarci per molti anni. Alla sua memoria sono dunque dedicati, con affetto e commozione, i contributi della giornata di studio che ora ci accingiamo a presentare.

Emanuele D'Onofrio, compositore e musicologo, propone acute riflessioni su un tema di grande attualità: le nuove generazioni e l'impatto dei *social media* sul repertorio classico e sulle stesse musiche d'arte contemporanee. Oltre ai profondi cambiamenti apportati dai *social*, la fruizione musicale tramite computer e l'impostazione di alcune delle piattaforme di maggior successo, da Spotify a YouTube, sembrerebbero sfavorire ascolti di particolare impegno. Ma non tutto è perduto. Benché gli algoritmi e le piattaforme *streaming* appaiano, come conclude D'Onofrio, «completamente inadatti alla musica classica», è pur vero che le nuove generazioni hanno accesso a un'incredibile quantità di composizioni, impensabile fino a pochi decenni or sono: si può dunque confidare nel coinvolgimento di una platea più ampia rispetto al passato, ben inteso a patto che i giovani appassionati – e anche i musicologi del futuro – possano contare su strumenti adeguati per una fruizione critica e ragionata, oggi più che mai indispensabile per non smarrirsi nel caos di un'offerta sovrabbondante.

Tiziana Pangrazi affronta lo spinoso tema della storiografia musicale ai nostri giorni. Dopo aver passato in rassegna indispensabili fondamenti teorico-filosofici e dopo aver accennato, in ambito musicologico, alla «sterminata riflessione» di Carl Dahlhaus nel dopoguerra, il saggio approda a un inizio di XXI secolo caratterizzato – come ha osservato Jean-Jacques Nattiez – da un estremo «stato di frammentazione», in cui qualsiasi genere musicale, dal pop alla musica per la televisione, tanto per fare un paio di esempi, sembra ormai non escludibile a priori dal campo d'indagine della disciplina, al prezzo, tuttavia, di un dilagante relativismo, già profeticamente intravisto da Nietzsche.

Roberto Calabretto, specialista di storia della musica per film, si sofferma sulla «rivoluzione copernicana» che dagli anni '90 del Novecento ha portato i compositori cinematografici ad avvalersi sempre più spesso della Digital Audio Workstation, superando così la necessità di ricorrere alle tradizionali sale di registrazione e alle varie fasi di post-produzione. In tale mutato scenario, che dovrebbe essere approfondito con attenzione piuttosto che aprioristicamente demonizzato, mutano le tradizionali funzioni narrative assegnate alle colonne sonore, come ben dimostra, per esempio, il caso di *Saving private Ryan* (1998) di Steven Spielberg, in cui il pubblico è invitato a un «ascolto immersivo» grazie ai nuovi impianti di diffusione del suono generanti una sorta di 'super-schermo sonoro'.

A conclusioni analoghe, ma sul fronte della rinnovata fruizione in *streaming* di produzioni musicali (un fenomeno a sua volta incrementato dalla pandemia), perviene Maria Rossetti: le registrazioni in 3D con riprese a 360° in cui lo spettatore è collocato fra gli esecutori, intenderebbe simulare un'esperienza di partecipazione totale e, per l'appunto 'immersiva', ma non priva d'artificio, dato che, a ben vedere, essa non si potrebbe avere neppure a teatro. Nell'era dell'accumulazione già teorizzata da Guy Debord, ecco dunque un ulteriore esempio di quegli «eccessi della surmodernità» intuiti alla fine del Novecento dall'antropologo Marc Augé.

Luigi D'Istria presenta un meditato bilancio dello stato dell'arte sul ruolo dell'ascoltatore nella musica d'arte contemporanea. Uscendo dai confini del postmodernismo, si osserva che gli stessi compositori, ancor prima dei critici, sono stati partecipi di una riformulazione del concetto di ascoltatore. Perfino nell'ambito delle poetiche cosiddette moderniste – come hanno evidenziato Peter Burkholder e Ewa Schreiber – non è mancato chi, come Elliott Carter, ha esplicitamente parlato di un «generale desiderio comunicativo», anche a costo di sacrificare posizioni di assoluto 'purismo', dunque incrinando il famigerato principio di Milton Babbitt «Who cares if you listen». Si arriva così all'equilibrata posizione della compositrice Kaija Saariaho secondo cui i due ambiti dell'ascolto analitico-intellettuale da un lato e di quello emotivo-trascendentale dall'altro non possono che interagire reciprocamente.

Segue una sezione composta da tre approfondimenti monografici su altrettanti compositori italiani del nostro tempo. Francesco Filidei offre una sintetica riflessione sulla propria poetica e, in particolare, sulla genesi dell'opera-retablo *Giordano Bruno* (2015) andata in scena con notevole successo in vari teatri europei. Luigi Esposito, già discepolo di Sylvano Bussotti e autore di una fondamen-

tale monografia sul maestro fiorentino, approfondisce la tecnica della pittura musicale con riferimento al proprio pezzo, *Sei metri quadrati*, scritto nel 2010 su testo di Guido Barbieri. Infine il musicologo Pietro Misuraca si sofferma sul concetto di «contagio esperienziale» nelle opere di Dario Buccino, ritenuto un autore atipico, ma in grado di espandere significativamente, con le sue musiche, «le potenzialità del suono organizzato».

Marica Coppola passa quindi a un'accurata panoramica, ricca di statistiche e dettagli, su un genere classico intramontabile – il quartetto per archi – nella multiforme opera dei compositori italiani attivi in tempi recenti, tra cui Ivan Fedele, Giovanni Sollima, Marco Stroppa, Stefano Gervasoni, Fabio Vacchi, Silvia Colasanti, Francesca Verunelli e Chiara Iannotta. Emerge un quadro tuttora in via di definizione che, secondo la studiosa, rilancia il quartetto come una delle forme di continua mediazione tra presente e passato: «un 'centro' posto a metà tra i radicamenti della tradizione e nuove, inaspettate tendenze».

Come riflessione conclusiva, effettuata al termine delle due giornate di studio, Enrico Careri, autore di un recente libro sulla genesi della creazione artistica nel XX secolo, si domanda se la fortissima impronta ideologica che ha caratterizzato le avanguardie musicali del Novecento, da Schoenberg alla *Neue Musik* del secondo dopoguerra, un'impronta tuttora ben percepibile – malgrado il cambio di secolo (e di millennio) – soprattutto in ambito accademico, tra festival specializzati, Conservatori e Università, non possa in qualche modo attenuarsi, lasciando che la composizione musicale sia semplicemente intesa «come la realizzazione di un percorso temporale fatto di suoni che si sovrappone e sostituisce al tempo della vita, e che in alcuni casi particolarmente felici riesce a regalarci magnifiche e salutari emozioni».

Questa pubblicazione è stata resa possibile dal Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II". A tutti gli autori, oltre che ai componenti del Comitato Scientifico ed Editoriale della collana "Chiavi musicali", giunga l'espressione di un sentito ringraziamento.

Napoli, 24 maggio 2022
Marco Bizzarini

Marica Coppola
Ricordo del professor Antonio Rostagno

Sono una dottoranda in Musica e Spettacolo presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza", dove attualmente svolgo un progetto di ricerca sulle musiche contemporanee di cui il professor Rostagno era co-tutor. Mi piacerebbe comunicare, attraverso il racconto della mia esperienza, che cosa ha significato per noi studenti incontrare una figura come Rostagno.

Il mio primo incontro con lui risale a non troppo tempo fa, per l'esattezza all'anno 2017: venivo dal Conservatorio e, desiderosa di intraprendere gli studi musicologici, ho seguito il suggerimento del mio allora docente di storia della musica, il caro professor Dinko Fabris, che mi consigliava di recarmi a Roma per conoscere Antonio Rostagno. Ho chiesto quindi a lui un incontro: volevo solo capire come iscrivermi alla facoltà, risolvere qualche dubbio burocratico, ma in realtà quel primo ricevimento si è trasformato presto in tutt'altro. Non ricordo più nemmeno come, ma bastarono pochi minuti perché io, una semplice studentessa di violino, mi ritrovassi a conversare amichevolmente delle ultime opere di Beethoven con una figura di uno spessore a cui allora non potevo essere abituata. Questo professore pieno di energia, la cui mente era continuamente attraversata dai pensieri più complessi e allo stesso tempo illuminata dalle intuizioni più immediate, mi consigliava caldamente di ampliare le mie conoscenze storiche e filosofiche. Non lo compresi subito, poiché all'inizio ero quasi intimorita dalla sua figura, ma questa è stata la prima lezione che, in totale gratuità, ho ricevuto da lui.

Conclusa quindi la mia iscrizione al corso di laurea in Musicologia, il caso ha voluto che in quell'anno fosse proprio Rostagno a tenere il corso di Fondamenti della ricerca musicologica. Davvero una grande fortuna. Allora eravamo in tanti a provenire dal conservatorio: quelle lezioni hanno cambiato in modo radicale

la nostra concezione della musica. Credo di poter parlare a nome di molti nel dire che sentivamo per la prima volta termini come 'storia della mentalità', 'non cosciente collettivo'... Il professor Rostagno non ci stava solo insegnando a interpretare le partiture musicali come documentazioni storiche: era capace di trasportarci nel profondo delle sue riflessioni, facendoci vedere direttamente l'anima della storia dentro le partiture. Forse nessuno di noi si aspettava così tanto da un corso universitario: non ci aspettavamo di sentir scorrere così tanta vita vera in un percorso di studi accademico.

Fu così, dalle sue lezioni, che appresi un metodo di ricerca che, a partire dal testo musicale utilizzato sempre come fonte primaria, ha come fine la più ampia comprensione della mentalità di un'epoca.

Ma non sapevo, allora, che sarei stata ancora più fortunata: qualche mese più tardi mi ritrovavo a seguire il corso di Musiche contemporanee, tenuto ancora una volta da lui. Qui Rostagno cercava la nostra interazione critica, s'interrogava con noi attivamente sul presente cercando da qualche parte una luce che ne illuminasse le complessità: ci sentivamo invitati nel suo laboratorio del pensiero, musicale ed extra-musicale, dedicato alle questioni della contemporaneità. Ormai, avevamo più che oltrepassato il solo ricevere indirizzamenti dall'alto di una personalità accademica affermata.

Rostagno non sapeva solo trasmettere tutto il suo amore per la conoscenza: era capace di risvegliare quello degli altri, di ciascuno a suo modo, persino quello più assopito. E oltre a risvegliarlo, sapeva veramente alimentarlo.

E così, quel vivace laboratorio di riflessione sulle musiche del presente, messo in atto dal professor Rostagno durante il suo corso di Musiche contemporanee, non l'ho più lasciato: ho lavorato con lui ad una tesi di laurea dedicata al contemporaneo, ho collaborato con lui negli ultimi mesi al mio progetto di ricerca per il dottorato interamente dedicato al quartetto per archi in Italia nel XXI secolo.

Ho trascorso tante ore in compagnia del professor Rostagno, quando nel suo studio ascoltava con pazienza, partitura alla mano, tutte le analisi musicali che gli proponevo. «Non si preoccupi Marica, abbiamo tempo!», diceva, anche quando era visibilmente pieno di impegni. Per non contare tutte le lezioni extra ricevute da tanti di noi studenti, magari con una semplice chiacchierata al bar. Il professor Rostagno era così, sempre pronto a mettere la sua missione di docente al primo posto.

Negli ultimi mesi non ho trascorso un giorno della mia ricerca senza confrontarmi nel pensiero con lui, sforzandomi di costruire immaginariamente le

sue opinioni e i suoi consigli sui miei studi che avanzavano. L'ho cercato nei testi delle sue pubblicazioni accademiche, affinché venisse a illuminarmi anche solo con un'affermazione o con una singola parola, come ha sempre fatto. Fino a quando mi ha dato la sua vera ultima, più grande lezione: nel giorno in cui l'ho sentito per l'ultima volta, venendo a rassicurarmi e a indicarmi, ancora e come sempre, la strada.

Oggi, non appena il dolore si acquieta, riesco quotidianamente a ritrovare il professor Rostagno: nell'entusiasmo che anima la mia ricerca, nell'impegno attivo verso la divulgazione musicale... in tutte quelle cose che lui è stato capace di portare alla luce e di alimentare in me come in molti studenti, conoscendo le nostre abilità molto prima che noi stessi le vedessimo. Lo trovo quotidianamente nelle mie letture, in tutto ciò che mi ha insegnato e che, come gli ho promesso, sarà portato avanti.

Non mi mancherà soltanto un Professore, mi mancherà quel confronto – quella dialettica che a lui stava tanto cara – con un intelletto e un'empatia rari e un'umanità, se possibile, ancor più rara.

So di non poter mai dire addio al professor Rostagno: mi aspetta tra le righe dei suoi scritti, tra le registrazioni e gli appunti delle sue lezioni, i video delle sue conferenze, per irradiare ancora e sempre il mio percorso, come quello di tanti altri studenti.

Perché, quando si incontrano i veri Maestri, non può esistere fine ai processi che hanno saputo mettere in atto, ma solo evoluzione.

Emanuele D'Onofrio

*Le nuove generazioni e l'impatto dei social media
e delle piattaforme streaming sui generi della musica
e della musicologia*

Tra le maggiori rivoluzioni globali che il XXI secolo ha portato con sé – di quelle che hanno letteralmente ‘rivoluzionato’ l’esistenza – la nascita e diffusione dei cosiddetti ‘social network’ o ‘social media’ occupa un posto di prim’ordine. A partire dai primi anni 2000, tali piattaforme sono entrate prepotentemente nelle nostre vite, tanto che nel 2020 il loro utilizzo medio nella popolazione mondiale è stato stimato intorno ai 145 minuti al giorno,¹ ovvero quasi 17 ore a settimana: a pensarci bene, un tempo davvero notevole. La nostra quotidianità è segnata dalla presenza costante dei ‘device’ (laptop, smartphone, tablet, etc.), con una velocità e frenesia di comunicazione e condivisione di contenuti che non trova precedenti nella storia dell’umanità – al giorno d’oggi, chiunque sia in possesso di un dispositivo elettronico adatto e di una connessione internet è in grado di collegarsi da qualunque parte del mondo, a qualunque ora del giorno e della notte, e accedere a una quantità infinita di informazioni e possibilità. Non solo, anche le modalità di fruizione dei contenuti digitali sono cambiate radicalmente nel corso dei decenni. Il web 1.0, diffuso dal 1990 al 2000, definito nel 1989 da Tim Berners-Lee, inventore del World Wide Web, come «read-only web»,² era di tipo ‘statico’, ovvero l’utente poteva semplicemente fruire dei contenuti presentati senza possibilità di interazione. A partire dai primi anni 2000, col passaggio al web 2.0, o web ‘dinamico’, l’utente trova sempre più spazio e possibilità come creatore attivo di contenuti, anche in forma collaborativa e partecipata, grazie

¹ <<https://www.statista.com/statistics/433871/daily-social-media-usage-worldwide/>> (09/06/2021).

² TIM BERNERS-LEE, *The World Wide Web: A very short personal history*, <<http://www.w3.org/People/Berners-Lee/ShortHistory.html>> (09/06/2021).

a blog, forum, Wiki, e, infine, i 'social network'. Proprio questi ultimi hanno favorito il passaggio al web 3.0, «caratterizzato da una maggiore consapevolezza, e conseguente superiore controllo, dei fruitori riguardo i contenuti e dall'evoluzione grafica dal 2D al 3D»,³ mentre l'apporto di nuovi linguaggi e tecnologie avanzate, come l'intelligenza artificiale e gli algoritmi, ci spingono sempre di più verso il web 4.0.⁴

Il cambiamento è radicale: l'utente non è più solo fruitore passivo di ciò che gli viene proposto (pensiamo ad esempio al modo in cui ascoltiamo la radio e la televisione), ma è egli stesso creatore di contenuti (in gergo tecnico si parla appunto di 'user-generated content'), che possono essere condivisi tramite le piattaforme social e addirittura divenire 'virali' (letteralmente 'che si diffondono contagiosamente in maniera rapida, al pari di un virus' – più specificamente, quando la popolarità è tale da diffondersi su più social media). Si tratta di una rivoluzione dalle conseguenze di enorme portata: da un lato, abbiamo accesso a conoscenze e opportunità assolutamente inedite (dalla messaggistica istantanea allo shopping online alla fruizione di servizi di qualunque tipo), siamo in grado di scattare foto e 'selfie', registrare audio e video con i nostri smartphone, e in pochi secondi condividerli coi nostri amici o renderli pubblici al mondo (e magari perfino diventare delle 'star del web'); d'altro canto, l'assenza di un soggetto intermedio tra creatore e fruitore che agisca da 'filtro', come l'editore o il curatore, espone a rischi come le 'fake news' – la divulgazione di notizie e informazioni false che possono avere gravi conseguenze sociali e perfino politiche – o anche i rischi legati alla privacy e alla violazione del diritto d'autore. Si tratta della 'nuova contemporaneità degli anni venti', iperdigitale e iperconnessa, in cui siamo più o meno inconsapevolmente immersi, accelerata dalla pandemia da COVID-19, cominciata simbolicamente alla fine del 2019. Proprio la pandemia ha costretto il mondo intero a fermarsi e rivolgersi in maniera totalizzante alla tecnologia, la quale ormai occupa qualunque ambito della nostra quotidianità e delle nostre vite. L'obiettivo principale di questo contributo sarà analizzare gli spazi che la

³ <https://www.treccani.it/enciclopedia/web-3-0_%28Lessico-del-XXI-Secolo%29/> (09/06/2021)

⁴ Come sottolinea Fernando Almeida, ad oggi non esiste una concezione equivoca di web 4.0. Caratteristica comune a molte definizioni date dagli studiosi è l'utilizzo sempre più massiccio di tecnologie avanzate e dunque un'interazione sempre più simbiotica tra l'uomo e le macchine (FERNANDO ALMEIDA, *Concept and Dimensions of Web 4.0*, «International Journal of Computers and Technology» XVI/7, 2017, pp. 7040-6).

musica 'classica'⁵ trova in questo contesto storico e sociale, come la musicologia può rispondere e adattarsi a una rivoluzione di tale portata, e come sono cambiate le abitudini musicali della società, ponendo un'attenzione particolare alle nuove generazioni, ovvero i cosiddetti 'millennials' e la 'Generazione Z', i nativi digitali del XXI secolo.

Soffermandoci sull'espressione 'social media', è necessario innanzitutto porre una distinzione terminologica col termine 'social network'. I 'social media' sono piattaforme tecnologiche e informatiche che consentono la condivisione di contenuti multimediali (testi, ipertesti, immagini, video) con una 'rete' previa registrazione di un profilo individuale protetto da un accesso con password.⁶ Il termine 'social network' pone l'accento proprio sul concetto di 'rete sociale', espressione presa in prestito dalla sociologia, che in questo caso sta a indicare un insieme di contatti virtuali con cui è possibile comunicare facilmente tramite servizi di messaggistica istantanea, ma anche commenti, 'menzioni' e altre tipologie di interazione (i cosiddetti 'amici' o 'follower'). Tali contatti saranno (o dovrebbero essere, in base alle impostazioni) i primi a visualizzare i contenuti dell'utente, creando una sorta di 'legame' virtuale che sta alla base del concetto stesso di rete.⁷ I 'social media' sono anche e soprattutto 'social network', dunque le espressioni

⁵ Per musica 'classica' intendo la musica colta di tradizione scritta occidentale. Pur nell'imprecisione storica del termine, lo stesso è ormai parte della cultura di massa e facilmente riconoscibile, pertanto, per semplificare, verrà d'ora in poi utilizzato in tale accezione. Il 'classicismo', in questo caso, è da intendersi in senso estetico ed artistico, non prettamente storico.

⁶ La definizione di 'social media' data da Kaplan e Hanlein nel 2010 («Social Media is a group of Internet-based applications that build on the ideological and technological foundations of Web 2.0, and that allow the creation and exchange of User Generated Content») appare oggi, a distanza di un decennio, alquanto riduttiva e superata (ANDREAS MARCUS KAPLAN, MICHAEL HAENLEIN, *Users of the world, unite! The challenges and opportunities of Social Media*, «Business Horizons» LIII/1, 2010, p. 61). Per uno studio critico dei social media dal punto di vista sociologico si veda JOSE VAN DIJCK, *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*, Oxford, Oxford University Press 2013.

⁷ In sociologia, per 'rete sociale' si intende un «gruppo di persone legate tra di loro da fattori sociali e culturali condivisi» (<https://www.treccani.it/vocabolario/social-network_%28Neologismi%29/>, 09/06/2021). Tra i primi a utilizzare il concetto di 'rete sociale' in ambito scientifico vi è l'antropologo John A. Barnes, che definisce il 'network' come «un insieme di punti alcuni dei quali sono uniti da linee. I punti [...] rappresentano gli individui, talvolta i gruppi, mentre le linee indicano quali persone interagiscono fra loro.» (J. A. BARNES, *Class and committees in a Norwegian island parish*, «Human Relations» VII/1, 1954, pp. 39-58).

sono pressoché intercambiabili, volendo nel primo caso sottolineare la funzionalità di condivisione di contenuti multimediali, nel secondo la possibilità di interagire con una rete sociale virtuale. Secondo le statistiche, tra i social media più utilizzati ad ottobre 2021 troviamo Facebook (2.895 milioni di iscritti), YouTube (2.291 milioni) e Instagram (1.393 milioni).⁸

Il social media più 'di tendenza', in particolare tra i giovanissimi, è senza dubbio TikTok, fondato in Cina nel 2016 e in rapida ascesa in quanto a interesse (a ottobre 2021 contava circa un miliardo di iscritti).⁹ TikTok è basato su video brevi: inizialmente la lunghezza massima consentita era di 15 secondi, poi estesa a 60 e recentemente a 3 minuti. I video di TikTok sono solitamente umoristici, parodistici o accattivanti: spesso il 'protagonista' mima le parole di una canzone posta come sottofondo con intenti ironici e parodistici o mostra il suo contributo a una 'challenge', una 'sfida' che consiste nel ripetere serialmente gesti, suoni e movimenti. Come si può capire, la musica occupa un ruolo di primo piano, e spesso, proprio grazie a questo social, molte canzoni (e artisti) divengono 'virali'.¹⁰ Vale la pena citare il caso (recentissimo) di una canzone tratta dall'ultimo film di animazione della Disney, *Encanto*, dal titolo *We don't talk about Bruno*, che è in cima alle classifiche mondiali grazie anche alla 'viralità' nata proprio da TikTok.¹¹ Le caratteristiche polifoniche e poliritmiche di questo brano (vari personaggi cantano linee melodiche differenti con ritmi diversi e coinvolgenti), reminiscenti di certe tecniche della polifonia rinascimentale (non a caso, la famiglia protagonista del film si chiama 'Madrigal'), ne consentono un facile impiego su TikTok, dove più utenti possono creare duetti e video d'insieme cantando o mimando le parole della canzone.

A ben vedere, il posto che prima spettava alle radio, o ancor prima ai jukebox, oggi è occupato dai social media, con TikTok, il più 'musicale' di tutti, al primo

⁸ <<https://www.statista.com/statistics/272014/global-social-networks-ranked-by-number-of-users/>> (21/02/2022)

⁹ <<https://www.contenutidigitali.net/statistiche-utilizzo-social-network>> (10/06/2021)

¹⁰ Vari esempi di storie di successo nate da TikTok sono riportati nell'articolo di DAVID BONDY VALDOVINOS KAYE, *Make This Go Viral: Building Musical Careers through Accidental Virality on TikTok*, «Flow», 29/09/2020, <<https://www.flowjournal.org/2020/09/make-this-go-viral/>> (20/02/2022).

¹¹ JACKSON WEAVER, *Why Encanto's We Don't Talk About Bruno is dominating the charts*, «CBC News», 05/02/2022, <<https://www.cbc.ca/news/entertainment/encanto-music-popularity-1.6340471>> (20/02/2022)

posto. Non c'è dunque da stupirsi se questa piattaforma stia addirittura cambiando i connotati dell'industria musicale mondiale.¹² Nel 2021, oltre il 70% degli ascolti streaming negli Stati Uniti si è rivolto al catalogo musicale, ovvero ai brani musicali più vecchi di 18 mesi, mentre meno del 30% ha riguardato le nuove uscite. Il report pubblicato da MRC asserisce senza mezzi termini che questa tendenza è favorita da TikTok, per cui in maniera totalmente casuale e imprevedibile un qualunque brano musicale, anche datato, può improvvisamente divenire di nuovo virale e ritornare in testa alle classifiche, molto più di un singolo recente.¹³ Secondo vari osservatori, tuttavia, sarebbero non poche le problematiche legate al diritto d'autore nel riutilizzo di musica edita.¹⁴

Il successo di TikTok è stato tale da spingere anche le altre piattaforme ad adattarsi a questo tipo di contenuti brevi da usufruire in successione rapida (rigorosamente col pollice che scorre lo schermo dello smartphone dal basso verso l'alto): giusto per dare qualche esempio, Instagram ha adottato i 'reel', YouTube i 'YouTube Shorts', mentre le linee guida di Facebook suggeriscono di caricare video brevi per attirare più pubblico e aumentare l'interesse.¹⁵

Alla base della popolarità di TikTok vi sono una serie di elementi che rappresentano e sintetizzano le caratteristiche attuali dei social media e del graduale passaggio dal web 3.0 al 4.0, per cui vale la pena soffermarsi per un momento. I contenuti generati dall'utente consentono una vera e propria 'democratizzazione', per cui chiunque, senza distinzione socio-economica o di competenze tecniche e culturali, può trovare un proprio seguito e acquisire popolarità. Fondamentale è l'utilizzo degli algoritmi, di cui si parlerà più estesamente a breve, ovvero dei codici informatici che, tra le altre cose, analizzano le abitudini e le preferenze dell'utente e propongono contenuti che possono essere di suo interesse. Secondo un gruppo di ricercatori cinesi,¹⁶ due elementi concorrono al successo di que-

¹² Vedi DAN WHATELEY, *How TikTok is changing the music industry*, «Business Insider», 03/01/2022, <<https://www.businessinsider.com/how-tiktok-is-changing-the-music-industry-marketing-discovery-2021-7>> (20/02/2022)

¹³ <<https://mrcdatareports.com/mrc-data-2021-u-s-year-end-report/>> (20/02/2022)

¹⁴ Si veda ad esempio LI XU, XIAOHUI YAN, ZHENGWU ZHANG, *Research on the Causes of the "Tik Tok" App Becoming Popular and the Existing Problems*, «Journal of Advanced Management Science», VII/2 (2019), pp. 59-63.

¹⁵ <<https://www.facebook.com/business/help/144240239372256?id=603833089963720>> (20/02/2022)

¹⁶ XU, YAN, ZHANG, *Research on the Causes of the "Tik Tok" App Becoming Popular and the Existing Problems* cit.

sta piattaforma: la dinamica di soddisfazione delle aspettative dell'utente (sia di quello che genera contenuti che di quello che ne usufruisce), perché ognuno può trovare una propria rispondenza culturale, sociale, ed economica, e, d'altro canto, facile popolarità, senza competenze tecnico-culturali specifiche (dalla casalinga che condivide il video di una ricetta al modello che mette ben in mostra i suoi muscoli mentre si allena in palestra al travel-blogger che balla sulle note della hit del momento sul cocuzzolo di una montagna); l'eliminazione dell'incertezza dell'informazione dovuta alla brevità del contenuto, per cui il messaggio alla base è diretto, facile da decodificare, leggero e divertente e non richiede grande sforzo interpretativo (pensiamo, di contro, all'ascolto attivo di un brano di musica classica, che richiede competenze specifiche per essere realmente compreso ed apprezzato, o alla lettura di una pagina della *Commedia* di Dante).

Accanto ai 'social media', un'altra innovazione tecnologica che ha rivoluzionato la nostra vita di tutti i giorni è quella delle 'piattaforme streaming'. Lo 'streaming' (dall'inglese 'stream', flusso) è appunto un flusso di segnali audio e video 'ospitati' da un server (detto 'host') a cui è possibile accedere tramite una semplice connessione Internet. In poche parole, è quel servizio online che ci permette di guardare un video o ascoltare musica senza aver bisogno di scaricare il file sul nostro dispositivo. Si parla di 'live streaming' quando tale flusso di dati viene trasmesso in diretta con l'ascoltatore, e di 'streaming on demand', se è l'utente stesso a richiedere la fruizione di un determinato contenuto, che verrà decodificato al momento tramite un programma o dispositivo detto 'codec'. Pensiamo ad esempio a Netflix, piattaforma streaming 'on demand' di film e serie tv – nel 2021 contava circa 213 milioni di iscritti in tutto il mondo¹⁷ – che ha rivoluzionato completamente il modo di fruire di tale tipo di contenuti audiovisivi (se prima si andava al cinema o a noleggiare un DVD, oggi basta un 'click' di telecomando comodamente seduti sul nostro divano). Nel caso delle piattaforme streaming musicali (ovvero quei servizi online che consentono l'ascolto di musica 'on demand' – basta cioè dotarsi di una connessione internet, un'applicazione per smartphone o un sito apposito e inserire il titolo o l'autore del brano per trasmettere in tempo reale la musica che vogliamo ascoltare), stando a un sondaggio che

¹⁷ <<https://www.statista.com/statistics/250934/quarterly-number-of-netflix-streaming-subscribers-worldwide/>> (27/12/2021)

riguarda il loro utilizzo negli Stati Uniti, il 2020 ha segnato il sorpasso di Spotify su YouTube (tabella 1).

Spotify: 41% (2019) 49% (2020)
YouTube: 51% (2019) 37% (2020)
Pandora Music: 41% (2019) 33% (2020)
Amazon Music: 27% (2019) 32% (2020)
Apple Music: 21% (2019) 17% (2020)
iTunes: 24% (2019) 17% (2020)
iHeartRadio: 15% (2020)
YouTube Music: 13% (2020)
Google Play: 17% (2019) 12% (2020)
SoundCloud: 12% (2019) 9% (2020)
Tidal: 3% (2019) 2% (2020)
Deezer: 1% (2019) 1% (2020)
Napster: 2% (2019) 1% (2020)
Other: 8% (2019) 6% (2020)

Tabella 1 (fonte: statista.com)

Spotify è un servizio di streaming musicale 'on demand' a pagamento sviluppato in Svezia nel 2006 e lanciato nel 2008. Caratteristiche di Spotify sono le 'playlist' (letteralmente, 'liste di ascolto'), una serie di brani musicali che è possibile ascoltare in successione, create dagli utenti stessi, dai team di Spotify o dagli algoritmi, e basate sui generi musicali (per cui abbiamo playlist pop anni '60, hard rock, classica ecc.), sugli artisti musicali o sul 'mood' – ovvero l'atmosfera, il carattere emotivo ('feeling') o il contesto di ascolto (l'appropriatezza per un tipo di situazione piuttosto che un'altra). Riguardo quest'ultimo parametro, c'è davvero da sbizzarrirsi: oltre alle più 'ordinarie' playlist basate sul carattere emotivo (ad esempio playlist di musica 'triste' o 'gioiosa' o 'rilassante') troviamo musica da far ascoltare come sottofondo ai party o durante una sessione di massaggi rilassanti, ma anche playlist per i propri animali domestici lasciati soli a casa, per le donne incinte, per camminare per strada o per lavorare a maglia.¹⁸ Andando

¹⁸ JACOB SHELTON, *The Weirdest Spotify Playlists That Exist for Some Reason*, «Ranker», <<https://www.ranker.com/list/weird-spotify-playlists/jacob-shelton>> (20/02/2022)

ad analizzarne il contenuto, dunque da quali brani è composta la playlist, spesso le distinzioni storiche e di 'genere' musicale, ovvero le differenze di forma e stile legate a determinate convenzioni socio-culturali,¹⁹ così come tradizionalmente concepite, vengono del tutto soppiantate dal 'mood'. Restando in ambito 'classico', in una stessa playlist di musica 'rilassante' creata da Spotify²⁰ troviamo Boccherini, Vivaldi, Mozart, Schumann, Satie, Poulenc, ma anche musica strumentale latino-americana, Philip Glass, Arnold Schoenberg e musica minimalista contemporanea: un 'pot-pourri' che attraversa trasversalmente quattro secoli di storia della musica eliminando qualunque distinzione orizzontale (epoche storiche diverse) e verticale (stili musicali diversi; musica 'alta' o 'seria' versus 'leggera' e 'popolar'), categorie critiche su cui la musicologia come disciplina scientifica e la critica del secolo scorso ha fondato le proprie basi di pensiero.²¹ Il tutto in nome del 'mood' calmante che l'ascoltatore si aspetta nell'ascoltare questi brani, ascoltatore il più delle volte distratto e ignorante (letteralmente, 'che ignora') dell'autore o del contesto storico in cui sono stati prodotti.

Altra caratteristica importante in Spotify, così come in gran parte del web 3.0, è l'utilizzo degli algoritmi, che, come visto, determinano e influenzano le scelte e i gusti degli utenti. Un algoritmo è un 'codice' matematico-informatico, prodotto dell'intelligenza artificiale, che in questo caso è programmato per analizzare le nostre preferenze e abitudini sul web al fine di riproporci contenuti o inserzioni simili ai nostri interessi. Dunque Spotify ci 'studia' e ci suggerisce quale musica ascoltare, o crea playlist per noi sulla base delle nostre abitudini di ascolto, ovvero quali generi e sottogeneri musicali,²² autori, mood prediligiamo quando fruiamo

¹⁹ Nella definizione di Jim Samson, il genere è «una classe, tipologia o categoria sanzionata dalla convenzione» («a class, type or category, sanctioned by convention»), pertanto soggetta a cambiamento nel corso del tempo. (JIM SAMSON, *Genre in Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 20/01/2001, <<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.40599>>, 10/06/2021)

²⁰ <<https://open.spotify.com/playlist/37i9dQZF1DQWVFeEut75IAL>> (11/07/2021)

²¹ La distinzione gerarchica tra 'musica seria' e 'musica leggera' o 'popolar' (incluso in tale definizione tutti i generi non appartenenti alla musica colta, in primis il pop) è stato uno dei 'Leitmotiv' della riflessione critica e musicologica del XX secolo. Si veda, come esempio emblematico, quanto scrive Theodor Adorno, teorico della neoavanguardia, nel saggio del 1941 *Sulla popolare music*, dove definisce e distingue la 'musica seria buona' dal resto 'cattivo' (THEODOR W. ADORNO, *Sulla popolare music*, traduzione italiana di Marco Santoro, Roma, Armando 2004).

²² Spotify analizza i generi in maniera molto dettagliata, creando una miriade di 'sottogeneri' (o

del servizio. Fra i parametri musicali più importanti per 'mappare' l'utente ci sono il 'listening time', ovvero, letteralmente, per quanto tempo ascoltiamo un determinato brano, e lo 'skip rate', il numero di volte in cui 'saltiamo' da una parte all'altra, magari per accorciarne la durata, o da un brano all'altro. La fruizione continuativa è di fatto sintomo di attenzione e interesse: se ascoltiamo un brano per più di 30 secondi, il sistema registra la nostra preferenza e calcola una riproduzione ('stream'); al contrario, se l'ascolto viene interrotto prima dei 30 secondi, Spotify saprà che non siamo interessati o attratti da quella determinata musica. E così via fino a creare un'identità digitale dell'utente. Non solo, grazie all'ausilio del 'deep learning', ovvero quell'insieme di tecniche proprie dell'intelligenza artificiale che permettono di riconoscere pattern comuni in una quantità potenzialmente infinita di dati, l'algoritmo analizza anche il brano dal punto di vista musicale (ad esempio il ritmo, la dinamica, gli strumenti utilizzati) per capire il genere di musica a cui siamo più interessati, o se si tratta di una cover o dell'originale. Numerosi sono gli studi che analizzano il modo in cui l'algoritmo di Spotify determina i gusti musicali degli utenti sulla base della posizione geografica, del sesso, dell'età, del livello socio-culturale o addirittura delle opinioni politiche (tramite l'utilizzo del cosiddetto 'collaborative filtering') e del colore della copertina dell'album.²³

Nella top-ten dei compositori 'classici' più ascoltati su Spotify nel 2020 (tabella 2) troviamo al primo posto Johann Sebastian Bach, con 7,2 milioni di ascoltatori mensili, seguito da Ludwig van Beethoven (6,1 milioni), Wolfgang Amadeus Mozart (5,7 milioni), Fryderyk Chopin (5,1 milioni), Claude Debussy (4,3 milioni), Georg Friedrich Händel (2,9 milioni), Franz Schubert (2,8 milioni), Johannes Brahms (2,6 milioni), Edvard Grieg (2,4 milioni) e Franz Liszt (2,2 milioni). Un dato in linea col repertorio classico-romantico più studiato

'microgeneri') suddivisi per epoca storica, genere musicale, strumenti impiegati, caratteristiche strutturali o 'mood'. Ad esempio, nell'ambito della 'musica classica' possiamo trovare 'musica romantica', 'opera', 'musica per pianoforte solo', 'musica soave ('dreamy')', etc.

²³ Vedi DAVE GERSHGORN, *How Spotify's Algorithm Knows Exactly What You Want to Listen To*, «OneZero», 04/10/2019, <<https://onezero.medium.com/how-spotifys-algorithm-knows-exactly-what-you-want-to-listen-to-4b6991462c5c>> (22/02/2022). SANDER DIELEMAN, studioso specializzato nell'intelligenza artificiale che ha lavorato per Spotify, spiega nel dettaglio le applicazioni del 'deep learning' allo streaming musicale nell'articolo *Recommending music on Spotify with deep learning*, 05/08/2014, <<https://benanne.github.io/2014/08/05/spotify-cnns.html>> (22/02/2022).

nelle accademie ed eseguito nelle sale da concerto mondiali, in cui risulta ancora oggi predominante la musica europea colta di tradizione scritta del XIX secolo, periodo leggermente esteso in avanti (prima metà del XX secolo) e all'indietro (seconda metà del XVIII secolo).²⁴ Un simpatico articolo spiega quanto avrebbero guadagnato dalle riproduzioni su Spotify questi compositori se fossero stati ancora vivi.²⁵ Il primo in classifica, Bach, si sarebbe aggirato intorno ai 300 mila dollari annui di compenso, quasi dieci volte quanto guadagnò da maestro di cappella a Lipsia tra il 1723 e il 1750, anno della sua morte. Il suo brano più ascoltato, il *Preludio della Suite n. 1 in Sol maggiore* per violoncello, riprodotto circa 162 milioni di volte, avrebbe incassato da solo quasi 25 milioni di dollari, il doppio di quanto il cantante Ed Sheeran ha guadagnato nello stesso anno dal suo brano più famoso su Spotify, *Shape of You*. Scorrendo la curiosa classifica, troviamo Beethoven con 286.353 dollari e Mozart con 266.649. Il solo *Notturmo in Mi bemolle maggiore, op. 9 n. 2*, di Chopin sarebbe valso ben 9,6 milioni di dollari in un anno.

Classical Composers in the Digital Age
Monthly listeners of the most popular classical composers on Spotify (As of December 15, 2020. Source: Spotify)
Johann Sebastian Bach (7,2 m)
Ludwig van Beethoven (6,1 m)
Wolfgang Amadeus Mozart (5,7 m)
Frédéric Chopin (5,1 m)
Claude Debussy (4,3 m)
Georg Friedrich Händel (2,9 m)
Franz Schubert (2,8 m)
Johannes Brahms (2,6 m)
Edward Grieg (2,4 m)
Franz Liszt (2,2 m)

Tabella 2 (fonte: statista.com)

²⁴ Il sito Bachtrack ha pubblicato un report che include i dati dei compositori e dei brani classici più eseguiti nel 2019 <<https://bachtrack.com/classical-music-statistics-2019>> (22/02/2022)

²⁵ SOPHIA ALEXANDRA HALL, *Spotify is losing artists; what would the great classical composers have earned from streaming?*, «Classic FM», 04/02/2022, <<https://www.classicfm.com/music-news/classical-composers-have-earned-on-spotify/>> (22/02/2022).

Analizzando invece i dati relativi ai compositori di musica 'classica' contemporanea e della seconda metà del XX secolo più noti, includendo in questa macro-categoria anche i compositori di musica da film e generi confinanti come il minimalismo e le sue varianti, ad aprile 2021 la classifica (tab. 3) risulta dominata da Hans Zimmer (6,7 milioni di ascoltatori mensili), a cui seguono Ludovico Einaudi (5,3 milioni), John Williams (4,4 milioni), Max Richter (3,5 milioni), Olafur Arnalds (3,4 milioni) ed Ennio Morricone (2,9 milioni). Quelli che oggi sono considerati dall'accademia e dalla critica come i 'migliori compositori di musica colta contemporanea',²⁶ non superano, nel migliore dei casi, i 20 mila ascoltatori mensili (con la sola eccezione del compositore americano Nico Muhly, che ne registra circa 150 mila). Un vero e proprio paradosso, pur non sorprendente, che sottolinea la distanza sempre maggiore tra il 'canone colto contemporaneo', quello stabilito dal mondo accademico, editoriale, critico e concertistico, e i gusti del pubblico, specialmente tra i più giovani, come vedremo a breve. D'altro canto, è molto raro che la musica da film o gli altri generi più vicini al pop e all'elettronica vengano riproposti in forma di concerto sui grandi palchi mondiali – forse con l'unica eccezione di John Williams, che solo di recente ha debuttato come direttore dei Wiener Philharmoniker.²⁷ Nel caso della musica da film, questa è quasi sempre considerata – anche questo retaggio estetico-culturale del XX secolo – 'separata' e talvolta 'inferiore' alla musica da concerto (e di fatto assente negli alti ranghi quando si parla di 'musica classica contemporanea').²⁸

²⁶ Si intende i compositori di musica classica contemporanea da concerto o opera più eseguiti ed apprezzati a livello mondiale. Alcuni dei nomi presenti sono stati ricavati da queste 'classifiche': <<https://londonist.com/2012/02/top-10-contemporary-classical-music-composers>> (22/02/2022); <<https://www.theguardian.com/music/2019/sep/12/best-classical-music-works-of-the-21st-century>> (22/02/2022); <<https://theculturetrip.com/north-america/usa/articles/top-10-young-composers-who-are-redefining-classical-music/>> (22/02/2022).

²⁷ <<https://www.deutschesgrammophon.com/en/artists/john-williams/news/john-williams-and-wiener-philharmoniker-create-movie-magic-258516>> (22/02/2022).

²⁸ Per spiegare l'origine di questo atteggiamento nei confronti della musica da film si può citare ancora una volta la critica feroce di Adorno, in collaborazione col compositore Hanns Eisler, nello scritto del 1947 *Composing for the films* (New York. Oxford University Press 1947), tradotto in italiano come *La musica per film* (Roma, Newton Compton 1975).

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Ascoltatori mensili su Spotify ad aprile 2021 (in milioni)

Hans Zimmer (6,7 m)
Ludovico Einaudi (5,3 m)
John Williams (4,4 m)
Max Richter (3,5 m)
Olafur Arnalds (3,4 m)
Ennio Morricone (2,9 m)
Yiruma (2,5 m)
Yann Tiersen (2,5 m)
Alexandre Desplat (2,4 m)
Danny Elfman (2,1 m)
Philip Glass (1,7 m)
Ryuichi Sakamoto (1,07 m)
Arvo Pärt (0,84 m)
Nino Rota (0,8 m)
Karl Jenkins (0,652 m)
Pierre Boulez (0,461 m)
Bernard Herrmann (0,3 m)
Eric Witeacre (0,3 m)
Steve Reich (0,253 m)
Krzysztof Penderecki (0,233 m)
John Adams (0,218 m)
György Ligeti (0,133 m)
Erich Wolfgang Korngold (0,12 m)
Giovanni Allevi (0,12 m)
Thomas Adés (0,08 m)
Caroline Shaw (0,066 m)
Toru Takemitsu (0,052 m)
John Corigliano (0,018 m)
Missy Mazzoli (0,017 m)
Luciano Berio (0,015 m)
Karlheinz Stockhausen (0,015 m)
Giovanni Sollima (0,014 m)
Sofia Gubaidulina (0,009 m)
Kaija Saariaho (0,009 m)
Jennifer Higdon (0,009 m)

segue

Salvatore Sciarrino (0,005 m)
Luigi Nono (0,004 m)
Mason Bates (0,004 m)

Tabella 3

In questa 'giungla' infinita di algoritmi, streaming, playlist e social media, non tutto è così semplice per la musica classica, che pare porsi in una direzione completamente opposta, forse addirittura del tutto anacronistica. L'articolo del 2019 pubblicato sul "New York Times" a firma di Ben Sisario dal titolo *In Streaming Age, Classical Music Gets Lost in the Metadata* (tradotto come *All'epoca dello streaming, la musica classica si perde nei metadati*),²⁹ si apre con il racconto tragicomico di un'appassionata di musica classica di Brooklyn, Roopa Kalyanaraman Marcello, che chiede al suo Amazon Echo, volgarmente detto 'Alexa', ovvero quel dispositivo di intelligenza artificiale che risponde ai nostri comandi, di riprodurre il terzo movimento del *Concerto Imperatore* di Beethoven. Dopo una serie di tentativi falliti (prima riproduce il secondo movimento, poi il primo), la stessa ci rinuncia. La conclusione, senza mezzi termini, è che «gli algoritmi di Spotify, Apple e Amazon [tutte piattaforme di streaming musicale] sono attentamente ingegnati per dirigere gli ascoltatori verso le hit della musica pop, e Schubert e Puccini possono perdersi nei metadati».³⁰

Volendo sintetizzare, possiamo trovare alcune caratteristiche strutturali ed estetiche della musica classica che la rendono di difficile fruizione su una piattaforma streaming come Spotify, designata principalmente per la musica pop:

- 1) I brani presenti sulle piattaforme streaming sono perlopiù catalogati per artista, titolo ed album (i cosiddetti 'metadati', ovvero quelle informazioni che identificano la traccia e la rendono unica e distinguibile dalle altre). Nel caso della musica classica, il dato più importante è spesso quello degli interpreti o dei direttori d'orchestra, poiché di uno stesso brano è presente più di una registrazione. Quando ricerchiamo una composizione di Mozart su Spotify,

²⁹ BEN SISARIO, *In Streaming Age, Classical Music Gets Lost in the Metadata*, «New York Times», 23 giugno 2019 <<https://www.nytimes.com/2019/06/23/business/media/stream-classical-music-spotify.html>> (22/02/2022)

³⁰ Ivi.

ad esempio, non è facile risalire a chi ha eseguito o diretto quella registrazione, poiché, come detto, il sistema cataloga la musica anzitutto per artista e titolo. Anche se siamo interessati a una specifica registrazione la ricerca diviene molto complicata, dato che nella query 'artista' possiamo trovare sia il nome del compositore che quello degli interpreti, o addirittura brani che c'entrano poco e nulla (vedi ad esempio, nella tab. 4, un remix in stile trap). Stessa cosa si può dire per il 'titolo', spesso complicato e non facile da indicizzare (pensiamo ad esempio all'indicazione del catalogo dell'autore, come BWV per Bach). Come ben sintetizza Anastasia Tsioulcas,

parliamo di un genere che, nella sua accezione più ampia, racchiude centinaia di anni di musica, molte migliaia di compositori e interpreti, titoli molto simili (es: *Sinfonia n.103* contro *Sinfonia n. 104* di Franz Joseph Haydn), movimenti multipli all'interno della maggior parte delle composizioni e innumerevoli registrazioni, con ogni brano musicale registrato da molti artisti diversi. Non c'è da stupirsi che i metadati si complichino.³¹

Tutti i brani per "Mozart"		
#	Titolo	Album
1	Requiem in D Minor, K. 626 Wolfgang Amadeus Mozart, Berliner	Mozart: Requiem
2	MOZART DRILL REMIX TrapMusicHDTV	MOZART DRILL REMIX
3	Piano Concerto No. 21 in C Major Wolfgang Amadeus Mozart, Géza Anda	Mozart Motivation
4	Mozart, Volodos: 3. Alla Turca Wolfgang Amadeus Mozart, Arcadi Volodos	The Music of Mozart

segue

³¹ «We're talking about a genre that, in its broadest strokes, encompasses hundreds of years' worth of music, many thousands of composers and performers, very similar titles (ex: Franz Joseph Haydn's Symphony No. 103 versus his Symphony No. 104), multiple movements within most compositions and innumerable recordings, with each piece of music recorded by many different artists. No wonder the metadata gets complicated.» ANASTASIA TSIULCAS, *Why Can't Streaming Services Get Classical Music Right?*, «NPR», 04/06/2015, <<https://www.npr.org/sections/therecord/2015/06/04/411963624/why-cant-streaming-services-get-classical-music-right>> (22/02/2022).

5	Mozart: Symphony No. 40 in G Minor Wolfgang Amadeus Mozart, Yehudi Menuhin	Mozart: Symphony Nos...
6	Piano Sonata No. 16 in C Major Wolfgang Amadeus Mozart, Lang Lang	Piano Book (Deluxe Ed)

Tabella 4: esempio di ricerca della query “Mozart” su Spotify

- 2) Le opere di musica classica sono quasi sempre di durata estesa e in più movimenti, mentre gli algoritmi delle piattaforme streaming prediligono album composti da più singoli di durata non superiore ai tre minuti. Anche i curatori di playlist solitamente non includono brani estesi perché ritenuti poco attrattivi e remunerativi. Altro problema, sottolineato anche dall'articolo del “New York Times” citato pocanzi, è che Spotify spesso propone ascolti randomici (il cosiddetto ‘shuffle’), ovvero ci fa ascoltare le tracce in ordine sparso senza tener conto dell'ordine originale della raccolta. Un'opera di musica classica, come ben noto, prevede un ordine ben preciso, che è quello indicato in partitura, per cui al primo movimento deve seguire il secondo, poi il terzo, e così via. La stessa Adele, cantante da decine di milioni di dischi venduti, in un ‘tweet’ (breve post sulla piattaforma social Twitter), ha posto la questione direttamente al colosso dello streaming, sottolineando come l'ordine delle tracce in un album non sia casuale, ma parte di un racconto («Non creiamo album con così tanta attenzione e cura nell'elenco delle tracce senza motivo. La nostra arte racconta una storia e le nostre storie dovrebbero essere ascoltate così come intendevamo»).³² La funzione narrativa della musica, a ben vedere, è una questione che trascende le differenze di genere musicale. Spotify, senza battere ciglio, ha immediatamente rimosso la funzione ‘shuffle’ dall'ultimo album della cantante.³³
- 3) Il sistema delle playlist è basato, come si è detto, oltre al genere e ‘sottogenere’ musicale, soprattutto sul ‘mood’. La musica classica è caratterizzata da una complessità emotiva e drammatica che la rende impossibile da etichettare in

³² «[...] We don't create albums with so much care and thought into our track listing for no reason. Our art tells a story and our stories should be listened to as we intended. Thank you Spotify for listening». Tweet del 20/11/2021 dal profilo Twitter di Adele (<<https://twitter.com/adele/status/1462260324485242881>>, 22/02/2022).

³³ <<https://www.telegraph.co.uk/news/2021/11/21/adele-persuades-spotify-remove-shuffle-default-albums>> (22/02/2022).

maniera univoca e superficiale (pensiamo ad esempio al percorso drammatico di un poema sinfonico o di una sinfonia di Mahler). Ancora peggio volerla forzatamente adattare a un 'contesto' di ascolto specifico (ad esempio mentre si è in viaggio, mentre ci si allena in palestra o si beve un caffè). Quando lo scrivente, anch'egli compositore, ha tentato di inviare un proprio brano a dei curatori di playlist di Spotify, si è trovato a dover scegliere tra opzioni alquanto bizzarre, come mostra la tabella 5 di seguito riportata:

Genre (required)

Classical

Subgenre

classical / late romantic era / baroque / avant-garde / focus / classical piano / orchestra / italian opera / string quartet / renaissance

Mood (Select the moods for your song)

Chill / Sad / Love / Relax / Feel Good / Sleepy / Happy / Mellow / Aggressive / Uplifting / Melancholic / Joyful / Confident / Passionate / Fun / Sweet / Bittersweet / Humorous / Quirky / Intense / Anxious / Calm / Soft / Free / Slow / Easy / Distress / Tender / Curious / Energetic / Powerful / Festive / Blessed / Enthusiastic / Sensitive / Grateful / Awesome / Optimistic / Lucky / Nostalgic / Thoughtful / Crazy / Proud / Angry / Naughty / Beautiful / Hopeful / Motivated / Tired / Intellectual / Curious / Determined / Flirtatious / Rebellious / Trippy / Weird / Cocky / Cute / Homesick / Hateful

Context

Party / Workout / Gym / Roadtrip / Travel / Dancing / Sleep / Pregame / Car / Summer / Winter / Study / Sex / Pump Up / Night Drive / Training / Gaming / Shower / Ski / Café / Dinner / Running / Friends / XC / School / Yoga / Coffee / Flow / Girls / Night / Commute / Drinking / Crossfit / Break Up / Inspiration / Smoking / Romance / Afterski / Preparty / Thoughtful / Cardio / Hike / Fly / Afternoon / Happiness / Walk / Predrinks / Office / Cry / Wake Up / Travel / Focus / Cleaning / Cruising / Lifting / Evening / Rainy Day / Autumn / Train / Love / Worship / Depression / Morning / Picnic / Dogs / Cats / Babies / Fashion / Bar / Hotel / Lounge / Background / Weekend / Pms / Creativity / Brunch / Writing / Pride / Instrumental / Grief / Wedding / Graduation / Surfing / Cover / Remix / Live / Dating / Afterwork / Diss / Retro / Nature / Driving / Halloween / Christmas / Friday / Monday / Saturday / Sunday / Instrumental / Classical / Latin / African / Christian / Caribbean

Tabella 5 (fonte: kolibrimusic.com)

Per ovviare a questi 'difetti' strutturali, non da poco conto, sono state create delle piattaforme streaming specificamente dedicate alla musica classica, come Idagio, nata in Germania nel 2015, e Primephonic, disponibili sia in versione desktop che come app su smartphone. Primephonic è stata acquisita di recente da

Apple, che ne lancerà una nuova versione nel corso del 2022,³⁴ dimostrazione del potenziale di mercato che comunque questo genere musicale può ancora offrire. Tali piattaforme hanno una serie di vantaggi che le rendono particolarmente adatte allo streaming di musica classica:

- 1) Possibilità di ricercare specifiche registrazioni e confrontare varie registrazioni di una stessa opera, implementando le classiche query di ricerca basate su artista/titolo/album (come visto, del tutto insufficienti). Ciò include anche la possibilità di ricerca di musica per periodo, genere, strumenti, e 'mood';
- 2) Interfacce chiare e funzionali e schede informative dettagliate su epoche storiche, generi, interpreti e compositori – importante funzione educativa che apre le porte anche agli ascoltatori meno competenti in materia;
- 3) Sezioni dedicate alle nuove uscite e alla musica che può essere di interesse dell'utente (tramite utilizzo degli algoritmi e dell'intelligenza artificiale);
- 4) Presenza di playlist basate su genere musicale, strumenti, o, ancora, 'mood';
- 5) Possibilità di ascoltare le tracce in formati audio non compressi, dunque di alta qualità (cosa che non accade su Spotify, dove i formati compressi non consentono di apprezzare tutte le sfumature sonore che la registrazione di un brano strumentale può offrire);
- 6) Pagamento degli artisti non più basato sul numero di streaming ('pay-per-click'), ma sul quantitativo di secondi di musica effettivamente ascoltati.

L'aspetto forse più preoccupante di tutti, che apparentemente porrebbe la musica classica in una posizione ancora più elitaria e marginale nella società contemporanea e in particolare tra le nuove generazioni, riguarda la qualità e il tipo di ascolto musicale oggi più consueto. Come visto, la tendenza in atto sui social media è di presentare contenuti molto brevi, accattivanti ed efficaci, in grado di veicolare un messaggio in pochi secondi, e di fruire di tali contenuti in grande quantità e in rapida successione. Il fatto che la monetizzazione delle piattaforme streaming si basi su un intervallo di soli trenta secondi (lo 'skip rate' di cui si parlava in precedenza) non è casuale. Uno studio effettuato

³⁴ <<https://www.apple.com/newsroom/2021/08/apple-acquires-classical-music-streaming-service-primephonic/>> (22/02/2022)

da Paul Lamere,³⁵ riportato anche su “The Guardian”,³⁶ parla chiaro: quasi la metà degli ascoltatori (48,6%) non ascolta un brano nella sua interezza, il 35,05% abbandona l'ascolto entro i primi 30 secondi (come detto, intervallo minimo per contare uno streaming), il 28,97% entro i primi 10 secondi, e ben il 24,14% entro i primi cinque (cinque!) secondi. Il motivo è forse più facile di ciò che si possa pensare. Come scrive lo stesso Lamere,

quando ascoltavamo musica sugli LP, l'esperienza di ascolto era molto diversa da quella odierna. Per esempio, se non ti piaceva la canzone in riproduzione in quel momento, dovevi alzarti dalla sedia, avvicinarti al giradischi, alzare con cura il braccio e spostare la puntina alla traccia successiva. Era una gran fatica per evitare tre minuti di cattiva musica. Dovevi davvero non amare una canzone perché saltarla valesse lo sforzo. Oggi, con i nostri fantastici iPhone e i nostri servizi di abbonamento di musica in streaming digitale, saltare un brano non potrebbe essere più facile. Basta toccare un pulsante e si passa al brano successivo. Il pulsante ‘skip’ ora è una parte importante dell'esperienza di ascolto complessiva. Non ti piace una canzone? Saltala. Mai sentito una canzone? Saltala. Hai appena sentito una canzone? Saltala. Lo ‘skip’ ha anche un ruolo nel modo in cui paghiamo la musica. Per la maggior parte dei servizi di abbonamento musicale, se vuoi la libertà di saltare un brano ogni volta che vuoi, dovrai essere un abbonato premium, altrimenti sarai limitato a una mezza dozzina di salti all'ora.³⁷

³⁵ PAUL LAMERE, *The skip*, «Music Machinery», 02/05/2014, <<https://musicmachinery.com/2014/05/02/the-skip/>> (22/02/2022)

³⁶ <<https://www.theguardian.com/music/2014/may/07/one-quarter-of-spotify-tracks-are-skipped-in-first-five-seconds-study-reveals>> (23/02/2022)

³⁷ «When we listened to music on LPs, the listening experience was very different than it is today. For one, if you didn't like the currently playing song you had to get out of your chair, walk over to the turntable, carefully pick up the tone arm and advance the needle to the next track. That was a lot of work to avoid three minutes of bad music. You really had to really dislike a song to make skipping it worth the effort. Today, with our fancy iPhones and our digital streaming music subscription services, skipping a song couldn't be easier. Just tap a button and you are on to the next song. The skip button is now a big part of the overall listening experience. Don't like a song? Skip it. Never heard a song? Skip it. Just heard a song? Skip it. The Skip even plays a role in how we pay for music. For most music subscription services if you want the freedom to skip a song whenever you want, you'll need to be a premium subscriber, otherwise you'll be limited to a half-dozen or so skips per hour». (P. LAMERE, *The skip* cit.)

Le conclusioni dello studio sono che ormai lo 'skip' è divenuto una parte fondamentale dell'ascolto musicale dei giorni nostri, dato che più o meno tutti noi 'saltiamo' da una traccia all'altra o da un social a un altro (tant'è che per ottenere questa funzione sulle piattaforme streaming in maniera illimitata è necessario sottoscrivere abbonamenti a pagamento). Anzi, più siamo interessati, più abbiamo tempo libero a disposizione, più siamo giovani, più 'saltiamo'. Di contro, quando la musica è fruita come sottofondo al lavoro o in un momento di relax, 'saltiamo' meno. Questa che definirei 'parcellizzazione dell'ascolto musicale', ovvero un tipo di ascolto passivo, frammentario, superficiale, è oggi un dato di fatto. La musica classica, di contro, richiede un ascolto attento, critico, prolungato (il cosiddetto 'ascolto attivo'), non incidentale e distratto. L'idea di sedersi e ascoltare per lungo tempo un disco è oggi un'immagine del tutto 'demodé', d'altri tempi, se pensiamo alla velocità con cui col nostro pollice possiamo scorrere febbrilmente lo schermo dello smartphone. Trenta secondi sono del tutto insufficienti a cogliere il senso di una composizione classica che si districa in un percorso musicale ed emotivo ben più lungo e complesso.

Se a tali questioni aggiungiamo leggi sul diritto d'autore contorte e datate, e, banalmente, perfino il divieto di scattare foto e registrare audio e video durante i concerti (che, in un'epoca del visuale, dell'urgenza della condivisione e della spettacolarizzazione del quotidiano come quella che viviamo, può costituire di fatto una grossa limitazione alla diffusione di contenuti e informazioni sui social media), unite a un fisiologico calo di interesse verso la musica classica da parte delle nuove generazioni,³⁸ tendenza in atto già prima della pandemia, pare che il destino di questo genere sia davvero segnato.

Una serie di elementi ci lascia però intendere che forse non tutto è perduto come sembra. Un utilizzo intelligente dei social media e delle piattaforme streaming può senza dubbio essere di beneficio al mondo della musica classica – considerato comunemente come chiuso ed elitario – consentendo di attirare una fetta di pubblico più ampio e giovane rispetto a quello tradizionale. Sono nume-

³⁸ Le motivazioni legate a un apparente sempre maggior distacco e disinteresse delle nuove generazioni verso il genere classico sono molteplici e di carattere storico-sociale, economico e culturale. Una buona sintesi delle spiegazioni degli studiosi in merito a tale fenomeno è presentata nella tesi di laurea di ELIZABETH LORRAINE FRANTZ, *Is Technology the Way Forward for Classical Music? Exploring Audience Engagement in the Digital Era*, Columbus, The Ohio State University 2015.

rosi i casi di organizzazioni e fondazioni artistiche, orchestre, case discografiche, compagnie di marketing che hanno beneficiato dall'utilizzo di tali strumenti, specialmente in considerazione del fatto che ormai la vendita di dischi e singoli in formato fisico e digitale è praticamente crollata in favore dello streaming.³⁹ Un articolo del "New York Post" riporta una serie di esempi di giovani musicisti classici divenuti veri e propri 'influencer' su TikTok, e ciò ha portato a un accresciuto interesse degli utenti social verso questo genere musicale. Come afferma Spencer Rubin, oboista di soli 17 anni da quasi un milione di follower su TikTok, «con i social media, siamo in grado di de-stigmatizzare la percezione che la musica classica sia estremamente sofisticata e debba essere perfetta. [...] Uno dei modi principali per mantenere la musica classica viva è semplicemente fare in modo che le persone continuino a parlarne, e quindi se riusciamo a ottenere ciò tramite i social media, credo sia un ottimo modo per coinvolgere più persone».⁴⁰ Perfino l'utilizzo dei 'meme', l'inserimento di frasi o immagini divertenti all'interno di video dove magari si vede semplicemente il musicista esercitarsi, rende il contenuto più divertente e accattivante per il pubblico giovane, contribuendo a ridefinire l'idea di seriosità e inaccessibilità che è spesso accostata al genere classico. Musicisti di formazione classica come David Garrett e Stjepan Hauser,

³⁹ Si riportano alcuni esempi: PIAS, compagnia europea che detiene l'etichetta Harmonia Mundi e lavora per orchestre come quella dei Berliner Philharmoniker, dichiara che la maggior parte degli ascoltatori proviene da servizi streaming come Apple Music e Spotify e che tali piattaforme contribuiscono a sostenere il loro business (vedi B. SISARIO, *In Streaming Age* cit.); la Wigmore Hall di Londra ha incrementato i propri follower del 400% in due anni grazie a Twitter (ANNABELLE LEE, *Connection and Perfection: Social Media in Classical Music*, «Corymbus», 18/07/2016, <<https://corymbus.co.uk/connection-and-perfection-social-media-in-classical-music/>>, 23/02/2022); grazie a un'attenta campagna di marketing sui social media, la Queensland Symphony Orchestra in Australia è riuscita a raggiungere un pubblico ben più vasto di quello abituale (VANESSA MITCHELL, *Using social media marketing to extend music beyond the concert hall*, «CMO», 17/12/2019, <<https://www.cmo.com.au/article/669751/using-social-media-marketing-extend-music-beyond-concert-hall/>>, 23/02/2022). Altre testimonianze sono riportate nell'articolo della BBC a firma di CLEMENCY BURTON-HILL, *Is Spotify good for classical music?* (<<https://www.bbc.com/culture/article/20130710-is-spotify-good-for-classical>>, 23/02/2022);

⁴⁰ «I think that with social media, we're able to de-stigmatize the sense that classical music is super fancy and needs to be perfect. [...] One of the main ways to keep classical music alive is to just keep people talking about it, and so if we can do that through social media, I think it's a great way to get more people involved.» (NOAH SHEIDLOWER, *Thanks to TikTok, Gen Z is getting down with Beethoven and Bach*, «New York Post», 12/08/2021, <<https://nypost.com/2021/08/12/tiktok-is-stoking-gen-zs-appetite-for-classical-music/>>, 23/02/2022)

che non disdegnano il pop o gli altri generi e sono in grado di approcciarsi con la stessa dedizione a un concerto per strumento e orchestra e la cover di una hit pop, sono ad oggi molto popolari sia sui social che al di fuori di essi (per dare una misura, Garrett conta più di 1 milione di follower su Facebook e 278 mila su Instagram, Hauser più di 6 milioni su Facebook e 3 milioni su Instagram). Il 'crossover', ovvero lo sconfinare da un genere musicale all'altro senza barriere estetiche, stilistiche e culturali, è un altro fenomeno degno di attenzione in grado di attirare un pubblico particolarmente ampio.

Già nel 2019, un report pubblicato dalla società di ricerca Midia, mostrava che il 31% degli intervistati dai 25 ai 34 anni indicava la musica classica come uno dei generi preferiti.⁴¹ Le registrazioni che hanno più successo, con numeri da far invidia ai successi di musica pop, sono quelle inserite in playlist come 'Relaxing Piano': Ben Sisario cita l'esempio del secondo movimento della Sonata n. 14, op. 27 n. 2, di Beethoven, comunemente denominata *Al chiaro di luna*, eseguito dal pianista inglese Paul Lewis, che in una playlist di Spotify ha raggiunto i 49 milioni di stream.⁴²

Secondo uno studio congiunto della Royal Philharmonic Orchestra di Londra, la piattaforma di streaming musicale Deezer, e la British Phonographic Industry (BPI),⁴³ nel 2020 il consumo di musica classica da parte degli ascoltatori dai 18 ai 25 anni è cresciuto del 17%, con un picco del +11% durante i mesi del lockdown a seguito della prima ondata della pandemia da COVID-19. Il motivo principale che ha spinto i giovani all'ascolto della musica classica sarebbe il suo carattere calmante e rilassante, «come strumento per trovare sollievo, rassicurazione e rilassamento in un periodo di incertezza».⁴⁴ Non a caso, le playlist basate sul 'mood', specialmente quelle contenenti brani per pianoforte solo dal carattere rilassante, hanno visto un boom del 284% durante questo periodo.

⁴¹ B. SISARIO, *In Streaming Age* cit.

⁴² Ivi.

⁴³ Studio riportato nell'articolo *Research shows huge surge in Millennials and Gen Zers streaming classical music*, a cura di MADDY SHAW ROBERTS, pubblicato sul sito della radio inglese di musica classica Classic FM (<<https://www.classicfm.com/music-news/surge-millennial-gen-z-streaming-classical-music/>>, 23/02/2022)

⁴⁴ «Playlists linked to mood, like 'feel good', 'calm' and 'sleep', have also been well-liked during the pandemic, as young people turned to classical music as a means of finding solace, reassurance and relaxation in an uncertain time», Ivi.

Un sondaggio effettuato dallo scrivente a marzo 2021 su un campione di 1000 intervistati, per la maggior parte studenti di Università e Conservatori italiani, dunque di livello socio-culturale medio-alto (tab. 6), pare confermare tutte le tendenze descritte finora; in primis, l'utilizzo di Spotify come principale piattaforma streaming per l'ascolto di musica (tab. 7). È da sottolineare il fatto che il 60% degli intervistati dichiara di non acquistare CD musicali e di usufruire unicamente dello streaming musicale.

Età	Percentuale
<18	22,5%
18-25	44,4%
26-35	20,9%
>35	12,2%

Tabella 6a: profilo demografico degli intervistati

Livello di istruzione	Percentuale
Diploma di scuola secondaria di I grado	25,4%
Diploma di scuola secondaria di II grado	44,5%
Laurea	30,1%

Tabella 6b: profilo socio-culturale degli intervistati

Risposta	Percentuale
Spotify	47,9%
YouTube	43,8%
Apple Music	2,9%
Altro (Amazon Music, SoundCloud, Tidal, Deezer, Pandora)	6,1%
Nessuna	2,2%

Tabella 7: percentuali di risposte alla domanda 'Qual è la piattaforma streaming che utilizzi più di frequente per l'ascolto di musica?'

In generale, il consumo di musica si rivela altissimo: il 77,5% dichiara di ascoltarla ogni giorno e il 17,6% almeno due-tre volte a settimana (tab. 8), con una marcata preferenza per il pop (il 72,6% degli intervistati afferma di averlo ascoltato almeno una volta nell'ultimo mese), e, a sorpresa, al secondo posto, musica classica o più genericamente strumentale (45,5%), seguita da rock/metal (40,9%) e rap/trap (37,8%; tab. 9).

Risposta	Percentuale
Ogni giorno	77,5%
Almeno due-tre volte a settimana	17,6%
Meno di due-tre volte a settimana	2,7%
Almeno due-tre volte al mese	1,2%
Meno di due-tre volte al mese	1%

Tabella 8: percentuali di risposte alla domanda 'Quante volte ascolti musica?'

Risposta	Percentuale
Pop	72,6%
Classica/Strumentale	45,5%
Rock/Metal	40,9%
Rap/Trap	37,8%
Hip-Hop/Dance	32,1%
Jazz/Swing/Blues	28,2%
Folk/Country	11,7%
Gospel/Sacra	9,9%

Tabella 9: percentuali di risposte alla domanda 'Quali di questi generi musicali hai ascoltato almeno una volta nell'ultimo mese?'

Venendo più specificamente alla musica 'classica', includendo in questa definizione la musica colta occidentale di tradizione scritta dal '700 alla prima metà del '900 (ad esempio Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Verdi, Debussy, Ravel, Stravinskij), più della metà degli intervistati dichiara di ascoltarla raramente o mai (tab. 10):

Risposta	Percentuale
Ogni giorno	9,7%
Più volte alla settimana	12,4%
Almeno una volta alla settimana	11,7%
Almeno una volta al mese	17,5%
Almeno una volta all'anno	18,6%
Mai	32%

Tabella 10: percentuali di risposte alla domanda 'Quanto spesso ascolti musica "classica"? (Musica colta occidentale di tradizione scritta dal '700 alla prima metà del '900, es. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Verdi, Debussy, Ravel, Stravinskij)?'

Se consideriamo solo i 'non-musicisti', ovvero coloro che non hanno studiato musica professionalmente (il 68% del campione di intervistati), le percentuali sono ancora più preoccupanti (tab. 11):

Risposta	Percentuale
Ogni giorno	1,78%
Più volte alla settimana	5,92%
Almeno una volta alla settimana	9,32%
Almeno una volta al mese	17,16%
Almeno una volta all'anno	22,34%
Mai	43,49%

Tabella 11: percentuali di risposte alla domanda 'Quanto spesso ascolti musica "classica"? (Musica colta occidentale di tradizione scritta dal '700 alla prima metà del '900, es. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Verdi, Debussy, Ravel, Stravinskij)?' tra gli intervistati che dichiarano di non aver studiato musica professionalmente (68% del campione)

Tra i 'non-musicisti', la percentuale di intervistati che dichiara di non ascoltare 'mai' musica classica pare essere direttamente proporzionale alla fascia d'età (tab. 12):

Fascia d'età	Percentuale
<18	52,38%
18-25	33,33%
26-35	10,54%
>35	3,74%

Tabella 12: percentuali, divise per fascia d'età, della risposta 'mai' alla domanda 'Quanto spesso ascolti musica "classica"? (Musica colta occidentale di tradizione scritta dal '700 alla prima metà del '900, es. Bach, Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Verdi, Debussy, Ravel, Stravinskij)?', tra gli intervistati che dichiarano di non aver studiato musica professionalmente (68% del campione)

Venendo alla musica classica contemporanea 'sperimentale', ovvero, in poche parole, la musica dalla seconda metà del XX secolo ad oggi che non utilizza il linguaggio tonale o che lo utilizza in maniera differente dalla tradizione classico-romantica o pre-modernista (ad esempio la musica di Boulez, Stockhausen, Cage, Ligeti, Reich, Glass, Berio, Nono, Maderna, Sciarrino), i dati sono (non a sorpresa) impietosi (tab. 13):

Risposta	Percentuale
Ogni giorno	1,3%
Più volte alla settimana	4,7%
Almeno una volta alla settimana	4,6%
Almeno una volta al mese	13,6%
Almeno una volta all'anno	15,6%
Mai	62,1%

Tabella 13: percentuali di risposte alla domanda 'Quanto spesso ascolti musica "classica" contemporanea sperimentale? (Musica colta occidentale di tradizione scritta dalla seconda metà del '900, es. Boulez, Stockhausen, Cage, Ligeti, Reich, Glass, Berio, Nono, Maderna, Sciarrino)?'

Per il 42,5% degli intervistati, questi nomi appena citati sono del tutto sconosciuti (tab. 14):

Risposta	Percentuale
Nessuno	42,5%
1-2	4,7%
3-4	4,6%
Più di 4	13,6%
Tutti	15,6%

Tabella 14: percentuali di risposte alla domanda 'Quanti dei compositori menzionati nella domanda precedente conosci (ne hai sentito parlare o hai ascoltato la loro musica)?'

Perfino tra i 'musicisti' le percentuali parlano chiaro: la musica 'sperimentale' interessa un pubblico estremamente elitario, ristretto e specializzato. Il 35,11% degli intervistati dichiara di non ascoltare mai questo tipo di musica e il 21,94% di farlo almeno una volta all'anno (tab. 15), sebbene tali compositori siano generalmente conosciuti. È comunque da sottolineare che circa il 20% di questa parte del campione dichiara di non conoscere nessuno dei nomi citati (tab. 16).

Risposta	Percentuale
Ogni giorno	2,19%
Più volte alla settimana	9,4%
Almeno una volta alla settimana	9,09%
Almeno una volta al mese	22,26%

segue

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Almeno una volta all'anno	21,94%
Mai	35,11%

Tabella 15: percentuali di risposte alla domanda 'Quanto spesso ascolti musica "classica" contemporanea sperimentale? (Musica colta occidentale di tradizione scritta dalla seconda metà del '900, es. Boulez, Stockhausen, Cage, Ligeti, Reich, Glass, Berio, Nono, Maderna, Sciarrino)?' tra gli intervistati che dichiarano di aver studiato musica professionalmente (32% del campione)

Risposta	Percentuale
Nessuno	20,06%
1-2	15,05%
3-4	9,09%
Più di 4	22,88%
Tutti	33,23%

Tabella 16: percentuali di risposte alla domanda 'Quanti dei compositori menzionati nella domanda precedente conosci (ne hai sentito parlare o hai ascoltato la loro musica)?' tra gli intervistati che dichiarano di aver studiato musica professionalmente (32% del campione)

Un altro dato interessante riguarda quel filone di musica strumentale collocato a metà tra minimalismo e pop, definito nelle maniere più varie ('classica pop', 'classica crossover', 'modern classical', 'neoclassica', 'new age' o genericamente 'classica contemporanea'), che negli anni a cavallo tra 2005 e 2015 circa (con un boom nel periodo 2007-2011, gli anni della nascita e grande popolarità di YouTube e Facebook) riscuoteva enorme successo di pubblico contribuendo alla nascita di un nuovo pianismo 'popular' (pensiamo a compositori come Einaudi, Allevi, Paterlini, Cacciapaglia, Richter, Arnalds, Yiruma, Tiersen, Crain). Nel 2021, il 36% circa degli intervistati dichiara di non ascoltare mai tale musica e il 24% di farlo almeno una volta all'anno (tab. 17) anche se questi nomi risultano ancora conosciuti (tab. 18). Ciò è sintomo del fatto che tale fenomeno si sia disperso nel 'mare magnum' della 'musica dilettantistica', intendendo, senza alcuna accezione negativa, quella musica dal carattere spontaneo ed emotivo di facile esecuzione e ascolto che non richiede competenze tecniche avanzate per essere composta. Oggi la troviamo abbondare nelle playlist 'rilassanti' e non è più riconducibile a un catalogo di compositori ben definito e conosciuto (pensiamo a quanto fossero popolari Ludovico Einaudi e Giovanni Allevi nel 2010). Complice di tale cambiamento è anche l'esplosione del fenomeno del cosiddetto 'DIY musician' (ovvero 'musicista-fai-da-te'), per cui chiunque, per pochi dollari, può pubblicare

la propria musica sulle piattaforme streaming ed elaborare strategie di marketing indipendente. Il risultato è una vera e propria 'saturazione' del mercato e la conseguente crisi di case discografiche ed editoriali, il cui ruolo diviene superfluo se il musicista indipendente può fare tutto da solo grazie agli strumenti di internet e dei social media. D'altra parte, come visto, il pubblico di ascoltatori, incapace di assorbire questa 'offerta' così estesamente e caoticamente ampia, preferisce rivolgersi al catalogo musicale già edito.⁴⁵

Risposta	Percentuale
Ogni giorno	2,1%
Più volte alla settimana	9,5%
Almeno una volta alla settimana	9,7%
Almeno una volta al mese	20,9%
Almeno una volta all'anno	24%
Mai	36,2%

Tabella 17: percentuali di risposte alla domanda 'Quanto spesso ascolti musica "classica" contemporanea tonale e/o influenzata da altri generi, detta anche musica minimalista, classica pop, classica crossover o neoclassica (es. Einaudi, Allevi, Cacciapaglia, Richter, Arnalds, Yiruma, Tiersen, Crain)?'

Risposta	Percentuale
Nessuno	20,9%
1-2	35,2%
3-4	26,5%
Più di 4	12,8%
Tutti	4,6%

Tabella 18: percentuali di risposte alla domanda 'Quanti dei compositori menzionati nella domanda precedente conosci (ne hai sentito parlare o hai ascoltato la loro musica)?'

⁴⁵ Lo studio più recente sul fenomeno del 'DIY musician' è quello di ELLIS JONES, *DIY Music and the Politics of Social Media*, Bloomsbury Academic, London 2021. Si veda anche ANGELA MYLES BEECHING, *The entrepreneurial musician: the Tao of DIY*, in *Embracing Entrepreneurship Across Disciplines: Ideas and Insights from Engineering, Science, Medicine and Arts*, a cura di Satish Nambisan, Nancy e Joseph Keithley, Edward Elgar Publishing 2015, pp. 107-25.

Il 55,2% degli intervistati dichiara di non frequentare teatri e sale da concerto per l'ascolto di musica classica dal vivo già da prima della pandemia (tab. 19), dato in linea con quello degli studi più recenti che parlano di 'restringimento' del pubblico per questo genere, in particolare per i più giovani. Anche in tal caso la percentuale è ben più alta tra i non-musicisti (69,12%; tab. 20) e se proporzionata alla fascia d'età (tab. 21). Differenti sono i dati che riguardano la fruizione degli altri generi musicali dal vivo (tab. 22).

Risposta	Percentuale
Sì, almeno una volta al mese	12,5%
Sì, almeno una volta all'anno	19,9%
Sì, almeno una volta ogni due-tre anni	12,4%
No	55,2%

Tabella 19: percentuali di risposte alla domanda 'Frequenti teatri e sale da concerto per l'ascolto di concerti di musica classica o opera?' (Prima della pandemia da COVID-19)

Risposta	Percentuale
Sì, almeno una volta al mese	2,79%
Sì, almeno una volta all'anno	15,15%
Sì, almeno una volta ogni due-tre anni	12,94%
No	69,12%

Tabella 20: percentuali di risposte alla domanda 'Frequenti teatri e sale da concerto per l'ascolto di concerti di musica classica o opera?' (Prima della pandemia da COVID-19) tra gli intervistati che dichiarano di non aver studiato musica professionalmente (68% del campione)

Fascia d'età	Percentuale
<18-25	78,72%
26-35	15,53%
>35	5,74%

Tabella 21: percentuali, divise per fascia d'età, della risposta 'No' alla domanda 'Frequenti teatri e sale da concerto per l'ascolto di concerti di musica classica o opera?' (Prima della pandemia da COVID-19) tra gli intervistati che dichiarano di non aver studiato musica professionalmente (68% del campione)

Risposta	Percentuale
Sì, almeno una volta al mese	7,2%
Sì, almeno una volta all'anno	36,1%
Sì, almeno una volta ogni due-tre anni	22,5%
No	34,2%

Tabella 22: percentuali di risposte alla domanda 'Frequenti stadi e sale da concerto per l'ascolto di concerti di altri generi?' (Prima della pandemia da COVID-19)

Il 71,3% degli intervistati dichiara di ascoltare musica sui social media ma solo il 42,8% di seguire musicisti classici.

Tra i motivi per cui viene apprezzata la musica classica troviamo, come un Leitmotiv, il suo essere 'rilassante', il fatto che aiuta a concentrarsi e distrarsi, sintomo, come detto, di una fruizione di tipo passivo e incidentale, magari come sottofondo ad altre attività o per aiutare a dormire. Tale caratteristica 'rilassante' si può spiegare facilmente se paragoniamo un brano classico a uno pop: l'assenza di suoni elettronici e ritmi intensi definiti dalle percussioni insieme a una gamma dinamica di suoni più variegata ma tendente verso il piano (di contro ai volumi medio-alti della musica pop e rock).

Trarre delle conclusioni non è cosa facile, ma di certo l'impatto dei social media e delle piattaforme streaming sui generi della musica, in particolare quello classico, è un dato ineludibile. La presenza così importante, e spesso invadente, di tali strumenti nelle nostre vite quotidiane cambia in maniera radicale il modo in cui percepiamo e ascoltiamo la musica: la quantità di musica ascoltata è ingente, ma al contempo, avendo tutta questa scelta a disposizione, la qualità dell'ascolto è 'parcellizzata'. Oggi viviamo innegabilmente nell'età dello streaming e la pandemia da COVID-19 ha impresso un'accelerazione ancora più significativa a questi fenomeni di iper-digitalizzazione, di utilizzo sempre più massiccio della tecnologia, le cui conseguenze forse non sono ancora del tutto visibili. In relazione alla musica classica, il quadro che emerge mostra segnali contrastanti. Le nuove generazioni hanno accesso a una quantità di musica impensabile fino a pochi decenni fa, ma frequentano il genere classico sempre meno, forse anche perché non in possesso degli strumenti che ne permettono una fruizione critica, ragionata e consapevole. In tal senso, la sopravvivenza di questo genere negli anni a venire è irrimediabilmente legata all'educazione musicale da impartire nelle scuole. I social media e le piattaforme streaming paiono completamente inadatti alla musica classica, ma si rivelano al contempo strumento prezioso per

coinvolgere un pubblico più ampio. Non bisogna ignorare il crescente interesse che mostrano i giovani verso questo genere musicale, seppur condizionato da una percezione psico-emotiva superficiale ('ascolto musica classica perché mi rilassa'), ma occorre convogliare questa sana curiosità verso un ascolto attivo e intelligente, compito da affidare in primis alla scuola. Altro dato che appare evidente è la sempre maggiore distanza tra le accademie e la critica, ancora troppo legate ad estetiche e schemi di pensiero del secolo scorso: all'elitarismo del mondo critico, accademico e concertistico si contrappone la 'democrazia anarchica' della creatività 3.0, dove chiunque può autonomamente portare i propri contenuti in rete e acquisire popolarità al di fuori dei canali 'istituzionali'. Se è indubbiamente vero che la qualità della musica non dipende dalla fama (Bach alla sua epoca non era popolare), è anche giusto che non si ignori più la realtà dei fatti, perché il risultato, inevitabile, è il progressivo disinteresse della società e allontanamento delle nuove generazioni dal 'canone colto', che in epoca di post-pandemia vuol dire ridurre la musica classica a fenomeno socio-culturale d'élite, da ricchi e colti, localizzato, come un pezzo da museo, nelle accademie o nei centri urbani che possono permetterselo. La gravissima crisi finanziaria in cui versano molte orchestre, fondazioni concertistiche ed operistiche, che spesso sopravvivono solo grazie a donazioni private, è un segnale evidente di questa drammatica tendenza oggi in atto.

Il musicologo del XXI secolo, che si trova di fronte a una contemporaneità estremamente frammentata e dispersiva, difficile da storicizzare e contestualizzare in filoni di pensiero univoci, dovrà porsi con mentalità aperta nella dimensione dello spettatore critico della realtà. Alla tradizionale gerarchizzazione dei generi, come visto, retaggio estetico e culturale del Novecento, si contrappone una fluidità e un abbattimento delle barriere che è un po' caratteristica della società contemporanea – dalla 'società liquida' di Zygmunt Bauman ai 'queer studies' che dall'ambito delle questioni di genere offrono nuove categorie interpretative dei fatti sociali e artistici. Il risultato è la sempre maggiore presenza di tendenze musicali 'fluide' ('crossover') che letteralmente 'attraversano' vari generi musicali e rendono complessa una categorizzazione in senso tradizionale (si pensi ad esempio al fenomeno del 'pianismo pop', citato precedentemente, che viene definito, in ultima istanza, come estremamente generica 'musica contemporanea') o l'emergere di nuove categorie definitorie che riguardano la sfera della percezione emotiva e dunque della psicologia della musica (vedi l'esempio delle playlist basate sul 'mood'). In ogni caso, lo studioso dovrà dotarsi di conoscenze sempre più

trasversali, dalla sociologia all'informatica e alla tecnologia, per tentare di comprendere e interpretare la complessa realtà del XXI secolo. Fenomeni e strumenti come quello dei social media e delle piattaforme streaming non possono essere ignorati nell'analisi della contemporaneità, soprattutto per quel che riguarda le nuove generazioni. Come afferma Kirk Trevor, direttore musicale della Missouri Symphony Society, «dobbiamo rivolgerci ai giovani per assicurare un futuro alla musica classica e capire che il passato non decide come affrontiamo il futuro. Non si possono ignorare i social media; si può imparare a controllarli e utilizzarli».⁴⁶

⁴⁶ «We must turn to the young people to ensure the future of classical music, [...] and we must understand the past does not govern how we face the future. You cannot ignore social media; you learn to control it and use it.» <<https://www.columbiatribune.com/story/lifestyle/around-town/2013/11/29/future-classical-music-rests-with/21652450007/>> (23/02/2022)

Tiziana Pangrazi
Storia e storiografia della musica. Scrivere oggi

In un passaggio della conferenza *La scienza come professione* tenuta a Monaco alla fine del 1918, Max Weber scrive: «Presupposto di qualsiasi lavoro scientifico è sempre la validità delle regole della logica e del metodo: fondamenti generali del nostro orientamento nel mondo. [...] Si presuppone inoltre che il risultato del lavoro scientifico sia importante nel senso che sia “degnò di essere conosciuto” (*wissenswert*). E qui evidentemente hanno la loro radice tutti i nostri problemi».¹ Alle spalle di questa affermazione, che a sua volta avrebbe bisogno della dimostrazione del suo presupposto con i mezzi della scienza, della precisazione del rapporto tra scopi, mezzi e conseguenze dell'agire, c'è una serie di scritti, apparsi tra il 1904 e il 1917. In questi saggi Weber aveva condotto la riflessione sulla metodologia delle scienze storico-sociali, giungendo a mettere a fuoco la fondamentale differenza tra scienze naturali e scienze storico-sociali: tale differenza risiede nello scopo formale dell'indagine e nel procedimento di concettualizzazione. Proprio delle scienze storico-sociali è lo studio dei fenomeni colti nella loro individualità, ancorché tale atteggiamento scientifico non escluda il ricorso a leggi, al sapere nomologico, costitutivo, invece, delle scienze naturali. Comune ad entrambe è altresì il loro carattere esplicativo, poiché esse non si limitano ad una pura e semplice descrizione e/o constatazione di taluni fenomeni, ma si propongono di spiegarli nei loro nessi causali e, nel caso delle scienze storico-sociali, nella loro specificità storica. La nozione di “tipo ideale” o concetto “tipico ideale” è uno de-

¹ MAX WEBER, *Wissenschaft als Beruf* (1919), tr. it. *La scienza come professione*, in ID., *Il lavoro intellettuale come professione*, con nota introduttiva di Delio Cantimori, Torino, Einaudi 1948, pp. 3-43: 25.

gli “strumenti” più fecondi (in senso euristico ed espositivo) della riflessione weberiana: essa «non è una rappresentazione del reale», bensì un'idea, un'astrazione, una costruzione teoretica nata dall'«accentuazione unilaterale di uno o di alcuni punti di vista»,² di un certo aspetto della realtà, «un puro concetto-limite ideale»³ atto a commisurare tra loro i diversi fenomeni ed a dirigere la ricerca. Connessa a quanto affermato nella citazione d'apertura è la questione del rapporto tra le diverse sfere di valori, che Weber riconosce nella loro molteplicità, antinomia e soprattutto nella loro “caduta” trascendenza ontologica: tale posizione non deve però essere vista come un esito relativistico della riflessione, ma piuttosto come la condizione della scelta del valore al quale conformarsi. Compito preliminare dello studioso, e in particolare dello storico, è quello dell'«interpretazione di valore», lo «sviluppo delle prese di posizione dotate di senso, che sono possibili di fronte a un dato fenomeno».⁴ Nel primo ventennio del secolo XX l'operazione “vincente” di Weber consiste nell'aver “trasferito” il criticismo kantiano su un piano metodologico e aver “costretto” la storiografia ad uscire dall'alveo filosofico per confrontarsi con le scienze sociali. Ciò che appare ora chiaro è che la conoscenza storica può e deve avvalersi delle cognizioni teoriche delle scienze sociali (se non addirittura incorporarle) per abbandonare le costruzioni storico-filosofiche del secolo precedente. La sociologia di Weber, scienza pura, del tutto priva di riferimenti naturalistici e di speculazioni, ha tracciato la via a coloro che sarebbero venuti dopo di lui, non senza aver prima rivolto il proprio lucido sguardo sulle questioni musicali. Postumo esce nel 1921 *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*,⁵ parte di un progetto più ampio, mai portato

² MAX WEBER, *Die «Objektivität sozialwissenschaftlicher und sozialpolitischer Erkenntnis»* (1904), tr. it. *L'«oggettività» conoscitiva della scienza sociale e della politica sociale*, in ID., *Il metodo delle scienze storico-sociali* (1958), a cura di Paolo Rossi, Torino, Einaudi 1981², pp. 53-141: 108.

³ Ivi, p. 112.

⁴ MAX WEBER, *Der Sinn der «Wertfreiheit» der soziologischen und ökonomischen Wissenschaften* (1917), tr. it. *Il significato della “avalutatività” delle scienze sociologiche e economiche*, in *Il metodo delle scienze storico-sociali* cit., pp. 309-375: 338.

⁵ L'edizione critica porta il titolo *Zur Musiksoziologie*, a cura di Christoph Braun e Ludwig Finscher, in *Weber Gesamtausgabe*, I/14, Tübingen, Mohr-Siebeck 2004, pp. 145-280. La prima traduzione italiana è a cura di Enrico Fubini: *I fondamenti razionali e sociologici della musica*, Milano, Edizioni di Comunità 1995; la più recente è a cura di Candida Felici: *Sociologia della musica*, Milano, Il Saggiatore 2017. Cfr. anche: GERHARD ENGEL, *Zur Aktualität der Musiksoziologie Max Webers*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», xxii/1 (Jun.,

a compimento, comprendente una sociologia della cultura (arte, letteratura e architettura).

Se in ambito musicale gli inizi della storiografia moderna si fanno risalire alla *General History* (1776-89) di Charles Burney, come pure alle coeve *General History of the Science and Practice of Music* di John Hawkins e alla *Allgemeine Geschichte der Musik* (1778) di J. Nikolaus Forkel, ciò non vuol dire che prima di costoro non fosse esistito il problema di “narrare” una storia della musica. La storia della musica è ricchissima di opere prive di una vera “coscienza storica”. Ad iniziare dall’antichità (che pure ci ha lasciato pregevoli trattati) fino agli inizi del Settecento, le varie *Historie* sono spesso concepite secondo un’idea circolare del tempo, un’idea che conduce a non distinguere tra cultura e natura, tra storia sacra e storia umana, che assegna per lo più la trasmissione dei saperi pratici alla memoria, senza nessuna attenzione per il decorso temporale. In questo genere di narrazioni il primato è sempre a favore degli Antichi, riconosciuti come *authoritates* indiscusse. È soltanto in età moderna, tra Sette e Ottocento, che può affermarsi una concezione lineare del tempo in cui domina l’idea di progresso e con esso anche l’idea di un miglioramento continuo per l’umanità; non viene più avvertito il distacco doloroso da una originaria, quanto immaginaria, precedente età felice. Tuttavia se lo schema delle “età” dell’umanità, presso gli *Anciens* e i *Modernes* è ancora caratteristico di un certo globo mentale, ora l’età dell’oro si situa non più a monte della storia, bensì a valle. Gli esempi della critica storico-filologica, che avevano rimodellato l’ambito religioso, il dialogo critico tra teorie, tradizioni scientifiche, continuo e insistente che aveva condotto alla nascita della scienza moderna, man mano spingono la storiografia a divenire una disciplina scientifica. Il secolo XIX sarà addirittura definito il “secolo della storia”. Connessa alle sorti della storiografia, a metà Settecento, è la nascita dell’estetica che, come è noto, tra dispute storiografiche, non ha una paternità riconosciuta. Tuttavia, convenzionalmente, si fa iniziare l’estetica in senso moderno ad Alexander G. Baumgarten il quale impiega il termine *estetica* dapprima nelle *Riflessioni sul*

1991), pp. 3-17; ALAN C. TURLEY, *Max Weber and the Sociology of Music*, «Sociological Forum», xvi/4 (Dec., 2001), pp. 633-653; LUIGI DEL GROSSO DESTRETTI, *Sociologia delle musiche. Teorie e modelli di ricerca*, Milano, Angeli 2002, pp. 50-57; LEON BOTSTEIN, *Max Weber and Music History*, «The Musical Quarterly», xciii/2 (Summer 2010), pp. 183-191; EMMANUEL PEDLER, *Weber and Simmers’s Sociologies of Music. A Relational Theory of Musical Practices*, «L’Année sociologique», lx/2 (2010), pp. 305-330.

testo poetico del 1735 in vece dell'espressione "critica del gusto" fino ad allora più consueta. È però nella *Aesthetica* del 1750-58 che il termine *estetica* sta per «scienza» della «perfezione della conoscenza sensibile in quanto tale»;⁶ da questo momento in poi, il termine inizia ad indicare l'identificazione dell'ambito del sensibile con la bellezza e della bellezza con l'idea di arte. Evidenziare qui, anche per linee stilizzate al massimo, il nesso tra emancipazione della storiografia come scienza e riconoscimento di uno spessore gnoseologico alla sensibilità, ci serve a porre in primo piano la relazione "fondamentale" tra due ambiti, quello storico e quello estetico, relazione sulla quale Alfred Baeumler, agli inizi del secolo XX, poggia il concetto di piena individualità moderna. Questi può così affermare: la storia viene riconosciuta quale autentico «organo per l'autocomprensione dell'Occidente» e l'estetica viene riconosciuta «precorritrice della storiografia». Va da sé che, essendo il Settecento «la patria dell'estetica», esso rappresenti pure «la culla del senso storico».⁷

Abbiamo qui fino ad ora delineato i percorsi delle due vene aurifere che si sono innestate nello sviluppo emancipativo della storiografia: quella del pensiero estetico, massimamente rappresentato da Kant e Hegel, e quella del pensiero sociologico, nella sua versione più avanzata e metodologicamente efficace di Weber. Attendibilità dei sensi e costruzione-conoscenza storiografica; riconoscimento dell'*aisthesis* e valore storico delle fonti; dimensione "puramente umana" dell'arte e comprensione dei valori culturali. L'estetica corrobora le sue strutture in seno e "oltre" la filosofia, la storiografia si avvia verso la specializzazione. Inoltre occorre ricordare che è nella metà dell'Ottocento che la filosofia, come madre e unità delle scienze, inizia a cedere terreno alle discipline "particolari" le quali dal canto loro iniziano ad elaborare i propri statuti epistemologici sul modello della *Naturwissenschaft*. Con il positivismo, energicamente la scienza aveva pressoché occupato l'intero campo del sapere riconosciuto come valido e "dettato" le regole agli altri ambiti. Lo stesso termine *Musikwissenschaft* è figlio di tale "clima

⁶ Cfr. ALEXANDER GOTTLIEB BAUMGARTEN, *Estetica*, a cura di Salvatore Tedesco, Palermo, Aesthetica 2000; SALVATORE TEDESCO, *L'estetica di Baumgarten*, Palermo, Aesthetica 2000, p. 13.

⁷ ALFRED BAEUMLER, *Das Irrationalitätsproblem in der Ästhetik und Logik des 18. Jahrhunderts bis zur Kritik der Urteilskraft*, Halle 1923, in GIANCARLO LACCHIN, *Hegelismo e Stilgeschichte. Arte e filosofia della storia nell'Estetica di Baeumler*, in ALFRED BAEUMLER, *Ästhetik* (1934), tr. it. a cura di Giancarlo Lacchin, *Estetica e annotazioni sulla teoria dell'arte*, Milano, Unicopli 2009, pp. 12-13.

sperimentale” che, in Germania, stava, sì, dando risultati assai significativi, però pian piano stava sostituendo la *Geschichte* con la *Wissenschaft* inglobando in sé anche l'elemento del *Geist* di diltheyana memoria. La nascente *Musikwissenschaft*, grazie a Guido Adler, infatti delimita così il proprio ambito, metodo e scopo,⁸ si afferma definitivamente tra gli studiosi. Occorre però sottolineare che, per tale “piazzamento” nel panorama tedesco, in Italia non vi è una corrispondenza ed anzi, al mancato riconoscimento della *Musikwissenschaft* è corrisposto l'altrettanto mancato riconoscimento della *Kunstwissenschaft*. Probabilmente nella paura di veder scomparire quello che per la storia della musica è l'imprescindibile elemento storico, o meglio il proprio elemento *geistlich*, può trovarsi una delle possibili spiegazioni della persistenza del crocianesimo. Come è noto, agli inizi del XX secolo in Italia la filosofia di Benedetto Croce si impone come nuovo e grande modello culturale, agendo profondamente sul piano della critica letteraria, filosofica, dell'istruzione: anche gli studi musicali prendono la direzione dell'estetica idealistica. Nell'accogliere la musica all'interno della teorizzazione crociana dell'unicità dell'arte, di fatto veniva vanificata l'idea di una convergenza analogica tra le arti e con essa anche la consistenza storica di tale idea. Questa dissoluzione era stata soltanto la fase ulteriore della battaglia condotta da Croce contro il positivismo, il sociologismo di Taine, contro le scienze sperimentali e in generale contro quegli approcci che accentuavano tecniche e principi filologici; indirettamente questa battaglia andava a colpire proprio la *Musikwissenschaft*. Ciononostante, una generazione di critici e musicologi si è formata nel clima crociano: più o meno allievi “fedeli” a Croce, ad esempio Massimo Mila, Fausto Torrefranca, Guido Pannain, Guido Gatti, Luigi Ronga, salvaguardano il problema centrale di ogni considerazione storica della musica, quello della tecnica e delle forme, giungendo a stabilire una identità di estetica e storia della musica. Chiarissime le parole di Pannain: «il procedimento sonoro è lo stesso contenuto, essenza e significato dell'espressione artistica»; «la forma ha una realtà artistica [...] nel suo concreto farsi che è lo svolgimento storico», un'estetica musicale è concepibile soltanto come «limitazione pratica» nel senso di una «indagine estetica con riferimento alla musica».⁹ Sul finire del secondo dopoguerra, scomparsa

⁸ Cfr. «Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft», I (1885), p. 5: «*Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft*».

⁹ GUIDO PANNAIN, *La vita del linguaggio musicale. Saggio di estetica*, Milano, Curci 1947, pp. 19-25.

quasi del tutto l'influenza di Croce, si è avuta un'apertura molto forte verso le cosiddette neuroscienze. A tale apertura in ambito estetico-musicale ha fatto riscontro un notevole incremento degli studi filologici in senso stretto, recupero in altra prospettiva, mascherata, della tendenza *wissenschaftlich* nella *Musikgeschichte*.

All'interno del nostro ragionamento, occupano inoltre una posizione di rilievo alcune riflessioni inerenti la considerazione storica della musica in Friedrich Nietzsche e Oswald Spengler. La celebre *Seconda inattuale* di Nietzsche del 1874, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, critica aspramente lo storicismo del tardo Ottocento, più specificamente quello nella forma dello storiografismo, «la festa di un'esposizione universale»,¹⁰ elemento di indebolimento tipico dell'educazione dell'uomo di quel periodo. Ciò che è storico per Nietzsche è destinato al dissolvimento, a lasciare il posto a ciò che seguirà; nel momento in cui qualcosa si costituisce come storico, come un punto in relazione ad altri punti, si vota alla morte. Invece, la storia che si ponga «al servizio della vita» si pone inevitabilmente al servizio di una «forza non storica».¹¹ La storia che è «utile» al vivente è quella esemplare, degna di imitazione, l'arte che ha fatto effetto in tutti i tempi (compresa l'arte musicale, non la storiografia), poiché lo corrobora nelle fibre rendendolo attivo e potente: «Che i grandi momenti della lotta degli individui formino una catena, che attraverso essi si formi lungo i millenni la cresta montuosa dell'umanità [...] – è questo il pensiero fondamentale di una fede nell'umanità che si esprime nell'esigenza di una storia *monumentale*».¹² In una parola sovrastorica. Sulla medesima lunghezza d'onda sta *Il tramonto dell'Occidente* (1918-22) di Spengler: al centro vi è l'antinomia tra civiltà/*Kultur* e decadenza o civiltà-in-declino/*Zivilisation*. Nel suo trattato Spengler teorizza la cosiddetta «musica faustiana». Seguendo un metodo definibile comparativo-sinottico su base intuitiva, volto a cogliere il divenire storico, Spengler non ci fornisce una descrizione delle forme e delle manifestazioni nel tempo e nello spazio della musica, poiché tale operazione consisterebbe in una *sistematica* della musica, una sequela di forme sclerotizzate. Al contrario, per Spengler esiste una sorta di musica fondata e fondante all'interno delle manifestazioni delle arti plastiche, poiché la musica è

¹⁰ FRIEDRICH NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*, in ID., *Opere*, a cura di Giorgio Colli e Mazzino Montinari, vol. III, tomo I, Milano, Adelphi 1982³, pp. 257-355: 295.

¹¹ Ivi, p. 272.

¹² Ivi, p. 273.

anch'essa un'arte plastica e quindi un'arte dello spazio. Il «grande stile faustiano» si dipana dal tardo gotico alla fine del Barocco (secc. XV-XIX) e suo scopo è la conquista della «trascendenza spaziale»,¹³ conquista dello spazio sia in senso fisico sia in senso spirituale. È evidente come la fase aurea della storia della musica si collochi per Spengler nell'arte contrappuntistica, in special modo in quella bachiana. Tuttavia è con la forma-sonata che la musica campeggia su tutte le arti divenendo assoluta, trasformando la propria natura spaziale in un tempo-stile: la sua volontà è quella di «eternare un contenuto».¹⁴ In questo modo, l'elemento della storicità entra nell'essere e vi entra come qualcosa che non si lascia né descrivere né tanto meno ridurre a principî o cause: si può soltanto sentire e sperimentare interiormente. Diversamente opera invece la ricerca storiografica. Così concepita, la musica per Spengler è la sola arte «che si possa mettere a fianco delle opere dell'Acropoli».¹⁵ Infine è significativo l'uso che fa Spengler del termine *Untergang*, declino: non *Dekadenz*, eliminando così ogni connotato morale, e quindi poco oggettivo. Poiché egli ritiene che lo stile in storiografia sia una «questione» di oggettività, senza stile non può esservi vera arte e neppure vera storiografia, la sola capace di narrare la *Weltgeschichte*.

Nel secondo dopoguerra, cruciale su questo insieme di temi è stata la sterminata riflessione di Carl Dahlhaus (e qui non possiamo darne conto se non per esempi), a cominciare dalla riflessione che ha condotto sulla dottrina di Max Weber posta «al servizio» della storiografia musicale. Di matrice weberiana è la nozione di «conoscenza storica» quale risultato dell'azione selettiva dello storico che guarda al passato come ad una «disponibilità» di materiali da scegliere secondo il proprio «interesse conoscitivo» in vista di una «costruzione»¹⁶ teoretica. Lo storico edifica il proprio oggetto di ricerca: questo e non quello, egli opera secondo il principio dell'«interpretazione di valore». Al «fare» dello storico possono essere ricondotte una *nuance* di tale principio weberiano, la «metavalutati-

¹³ OSWALD SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, tr. it. a cura di Giuseppe Raciti, Torino, Aragno 2017, p. 613.

¹⁴ A. BAEUMLER, *Ästhetik* cit., p. 157, p. 385.

¹⁵ O. SPENGLER, *Il tramonto* cit.

¹⁶ Cfr. CARL DAHLHAUS, *Che cosa è un fatto nella storia della musica?*, in ID., *Grundlagen der Musikgeschichte*, tr. it. di Gian Antonio De Toni, *Fondamenti di storiografia musicale*, Fiesole, Discanto 1980, pp. 39-64: 48-50.

vità» (*Wertfreiheit*),¹⁷ come pure la discriminazione tra «valutazioni» (*Wertungen*) e «rapporti di valore» (*Wertbeziehungen*).¹⁸ E i richiami agli scritti del filosofo di Erfurt potrebbero continuare, ma ciò che ci preme qui portare all'attenzione del lettore, ben sapendo di non esaurire il contributo 'enorme' di Dahlhaus sul tema storia/storiografia della musica, è il pregevole volume prefato da Hermann Danuser, «*In altri termini*», che rende disponibili in lingua italiana un cospicuo numero di saggi riuniti sotto la dicitura «Metodologia storica, storia delle idee e della composizione».¹⁹

Alla luce della sua ricchezza concettuale, di cui qui si può purtroppo dar conto solo in parte, va senz'altro riconosciuto che Dahlhaus è stato probabilmente l'ultimo studioso capace di elevare la materia storiografica musicale alle vette di un «significato universale» e perciò di un autentico «interesse storico».²⁰ Se poi decidiamo di dar credito a coloro che scrivono di una tragica frammentarietà degli studi,²¹ conclusasi ormai da tempo la parabola sostanzialmente omogenea della musica in senso stretto, esito di una situazione storica che va dal 1300 al 1900, ci riesce ancora più facile comprendere la sagacia filologica gravida di profeticità e originalità di pensiero di Nietzsche e Spengler. Oggi, anche a partire dalla *Seconda inattuale*, una storia della musica (o dell'arte) che aspirasse più o meno esplicitamente all'«immortalità», all'«esemplarità», sarebbe considerata squalificata e/o squalificante. Eppure, non c'è dubbio alcuno, come nel 1977 di-

¹⁷ C. DAHLHAUS, *L'ermeneutica storica*, in *Fondamenti di storiografia musicale* cit., pp. 88-104: 101. Il traduttore di questo testo rende in italiano il termine weberiano *Wertfreiheit* con «metavalutatività»; invece il traduttore di *Il significato della "avalutatività" delle scienze sociologiche e economiche*, P. Rossi, traduce lo stesso termine appunto con «avalutatività». Letteralmente il termine significa «libertà-indipendenza dal valore».

¹⁸ C. DAHLHAUS, *Il giudizio di valore come oggetto e come premessa*, in *Fondamenti di storiografia musicale* cit., pp. 105-132: 109.

¹⁹ CARL DAHLHAUS, «*In altri termini*». *Saggi sulla musica*, a cura di Alberto Fassone, Roma, Ricordi-Accademia Nazionale di Santa Cecilia 2009, pp. 51-216. In questi capitoli vi tornano i concetti di «tipo ideale» (pp. 125-127 e p. 409), la relazione mezzi-fini (p. 381), di spiegazione e comprensione (p. 437), di «sociologia della cultura» e di «agire intenzionale» (p. 444).

²⁰ M. WEBER, *Kritische Studien auf dem Gebiet der kulturwissenschaftlichen Logik* (1906), tr. it. *Studi critici intorno alla logica delle scienze della cultura, II. Possibilità oggettiva e causazione adeguata nella considerazione causale della storia*, in *Il metodo delle scienze storico-sociali* cit., pp. 207-237: 212.

²¹ VLADIMIR KARBUSICKY - ALBRECHT SCHNEIDER, *Zur Grundlegung der Systematischen Musikwissenschaft*, «*Musicologica*», LII/2 (Jul.-Dec., 1980), pp. 87-101.

ceva Dahlhaus stesso, che «la storia musicale europea dell'età moderna sia fiorita nel segno di quanto nel titolo di un libro di Alfred Einstein chiamava “grandezza della musica”». ²²

Se il secolo scorso, definito “breve”, dopo il 1989 ha lasciato aperti problemi per i quali nessuno ha o neppure dice di avere soluzioni, ²³ questo inizio di XXI secolo registra «lo stato di frammentazione del pensiero musicologico [...]. Siamo entrati in un periodo nel quale coesistono di fatto tendenze irriducibilmente opposte». ²⁴ Queste sono le constatazioni dei curatori del volume quinto dell'*Enciclopedia della musica* Einaudi, Jean-Jacques Nattiez e Jean Molino i quali, nel presentare il volume, effettivamente colgono alcuni tratti salienti di fenomeni già in azione intorno alla e nella musica: «globalizzazione», «tribalizzazione», «villaggio musicale globale», «relativismo filosofico», «culturalismo antropologico», questo è il lessico della sempre più accettata, in musicologia, «inesistenza di un qualsiasi oggetto (genere, tipo di musica, tendenza) o di alcuna dimensione e parametro del fatto musicale che sia escludibile *a priori* dal campo d'indagine di questa disciplina: ciò vale per le musiche del cinema e della televisione, per la *muzak* e la musica dei walkman, per la musica delle donne e degli/delle omosessuali, per la musica pop e per le musiche ascoltate dai giovani». ²⁵ Singolarizzazione, personalizzazione, paradossale conseguenza della globalizzazione ²⁶ e della

²² Si tratta del volume *Größe in der Musik*, del 1941. Cfr. C. DAHLHAUS, *Perdita della storia?*, in *Fondamenti di storiografia musicale* cit., p. 10.

²³ ERIC J. HOBBSAWM, *Age of Extremes. The short Twentieth Century 1914-1991* (1994), tr. it. di Brunello Lotti, *Il secolo breve 1914/1991*, Milano, Rizzoli 2006¹, p. 645.

²⁴ JEAN-JACQUES NATTIEZ - JEAN MOLINO, *Frammentazione o unità della musica? Presentazione del Volume quinto*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da J.-J. Nattiez et al., vol. V, Torino, Einaudi 2005, pp. XXIII-XLIV: XXIII.

²⁵ Ivi, p. XXVI.

²⁶ Sui questi temi, anche in senso allargato, cfr. *Filigrane. Musique et globalisation*, a cura di Makis Solomos, Samson, Delatour 2007; *Musik und Globalisierung. Zwischen kultureller Homogenisierung und kultureller Differenz*, a cura di Christian Utz, Friedberg, Pfau 2007; *Musik kulturelle Identität, Bericht über den XIII. Internationalen Kongress der Gesellschaft für Musikforschung Weimar 2004*, a cura di Detlef Altenburg e Rainer Bayreuther, Kassel, Bärenreiter 2012; RICHARD D. WETZEL, *The Globalization of Music in History*, London, Routledge 2012; *Music, National Identity and the Politics of Location*, a cura di Ian Biddle e Vanessa Knights, Farnham, Ashgate 2012; CHRISTIAN UTZ, *Komponieren im Kontext der Globalisierung. Perspektiven für eine Musikgeschichte des 20. und 21. Jahrhunderts*, Bielefeld, Transcript 2014; *Musique et mon-*

nuova mentalità che «abbandona la ricerca modernista del “progresso” estetico».²⁷ Il rischio di tale atteggiamento teoretico è senz'altro quello di un «relativismo generalizzante»²⁸ in nome del culturologico/culturalismo/culturale con la definitiva scomparsa degli 'universali'. Nietzsche aveva già profeticamente anticipato questo tema quando aveva affermato: «Chi vuol fondare e promuovere la cultura [*Cultur*] di un popolo, fondi e promuova questa superiore unità [l'unità di stile artistico in tutte le manifestazioni vitali di un popolo] e collabori alla distruzione della 'culturalità' [*Gebildetheit*] moderna a favore della cultura [*Bildung*]».²⁹ Arduo in questo senso si profila il compito per una ricerca musicologica che non voglia limitarsi alla 'mera descrizione' di un evento o fatto sonoro, che non voglia rinunciare ad un rapporto con la dimensione dell'essere, a favore di ciò che già, nel 1960, aveva intuito Luigi Ronga quando denunciava il «risorto prepotere dell'elemento fisico e naturalistico» che lascia «impassibilmente decadere il fatto musicale a fatto sonoro»,³⁰ insieme di «suoni senza musica».³¹ Ed ora occorre porsi 'la' domanda 'finale': è possibile conservare un rapporto con l'essere, ancorché nella dimensione del non monumentale e del trapassare continuo? Oppure il trapasso 'dalla musica al musicale' potrebbe diventare irreversibile? Oppure è 'costitutivamente' impossibile che questo accada? Ancora Nietzsche aveva indicato ciò che non è storico nello «strato vaporoso», poiché questo «assomiglia a un'atmosfera avvolgente, la sola dove la vita può generarsi, per sparire di nuovo con la distruzione di quest'atmosfera».³²

dialisation, a cura di Françoise Benhamou, Paris, Cité de la Musique 2009; DANIEL SIEBERT, *Musik im Zeitalter der Globalisierung. Prozesse Perspektiven Stile*, Bielefeld, Transcript 2014.

²⁷ J.-J. NATTIEZ - J. MOLINO, *Frammentazione* cit., p. xxvi.

²⁸ Ivi, p. xxvii.

²⁹ F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia* cit., p. 290

³⁰ LUIGI RONGA, *L'esperienza storica della musica*, Bari, Laterza 160, p. 42.

³¹ Ivi, p. 94.

³² F. NIETZSCHE, *Sull'utilità e il danno della storia* cit., p. 266.

Roberto Calabretto

La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?

Nel corso della sua breve esistenza, la storia della musica per film è andata incontro a notevoli cambiamenti che, nell'arco di pochi decenni, hanno visto le immagini in movimento dapprima accompagnate da un pianista sotto lo schermo, poi da musica registrata su un supporto e, negli ultimi decenni, da un universo sonoro completamente nuovo proveniente dalle librerie digitali. Situazioni incomparabili che testimoniano come la musica cinematografica, spesso tenuta ai margini della riflessione musicologica in quanto ritenuta un fenomeno marginale e di poco conto, rappresenti un caso di studio estremamente interessante e foriero di rilevanti aperture e prospettive di studio.

Nel corso di queste pagine cercheremo di soffermarci sui mutamenti che sono avvenuti a partire dagli anni novanta quando una vera e propria rivoluzione copernicana ha portato i compositori cinematografici ad avvalersi della cosiddetta *Digital Audio Workstation* per dare vita alle loro 'partiture', senza ricorrere alle tradizionali sale di registrazione e a tutte le fasi a cui una colonna sonora andava incontro nella post produzione. Una rivoluzione radicale che, a pendant con quanto era accaduto negli anni venti con l'avvento del sonoro in cui erano scomparse le variegate performance dal vivo sotto lo schermo, ha fatto venir meno la performance stessa a scapito dell'utilizzo delle *digital library* che oggi affollano il mercato della produzione musicale tout court.¹

¹ Non è nostra intenzione affrontare in questa sede tutti i problemi riguardanti l'allestimento e la natura di queste librerie. Prenderemo, invece, in esame i mutamenti che tali strumenti hanno creato all'interno dell'universo musicale cinematografico. Una riflessione sulle tecnologie utilizzate nella produzione di queste librerie si trova in *Le nuove scritture musicali per il cinema*, a cura di Roberto Calabretto e Luca Cossettini, Lucca, LIM 2022.

Tutto ciò ha comportato inevitabilmente dei problemi che riguardano, non solo, il sistema produttivo in tutti i suoi aspetti ma la stessa natura della musica per film e le tipologie delle relazioni audiovisive che hanno preso origine da questo mutamento.

La musica elettronica e le immagini in movimento

Varrà la pena premettere che l'ingresso della musica elettronica nel cinema aveva rappresentato un primo momento di grande interesse all'interno dell'iter che stiamo delineando. Questa musica che non proveniva dagli strumenti 'tradizionali', guardata con sospetto dalla critica musicale e dalla stessa musicologia,² aveva trovato un naturale rifugio nel cinema, in particolar modo in quello di fantascienza a cui i suoni di sintesi potevano prestare tutto il loro ricco campionario di effetti. Ma, quale circostanza ben più significativa, la musica elettronica aveva inaugurato nuove tipologie di commento sonoro che registi come Andrej Tarkovskij e Michelangelo Antonioni avevano elevato a straordinaria bellezza. Basti pensare alla maniera con cui questi suoni commentano il disagio esistenziale che caratterizza le vicende dei protagonisti del cinema del regista ferrarese oppure le modalità con cui le fasce sonore di Edvard Artem'ev riescono a porsi come voce, l'«organico risuonare», della natura nei film di Tarkovskij.

In Italia Luciano Berio, tra i pochi, aveva intuito queste potenzialità e, in un articolo di rara lungimiranza, aveva messo in risalto quanto la musica elettronica fosse la naturale componente sonora delle immagini in movimento.

Scriva Berio:

Sono ormai note le riuscite musicali di vari esperimenti condotti sulle colonne sonore dei films; basti, a tale proposito, ricordare il nome di Honegger e di Guy Bernard. [...] I cartoni animati di Walt Disney, per esempio, sono vere e proprie antologie dell'occasionale uso del *tape recorder* per il raggiungimento di determinati effetti. [...] Sappiamo infatti come, all'atto pratico, anche il dover scrivere o solo scegliere la musica di fondo per un

² Esemplare, da questo punto di vista, il caso della musica di Nono nel contesto italiano. Cfr. ROBERTO CALABRETTO, *Y Entonces comprendió e la Fabbrica illuminata nella critica italiana*, in *Luigi Nono: studi, edizione, testimonianze*, a cura di Luca Cossettini, Lucca, LIM 2010, pp. 105-129.

Roberto Calabretto, *La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?*

copione cinematografico, radiofonico o televisivo, si risolve il più delle volte in un compromesso tra la durata psicologica del testo parlato e la durata musicale del ritmo, dell'armonia, della melodia e del timbro, i termini cioè con cui si attua una materia sonora. Tali termini di ritmo, armonia, melodia e timbro, che ci permettono di coordinare un fatto musicale, nel caso della musica per *tape recorder* li abbiamo allo stato libero, quasi svincolati da ogni materia e abusata identificazione, quasi il plasma sonoro capace di uniformarsi a qualsiasi durata psicologica. Da ciò al comprendere che tale tipo di musica è particolarmente adatto per sonorizzare copioni radiofonici, televisivi e cinematografici, il passo è breve.³

Anni dopo, anche Dino Buzzati, entusiasta spettatore dei concerti del *Festival Internazionale di Musica Contemporanea di Venezia*, con sorprendente capacità critica si era reso conto quanto interessanti fossero le opere presentate in quella sede, contrariamente alle forme di assurdo ostracismo a cui erano sottoposte da parte della cultura italiana.

Parlando della *Fabbrica illuminata* di Luigi Nono, egli scriveva:

Da tempo sembrava che la musica elettronica, per quanto usata abbondantemente nelle colonne sonore di film, non avesse più nulla da dire, si fosse praticamente esaurita appena nata. I soliti effetti di brusio, di echi, di rimbombi cavernosi, di scrosci d'acque, di sciacquii, di gemiti, di ululati meccanici. e non se ne veniva mai fuori.⁴

Lo scrittore ben coglieva come l'immagine stereotipata che affollava l'immaginario del cinema di fantascienza oppure dell'*horror* stesse cedendo il passo ad una nuova concezione per cui i suoni di sintesi assumevano delle vere e proprie

³ LUCIANO BERIO, *Musica per Tape Recorder*, «Il Diapason», IV/3-4 (1953), pp. 11, 13. «Inoltre, il ruolo che nell'esposizione di Berio assume l'utilizzo delle tecniche di studio nella musica da film, sia nei nastri firmati da Honegger che nei film di Walt Disney, ma anche le implicazioni possibili per le opere radiofoniche (nel senso delle musiche funzionali e non delle musiche autonome concepite in funzione delle particolarità della radiodiffusione) allontanano queste considerazioni da quelle di altri compositori europei, e possono essere considerate una delle fonti della specificità del lavoro che sarà intrapreso a Milano da Berio e Bruno Maderna» (PASCAL DECROUPET, *Archeologia di una fenice. La musica elettronica/elettroacustica: una categoria storica?*, in *Nuova musica alla radio*, a cura di Veniero Rizzardi e Angela Ida De Benedictis, Roma, Rai-Eri 2000, p. 19).

⁴ DINO BUZZATI, *Ritorno all'uomo*, «Corriere della Sera», 26 settembre 1964. Archivio Luigi Nono, Venezia, R1964092603.

valenze poetiche. Valenze messe in primo piano da Tarkovskij che, lavorando nel *Centro di Musica Sperimentale* di Mosca, si era servito di un apposito sintetizzatore, l'ANS, per l'allestimento delle proprie colonne sonore.

Commentando il lavoro per *Stalker* (1979), egli dirà:

Volevamo che il suono si avvicinasse a un'eco poeticizzata, a dei fruscii, a dei sussurri. Questi avrebbero dovuto esprimere una realtà convenzionale e, nello stesso tempo, avrebbero dovuto riprodurre esattamente determinati stati d'animo, il suono della vita interiore. La musica elettronica muore nel momento in cui sentiamo che essa è appunto elettronica, ossia quando comprendiamo come essa è costruita. Artem'ev riuscì a ottenere la giusta risonanza attraverso procedimenti assai complessi. La musica elettronica doveva venir depurata dalla sua origine chimica perché fosse possibile percepirla, e venisse percepita, come l'organico risuonare del mondo.⁵

Quanto di più lontano dagli effetti che imperversavano nel cinema di fantascienza in cui l'elettronica assumeva le sembianze di un universo 'altro', mentre gli strumenti dell'orchestra tradizionale stavano a rappresentare l'universo umano e reale.

Nel cinema di Antonioni, Tarkovskij e di molti altri registi, l'elettronica non rappresentava assolutamente un sostituto della musica acustica e, tantomeno, non si poneva come una semplice trascrizione dei suoni che potevano provenire dalla famiglia degli archi o degli ottoni. Si offriva in tutte le sue potenzialità per dialogare con rumori e suoni acustici, come accade nell'*Eclisse* di Antonioni (1962), al fine di rapportarsi alle immagini in movimento secondo modalità del tutto nuove.⁶ Anche Jerry Goldsmith, acclamato rappresentante della gloriosa

⁵ ANDREJ A. TARKOVSKIJ, *Zapeč'atlennoe vremja*, traduzione italiana e cura di Vittorio Nadai, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri 1988, p. 148.

⁶ Basti pensare alla sequenza finale dell'*Eclisse* di Antonioni che, a nostro avviso, presenta una tessitura sonora di grande interesse e in perfetta sintonia con le sperimentazioni sonore che allora si stavano realizzando in molti centri in Europa. In questa sequenza si avvera pienamente l'auspicio di Antonioni di una colonna sonora basata sui rumori che solo il regista avrebbe potuto allestire e dirigere, al punto che anche gli accordi, le note isolate, i suoni lunghi e gravi, le scale cromatiche, cifre stilistiche di tutta la partitura di Fusco, sottolineano la presenza inquietante degli oggetti. Dopo essere stati prelevati, questi oggetti sonori (vento, acqua, passi) sono isolati dal contesto, secondo un atteggiamento che ricorda quello di Pierre Schaeffer. In questa operazione Antonioni è maniacale: egli estrae ogni singolo rumore in modo netto decontestualizzandolo dalle relazioni con gli altri del paesaggio sonoro cittadino. L'estremo realismo con

Roberto Calabretto, *La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?*

tradizione hollywoodiana, aveva ribadito che proprio dall'unione fra l'orchestra sinfonica tradizionale e l'elettronica poteva nascere la migliore musica per film, sulla base di forme di sperimentazione e ricerca che proprio in quegli anni attraversavano la vita musicale europea tout court.

L'avvento delle scritture digitali

L'avvento delle scritture digitali, come anticipavamo, ha letteralmente rivoluzionato questo sistema e segnato l'avvento di una nuova era che ha cambiato la composizione e la produzione della musica per film e ha inaugurato inevitabilmente nuove modalità di ascolto all'interno della sala cinematografica. Questa realtà, da un lato, non va demonizzata aprioristicamente ma, dall'altro, dev'essere esplorata con grande attenzione e cautela.

Un compositore che abbiamo avuto la fortuna di conoscere e frequentare, Roberto Frattini storico collaboratore del cinema di animazione di Bruno Bozzetto, a tal fine ha ben illustrato i nuovi universi che si sono aperti nei confronti della musica per film e messo in risalto il nuovo sistema produttivo inaugurato.

Fare musica con il computer è un'esperienza curiosa – esordisce Frattini –: dal compositore-esecutore può essere svolto il lavoro di quasi 200 persone. È impazzito, direte voi. Affatto, dico io. Consideriamo le fasi di realizzazione di una colonna sonora nella prassi tradizionale, per un lungometraggio o cortometraggio, dove sia richiesto il suono di una grande orchestra sinfonica e di un coro.

All'inizio appare un compositore che, dopo aver visto il film e il regista, deve farsi venire qualche idea. Composta la partitura, questa viene a data ai copisti e ai correttori di bozze che trascrivono, correggono e stampano partitura e parti. Qualcuno deve im-

cui i rumori sono isolati porta come logica conseguenza all'iperrealismo, che poi sfocia in un processo di astrazione. In questo modo il materiale assume uno statuto "concreto", prestandosi a essere oggetto di un ascolto ridotto. Nell'unire poi le immagini ai suoni prelevati, inevitabilmente viene favorito l'ascolto analitico ma si riesuma anche quello causale, che in questo caso e paradossalmente per il lavoro estremamente raffinato fatto precedentemente, si trova in una posizione del tutto inedita. Si apre di conseguenza un nuovo livello percettivo in cui si fa leva su entrambi, immagini e suoni, per definire un rapporto audiovisivo inedito, in cui Antonioni sembra partire dai suoni per scegliere le immagini. Questa e le altre riflessioni sul cinema di Antonioni sono tratte da ROBERTO CALABRETTO, *Antonioni e la musica*, Venezia, Marsilio 2012.

paginare e rilegare il tutto. La partitura va quindi al direttore d'orchestra [...] e le parti vanno ai professori d'orchestra e al coro [...] che dovranno eseguire. Contiamo bene, mi raccomando. [...] In sala di registrazione ci sono almeno un ingegnere del suono, un tecnico del suono e altro personale di assistenza specializzato. [...] Non è finita. Io, da sempre, sono stato anche il rumorista dei film che ho fatto: nella prassi, invece, ecco che alla schiera si aggiungono i rumoristi. [...] Tutto infine viene a dato ad uno studio che deve sincronizzare e mixare musica, rumori, voci ed effetti sonori: studio digitale con personale specializzato.

Ah! Dimenticavo che, a monte, ci sono i responsabili della produzione musicale: almeno un dirigente e qualche ufficio con personale amministrativo e di segreteria per organizzare, contattare, assumere, assicurare e liquidare tutti i professionisti che partecipano all'operazione. [...] Se va bene, la produzione avrà dovuto scomodare almeno 200 persone. Oggi il 'compositore-esecutore-rumorista-tecnico del suono-commercialista' con una singola fattura risolve alla produzione tutti i problemi in un sol colpo.

Niente male. Niente male per il musicista *factotum* che guadagna soffiando il lavoro ad un esercito di professionisti e niente male per le tasche della produzione, che, quando la simulazione è veramente buona, ottiene gli stessi risultati che avrebbe garantito un'orchestra vera, risparmiando però più del 90%...⁷

Il ragionamento del compositore bergamasco è ineccepibile e i vantaggi economici che un simile sistema di allestimento comporta per la realizzazione di un film sono inequivocabili. Non solo: nel mutato rapporto che si viene a creare con il regista, il compositore può sottoporgli la sua colonna sonora sin dalle fasi dell'allestimento, se non in tempo reale, evitando le sorprese finali che spesso hanno comportato il rifiuto di una partitura quando era già stata registrata, misata e montata. Esempio, da questo punto di vista, il tormentato rapporto che Antonioni ebbe con i suoi musicisti, dal fidato Giovanni Fusco ai blasonati Pink Floyd, che increduli dovevano assistere alla maniera con cui erano bocciate le loro proposte in fase di registrazione.

Oltre a ciò, la 'terza fase' della storia della musica per film ha inaugurato un nuovo universo di figure complementari a quella del compositore, come il *music editor* che, come ben dirà Hanns Zimmer, è un vero e proprio '*coproducer*' del

⁷ Parole di Roberto Frattini tratte dalla rivista «4e40, Quadrimestrale di Scuole Musicali Trentine S.C.AR.L.», Trento, Editrice Alcione.

musicista.⁸ Questi, all'interno della produzione cinematografica, realizza le *spotting notes* dopo le *spotting sessions*, e crea le *timing notes* e tutto quanto concerne la sincronizzazione della musica con la versione ultimata del film, come i *clicks*, i *punches* e gli *streamers*. Si occupa anche delle cosiddette *temp tracks*, le tracce musicali che vengono temporaneamente montate sul film e servono da riferimento per la stesura della colonna sonora, offrendo un'idea del film – senza la musica potrebbe risultare vuota – ai produttori, agli *executive* degli *studios* e dei *network* e agli spettatori di prova, e della stessa score.

Una figura di grande importanza che sempre più sta assumendo un peso decisivo nell'allestimento di una colonna sonora è quella del *sound designer*. L'origine del termine *sound design* risale al 1979, in concomitanza dell'uscita del film di Francis Ford Coppola *Apocalypse Now*. Walter Murch, descrivendo il proprio lavoro di *editing* e di *mixing*, parlò per la prima volta di *sound design* per offrire l'immagine dell'immersione sonora in cui si veniva a trovare lo spettatore vedendo questo film.⁹ Il cinema attuale, da questo punto di vista, ripetutamente offre situazioni di grande interesse e spettacolarità che i sistemi di diffusione del suono in 5.1 esaltano relegando tutte quelle pratiche artigianali che fonici e rumoristi un tempo sapevano creare all'interno dei loro studi.

Federico Savina, per antonomasia il fonico del cinema italiano degli anni del secondo dopoguerra, nel corso dei nostri ripetuti incontri ci ha fatto giustamente

⁸ «I absolutely see him as my coproducer, in the record sense. Because, I mean, he brings a point of view to it. He steers me into directions I never would have gone in. He's completely inspiring. He isn't a guy that just cuts the stuff in, you know, there's a whole other artistry at work» (Hanns Zimmer in <http://www.filmtracks.com>). Parimenti Bruce Broughton ammette: «My feeling about music editors is that they're the only other people who understand what it is that we do. And you can't talk to the director or producer first on the scoring stage. You have to talk to the music editor and say, 'Did I get close enough to that?' or, 'Does that work for you?' And when I'm worrying, I worry with them, rather than with the director or producer» (Bruce Broughton, in FRED KARLIN, *On the track*, New York, Routledge 2004, p. 2004).

⁹ Come ben scrive Maurizio Corbella: «Se il termine *sound design* è entrato nell'uso, forse perché di moda, forse perché realmente utile, non è tanto o almeno non solo per riempire carenze progettuali o di personalità che tormentano il cinema fin da quando è nato, bensì perché si è assistito in particolare negli anni Sessanta a un cambiamento profondo nel modo di percepire, pensare, produrre e fruire il suono nella società, e di riflesso all'interno del mondo cinematografico». MAURIZIO CORBELLA, *Sound design. Ambiguità e necessità storica di un termine alla moda*, sito Worlds of Audiovision, 2010, p. 5: http://www-5.unipv.it/wav/pdf/WAV_Corbella_2010_ita.pdf.

notare come le modalità di lavoro del *music editor* e del *suond designer* nel loro lavoro talvolta facciano affidamento esclusivamente alle possibilità di visualizzazione della forma d'onda sul computer e non sulla capacità d'ascolto che un tempo era ritenuta la qualità essenziale e fondamentale di un fonico. Una constatazione che ci fa riflettere sugli esiti negativi a cui possono andare incontro queste modalità di allestimento di una colonna sonora, privata di una partecipazione emotiva e di una vera e propria 'riflessione sul suono' da parte dei diversi suoi artefici. Una situazione che ovviamente si riflette sul risultato finale.

Il laboratorio della musica per film

In questo universo, affollato da una miriade di persone come traspare dai normali *credits* finali di un film, è legittimo chiedersi di che genere siano le relazioni che si vengono a creare fra le diverse componenti e quanto si possano realizzare le forme di sperimentazione sonora che tanto avevano affascinato Edgar Varèse che, in un suo articolo di grande interesse, aveva ben messo in risalto le potenzialità del laboratorio di musica per film ed era giunto a dire:

Tra il settore della musica e quello della sonorizzazione c'è oggi poco più di una rispettiva conoscenza reciproca: ciò di cui hanno bisogno è di togliersi la giacca e di fare insieme una bella sudata. Dovrebbe esistere un settore di coordinamento in cui il compositore, o per meglio dire *l'organizzatore di suoni*, e il tecnico del suono lavorassero gomito a gomito.¹⁰

Del resto, già Sergej Prokof'ev era ben consapevole di queste possibilità e, durante le fasi di registrazione dell'*Aleksandr Nevskij* di Sergej Ejzenštejn (1938), aveva confidato al tecnico del suono Boris Vol'skij:

È necessario fare esperimenti davanti al microfono con una serie di strumenti e provare come renderne il carattere, in modo che il suono sia assolutamente spiacevole e che non sia possibile individuare quale strumento lo produca. Al termine degli esperimenti – continua Boris Vol'skij – Sergej Sergeevic scelse il corno che era stato posizionato molto

¹⁰ EDGAR VARÈSE, *Écrits*, testi raccolti e presentati da Louise Hirbour, trad. it. di Umberto Fiori, *Il suono organizzato. Scritti sulla musica*, Milano, Ricordi Unicopli 1985, p. 120.

Roberto Calabretto, *La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?*

vicino al microfono e registrato apposta con distorsioni. (Nella *Cantata* per coro e orchestra Prokof'ev affidò questa parte al corno inglese e al trombone). L'effetto raggiunto fu sfarzoso. [...] Dopo essersi reso conto di tutte le condizioni, decise di orchestrare i numeri musicali separatamente, cioè non come avviene di solito per l'esecuzione sinfonica, ma apposta per la registrazione sonora.¹¹

Ma si pensi a Ennio Morricone e al suo singolare rapporto con la sala di registrazione e le delicate fasi della post-produzione in cui egli si sapeva muovere con grande abilità e destrezza. Morricone, infatti, non solo utilizzava il mixer con un notevole potenziale creativo ma aveva ideato una vera e propria scrittura cinematografica che nasceva concretamente in fase di postproduzione, in cui la musica poteva liberare le sue potenzialità coerentemente alle esigenze del film giungendo ad esiti di sorprendente bellezza. Questa si realizzava tramite le sovrapposizioni di due o più colonne sonore registrate separatamente, sfruttando in tal modo le potenzialità della musica. Morricone, a tal fine, aveva parlato di due generi di sovrapposizioni, in riferimento alle loro funzioni, che possono essere di ordine pratico oppure artistico.

Per quanto riguarda le prime, può essere utile o necessario che uno strumento particolare, bisognoso di una cura speciale, sia registrato fuori dell'orchestra, sopra l'orchestra. Un'altra ragione che porta il compositore alla decisione di fare una sovrapposizione è che un gruppo di strumenti produce troppo suono rispetto ad altri strumenti presenti in sala, per cui non c'è più la possibilità di controllare i livelli separatamente; ad esempio, le trombe sono entrate nel microfono dei violini e se io chiedo di alzare i violini alzerò assieme, inevitabilmente, le trombe compromettendo il missaggio, cioè l'equilibrio complessivo delle 16 o 24 piste. [...] L'altro tipo di sovrapposizione, che secondo me è il più importante, è quello creativo. In questo caso la musica è scritta proprio per essere tutta sovrapposta, tutta fatta per sezioni sovrapponibili. Si compone una musica, diciamo, aleatoria, libera, aperta, per cui gli interventi degli strumenti individuali e quelli delle sezioni orchestrali possono essere quasi casuali (ma non casuali rispetto al fotografico). Il materiale in partitura non è scritto verticalmente ma orizzontalmente, poi tutte queste presenze sono "verticalizzabili" durante il missaggio. [...] In questo modo nel missaggio definitivo posso fare infinite combinazioni: posso missare la sola pista degli archi o di

¹¹ SERGEJ PROKOF'EV, *Autobiografija*, qui tratto da Maria Rosaria Boccuni, *Sergej S. Prokof'ev*, Palermo, L'Epos 2003, pp. 391-392.

una parte degli archi, poi posso missarla assieme a quella degli ottoni, che sono anch'essi liberi perché non è "rientrato" nulla, oppure posso missare quegli archi con gli strumentini, oppure con determinate percussioni, e ancora con le tastiere.¹²

Sulla base di questa procedura di lavoro egli ha dato vita ad alcune delle più belle colonne sonore del cinema italiano ed europeo, dai western con Sergio Leone ai film con Elio Petri, dimostrando come la sala di registrazione possa diventare un vero e proprio strumento di composizione.

Appare allora legittimo chiedersi se la scrittura digitale oggi nasca all'interno di analoghi contesti, per quanto in modalità differenti, e se possa dar luogo a simili risultati in cui la creatività del musicista è ancora il baricentro del suo gesto compositivo. Frattini, a tal fine, ha posto dei 'distinguo' indicando chiaramente come la bontà di una partitura digitale dipenda, da un lato, dalla qualità delle *library* utilizzate per realizzare i vari *mockup* cinematografici – ossia le partiture virtuali che imitano o ri-creano suoni acustici ed orchestrali – e,¹³ dall'altro, dalle modalità con cui il compositore riesce ad utilizzarle. Realizzare una simulazione orchestrale con questi strumenti, sempre seguendo le sue considerazioni, significa affrontare una lettura simile a quella che svolge il direttore d'orchestra nel momento dello studio e della concertazione del brano che si trova ad allestire. Il compositore che lavora con le *library* deve riuscire a ricreare un'orchestra sinfonica, prestando attenzione al timbro e agli equilibri fonici delle parti, verificando le dinamiche e ogni altro aspetto che fa parte di una normale esecuzione musicale. Ma affinché la sua prestazione non sia semplicemente una 'trascrizione' di un pensiero musicale che potrebbe realizzarsi anche con gli strumenti tradizionali, egli dovrebbe cercare di realizzare dei suoni altrimenti non eseguibili dal vivo, cercando di trovare al loro interno delle risorse magari sconosciute agli strumenti tradizionali, oppure di simularne altri adottando particolari espedienti.

¹² ENNIO MORRICONE in ID. - SERGIO MICELI, *Comporre per il cinema. Teoria e prassi della musica nel film*, Venezia, Marsilio 2001, p. 129.

¹³ Ai fini di un risultato eccellente, molto dipende dalla qualità delle *library* utilizzate, ossia dalle modalità con cui ogni singola nota è stata registrata con diverse articolazioni (legato, staccato, marcato, sforzato), dinamiche e segni di espressione (*p*, *pp*, *f*, *ff*...), prestando cura al fraseggio, all'agogica e alla dinamica e anche alla spazializzazione del suono. Simili requisiti si trovano, in particolar modo, nella *Vienna Symphonic Library*.

Il ricorso al minimalismo

Gli esiti a cui questa 'terza fase' della musica per film sta andando incontro ci consegnano però colonne sonore la cui scrittura musicale sembra essere priva di forme di complessità per ancorarsi a modelli di derivazione minimalista che molte volte cercano di celare la povertà creativa che agisce alla loro base.

Il minimalismo, com'è noto, ha 'prestato' alcuni dei suoi massimi rappresentanti, come Philip Glass e Michael Nyman, all'universo delle immagini in movimento grazie alla sua vocazione multimediale. L'antinarratività di questa musica, data dalla tecnica ripetitiva e dalle variazioni pressoché impercettibili delle sue cellule melodico-ritmiche elementari, da un lato comporta la mancanza di temi veri e propri, dall'altro la rende naturalmente predisposta alle operazioni di montaggio e all'utilizzo dei suoi diversi frammenti musicali nel contesto della narrazione filmica. Accanto a questo, la preponderanza dell'elemento ritmico arricchisce questa musica di una notevole funzione motoria, risultando particolarmente efficace in ambito audiovisivo. Basti pensare al cinema di Peter Greenaway o di Godfrey Reggio che più di tutti ha utilizzato e messo in risalto le potenzialità di un simile universo sonoro.

Ma l'utilizzo del minimalismo può comportare anche un pensiero musicale molto debole che si basa su una staticità armonica disarmante e su un'incapacità ad articolare percorsi musicali in grado di rapportarsi poeticamente alle immagini in movimento. Non ultimo, queste situazioni sonore molto spesso accompagnano le immagini ininterrottamente privando il racconto cinematografico dei silenzi che registi molto accorti hanno sempre rivendicato essere una componente essenziale del loro cinema. Una situazione che è la logica conseguenza della nuova modalità di scrittura che via via si è affermata basandosi sulle cosiddette *Timing notes* e che ha comportato un'ulteriore standardizzazione della scrittura.

Il Time code SMPTE (*Society of Motion Picture and Television Engineers*) è un sistema per cui si possono scandire le ore : minuti : secondi in riferimento ai *frames* ottenendo un time code del *Cue* in centesimi di secondo. Le *timing notes*, pertanto, sono utilizzate dal compositore per ottenere il corretto tempo musicale e i conseguenti sincroni audiovisivi.

My timing notes are probably much more detailed than those that many music editors give today, [...] They're almost small novellas in many instances. And one of the most important things I do when I'm timing for a composer is use adjectives and adverbs. I

think the more they are used, the easier that makes it for the composer. To say a man comes through the door at : 04.7 is meaningless. But if you say he comes through the door with a snarl on his face or he comes through the door happily or he comes through the door dejectedly—that tells the composer, I believe, what mood he should be writing.¹⁴

Una simile situazione si riflette in film come *Dunkirk* di Christopher Nolan (2017), in cui la colonna musicale originale, con il suo costante riferimento alla scala di Shepard,¹⁵ tende costantemente la mano ai suoni creati da *sound designer* e ad alcuni oggetti sonori in costante evidenza, come il ticchettio dell'orologio che scandisce il tempo dell'attesa. La presenza della musica di repertorio – *Variatione IX, Nimrod*, da *Enigma Variations* op. 36 di Edward Elgar – in un simile contesto non solo assume un evidente significato simbolico ma si pone come un gesto sonoro liberatorio, in sintonia con i vascelli inglesi giunti a prestare soccorso ai giovani soldati.

Quale futuro per la musica per film?

Franco Fabbri, mentre questi universi si stavano delineando nel corso degli anni Novanta, ha prontamente sottolineato che l'avvento della sintesi digitale ha comportato una nuova organizzazione del lavoro del compositore di colonne sonore, grazie alla possibilità di «comunicare tra strumento e strumento, o tra strumento e computer e viceversa, attraverso protocolli e codici capaci di assicurare un controllo in tempo reale».¹⁶ Si chiedeva, di conseguenza, se in un non lontano futuro la musica per film potesse essere creata da algoritmi in grado di generare partiture, creando un sistema di scrittura collegato a un archivio, «in-

¹⁴ GENE MARKS in F. KARLIN, *On the track* cit., pag. 72.

¹⁵ «C'è un'illusione acustica, se vogliamo chiamarla così, che si chiama “scala Shepard” e che avevo già usato in *The Prestige* con il compositore David Julyan. È un'illusione che fa credere che ci sia sempre un tono ascendente. È un effetto cavatappi. [...] Ho scritto la sceneggiatura secondo questo principio, con tre linee temporali che danno una costante idea di intensità, di intensità crescente» (HANNES ZIMMER in www.ilpost.it/2017/09/02/dunkirk-suoni-colonna-sonora/ consultato 15 gennaio 2022).

¹⁶ FRANCO FABBRI, *Dalla musica elettronica all'immagine elettronica. Dalla musica automatica a quale cinema?*, in ID., *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli 1996, p. 185.

corporato in un sistema esperto, [a sua volta] interfacciato con un software di composizione»,¹⁷ sollecitato direttamente dalla sceneggiatura di un film con le relative note di regia.

Un futuro affascinante, forse non lontano, che paradossalmente riporta alle primissime pratiche compilatorie della musica per film agli albori del cinema muto, quando i musicisti sotto lo schermo facevano riferimento alle diverse cine-teche musicali che proprio a queste corrispondenze musica-sceneggiatura si basavano, ma che pur sollevano qualche perplessità. Ci invitano, allo stesso tempo, a ricordare come il commento sonoro del cosiddetto cinema d'autore si basasse su presupposti molto più complessi e affidasse alla colonna sonora delle funzioni non semplicemente riducibili ad un banale gioco di corrispondenze audiovisive.

Basti pensare alla riflessione teorica maturata nei confronti di questo cinema da Zofia Lissa, Siegfried Kracauer, Claudia Gorbman e soprattutto Sergio Miceli che, con la sua teoria dei livelli, era riuscito ad offrire una singolare interpretazione del cinema di Federico Fellini e Sergio Leone.¹⁸ Basandosi sulla coppia oppositiva livello diegetico e livello extradiegetico usata nella linguistica, Miceli ha interpretato il cinema di questi e altri registi sulla base del livello interno ed esterno.¹⁹ A questa coppia egli ha aggiunto anche il livello mediato, in cui risiede il massimo del potenziale interattivo di una colonna sonora con l'immagine filmica, per evidenziare i momenti in cui la musica riesce ad assumere una valenza narrativa a prescindere dalle immagini che si trova ad accompagnare, come spesso accade nel cinema del regista riminese.²⁰

¹⁷ Ivi, p. 188.

¹⁸ Cfr. ZOFIA LISSA, *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin, Henschelverlag, 1965; SIEGFRIED KRACAUER, *Film: ritorno alla realtà fisica*, Milano, Il Saggiatore 1962; CLAUDIA GORBMAN, *Unheard Melodies. Narrative Film Music*, London, British Film Institute 1987; SERGIO MICELI, *Analizzare la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli*, «Rivista Musicale Italiana», XXIX/2 (1994), pp. 517-544.

¹⁹ Per un approfondimento sulla teoria dei livelli si veda SERGIO MICELI, *I «livelli». Un metodo di analisi*, in ID., *La musica nel film*, cit. pp. 223-230; ID., *Analizzare la musica per film. Una riproposta della teoria dei livelli*, «Rivista italiana di Musicologia», XXIX/2 (1994), pp. 517-544; ID., *Musica e cinema: un approccio metodologico*, «Musica domani», XCII (1994), pp. 6-10; ID., *Analizzare la musica nel film*, in *Musica e cinema nella cultura del Novecento* cit., pp. 329-384; ID., *L'analisi audiovisiva*, in E. MORRICONE – S. MICELI, *Comporre per il cinema* cit., pp. 77-128; S. MICELI, *Analisi. Funzioni drammaturgiche primarie*, in *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Milano, Ricordi 2009, pp. 643-666.

²⁰ Basti pensare alla famosissima del veglione carnevalesco nei *Vitelloni* (1953). Qui troviamo

Anche l'approccio semiologico inaugurato da Michel Chion, che ha invitato a rapportarsi a una nuova concezione del suono cinematografico, inteso come entità che comprende anche i suoni di sintesi e i rumori, ha comportato delle notevoli ricadute particolarmente feconde nell'approccio al cinema di registi come Antonioni, Jaques Tati e Tarkovskij stesso.²¹ Un approccio che dimostra in che modo il cinema d'autore europeo avesse pensato alle funzioni che il suono poteva assumere al proprio interno, offrendo modelli di analisi estremamente complessi e raffinati.

Simili approcci oggi risultano il più delle volte sterili. Senza necessariamente rimpiangere il passato o demonizzare il presente, come abbiamo dichiarato sin dall'inizio della nostra riflessione, è pur sempre vero che le tradizionali 'funzioni' di carattere narrativo assegnate alla musica e la ricerca della sinestesia audiovisiva, additata sin dalle origini della settima arte come una sua meta, oggi sono difficilmente rinvenibili. Ci stiamo, invece, sempre più avvicinando a un universo sonoro cinematografico che si rapporta alle immagini in movimento secondo modalità del tutto desuete, evitando funzioni narrative o di commento e invitando il pubblico ad un ascolto immersivo in sintonia con i nuovi impianti di diffusione del suono nella sala cinematografica che hanno generato il cosiddetto 'super-schermo' sonoro che 'abbraccia' quello cinematografico e avvolge il pubblico inibendolo a qualsiasi ipotesi interpretativa.

Delle tante pellicole che potremmo prendere come punto di riferimento, pensiamo a *Saving private Ryan* di Steven Spielberg (1998), dove il lavoro del *suond*

un'orchestra che sta suonando a tutto volume un clownesco *cancan*, tipico di Rota, per accompagnare le danze della festa. Fino a questo punto la musica compare a livello interno e sottolinea efficacemente il clima festoso e di evasione. Alberto sta ballando al centro della pista reggendo una bottiglia di spumante. Quando la festa sta giungendo al suo termine, sfinito e ubriaco egli esce dalla sala; ora si sente solo il suono sgangherato di una tromba che ripete in maniera deformata il motivetto del *cancan*. La musica a questo punto esce allo scoperto. Il suono della tromba disarticolato, non più brioso e clownesco qual era nell'ostinato iniziale della festa, rivela la triste condizione esistenziale che ora Alberto sembra voler rifiutare: all'uscita della sala tenta infatti di zittire il trombetta, divenuto suo alter ego, con un gesto irato e scomposto.

²¹ MICHEL CHION, *L'audiovision. Son et image au cinéma*, trad. it. di Dario Buzzolan, Torino, Lindau 1997; ID., *La voix au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile 1982, ID., *La toile trouée*, Paris, Éditions de l'Étoile 1988; ID., *Le son au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile 1985. Una sintesi di questi e dei sopraccitati testi si trova in ROBERTO CALABRETTO, *Listening to Images: A Historical Overview of Theoretical Reflection*, in *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, a cura di Gianmario Borio, Surrey, Ashgate 2015, pp. 167-183.

Roberto Calabretto, *La musica per film e l'universo digitale. Quali prospettive?*

designer Gary Lindstrom è risultato essere particolarmente efficace per la resa spettacolare delle sonorità relative ai fatti narrati.

Saving private Ryan [...] utilizza tutte le più sofisticate tecniche oggi disponibili per la realizzazione della colonna sonora. Questo film vi farà vivere l'esperienza di essere nel bel mezzo di una battaglia esattamente come un soldato: gli effetti sonori vi coinvolgeranno e sentirete molto di più di ciò che vedrete. Per ottenere questi risultati abbiamo sfruttato al massimo i canali surrounds. È stata un'esperienza interessante provare a fare qualcosa di grande e di caotico come la battaglia D-DAY: il suono doveva essere potente e articolato ma non così tanto da annoiare. Mi sono anche sentito nell'obbligo di essere accurato nella descrizione di come tale guerra poteva essere ascoltata da un soldato e non incorrere, invece, nel rischio di lasciare allo spettatore la libertà di interpretare i suoni stessi.²²

In questo cinema 'sensoriale' musica, suoni e rumori sono pur sempre elementi di primaria importanza ma, allo stesso tempo, si relazionano in maniera diversa e disegnano degli scenari audiovisivi parimenti differenti da quelli consegnati dal passato. Su questo mutato contesto sarà necessario riflettere.

²² GARY LINDSTROM in ALESSANDRA PAGAN - MANUEL CECHINATO, *Cinema e forme sonore*, Udine, Forum editore 2000, p. 110.

Maria Rossetti
*Tra individualismo e condivisione:
la musica negli eccessi della surmodernità*

In un'epoca fluida come quella che stiamo vivendo, a scandire gli avvenimenti è la crisi, fenomeno ricorrente ed elemento caratterizzante delle mutazioni continue e subitane. Gli enormi stravolgimenti della nostra epoca, mai nella storia umana così repentini, portano a leggere la crisi con accezione plurima e ad attribuirle un ruolo specifico nell'accelerazione dei processi in corso, di cui non ultimi, negli anni più recenti, quelli di digitalizzazione. Variazioni improvvise, fasi di passaggio riconoscibili come tali sin dall'inizio, fratture negli schemi abituali e nella scansione lineare dei progressi sull'asse temporale, frequenti oscillazioni tra accelerazione e rallentamento cui siamo sottoposti ci richiedono un esercizio di destrutturazione e riassetamento continuo. Tutto ciò, se comporta un grande dispendio di energie, reso tangibile dalla necessità di leggerezza e vacuità che caratterizza le nuove forme di intrattenimento, è anche alla base dello sviluppo di un *mindset* elastico, misurabile nell'abbondanza di produzione creativa che non è solo assolvimento all'esigenza capitalistica ma è anche segno evidente dei numerosi stimoli a cui la civiltà umana risponde attivamente allenando il suo potenziale.

Il passaggio da post-modernità a iper-modernità produce una riformulazione nel concetto di dimensione, assoggettata alla definizione di nuovi parametri. La concretezza dello spazio reale è messa in discussione, la scansione temporale è più che mai percezione di simultaneità piuttosto che misura attraverso la quale ascrivere un evento a un determinato momento della storia. Allo stesso tempo, l'elemento di destabilizzazione connesso ai fenomeni di criticità prende forma attraverso continue ridefinizioni di pensiero. Se la crisi della modernità sta acquisendo consapevolezza di sé con pacifica accettazione della precarietà, resta sempre valido il principio postmoderno di impossibilità a categorizzare in involucri solidi le peculiarità di un'epoca di cui è assodata l'indefinitezza.

In numerosi ambiti disciplinari, tale atteggiamento produce una proliferazione di punti di vista che, allo scopo di indagare e comprendere l'epoca contemporanea, tende a rapporti dialettici, a problematizzare i fenomeni indagati più che a pretendere di offrire verità assolute. In naturale affinità con l'oggetto esaminato, il cui nucleo è di per sé indeterminato, l'impossibilità di giungere a conclusioni diventa allora una scelta e si trasforma in metodo. In coerenza con l'epoca, gli studi si propongono come osservazione frammentaria dell'argomento trattato con l'obiettivo di porre in luce parziali e specifici aspetti lasciati aperti a ulteriori indagini allo scopo di offrire il proprio contributo come parte di un processo collettivo. Tale aspetto è speculare alla frammentazione d'opinione a cui la società occidentale si presta nel quotidiano, una realtà in cui il parere personale si erge a voce corale e caleidoscopica: in essa, come per contraddizione della postdemocrazia, la pretesa dell'autodeterminarsi dell'ego, sommata all'immediatezza comunicativa dei sistemi digitali, fomenta discussioni partecipate da milioni di individui tra loro in accordo e in disaccordo, aventi la forza di screditare l'autorevolezza di fonti attendibili, sminuendo pericolosamente il contributo dell'esperto.¹

Tale fenomeno è reso possibile dalla perdita di ogni riconoscimento di legittimità nelle 'certezze' paventate dall'uomo moderno.² Alla voce autorevole del singolo intellettuale della modernità si sostituisce oggi l'esigenza di affermazioni e conferme su larga scala, raccolte in giurie internazionali di esperti e campagne di sondaggio. Intanto, la prolifica diffusione di dialoghi parcellizzati capaci di contribuire a una conoscenza complessiva di un'epoca che sfugge alla comprensione e che moltiplica a dismisura le sue rappresentazioni, pur rinunciando alla ricerca di certezze inappellabili per ricavare solo piccole porzioni del sapere, è dimostrazione del fatto che la nuova epoca ha metabolizzato la lezione postmoderna della frattura con la modernità.

In coerenza con tale spirito nell'era del POV (*point of view*), questo saggio si colloca in un dibattito aperto con l'aspettativa di riflettere su una serie di questioni che, pur senza risposta, pongono in luce alcuni elementi della più recente attualità in tema di musica d'arte occidentale: aspetti che sono capaci come non

¹ Anche in questo caso, i due anni di crisi pandemica hanno contribuito a mettere in luce il fenomeno.

² È ciò che Lyotard definisce come la fine delle grandi metanarrazioni. Cfr. JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit 1979.

mai di investire, se non invadere, la nostra quotidianità. Anzitutto è bene interrogarsi sul modo in cui le musiche d'arte, oggi, agiscano all'interno della società, su che ruolo giochino e in che posizione si collochino rispetto alla realtà contingente; e ancora: in che relazione si trovano col virtuale? Un contributo notevole a tale quesito è stato offerto da Gianluigi Mattietti nel precedente volume degli Atti.³

La compressione temporale alla quale siamo sottoposti sin dall'approdo alla quarta rivoluzione, quella del digitale, ci porta a dover rincorrere un tempo che accelera giorno per giorno. Siamo chiamati a stare al passo col futuro per abitare in pienezza il presente e partecipiamo a questa nuova dimensione in maniera sempre più immersiva. Nell'era dell'accumulazione,⁴ in cui la sovrapproduzione materiale e immateriale determina sovrabbondanza di informazioni e viceversa, siamo vicini più che mai a quel concetto di surmodernità introdotto da Marc Augé negli anni Novanta dello scorso secolo. In coerenza con i processi storici in corso, tale principio si sdoppia, si estende ad eccessi meno concreti e sempre più digitali, frammentari e intangibili.⁵ La globalizzazione trova piena realizzazione nell'etere, nei tempi millesimali del traffico di dati e nello scorrere continuo di immagini che dà spazio a rapporti liquidi di flussi umani in costante spostamento, i quali vivono la virtualizzazione del proprio quotidiano fomentando la fortissima precarietà che caratterizza la propria esistenza reale e virtuale.⁶

In riferimento all'eccesso di tempo teorizzato dall'antropologo francese, va evidenziato come la crisi degli ultimi anni abbia indotto a un'accelerazione dei fenomeni di digitalizzazione in tutti i campi, con un uso dello streaming sem-

³ GIANLUIGI MATTIETTI, *Realtà aumentate e virtuali nella musica del XXI secolo*, in *Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica. Atti della prima giornata di studio, 13 aprile 2021*, a cura di Marco Bizzarini, Napoli, FedOA Press 2021, pp. 31–47.

⁴ GUY DEBORD, *La société du spectacle*, Parigi, Buchet/Chastel 1967 (trad. di Paolo Salvadori, *La società dello spettacolo*, Milano, Baldini Castoldi 2017). Secondo l'autore nel mondo contemporaneo, abitato da feticci e simulacri, la merce è immagine tra possibilità del reale e impossibilità del modello. Laddove significante e significato coincidono, il segno (e di conseguenza il gesto) è già di per sé messaggio.

⁵ MARC AUGÉ, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera 1996; *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Milano, Elèuthera 2009.

⁶ ZYGMUNT BAUMAN, *Postmodernity and its discontents*, Polity press, Cambridge 1997 (trad. di Vera Verdiani, *Il disagio della postmodernità*, Mondadori, Milano 2002). ARJUN APPADURAI, *The future as cultural fact. Essays on the global condition*, London, Verso 2013.

pre più rilevante nell'ambito della comunicazione.⁷ L'accelerazione temporale alla quale siamo sottoposti corrisponde ad accelerazione del trascorso storico. Nel flusso ininterrotto del tempo presente ogni momento della vita individuale viene immediatamente ascritto al passato.⁸ Un esempio tangibile è offerto dai diversi social, ormai parte integrante della nostra esistenza, che utilizzano la formula dei contenuti in streaming presenti su piattaforma per la durata di ventiquattro ore (la misura simbolica di un giorno) in modo da fare spazio quanto prima al contenuto successivo. La registrazione, quindi il salvataggio come documento di alcuni istanti di realtà, condivisa su scala globale e soggetta a una fruizione immediata, descrive il modo compulsivo col quale viene consumata ogni cosa. I social media non rappresentano più soltanto un mezzo di comunicazione ma sono anche una enorme macchina produttiva (ne è un esempio YouTube coi suoi Music Awards).⁹ Con lo stesso meccanismo di archiviazione, qualsiasi dato entra immediatamente nella storia. Così una decade viene canonizzata appena inizia quella successiva: le stesse generazioni di individui nella civiltà occidentale sono distinte in base alle tendenze di consumo, nelle quali rientra anche la musica fruita.

Nel mondo contemporaneo delle società capitalistiche il nonluogo primario è rappresentato non soltanto dagli aeroporti e dai supermercati indicati da Augé, ma ancora più significativamente dal web, la rete virtuale che raccoglie e riproduce tutte le esasperazioni: una realtà che, nella sua complicazione, sembrerebbe essere sempre più difficile da distinguere rispetto a quella concreta. La simulazione virtuale utilizza le logiche della percezione umana per illudere della costruzione di un parallelo del mondo concreto attraverso una realtà aumentata. Ne consegue una difficoltà alla gestione della propria lucidità nell'atto di riconoscere e

⁷ L'utilizzo di questa forma di condivisione non influisce soltanto sulla sfera temporale dell'esperienza ma investe anche e soprattutto quella spaziale, in quanto conduce all'affermazione stabile di nuovi modi di incontrarsi, meno fisici e presumibilmente più frequenti.

⁸ Sembra testimoniarlo, nella definizione temporale, il progressivo abbandono dei lunghi anni 'duemila' in nome di una imperversante scansione anglofona che va sostituendosi con il più giovane, smart e quasi atemporale venti-ventidue.

⁹ Spettacoli musicali in diretta streaming in cui l'intera macchina produttiva, dalla presenza dei macchinisti alla realizzazione live di video musicali, è posta sul palcoscenico divenendo essa stessa contenuto dell'esibizione.

collocare l'identità nel contesto. A ciò, misto all'alienazione, si deve la percezione sempre meno definita tra reale e virtuale.

Oggi le tre C del nonluogo (circolazione, consumo e comunicazione) si concretizzano tutte in quella dematerializzazione rappresentata dalla rete nella quale ritroviamo più che mai lo spazio intero e un eccesso di individualismo tra loro connessi e caratterizzanti a livello culturale oltre che sociale. A ciò corrisponde il fatto che nella società digitale la popular music rappresenta il genere più vitale, oltre a quello commercialmente più incisivo. Questo non sorprende: in una società di massa il consumo di musica prevalente è quello della musica di massa. L'eccesso di individualismo, connesso al consumismo, ha portato all'espansione di un'industria musicale che ha creato dei meccanismi di produzione sui quali si è basato lo sviluppo di questi repertori ma, d'altronde, questa enorme macchina è anche in grado di soddisfare i nuovi modi di fruizione individuale della musica.

Un esempio concreto è offerto da Napster, una delle piattaforme più utilizzate al mondo per fruizione musicale.¹⁰ Il motto di Napster appare un valido manifesto della surmodernità: «Riproduci musica illimitata. Milioni di canzoni: in qualsiasi momento, in qualunque luogo».¹¹ Emerge a chiare lettere la funzione di contenitore di questo database che offre una quantità di musica per il 'consumo' della quale non basterebbe una vita umana. Altro elemento caratterizzante è l'indeterminatezza temporale: l'ascoltatore non deve sottostare alle logiche dell'esecuzione dal vivo (mentalità acquisita per la nostra epoca), ma neanche a quelle della radio né tantomeno alla necessità di strumenti di riproduzione specifici. L'utilizzo di uno smartphone, accessorio costantemente presente e plurifunzionale, rende il tutto più immediato. Di conseguenza è evitata qualunque necessità di riunione in un luogo fisico atto alla fruizione musicale (teatro, sala, piazza), elemento fondamentale nel processo di socializzazione di cui la musica offre da sempre occasione. Se l'abbonamento al programma garantisce al cliente la possibilità di evitare la pubblicità (meccanismo primario di sostentamento nella logica

¹⁰ Napster vanta oggi più di tre milioni di abbonati.

¹¹ <https://it.napster.com/> (10/02/2022) Il motto si riferisce alla creazione di un account personale, per ascoltare «musica che si adatta al tuo umore», come suggerisce il *title* nella ricerca browser. È possibile aderire anche a un account per le imprese. In questo caso la musica acquisisce un ruolo differente rispetto a quello di semplice intrattenimento. Si tratta infatti di «musica per far crescere il tuo marchio. Coinvolgi i tuoi clienti con la musica e crea nuovi ricavi per il tuo business».

della condivisione di contenuti in rete), la definizione di 'canzoni' attribuita ai brani a prescindere dal loro genere è una tendenza comune a queste applicazioni che hanno anche categorie di 'classica'. Allo stesso tempo tale etichetta rappresenta un manifesto segnale della volontà di semplificazione e delle nuove tendenze di fruizione, non solo in riferimento alla scelta del genere ma anche al fatto che l'ascolto dei brani si caratterizza sempre di più per brevità e segmentazione.

La sharing economy ha trasformato la produzione musicale nonché la fruizione con una espansione a livello globale del pubblico al quale si rivolge e al quale, di conseguenza, offre una vastità di repertori. Questo processo ha dato vita a fenomeni di ibridazione totalmente nuovi. Alcune delle principali novità che ne derivano, e che riguardano indistintamente i generi musicali, sono riassumibili attraverso una indagine delle modalità di ascolto in streaming. A motivo delle molteplici informazioni dal quale è investito, il consumatore avverte l'esigenza crescente di 'filtrare' e classificare, per dare ordine e trovare un metodo che gli consenta di orientarsi tra la vastità di dati a cui ha accesso. Di conseguenza buona parte delle piattaforme è organizzata per categorie e playlist, queste ultime realizzate attraverso analisi di mercato, con una ratio che è quella dell' 'attinenza' (principio cardine di ogni motore di ricerca) rispetto alle preferenze musicali dimostrate dall'ascoltatore. A questo primo punto si lega il metodo utilizzato per rendere rintracciabili i contenuti disponibili: i tag. Fin da subito le major (Microsoft, Sony, Apple) hanno investito milioni di dollari in ricerca e sviluppo per realizzare algoritmi capaci di riconoscere il genere di un brano musicale attraverso una scansione del file della registrazione audio. Questo dato si rivela di nostro interesse in quanto, se il sistema è indubbiamente utile ai fini della ricerca da parte del consumatore, esso modifica anche i parametri di identificazione di generi e repertori e cambia il nostro modo di intendere la musica. Da una modalità di indagine posteriore alla messa in atto dell'opera musicale e finalizzata a una maggiore comprensione della stessa e alla sua collocazione nel contesto storico estetico sociale, si passa qui a un'analisi espressamente utilitaristica, finalizzata ad assolvere a necessità di consumo adottando dei parametri essenzialmente tecnico-musicali senza tenere in considerazione caratteristiche extramusicali ritenute da sempre fondamentali nell'individuazione dei criteri di giudizio attraverso i quali creare categorie musicali coerenti.¹² Nell'infinita molteplicità di proposte

¹² L'attribuzione dei tag attraverso l'utilizzo di algoritmi analitici è più adatta ai repertori di *song*

musicali e compositori attivi oggi, il singolo artista è spesso impegnato in produzioni tra loro differenti per contenuto, intento e funzione. A ciò fa da riflesso una decontestualizzazione nelle pratiche di fruizione, nonché l'assunzione di parametri di selezione che nulla hanno a che vedere con il motivo alla base della genesi dell'opera. Ancora in merito alle piattaforme di musica in streaming, è da notare come le categorie utilizzate siano spesso legate a stati d'animo o a esigenze fisiologiche, come «Allenamento», «Relax», «Dormire» o «Benessere».¹³ Brani di Western Art Music vengono dunque presentati in tali categorie e sono affiancati a composizioni di altri autori, inclusi per motivi utilitaristici in una selezione di composizioni dei generi più disparati.

Un altro aspetto che differenzia l'ascolto live da quello registrato sin dalla sua nascita, e sempre più facilmente con i nuovi sistemi in streaming, è la possibilità che l'ascoltatore ha di viaggiare all'interno del brano, segmentarlo, ascoltarlo da un determinato punto della traccia, muoversi nell'avanti e indietro del pezzo. In riferimento ai repertori colti, è sempre più frequente la proposta di ascolto di un singolo movimento rispetto all'opera completa. Così le modalità e i tempi di ascolto sono stabiliti in pienezza dall'individuo fruitore e non dal compositore o dall'esecutore.

All'interno di questa realtà sarà naturale interrogarsi su quale sia il ruolo dell'artista contemporaneo. In una prospettiva consumer-centrica, in che modo interviene il compositore, anche nelle modalità di proposta? Asseconda o respinge le tendenze di globalità? In che posizione della storica scala gerarchica è collocato rispetto al fruitore, all'esecutore, al nuovo committente?

I ruoli nel panorama musicale stanno cambiando poiché vanno modificandosi il processo compositivo e le esigenze contestuali. Nell'era dell'espansione capitalistica la produzione musicale si trasforma a partire dall'utilizzo di PC e software di sintetizzazione dei suoni. Tale uso di mezzi elettronici ha garantito una quasi assoluta autonomia al compositore che in tempo reale ha la possibilità di verificare il proprio lavoro, anche laddove la scrittura preveda un organico, fattore che

(pezzi brevi con affinità stilistiche e strutturali) che alla vastità delle composizioni di musica colta in cui il sistema delle categorie risulterebbe più complicato da attuare. Al contempo va segnalato come in base ai parametri preselettivi vengano spesso raggruppati in categorie unitarie oggetti musicali distanti tra loro per estetica, tecnica compositiva e contenuto ideologico.

¹³ Sono qui menzionate alcune delle principali categorie di Spotify. <https://open.spotify.com/search> (10/02/2022).

richiederebbe la presenza di strumentisti o cantanti qui sostituiti attraverso la simulazione di voci digitali. Ridimensionata la funzione dell'editore, ormai un promotore, ne acquisisce una nuova il tecnico del suono. L'attuale produzione di musica prevede quasi un passaggio obbligato allo studio di registrazione prima che alla sala da concerto.¹⁴ Antonio Rostagno, in un recente intervento,¹⁵ si chiedeva se fosse possibile attribuire alla musica un ruolo di socialità o la definizione di un senso storico, nell'impossibilità di chiarire lo spazio sociale in questo nonluogo caratterizzato da precarietà e provvisorietà. Emerge senz'altro generalmente l'assenza di condivisione concreta legata alla soggettivazione e all'individualismo solitario in cui la fruizione musicale raramente si offre come collante. Probabilmente tale circostanza è riconducibile alla ri-concettualizzazione di musica a cui stiamo andando incontro. Sia nello svuotamento di senso generale (a cui si riferiva Rostagno), sia negli odierni orientamenti emozionali, in cui vengono perseguite in prevalenza ricerche di sonorità ed effetti acustici, la musica prodotta è sicuramente rappresentazione del mondo contemporaneo e della surmodernità in tutte le sue caratterizzazioni. Anche laddove si tratti di 'nonmusica' secondo una definizione assegnata dagli stessi compositori (è il caso di Brian Eno), e cioè anche nel momento in cui l'individuo sia impegnato in un ascolto esperienziale immersivo con il quale si distacca da tutto ciò che è logica razionale per riconnettersi al suo lato emotivo attraverso una ricerca sensoriale, non è forse questa, concettualizzata o meno, una esigenza dei nostri tempi e dunque manifestazione di un pensiero collettivo espresso in musica? Il caso della sound art testimonia una riflessione sui modi di ascolto che viene palesata attraverso specifiche scelte estetiche nella produzione:¹⁶ emerge una riconsiderazione dei parametri costitutivi del concetto di musica, operata attraverso ridefinizione e riassegnazione di scopi primari.

¹⁴ Anche per i repertori più antichi si assiste sempre più spesso a una riscoperta che è anzitutto registrazione in studio, successivamente trasformata in esecuzione dal vivo finalizzata alla presentazione del disco.

¹⁵ ANTONIO ROSTAGNO, *Alcuni campi di riflessione aperta fra filosofia e composizione*, Introduzione alla giornata di studi «Ruolo e funzione della musica contemporanea nella nostra società» organizzata dal CIRMI, 3 ottobre 2020. <http://www.lucalombardi.net/home/wp-content/uploads/2020/10/Introduzione-Incontro-3.10.2020.pdf> (10/02/2022).

¹⁶ EMANUELE ARIELLI - ROBERTA BUSECHIAN, *Sperimentazioni estetiche: sound art e concezioni dell'ascolto sonoro*, «Rivista di estetica», LXVI (2017), pp. 47-60.

Se questa tendenza artistica risponde al senso di vacuità come effetto della nuova percezione offerta dall'etere attraverso la proposta di un'esperienza immersiva, una delle tendenze compositive odierne è rappresentata dalla trasposizione in ambito musicale del digitale come mezzo di efficientamento ed estensione cognitiva della vita quotidiana: la realtà aumentata è utilizzata come propaggine degli strumenti acustici; allo stesso modo, l'applicazione di componenti cibernetiche al corpo umano trasforma il gesto in suono. L'obiettivo è quello di costruire una realtà dematerializzata in grado di coinvolgere la percezione umana in totale affinità con la logica del nonluogo dell'etere (virtuale come parallelo del reale su base percettiva).¹⁷ Ciò che accomuna le due tendenze, anch'esse estremamente eterogenee, è l'assegnazione di uno scopo specifico alla produzione musicale: offrire al pubblico un'esperienza sensoriale e percettiva. La ricerca di novità è da sempre proprietà intrinseca della creatività dell'uomo occidentale, principio cardine dell'arte ed elemento di riconoscimento dell'artista. Oggi la ricerca del nuovo nell'originale muove da sperimentazioni acustiche e digitali che tendono a mostrare un interesse relativo rispetto alle teorie estetiche diffuse fino all'età moderna. A ciò pare conseguire un misconoscimento del bello come valore atemporale. L'essere effimero del mondo surmoderno pervade anche le forme dell'arte musicale, di cui pur restano tangibili i significati attuali, caratterizzanti dell'epoca e atti a esplicitare i molteplici volti della nuova fase storica attraverso un gioco intellettuale che evidenzia i meccanismi di costruzione del prodotto artistico intendendo il processo come parte del risultato.

Ha suscitato scalpore una recente intervista al CEO di Spotify, Daniel Ek,¹⁸ che spiega bene il modo in cui oggi la produzione musicale di compositori contemporanei (non esclusivamente attivi in ambito pop) sia estremamente rela-

¹⁷ Ne è un esempio *Convergence* di Alexander Schubert (1979). Il compositore sfrutta il concetto di intelligenza artificiale per registrare, attraverso software specifici, le caratteristiche dei musicisti umani e creare nuove entità. Nel brano gli esecutori interagiscono con le controparti generate, soggette a costante trasformazione. L'intento è quello di mostrare un mondo costruito e parametrico. L'attrito tra la percezione della macchina e quella dell'uomo è il punto di partenza per indagare la fluidità del sé e le restrizioni della percezione. A una prima versione eseguita dal vivo (2020) segue una seconda versione (2021) interamente registrata. Ciò dimostra come i compositori si stiano distaccando dall'esigenza di un luogo fisico nel quale vedere eseguite le proprie opere e si stiano accingendo a progettare lavori interamente registrati.

¹⁸ <https://musically.com/2020/07/30/spotify-ceo-talks-covid-19-artist-incomes-and-podcasting-interview/> (10/02/2022).

zionata al dato commerciale. A colpire, alcune affermazioni rilasciate durante l'intervista:¹⁹

Alcuni artisti che in passato andavano bene, potrebbero non ottenere gli stessi risultati in futuro. In questo panorama non sarà possibile registrare musica una volta ogni tre o quattro anni e pensare che sia abbastanza. [...] Gli artisti che oggi hanno successo si sono resi conto che è fondamentale creare un legame continuo con il proprio pubblico. Si tratta di pubblicare materiale, raccontare una storia attorno all'album e continuare a dialogare con i propri fan.

Ek, da amministratore delegato di un'azienda che produce un bene di consumo, punta su un aumento di fatturato attraverso un incremento di produttività, richiesta, vendita e adeguamento dei tempi di produzione del bene: tutte azioni che toccano gli eccessi della surmodernità: comunicazione continua, immediata, flusso di materiale liquido, un compositore/esecutore che fa anche da marketing manager della propria produzione. Il paradosso nasce laddove il lavoro finale sia però un prodotto d'arte e i tempi tecnici, secondo alcuni artisti, ancora non possono essere adeguati a quelli di un'industria. Dovrebbe far riflettere il fatto che qualcosa di simile sia già accaduto in passato: non dimentichiamo i tempi stretti concessi (per altri motivi) agli 'artisti-artigiani' compositori su committenza tra Sei e Settecento.

Sappiamo che oggi a guidare il mercato è lo streaming. Con l'accelerazione incalzante data dalla pandemia, questo fenomeno sta interessando anche i repertori d'arte. Ad agosto 2021 Apple ha annunciato l'acquisizione di Primephonic, un'applicazione di streaming nata nel 2017, dedicata alla musica classica e pensata per questo repertorio. In linea con le esigenze di ascolto della musica d'arte, la qualità audio è uno degli elementi che distingue questa applicazione dalle altre; nella fase di selezione di un brano, la piattaforma consente di scegliere tra le registrazioni disponibili in base agli esecutori, il direttore d'orchestra, l'etichetta discografica. Ciò dimostra un adeguamento alle esigenze dell'ascoltatore colto – ancora una volta la customer centricity guida le scelte strategiche del mezzo di distribuzione dei contenuti.²⁰ Realtà grandi come la Digital Concert Hall della Filarmonica di Berlino o il canale di OperaVision, ma anche più vicine a noi

¹⁹ Traduzione a cura della scrivente.

²⁰ Appare significativo il fatto che i parametri di attribuzione del guadagno differiscano rispetto a quelli da sempre legati ai generi di consumo. Se in questo secondo caso è sufficiente il click (la

come il Donizetti OperaTune, o come il Progetto OperaStreaming dell'Emilia Romagna, ci stanno portando nella stessa direzione.²¹ OperaVision è un progetto supportato dall'Unione Europea, pensato per connettere l'opera a livello globale. Esso riunisce ventinove partner provenienti da diciassette paesi e, in maniera non dissimile rispetto a Napster, la Home invita a 'viaggiare' virtualmente e scoprire la diversità dell'opera in qualsiasi momento e da qualunque luogo.²² Ciò testimonia come la diffusione di musica in streaming e live-streaming stia investendo sempre più anche i repertori colti.

Nel periodo pandemico lo streaming ha rappresentato in numerose occasioni il solo modo possibile attraverso il quale sopperire alla chiusura di teatri e sale da concerto. A ciò consegue l'intuizione che questo mezzo possa rappresentare una risorsa (ormai irrinunciabile) per la condivisione musicale nel presente e negli anni a venire. Le numerose sollecitazioni cui sono soggetti gli enti di produzione dal sempre più vasto pubblico del delivery e da nuove contingenze esterne – non ultime le necessità derivanti dalla green economy nell'era della sostenibilità – portano come conseguenza una nuova fase di sperimentazione legata alla rinuncia al luogo fisico in nome di una realtà virtuale imperante: una ricerca che, a partire dai mezzi di diffusione, potrà riflettersi anche sugli scopi culturali e sociali della creazione artistica, su tematiche, obiettivi e messaggi, nonché su ogni aspetto dell'estetica musicale.

In conclusione, ci si domanderà quali siano oggi e, in prospettiva, quali saranno in futuro gli spazi della socialità e dell'intrattenimento. I luoghi antropologici legati alla musica sembrano ormai sempre meno popolati in favore di una diffusione globale del prodotto musicale. Da sempre questi luoghi rivestono un ruolo relazionale, storico e identitario che si perde nel momento in cui la condivisione avviene attraverso altri mezzi. Siamo di fronte a un cambiamento, non

selezione del brano), su Primephonic il percepito in termini economici differisce proporzionalmente al tempo di permanenza sul brano.

²¹ Nel periodo pandemico numerosi enti musicali hanno fatto fronte alle nuove esigenze di condivisione musicale attraverso lo streaming. Tra le più importanti si segnala l'esperienza dell'Associazione Scarlatti. Cfr. TOMMASO ROSSI, *Musica d'emergenza. Organizzare la musica durante la pandemia: l'esperienza dell'Associazione Alessandro Scarlatti*, in *Le musiche d'arte* cit. pp. 81-91.

²² Parteciano al progetto i maggiori teatri d'Europa, tra cui quattro quelli italiani: il Teatro di San Carlo di Napoli, il Teatro dell'Opera di Roma, il Teatro La Fenice di Venezia e il Teatro Regio di Torino.

solo di spazio: esso non investe soltanto le questioni pratiche ma modifica tutta una serie di connotati anche simbolici, nonché le dinamiche connesse alla messa in opera. Si prenda come esempio il teatro, in cui c'è da sempre una coincidenza tra disposizione spaziale e organizzazione sociale. È facile intuire come dei musicisti impegnati a suonare in un teatro vuoto percepiscano questa esperienza come straniante. Si parla ormai spesso di palcoscenico virtuale ma cosa vuol dire suonare senza pubblico? In che modo cambia la musica, l'esecuzione, la dialettica anche solo simbolica tra le due parti attive di esecutore e ascoltatore? Alla percezione fisica di presenza degli esecutori sul palcoscenico e del pubblico nella platea viene a sostituirsi una riproduzione dei primi, con conseguente sensazione di distacco, e una totale mancanza dei secondi, la quale provoca una piena sensazione di assenza.

Viene meno per l'ascoltatore quell'esperienza totalizzante prodotta dalla propria presenza in teatro: sapere anche semplicemente di poter mettere in pausa, di chiudere, di riaprire, andare avanti o tornare indietro nel tempo dello spettacolo o essere distratti da qualsiasi altro elemento esterno modifica la percezione del momento e riduce drasticamente il livello di attenzione e di partecipazione attiva. La qualità dell'ascolto non dipende più tanto dalla posizione in sala, ossia dalla collocazione fisica in uno spazio creato appositamente per la musica (e spesso per un determinato repertorio), bensì dall'attrezzatura tecnologica di cui si dispone. Eppure, sempre di più si propende per una 'esperienza immersiva', cercata e creata attraverso i nuovi mezzi della tecnologia. Ne sono esempi le registrazioni in 3D con riprese a 360° nelle quali lo spettatore è collocato al centro dell'orchestra o dell'ensemble: si vuole simulare qui un'esperienza di partecipazione totale in una collocazione che, a ben vedere, non avremmo neanche in teatro. Lo scopo è quello di aumentare la sensazione di presenza fisica e vicinanza rispetto agli artisti stessi: l'ascoltatore è in mezzo a loro, partecipa all'esecuzione più di quanto farebbe se fosse su una poltrona in teatro. In base alla direzione verso la quale si sposta, avverte la provenienza del suono per variazione d'intensità. La molteplicità di prospettive che possono essere adottate per il tramite della simulazione dà occasione per essere collocati in una determinata dimensione. Il potenziale immersivo della musica viene ampliato in tale direzione. L'Institute of Communication System dell'Università di Aquisgrana nel 2017 ha avviato una collaborazione con l'Orchestra Sinfonica cittadina per un progetto di ricerca sulla registrazione di segnali audio professionali in combinazione con video interattivi a 360°. Il contenuto registrato è utilizzato per attività di ricerca nel settore dell'elaborazione del segnale audio per lo sviluppo di sistemi immersivi,

come formati 3D, elaborazione del segnale binaurale e riproduzione audio spaziale. Le sperimentazioni in campo acustico stanno contribuendo a una ridefinizione del concetto di musica che, per ricorso storico, vede avvicinata nuovamente questa disciplina all'ambito scientifico.

Contestualmente, lo spettacolo dematerializzato, fruito tramite i canali virtuali, è privo di quella componente collettiva ed esperienziale che costituisce un elemento cardine della nostra cultura musicale, e dunque ne vede modificata la funzione in godimento e riflessione individuale. La visione di un concerto attraverso un social offre un altro tipo di possibile interazione, anche con i musicisti: diretta, immediata, ma superficiale, di riconoscimento e non di conoscenza. Emerge ancora una volta l'espressione di individualismo piuttosto che un concreto scambio di comunicazione. In un mondo senza legami, di pura rappresentazione e di condizione autoreferenziale prodotta ed esibita, in cui il modello sostituisce il soggetto,²³ nelle zone di contatto affettive tra musicista e pubblico (i cosiddetti fan) si concretizza la spettacolarizzazione dell'esistenza legata ai nuovi media. La gestualità acquisisce un ruolo fondamentale: in una cultura prettamente visiva la rapidità e l'eccesso di input inducono a un'acquisizione di informazioni per immagini, mezzo dell'immediatezza.

Nella mancanza di punti di riferimento collettivi, l'individuo è oggetto esclusivo delle attenzioni dei produttori ma il virtuale, oggi primo tramite di proliferazione musicale, trascina in sé una mancanza di reciprocità tra esecutore e spettatore, nonché tra i vari componenti del pubblico. Dal punto di vista dell'esecutore viene meno l'interlocutore, dunque la comunicazione è recisa. Mancano l'adrenalina, il coinvolgimento e la volontà comunicativa che si instaurano nel naturale contatto con le persone. Si perde anche un aspetto rituale di tutta la fase della messa in opera, dall'attesa del pubblico in sala, all'ingresso dell'artista, al suo riconoscimento nell'applauso finale. Decade l'incitamento del pubblico, la complicità, lo scambio continuo di energia tra esecutore e ascoltatore che è proprio del rito collettivo. La ritualità, parte integrante e scopo parziale dell'evento musicale, è anche ciò che differenzia la sala di registrazione dalla sala da concerto. La registrazione induce a puntare a un'esecuzione più precisa, anche a ragion del fatto che essa potrà essere goduta da milioni di persone e resterà nelle

²³ JEAN BAUDRILLARD, *La Société de consommation*, Parigi, Gallimard 1970 (trad. di Gustavo Gozzi e Piero Stefani, *La società dei consumi*, Bologna, Il Mulino 2010).

digital libraries per gli anni a venire. Nel caso della registrazione di un disco il lavoro è frammentato e analitico; non sono richieste al musicista l'omogeneità e la visione ad ampio raggio di un concerto live. In uno spettacolo in streaming, invece, la simulazione della coralità di un'esperienza rituale e collettiva diventa indispensabile affinché il fruitore dello schermo abbia percezione di un momento vitale di cui ha ancora memoria.

Viene così a modificarsi una delle caratteristiche essenziali del concetto occidentale di musica: il suo essere arte che si sviluppa in un tempo determinato e circoscritto, relazionato a un'esperienza di compartecipazione all'evento sonoro, occasione di condivisione di contenuto emotivo e ideologico.

Luigi D'Istria

«*Le peuple manque*»:¹ *l'ascolto musicale contemporaneo*

Privilegiata nel dibattito sulle sorti della musica contemporanea, perché sostanziale alla creazione di nuove opere, è la questione dell'ascoltatore: a chi è destinata la produzione musicale? In che modo l'avvento delle nuove tecnologie ha influito sulla ricezione della musica? Cosa ci si aspetta, poi, da un ascoltatore? Ancora, e a tal proposito: esiste un ascoltatore ideale? Problema annesso a quest'ultimo è poi se, e in che misura, tutti questi cambiamenti hanno influito sulle posizioni estetiche e ideologiche degli artisti.

In che modo, poi, la critica musicale, riflettendo su queste e altre questioni, è riuscita a servirsene per stabilire nessi tra le diverse tendenze creative?

Per chiunque intenda occuparsi anche soltanto di una parte di questi pro-

¹ GILLES DELEUZE (da una citazione attribuita a Paul Klee), *Qu'est-ce que l'acte de création?*, conferenza reperibile all'indirizzo: <https://www.lepeuplequimanque.org/acte-de-creation-gilles-deleuze.html>.

Ecco per esteso il passo che Deleuze aveva in mente: «M'è capitato di sognare un'opera di vasto respiro che abbracci l'intero ambito degli elementi, dell'oggetto, del contenuto e dello stile. Questo rimarrà certo un sogno, ma è bene immaginare di tanto in tanto questa possibilità, oggi ancora vaga. Non bisogna precipitare le cose: queste devono venire alla luce e crescere, e se alla fine suonerà l'ora di quell'opera, tanto meglio! Dobbiamo ancora cercare. Finora abbiamo rinvenuto dei frammenti, non il tutto. Ce ne manca ancora la forza, a noi che non abbiamo il sostegno di un popolo. Ma un popolo noi lo cerchiamo, e i primi passi in questo senso li abbiamo fatti al Bauhaus. Nell'ambito cioè di una comunità cui offriamo tutto quel che abbiamo. Di più non ci è possibile fare». ERNST PAUL KLEE, *Teoria della Forma e della Figurazione*, edizione a cura di Mario Spagnol e Richard Sapper, traduzione di Mario Spagnol e Francesco Saba Sardi Milano, Feltrinelli 1984, p. 95.

Ma la citazione, particolarmente fortunata, ricorre in diverse occasioni negli scritti di Deleuze (da solo e in coppia con lo psicanalista francese Félix Guattari).

blemi, magari per cercare di comporre un quadro (tra i vari possibili) dai frammenti, diviene necessario confrontarsi con la ridefinizione del ruolo dei saperi e delle pratiche: fondamentale, per questa estetica del “decentramento” che sembra imporsi è innanzitutto la pratica del postmoderno e il suo rapporto con altre tendenze, considerate, di volta in volta, più o meno egemonizzanti.

Ma, ammesso che sia propriamente possibile parlare di ‘postmoderno’, fino a che punto è legittimo distinguere una produzione di questo tipo dalle altre, ad esempio quelle che attingono a ideali Modernisti?

L'apporto del Postmodernismo alla cultura è innegabile: se, tra i filosofi, non manca chi ha denunciato le manchevolezze della nozione di postmoderno nel descrivere la nostra età, pienamente globalizzata e tecnologizzata, sostituendola con altre più aggiornate, sembrano tuttavia acquisite diverse delle implicazioni del postmodernismo; a voler andare fino in fondo, sembrerebbe anzi che l'idea medesima di ‘modernità’ possa dirsi acquisita solo in rapporto dialettico con il nuovo rapporto col Sapere istituito dal Postmodernismo.

Dalle prime indagini a oggi, la pervasività del fenomeno postmoderno non sembra essersi arrestata e pare anzi essersi aggregata ad altri fenomeni, rendendone ancora più sfumati i margini e complicando, di conseguenza, il compito di una sua precisa decifrazione.

Se parte del disaccordo accademico sulla nozione di postmoderno è favorito dalla natura stessa del fenomeno che, nel suo porsi come movimento ‘sovraistorico’, è esso stesso difficile da inglobare in una singola definizione, d'altra parte – scendendo nel concreto della produzione degli artisti più comunemente associati a questa estetica – il disaccordo è inasprito dalla ritrosia dei compositori a pronunciarsi in termini espliciti laddove si tratti di stabilire legami troppo precisi con questa o quella corrente musicale; sulla legittimità del ricorso a queste etichette, avremo modo di soffermarci oltre.

Indipendentemente da questo, è tuttavia innegabile l'esistenza di una matrice comune a tutta una serie di fenomeni.

Non potendoci soffermare nel dettaglio sulla nozione di postmoderno, variamente e a più livelli indagata da filosofi e storici dell'arte,² il richia-

² Potendo dare poco più che consigli generali di lettura, rimando almeno a JEAN-FRANCOIS LYOTARD, *La condizione postmoderna: Rapporto sul sapere*, Milano, Feltrinelli 2014. Per quanto concerne, nello specifico, il rapporto tra Postmodernismo e Musica, ai fini di questo scritto si

mo alla 'inimicizia' dei compositori verso intenti definitivi ci serve comunque per individuare un tratto che ci sembra della massima importanza. Un invito alla prudenza ci viene da Alex Ross, autore del fortunato *The Rest is Noise* che così descrive la situazione delle varie correnti musicali: «Non si può sperare di fornire un resoconto ordinato degli sviluppi della composizione nella seconda *fin de siècle*. Stili di ogni genere – minimalismo, postminimalismo, musica elettronica, laptop music, Internet music, Nuova complessità, Spettralismo, apocalittici collage e meditazioni mistiche dell'Europa orientale e della Russia, appropriazioni del rock, del pop e dell'hip-hop, nuovi esperimenti di musica folclorica in America Latina, Estremo Oriente, Africa e Medio Oriente – lottano senza che nessuno di essi riesca a conquistare la supremazia. Qualcuno ha tentato di chiamarla era postmoderna, ma 'modernità' è già di per sé un termine talmente equivoco che l'aggiunta di un 'post' lo spinge oltre la soglia dell'insignificanza. In retrospettiva, il modernismo, nel senso di un'avanguardia unificata, non è mai esistito. Il XX secolo è sempre stato un'epoca di 'molte correnti', un 'delta', secondo le sagge parole di Cage».³

Nel terzo capitolo del suo *Music After the Fall, Permission*, Tim Rutherford-Johnson, trattando il concetto, nota che definire il postmodernismo «is treacherous business, not least because of its own skeptical attitude toward fixed meanings, grand narratives, and historicist logic. However, at its heart is a turn (or return) to the freedom of the individual subject»⁴ e poco più avanti, citando Jonathan Kramer, musicologo particolarmente attento al problema, riporta la sua osservazione che la musica postmoderna «locates meaning and even structure in listeners, more than in scores, performances, or composers».⁵

è ritenuto opportuno attenersi alla definizione di Jonathan Kramer, ma resta importante DEREK SCOTT, *Postmodernism and Music in The Routledge Companion to Postmodernism*, a cura di Stuart Sim, London - New York, Routledge 2011.

³ si è scelto di non considerarlo è perché le questioni sollevate dallo scritto riguardano poi il più complesso rapporto col Modernismo, affrontato da una prospettiva diversa.

³ ALEX ROSS, *Il Resto è Rumore. Ascoltando il XX Secolo*, tr. it. di Andrea Silvestri, Milano, Bompiani 2011, p. 813.

⁴ TIM RUTHERFORD-JOHNSON, *Music After the Fall: Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland, University of California Press 2017, p. 54.

⁵ JONATHAN KRAMER, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism in Postmodern Music/Postmodern Thought*, a cura di Judy Lochhead e Joseph Auner, London - New York, Routledge 2002, pp. 13-26: 17.

Sofferamoci su quest'ultimo enunciato.

La rinuncia ai valori estetici che ancora caratterizzavano e accomunavano Modernismo e Anti-Modernismo (per recuperare in toto la distinzione proposta da Kramer), si risolve in un atteggiamento scettico o apertamente critico nei confronti dell'idea organica di opera finita e chiusa,⁶ che conosce in sé il suo significato storico ed estetico e che la performance dovrà limitarsi a 'riprodurre' senza adulterare; l'espressione di questa rinuncia alle 'grandi narrazioni', elemento che accomuna tutti i resoconti sull'arte postmoderna (ma di cui sono state proposte interpretazioni diverse), ha legittimato, accanto al concetto di 'pensiero debole' l'idea di un'estetica della debolezza, spesso patrocinata dal ricorso – così abbondante nelle produzioni corredate da liriche⁷ – a un Canone di autori rappresentativi di questa tendenza.

Ciò che della citazione maggiormente ci interessa è però l'importanza che Kramer sembra riservare al ruolo attivo⁸ dell'ascoltatore, chiamato non più, semplicemente, a recepire 'correttamente' la musica ma a divenirne parte, facendosene interprete.

La sua proposta – quella di fare del postmoderno un fenomeno 'sovra-storico' (ma comunque storicamente individuato, «postmodernism did begin rather recently»⁹) – oltre al merito di individuare la singolarità del rapporto degli autori postmoderni con la Storia distintamente da quello intrattenuto dai Modernisti, problematizza, di per sé, la nozione di 'ascoltatore'.

Al cuore della distinzione tra Modernismo e Postmodernismo c'è infatti, secondo Kramer, una diversa 'disposizione' nei confronti degli ascoltatori: «postmodernist music is generally less elitist than modernist music, much of which appeals to a relatively small audience of initiates».¹⁰

A chi abbia familiarità con il noto (e spesso vituperato) saggio di Milton Bab-

⁶ «Postmodernism ousted notions of universalism, internationalism and 'art for art's sake'» (D. SCOTT, *Postmodernism and Music* cit.).

⁷ Il discorso potrebbe essere esteso anche agli elementi che costituiscono il 'paratesto' di un'opera, ad es. il titolo stesso, le dediche o la scelta di richiamare determinate immagini, eccetera.

⁸ Sull'ascolto 'attivo' e quello 'passivo' vedi più avanti, e cfr. inoltre HEINRICH BESSELER, *L'ascolto musicale nell'età moderna*, tr. it. di Maurizio Gianì, Bologna, Il Mulino 1993, di cui diremo a suo tempo.

⁹ J. KRAMER, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism* cit, p. 19.

¹⁰ Ivi, p. 24.

bitt, *Who cares if you Listen?*, non parrà estranea l'accoppiata modernismo-elitarismo: presupposto del saggio del compositore americano era infatti l'assunto che il destino della musica fosse riposto nelle mani di compositori finalmente – storicamente – liberi di perseguire il proprio ideale artistico scevro da necessità commerciali o, in termini più ampi, 'comunicative'.

Il richiamo sia da intendersi nel senso più specifico possibile: la sovra-temporalità, piuttosto che l'a-temporalità, del Postmoderno, la sua dinamica 'del sorvolo', rende possibile una lettura 'storicamente interessata' – aspetto cui Kramer soltanto accenna.

Il rifiuto di una teleologia, di una narrazione 'finalistica' che giustifichi in termini di progresso ed evoluzione le scelte del singolo compositore – altrimenti chiamato storicamente a dare una risposta musicale, e quindi politica e sociale con il proprio lavoro – e riconoscendosi in questo rifiuto 'anti-edipico', prepara il terreno a un'estetica 'de-gerarchizzata'; detto diversamente, se è possibile parlare di elitarismo per i Modernisti, è in virtù del differente ruolo attribuito al compositore come figura storicamente determinata.

Più propriamente, e nei termini dettati dallo stesso Kramer, si dovrebbe poter avvicinare l'esperienza Antimodernista (che include il Neo-Tonalismo e la Nuova Semplicità) a quella Modernista sotto l'egida di un comune 'elitarismo', che si esprima – più semplicemente nel primo caso – in un sentimento di nostalgia che riveste la forma, il contenuto, le tecniche positive oltre che il 'ruolo' stesso del compositore nella società:

Modernist composers often want to take over, to own, to demonstrate their mastery of that which they are quoting [...] Hence postmodern music readily accepts the diversity of music in the world. It cites – in fact, appropriates – many other musics, including that of modernism. In a sense it challenges the notion of the past, since it may include references to music of virtually any era or culture.¹¹

I compositori Modernisti possono conciliarsi col passato, con la Storia, solo facendosene eredi e superatori – è l'idea dello storicismo idealista che si afferma col Romanticismo.

Tertium non datur: continuità o superamento.

È precisamente il rifiuto di questa logica a costituire una frattura col pas-

¹¹ Ivi, p. 15.

sato; diretta conseguenza di questo rifiuto è una diversa apertura agli 'stimoli' (diversamente percepiti come 'sintomi') offerti dalla contemporaneità: l'antielitarismo dei compositori postmoderni, più che nell'adozione o nel rifiuto di questa o quella tecnica compositiva – appunto, ci si può appropriare anche di procedure tipiche del modernismo («postmodern music is not simply a repudiation of modernism or its continuation, but has aspects of both a break and an extension»¹²) – è nella caratteristica che forse meglio lo contraddistingue, ossia la dissolvenza, la smarginatura delle opposizioni binarie tenute vive, secondo questa prospettiva, dalle tendenze Moderniste ed Antimoderniste (prima fra tutte, quella tra stile 'alto' e stile 'basso', «Postmodern music challenges barriers between 'high' and 'low' styles/questions the mutual exclusivity of elitist and populist values»¹³). Il rifiuto è anche quello di riconoscere in una tendenza la via per eccellenza, la strada da percorrere ad ogni costo, perché, in definitiva, il concetto di Storia come progresso è messa in discussione: «This anti-historical stance results in a blurring of rigid distinctions among modernism, postmodernism, and antimodernism, resulting in the term "postmodernism" resisting rigorous definition. Attitudes toward structural unity, intertextuality, and eclecticism [...] problematize attempts to demarcate the word's meaning.»¹⁴ Questo, e non la mescolanza di generi, tecniche e stili (che ne è semmai la conseguenza) è il presupposto creativo degli artisti che, più o meno scorporatamente, ritengono di potersi o doversi appropriare di una prospettiva 'sovra-storica'; liquidato ogni rapporto (ant)agonistico con la Tradizione, la libertà che essi reclamano per la propria arte è quella di trovare nella Storia (e nel presente) un 'combustibile' cui poter illimitatamente attingere per mettere in moto la propria macchina creativa, venuta meno la pregnanza semantica legata all'adozione di questa o quella tecnica compositiva. Si chiude così il cerchio: se questo 'sorvolo' è dinamica specifica del fenomeno postmoderno e si manifesta espressamente nell'utilizzo della citazione musicale, meglio si comprenderà, allora, la scelta di Kramer di considerarlo un atteggiamento (storicamente riesumabile nell'opera di compositori di molto precedenti) più che un'attuazione storica avente un'origine:

¹² Ivi, p. 16.

¹³ *Ibidem.*

¹⁴ *Ibidem.*

If postmodernism were simply a period, it would be reasonable to search for its origins in earlier times and to understand it as a reaction to and/or a refinement of aesthetic ideas of previous periods. But postmodernism taken as an attitude suggests ways listeners of today can understand music of various eras. It is in the minds of today's listeners, more than in history, that we find clues to the sources of postmodernism. It comes from the present – from ourselves – more than from the past. Music has become postmodern as we, its late twentieth-century listeners, have become postmodern.¹⁵

A distinguere la citazione postmoderna dal comune riutilizzo del materiale sonoro, diversamente riorganizzato – estensibile, in un'accezione così generica, all'intera Storia della Musica Occidentale – è una caratteristica 'interiore', l'assunzione di un eterno presente che astrae l'adozione di forme, stili o interi passaggi – molto ci sarebbe da dire sull'effettiva specificità della questione tecnica e sul modo in cui essa giunge a integrare, più che a stravolgere l'utilizzo della citazione già così finalizzata – dalle naturali implicazioni.

Ci sarebbe da chiedersi quanto legittima, e in che misura sia rispondente al vero, l'assunzione di Kramer che ritiene semplicemente che «the quotations and references in postmodern music are often presented without distortion, without commentary, and without distancing, composers treat them just as they might use citations of the present».¹⁶

Implicito nelle parole di Kramer è l'assunto che l'utilizzo della citazione musicale, radicalmente diverso anche da quello adoperato dai Modernisti, è adottato a fattore discriminante di un modo di intendere la Storia e l'atto creativo; si accettino o meno,¹⁷ tali presupposti hanno il sicuro merito, lo si accennava in

¹⁵ Ivi, p. 17.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Lo stesso Rutherford-Johnson sembra non condividere appieno questa scelta selezionando il caso del celebre compositore britannico Thomas Adès; sebbene generalmente ritenuto un compositore postmoderno, rispecchiando le caratteristiche, c'è chi ne descrive il polistilismo (da non confondersi con quello, in senso stretto, di Alfred Schnittke) come qualcosa di diverso dal postmodernismo: «For Adès, the past is not so much a foreign country as an out-of-town supermarket. This goes beyond postmodernism. In Adès's music, we can hear clearly a post-post-modern or even altermodern approach to history. His is an entirely postdialectal music». (T. RUTHERFORD-JOHNSON, *Music After the Fall* cit., p. 244). Sebbene l'utilizzo della citazione sia in Adès abbastanza conforme a quello descritto da Kramer come meccanismo postmoderno, la concezione della Storia che il compositore fa propria presenta delle sfumature assai personali.

^{Con} la necessaria prudenza, si potrebbe definire la musica di Thomas Adès conforme quantome-

apertura, di rimandare a una 'leggibilità', al trascolorare cioè dell'oggetto musicale in un 'relativismo interpretativo', una lettura, cioè, non statica ma dinamica (e interessata) della Storia.

Per meglio illuminare quest'ultima idea, e saggiarne l'applicabilità anche in contesti differenti, occorrerà fare riferimento all'articolo di James Peter Burkholder cui si faceva riferimento in precedenza.

La riflessione sul 'tempo musicale' è il punto di partenza dello studioso per sostenere la tesi ardita di un legame tra il modo in cui i compositori hanno ripensato al tempo musicale e la nascita di un repertorio di Classici, ciò che giustifica, a un tempo, una rilettura, per così dire, a ritroso della Storia della Musica e, quel che più ci interessa, un nuovo modo di intendere l' 'ascoltatore' con le sue modalità di acclimatazione a tali cambiamenti. Procediamo con ordine.

Prodotto dello storicismo idealista e punto di svolta nella Storia della Musica, la nascita (e l'espansione) di un repertorio di opere considerate culturalmente ed esteticamente significative nell'ultima parte del XVIII secolo, oltre ad aver avviato un processo di stratificazione sociale e culturale e dato origine alla diversificazione della produzione musicale, ha modificato la percezione da parte dei compositori di un aspetto specifico della propria stessa opera: l'idea di un Canone più o meno ristretto di autori (non avulso da alcune significative idiosincrasie, vedremo), allargando l'orizzonte performativo alla riproposta di classici, ha dato così modo ai compositori di pensare alla propria posizione (e ambizione) di artisti in virtù di una produzione non più vincolata all'immediato ed effimero ma tesa, artisticamente, alla classicità ed, economicamente, alla permanenza.

In apertura, Burkholder si richiama al celebre articolo di Alban Berg, *Warum ist Schoenbergs Musik so schwer verständlich*,¹⁸ presentato il 1924 per celebrare il cinquantesimo anno di Schoenberg, nel quale il compositore di *Wozzeck* si interrogava sulle ragioni intrinseche della complessità della musica di Schoenberg; riprendendo la tesi di Berg, lo studioso ritiene che la difficoltà specifica della musica moderna sia sintomatica non tanto di 'non-musicalità' o di 'innaturalità' ma di una serie di scelte – nel caso del primo movimento nel Primo Quartetto per

no allo spirito del Postmodernismo designato da Kramer, ma per qualche motivo Rutherford-Johnson ritiene tale etichetta inadeguata.

¹⁸ ALBAN BERG, *Why Is Schönberg's Music so Difficult to Understand?*, <https://sites.evergreen.edu/thewordintheear-fall/wp-content/uploads/sites/316/2014/09/understand.pdf> (Ultima consultazione: 14/02/2022)

Archi di Arnold Schoenberg, analizzato da Berg, il rapido succedersi di sequenze – musicalmente ‘inassimilabili’ ad un primo ascolto. A questa rapidità, e non ad altri fattori ‘intrinsecamente’ ostici (come la scrittura tematica inusuale farebbe potrebbe far pensare) è dovuta la reale difficoltà della musica di Schoenberg:

There is nothing new about thematic writing that avoid two-bar and four-bar constructions. Just the opposite. Even Bussler says quite rightly that “it is just the greatest masters of form (he means Mozart and Beethoven) who love free and bold constructions and do not like to be confined within the gates of even-numbered bar-relationships”. But really how seldom such things occur in the classics (Schubert perhaps excepted), and how such practice – so natural and easy in the eighteenth century and earlier – has been lost in the music of Wagner and the Romantics. [...] When a theme like this (to come back to our particular case) [si riferisce al primo movimento del Primo Quartetto per Archi di Schoenberg], in the course of the extremely fast development that is in keeping with its impetuous, even stormy character [...] the listener has lost the thread.¹⁹

L'inconsueta scrittura tematica e il rapido succedersi degli accordi presentava, secondo Berg, un ostacolo insormontabile per le abitudini dell'ascoltatore contemporaneo – quasi una sorta di choc cognitivo; in sintesi, la difficoltà di comprendere lo stile di Schoenberg deriverebbe «from the music's richness»,²⁰ soprattutto se confrontata con la musica del secolo precedente.

It is not surprising that an ear accustomed to the music of the last century cannot follow a piece of music where such things are going on. The music of the nineteenth century is almost always homophonic; its themes are built symmetrically in units of two or four bars; its evolutions and developments are for the most part unthinkable without an abundance of repetition and sequences (generally mechanical), and finally this conditions the relative simplicity of the harmonic and rhythmic action. Decades of habituation to these things make the listener of today incapable of understanding music of a different kind.²¹

Burkholder riprende quest'idea: differenziando la musica del passato – «Eighteenth-century composers intended their music to be understood in a single hear-

¹⁹ Ivi, p. 3.

²⁰ Ivi, p. 7.

²¹ Ivi, p. 9.

ing, since often that was all it would get»²² – da quella moderna, musica creata cioè «for a repertoire of immortal classics»,²³ ritiene che la possibilità di vedere riproposti i propri lavori, oltre a liberare i compositori dall'esigenza di dover rendere la propria arte immediatamente comprensibile al pubblico, diventa in qualche maniera la cifra stessa della 'nuova' classicità, la premessa stessa di un'arte duratura, esteticamente significativa, poiché parte di un nuovo repertorio.

In una celebre intervista con Michel Foucault, alla quale sarà opportuno richiamarsi, anche Pierre Boulez²⁴ rilevava, in questa irriducibilità della musica contemporanea a schemi, formule e regole prestabilite, la condizione per cui ciascun 'evento sonoro' presenta da sé, come condizione della sua unicità, le proprie dinamiche,²⁵ cui l'ascoltatore deve adeguarsi affinché si inneschi in lui un meccanismo identificativo e decifrazione della logica musicale dell'opera:

Musical works have tended to become unique events [...]; this creates, certainly, a handicap for immediated comprehension. The listener is asked to familiarize himself with the course of the work and for this to listen to it a certain number of times. When the course of the work is familiar, comprehension of the work, perception of what it wants to express, can find a propitious terrain to bloom. in. There are fewer and fewer chances for the first encounter to ignite perception and comprehension. There can be a spontaneous connection with it, through the force of the message, the quality of the writing, the beauty of the sound, the readability of the cues, but deep understanding can only come from repeated hearings, from remaking the course of the work, this repetition taking the place of an accepted schema such as was practiced previously.²⁶

Il fatto che sia venuto meno il retroterra culturale che dava senso alla 'pratica' della tonalità, sfociando in una produzione differenziata che coglie quindi l'a-

²² J. P. BURKHOLDER *Musical Time and Continuity* cit., p. 413.

²³ *Ibidem*.

²⁴ MICHEL FOUCAULT, PIERRE BOULEZ, JOHN RAHN, *Contemporary Music and the Public*, «Perspectives of New Music», xxiv/1 (Autumn-Winter 1985), pp. 6-12.

²⁵ Così anche Milton Babbitt, «he [il compositore] lives no longer in a unitary musical universe of 'common practice,' but in a variety of universes of diverse practice», MILTON BABBITT, *Who Cares if You Listen?*, «High Fidelity», viii/2 (1958), pp. 38-40, p. 1. Sul concetto di 'pratica', nei saperi e nelle arti, si rinvia soprattutto a CARLO SINI, *Gli abiti, le pratiche, i saperi*, Milano, Jaca Book 1996.

²⁶ M. FOUCAULT, P. BOULEZ, J. RAHN, *Contemporary Music and the Public* cit. p. 10.

scoltatore impreparato a ogni nuovo ascolto, è, a un tempo, causa e conseguenza della nascita di un repertorio e, con esso, di una certa idea dell'opera d'arte e del compositore.

Così intesa, l'alienazione cui i compositori contemporanei sono stati confinati, niente affatto una ricaduta o una conseguenza nefasta – considerazione nemmeno del tutto inesatta, sul piano della ricezione – di scelte artistiche sentite come necessarie,²⁷ proprio perché ambasciatrici di un senso storico riposto in questa dalla massa, dal pubblico, diverrebbe una auto-imposizione e, dunque, una auto-legittimazione.

L'isolamento 'forzato' dei compositori contemporanei sarebbe una condizione, secondo le parole di Babbitt, «not only inevitable, but potentially advantageous for the composer and his music»²⁸ e dunque difficilmente riducibile a una mera contingenza storica; questa condizione impone di ripensare radicalmente il rapporto col pubblico e ha generato una nuova modalità di produzione, meno legata all'immediatezza dell'ascolto e all'accessibilità da parte dei fruitori, e più intimamente connessa al perseguimento di un'ideale artistico rivolto al futuro, come nella celebre massima di Mahler, «meine Zeit wird kommen, wenn die seine um ist».²⁹

Una consapevolezza del genere può dirsi acquisita solo se al lavoro del compositore è garantita una seconda performance, una terza e così via, permettendo all'ascoltatore 'colto' di recepire, ascolto dopo ascolto, la sostanza dei suoni e la logica musicale preclusa al primo, ostico ascolto.

L'esempio del quartetto di Schoenberg, fatto da Burkholder, è significativo perché la difficoltà del pezzo non sta nell'adozione di un linguaggio ai limiti della tonalità, né certo nell'adozione di un sistema di suoni totalmente alieno a quel tipo di logica (come avverrà, successivamente, per la fase atonale e per la prima dodecafonica del compositore): la difficoltà sta invece nella strabordante 'densità'

²⁷ Non sarà allora un caso che, come avremo modo di vedere, ad assestarsi su posizioni maggiormente conservative siano stati i compositori Modernisti; si è vista prima la distinzione operata da Kramer, e c'è motivo di ritenere operativa questa opposizione col modo di intendere la Storia dei postmoderni.

²⁸ M. BABBITT, *Who Cares if You Listen?* cit., p. 1.

²⁹ Commentando la musica di Richard Strauss in una lettera ad Alma Schindler del 31 gennaio 1932.

del materiale che rende l'architettura del primo movimento del quartetto inintelligibile a un primo ascolto.

Tale densità non può essere disgiunta da una strategia di stigmatizzazione della ripetizione: comunque si interpreti la 'fine della tonalità'³⁰ e la presunta necessità di questo superamento – ovviamente tutt'altro che scontato nel caso delle musiche qui prese in esame – resta la percezione, per molti compositori del primo Novecento, dell'impossibilità di un'espressione che si ancori a un principio basato sull'intelligibilità dei rapporti tra i suoni e sulla ripetizione; di conseguenza, un ascoltatore 'colto', venuta meno parte di quell'immediatezza che prima avrebbe ritenuto scontata, si trova così a doversi confrontare con composizioni almeno altrettanto strutturate di quelle cui era abituato, ma meno trasparenti nell'esposizione del materiale.

Il principio d'intelligibilità non viene affatto meno: è semplicemente 'spostato' e, come sottolineava Boulez nell'intervista, la vera 'comprensione' di un'opera è rimandata ai successivi ascolti e all'analisi.

In ogni caso, siamo ben lontani dal paradigma della musica Romantica, che pure aveva gettato le fondamenta per una certa idea di compositore, 'artista' e non più semplicemente 'artigiano' commissionato per mettere al servizio delle coorti la propria maestria e il suo talento.

L'articolo di J. Peter Burkholder, dal momento che si concentra soprattutto sui compositori della prima metà del Novecento e sul modo in cui questa nuova modalità e auto-consapevolezza avrebbe avuto impatto sulla percezione del tempo,³¹ non prende in esame gli sviluppi successivi; tuttavia, è notevole questo passaggio:

³⁰ «Oggi al compositore non stanno affatto a disposizione indifferentemente tutte le combinazioni sonore che sono state usate finora. La meschinità e lo stato di logorio dell'accordo di settima diminuita o di certe note di passaggio cromatiche della musica da salotto del secolo XIX, vengono avvertiti anche dall'orecchio più ottuso. Per l'orecchio tecnicamente esperto poi, questo vago disagio si trasforma in un canone di proibizione. Se tutto non è inganno, egli esclude oggi già i mezzi della tonalità, che è quanto dire quelli di tutta la musica tradizionale; e non tanto perché quegli accordi siano invecchiati o inopportuni, ma perché sono falsi: essi non adempiono più alla loro funzione. Lo stadio più progredito dei procedimenti tecnici musicali delinea compiti di fronte ai quali gli accordi tradizionali si rivelano come impotenti *clichés*.» THEODOR WIESEGRUND ADORNO, *Filosofia della Musica Moderna*, Torino, Einaudi 2002, p. 39.

³¹ J. P. BURKHOLDER, *Musical Time and Continuity* cit., pp. 411-429. Burkholder ritiene che la nascita di un repertorio di classici che possono essere ascoltati ripetutamente, e analizzati 'outside of performance time', abbia spianato la strada a una nuova visione del tempo. Il fatto

There is much recent music by composers like Philip Glass and Steve Reich that is very repetitive. This can be seen as a response to the new circumstances of classical composers in the late twentieth century. Ironically, composers like Schoenberg found that their music did not get the repeated performances and hearings essential for its comprehension; it was so difficult and hermetic that it exhausted the patience of the public, who often did not seek to hear it again [...] In our day, when it is easier to obtain a premiere than a second performance [...] composers now they will be lucky if any concert audience gets a second hearing of their work. So it is not surprising that they should return to an ideal of music that can be understood on first hearing and yet is attractive and intriguing enough to invite rehearsals.³²

Sembrerebbe insomma che le difficoltà presentate dalle nuove musiche, anziché invogliare successivi ascolti per cercare di penetrarne gli enigmi, tenderebbero troppo la corda, non assicurando così la possibilità di repliche né, quel che è peggio, di stimolare la curiosità degli ascoltatori, incapaci di riconoscersi in musiche così poco accomodanti – «one of the consequences of musical modernism, it is sometimes argued, has been a reduction in the audience for classical music»,³³ scrive Rutherford-Johnson.

Seguendo il filo del discorso, potremmo concludere che queste difficoltà consistano nel non concedere all'ascoltatore il tempo di mappare gli avvenimenti all'interno di un brano, conseguentemente alla scelta di limitare al minimo la ridondanza. Stando così le cose, un possibile 'ritorno alla semplicità' potrebbe tradursi allora in una rivalorizzazione della ripetizione:³⁴ la sfida dei compositori

che in un brano numerosi elementi musicali si dipanano in un intervallo relativamente stretto ha numerose implicazioni: in primis, è indicativo del bisogno di superamento degli schemi musicali fissati da quel repertorio che, a sua volta, 'autentica' e legittima il significato estetico di queste opere; ancora, a livello 'perceptivo' e dunque sul piano della 'fruizione'; inoltre, ha ripercussioni sulla forma e sulla concezione della storia. Burkholder fa l'esempio della 'entwickelnde Variation' ('variazione in sviluppo') di Schoenberg introdotta nel celeberrimo articolo *Brahms the Progressive*.

³² J. P. BURKHOLDER, *Musical Time and Continuity* cit., p. 417.

³³ T. RUTHERFORD JOHNSON, *Music After the Fall* cit., p. 31.

³⁴ Il tentativo di individuare una genesi del minimalismo e, più in generale, della riscoperta del meccanismo della ripetizione si trova in un articolo del 1998 di SUSAN McCLARY, *Rap, Minimalism, and Structures of Time in Late Twentieth-Century Culture*, in *Audio culture: readings in modern music*, a cura di Christoph Cox e Daniel Warner, New York, Bloomsbury Academic 2017, pp. 289-298. Da un lato, la musicologa individua la scaturigine di questa tendenza nell'in-

minimalisti più popolari³⁵ è da sempre stata quella di dare a tale meccanismo un fondamento, riducendo al minimo il rischio che essa sfoci in ridondanza.³⁶

flusso di correnti musicali extra-occidentali – cita ad esempio la fascinazione di Debussy per il gamelan indonesiano (e il successivo interessamento da parte di parte dell'avanguardia americana), che mette tra parentesi il concetto di 'tempo direzionale', e, soprattutto, il contatto con la musica africana, così impattante da ridefinire, a tutti i livelli, l'idea stessa di musica: l'osmosi culturale dà luogo a una vera e propria rivoluzione sonora che sfocia nella nascita di nuovi generi (ragtime, blues, jazz, gospel, doowop, soul, rock, reggae, funk, disco, rap, ecc.). Dall'altro, la musicologa ritiene che la rivalorizzazione di tale meccanismo sia stata dovuta a una reazione nei confronti dell'avanguardia che, con Schoenberg (e Adorno suo interprete), aveva demonizzato la ripetizione, legata alle convenzioni e all'ideologia repressiva. «In retrospect, however, we might argue that the very fanaticism with which Schoenberg's atonal followers strove to enforce his radical position eventually helped to precipitate its opposite: the oedipical child rebels by acting out precisely the worst nightmare of the too-strict parent, and High Modernism's stringent prohibition inadvertently goaded a later generation to embrace obsessive repetition.» (p. 292).

³⁵ Occorre ricordare l'origine sperimentale del minimalismo (argomentata da Michael Nyman) e il fatto, spesso passato in secondo piano, che al minimalismo possono essere ascritte numerose tendenze e compositori. Tim Rutherford-Johnson porta, come casi-limite, l'esempio di compositori come Arvo Pärt, Glenn Branca, Gérard Grisey [comunemente associato allo spettralismo] e Ben Johnston [con Harry Partch il più importante esponente della 'giusta intonazione'], tutti interessati a esplorare i limiti formali ed espressivi della musica tonale. Fa caso a sé il compositore norvegese Per Nørgård la cui musica ha attraversato quasi tutte le maggiori esperienze musicali (dal serialismo al minimalismo) della seconda metà del Novecento, per approdare a uno stile molto personale. L'invenzione di una 'serie infinita', esemplificata in alcune sue composizioni giovanili (*Voyage into the Golden Screen*, la Seconda e soprattutto la sua Terza Sinfonia), anticipa alcuni meccanismi dello Spettralismo e fa un utilizzo della ripetizione non troppo lontano da un certo tipo di minimalismo.

³⁶ Calzante questa descrizione, a proposito di alcune composizioni minimaliste: «I start soaking it up, from Reich's Music for Mallet Instruments to Glass's soundtrack to Dracula. And here's my second minimalist shock: I really like it. I find the repetition not just soothing but inescapably meditative. I can imagine the repetitions are numbing to play – and Glass admits some musicians have walked out on him mid-performance – but they add up to something mesmerising and ultimately transcendent. A small amount of musical information, repeated and rearranged in different permutations, should not be so moving, but somehow it is. It is boring at first, no doubt about it. But the US composer John Cage was right: "In Zen they say, if something is boring after two minutes, try it for four. If still boring, try it for eight, 16, 32 and so on. Eventually one discovers it's not boring, but very interesting". There's something in that» (JONATHAN FREEDLAND, *Is less more? Is minimalism a lazy rip-off, or beauty in its simplest form?*, «The Guardian», <https://www.theguardian.com/education/2001/dec/01/arts.highereducation2>, data ultima consultazione: 14/02/2022).

È ad esempio il caso del 'minimalismo spirituale, musica d'arte 'profittevole' anche dal punto di vista commerciale:

Spiritual minimalism demonstrated in the clearest terms to those with a financial stake in contemporary music – particularly venue managers, record executives, and ensemble directors – that there was a potentially large and hitherto untapped audience for new music, as long as that music fulfilled certain criteria. As this idea gained strength, spiritual minimalism helped create an entirely new market niche, or collection of niches, that came to define a large proportion of subsequent practice in new music marketing. These *were listeners who wanted music that was exotic yet unthreatening* [corsivo mio]; music that spoke directly to their contemporary, day-to-day mood (and could be used to soundtrack it through domestic and mobile listening); music that contributed to a chic, design-oriented, aspirational lifestyle; and music that could transition easily between popular and more art-oriented formats. Spiritual minimalism, like other popular musical genres of the early 1990s, such as IDM (intelligent dance music), ambient music, world music, and progressive forms of alternative rock (Radiohead, for example), ticked all these boxes and therefore found a wide audience. In addition to creating new niches and identifying new audiences, the spiritual minimalist phenomenon helped clarify new channels for marketing contemporary music to a wider audience.³⁷

Questo senza peraltro negare al minimalismo spirituale una stringente esigenza comunicativa:

Just as it seems inevitable that a musical aesthetic designed to make an immediate and strong appeal to audiences should seek out subjects no less immediate within the world of politics and social life, so it makes sense that composers with strong religious convictions should consider whether or not those convictions can be validly expressed through a musical language suitable for contemplative rituals, uncontaminated by connection with the more turbulent and destructive aspects of twentieth-century culture.³⁸

Sarebbe difficile spiegare il successo della musica minimalista solo sulla base di un 'ritorno alla semplicità':³⁹ non si spiegherebbe, ad esempio, l'interpene-

³⁷ T. RUTHERFORD-JOHNSON, *Music After the Fall* cit. p. 33.

³⁸ ARNOLD WHITTALL, *Musical Composition in the Twentieth Century*, Oxford, Oxford University Press 1999, p. 338.

³⁹ Che la situazione poco si presti a riduzionismi vari, lo spiega bene lo stesso Whittall, nel capi-

trazione del fenomeno nella nicchia del *rock alternativo*⁴⁰ o il modo in cui il rock abbia dato nuova linfa a questa, come ad altre, 'tendenze' compositive o alla percezione che di esse il pubblico abbia;⁴¹ un esame completo della questione richiederebbe un ripensamento radicale delle nozioni di 'musica d'arte' e di 'musica colta' e imporrebbe, inoltre, di affrontare di petto la questione delle cosiddette musiche 'di consumo', espressione che sembra sempre più perdere di

tolo sul minimalismo, introducendolo così: «Contrasts between relative simplicity and relative complexity, between the exploitation of repetition and attempts to avoid it, have been part of twentieth century music from the beginning. But it was only around 1960, in the United States, that an approach of such consistency, and techniques of such evident reductiveness, emerged that commentators sensed the need for a new label. Alongside the experimentalism of Cage and his followers, minimalist music seemed to offer an alternative to the twentieth century's persistent concern with preserving or extending earlier stylistic and generic traditions, and with devising complex, avant-garde alternatives to those traditions. Even if, from a late-century perspective, all it appears to have offered is 'the mystical rationalism of serialism in a new guise' that newness has proved sufficiently substantial and long-lasting to establish an immense gulf between it and the sounds and stylistic qualities of 'old' serialism. Minimalism cannot simply be equated with anti-modernism, however, and the paradoxes and ambiguities soon accumulate when the two phenomena are considered together. Such consideration suggests that the principal factor in this alternative music is not so much its 'minimal' content as its experimental attitude, confronting the need to win a place for its products within the existing institutional framework of concerts and recordings, and therefore to challenge mainstream modernism on its own ground» (ivi, p. 325). Dal momento che l'alternativa è qui tra Modernismo e Anti-Modernismo, è da tenere presente soprattutto l'impermeabilità del minimalismo all'etichetta di musica 'semplice' contrapposta alle difficoltà poste dalla musica seriale.

⁴⁰ Un caso su tutti: quello di John Cale, compositore e polistrumentista più noto al grande pubblico come co-fondatore, con Lou Reed, dei 'The Velvet Underground', che non per la passata militanza nel gruppo di musica d'avanguardia, 'The Theatre of Eternal Music', formato dal compositore La Monte Young, uno dei fondatori del minimalismo americano. Ma i casi di musicisti rock di formazione classica o avanguardistica potrebbero moltiplicarsi all'infinito – e si è già fatto riferimento al caso di Glenn Branca; più sporadico, ma non meno interessante, l'interesse di compositori di musica 'colta' nei confronti di fenomeni musicali popolari, metabolizzati e spesso riutilizzati: il caso più emblematico è forse quello del già citato Thomas Adès in *Asyla*. Per quanto riguarda infine lo sviluppo del minimalismo e del sottogenere del minimalismo rock, un valido resoconto è offerto dal capitolo *Beethoven si sbagliava* in A. Ross, *Il Resto è Rumore* cit., pp. 749-808.

⁴¹ «The public, however, felt the impact of Asian influences on Western music in the 1960s not through the work of these still-obscure experimentalists, but rather through the rock music that was quickly becoming an international lingua franca»; SUSAN McCLARY, *Rap, Minimalism and Structures of Time* cit., p. 293.

significato.⁴² Tuttavia, è bene non perdere di vista il fatto che il minimalismo, tra le varie proposte di 'apertura' nei confronti del pubblico, è soltanto la più celebre e, talvolta, la più osteggiata dai compositori stessi, perché spesso associata alle sue manifestazioni più popolari; certamente si danno tantissimi casi e, come si è detto, è difficile seguire le numerose diramazioni del minimalismo, ma bisogna guardarsi dal ricondurre al minimalismo, o comunque alla sola opera dei suoi più famosi rappresentanti, questa tendenza. Se da un lato musicisti come Michael Nyman, celebre anche per la sua attività di compositore di colonne sonore per il cinema, si sono fatti promotori di questo 'ritorno alla semplicità', senza per questo mancare di rivendicare la necessità della musica sperimentale («the distinctions between the experimental music and the avant-garde ultimately depend on purely musical considerations»),⁴³ dall'altro occorre portare all'attenzione di chi legge un fatto – forse risaputo, ma di grande rilevanza: che una sicura riapertura nei confronti del pubblico non è strettamente legata a un'attività compositiva fondata su scelte aprioristiche ma riguarda una più generale riconsiderazione del ruolo dell'ascoltatore.

Se le riserve finora poste sulla nozione di 'postmodernismo musicale' delegittimano prese di posizioni nette sulla sua definizione e pur ammessa, con Kra-

⁴² «The amount of 'crossover' between 'serious' and 'popular' culture has been increasing since the late 1950s. [...] An example of the widening influence of pop is heard in the soundtracks of films: in the 1940s Flash Gordon conquered the universe to the strains of Liszt, whereas in the 1980s his crusading was accompanied by the rock band Queen.[...] The Kronos String Quartet has an arrangement of Jimi Hendrix's 'Purple Haze' in its repertoire. Opera singers of the calibre of Kiri Te Kanawa and Plácido Domingo have ventured into the popular arena. Some works now cannot easily be categorized, for example: Philip Glass's 'Low' and 'Heroes' symphonies (both based on albums produced in the 1970s by David Bowie and Brian Eno)». D. SCOTT, *Postmodernism and Music* cit., p. 136. Per una lettura originale della questione si rimanda a MAX PADDISON, *Postmodernism and the Survival of the Avant-garde*, in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives*, a cura di Max Paddison e Irène Deliège, Farnham, Ashgate 2010, pp. 205-228: in particolare, pp. 220-224.

⁴³ MICHAEL NYMAN, *Experimental Music: Cage and Beyond*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 2. Oltre al suo più famoso saggio, il riferimento d'obbligo è all'articolo ID., *Against Intellectual Complexity in Music*, XIII (Summer, October, 1980), pp. 81-89. In particolare, Nyman ritiene che la musica sperimentale costituisca una reazione alla 'complessità': «the straightforwardness of most experimental music [...] might be interpreted by an outsider as a reaction to traditional and modernist intellectual complexity [...] Reaction against complexity is, in fact, a characteristic of intellectually complex music itself» (ivi, p. 81).

mer, la funzione che generalmente l'ascoltatore svolge nel caso di queste musiche, resta da chiedersi se l'assunto possa essere ragionevolmente esteso anche ad altre tendenze stilistiche. In che misura, poi, la nozione di 'repertorio' esaminata da Burkholder (soprattutto in relazione ai Modernisti) entra in gioco?

La musicologa Ewa Schreiber appartiene a una nuova generazione di studiosi che hanno posto al centro della propria riflessione l'ascoltatore e la determinanza che tale figura progressivamente assume nell'estetica dei maggiori compositori contemporanei. Un suo articolo del 2017⁴⁴ prende in considerazione questi aspetti e ci consentirà di tirare le fila del discorso, riprendendo dal punto in cui Burkholder si era arrestato: la seconda metà del Novecento.

Aprè l'articolo una curiosa e inaspettata dichiarazione di Elliot Carter, «as I see it, there is in every case first of all a general desire for communication and only secondly a desire for what I call 'making musical sense', which begins to employ a sort of rationalized or ordered system, and does so only to achieve the desired communication».⁴⁵

Sembrerà strano che queste parole siano state pronunciate da un Modernista inossidabile come Carter, per molti versi non meno integralista di Babbitt – eppure una notevole differenza d'intenti sembra distanziare i due compositori.

Questo «general desire for communication» sembra implicare che il sogno di un'Arte autosufficiente, che possa fare a meno di un riscontro esterno (commerciale e non), sia stato soppiantato da una contezza della creazione artistica come 'espressione', nel senso etimologico del termine, e appunto 'comunicazione', anche a costo di sacrificare parte del rigore e della 'purezza' della propria *Weltanschauung*.

In verità, sarebbe il caso di chiedersi due cose: innanzitutto, quali siano i destinatari di questa 'comunicazione', in che modo debba essere inteso il pubblico che Babbitt, rallegrandosene, riteneva essere composto di soli specialisti,⁴⁶ e che

⁴⁴ EWA SCHREIBER, *In the Face of the Other: Contemporary Composers' Reflection on the (Ideal) Listener*, «International Review of the Aesthetics and Sociology of Music», XLVIII/2 (December 2017), pp. 225-244.

⁴⁵ ALLEN EDWARDS, *Flawed Words and Stubborn Sounds. A Conversation with Elliott Carter*, New York, Norton 1971, p. 80.

⁴⁶ Si noti la differenza abissale col pensiero di Milton Babbitt: «Why should the layman be other than bored and puzzled by what he is unable to understand, music or anything else? [...] After all, the public does have its own music, its ubiquitous music: music to eat by, to read by,

è evidentemente comunque più 'fluido' di quanto sperasse; in secondo luogo, in che modo l'esistenza, attuale o virtuale, di questo pubblico informi la Wel-tanschaagung dei 'musicisti-pensatori', sicché diviene utile parlare di 'pensiero-musica'.

Le due preoccupazioni, che vanno distinte (vedremo perché), possono essere accorpate in un'unica domanda da cui muove l'articolo di Schreiber: in che misura un'idea preesistente di ascoltatore 'ideale' influisce sull'attività creativa dei compositori Modernisti? Il pubblico è così concepito non come un numero concreto di ascoltatori in carne e ossa ma, piuttosto, un'idea parte dell'iter compositivo: «a need for elaborate self-reflection, which is not just expressive of their critical views, but also forms a tool for their self-creation».⁴⁷

Ancora una volta, tornano utili le riflessioni di Burkholder: le implicazioni che il concetto di repertorio – che afferma una nuova idea di compositore e la possibilità di un'espressione musicale slegata dall'urgenza di un'immediata comprensione – comportano, hanno delle ovvie ripercussioni sul ruolo del destinatario: se il compositore, fino alla fine del diciottesimo secolo, era vincolato alle richieste di un pubblico perlopiù omogeneo e fatto di aristocratici, il passaggio da 'artigianato' ad 'arte' ha occasionato una parificazione dei ruoli: gli artisti, liberi adesso di produrre la musica che preferiscono, non dovendosi più conformare alle richieste e alle aspettative del pubblico, sono divenuti, così, detentori di un potere sociale e culturale pari a quello degli ascoltatori, nonché essi stessi promotori di nuovi valori. Si è assistito, altresì, a una differenziazione del pubblico, non più concepito

to dance by, and to be impressed by. Why refuse to recognize the possibility that contemporary music has reached a stage long since attained by other forms of activity? The time has passed when the normally well-educated man without special preparation could understand the most advanced work in, for example, mathematics, philosophy and physics. Advanced music [...] scarcely can be expected to appear more intelligible than these arts and sciences to the person whose musical education usually has been even less extensive than his background in other fields» (M. BABBITT, *Who cares if you Listen?* cit., p. 3). La veemenza delle argomentazioni del compositore che, rivendicando un pubblico di 'specialisti', avverte in questa specializzazione della musica contemporanea le condizioni stesse della sua sopravvivenza, si scontra con la realtà del disinteresse generale per queste musiche, spesso ritenute inappetibili non per il solo pubblico generalista che il compositore riteneva naturalmente impossibilitato a seguire gli ultimi sviluppi dell'avanguardia, ma anche per gli 'specialisti' stessi, incapaci di riconoscersi in queste musiche, o semplicemente distanti dall'idea di un'arte 'elitaria'. Sul concetto di 'esperto' vedi oltre.

⁴⁷ E. SCHREIBER, *In the Face of the Other* cit., p. 226.

bile come una massa indistinta di ascoltatori, più o meno livellati, rappresentanti di una classe sociale unitaria e coesa: è il concetto stesso di Romanticismo (o, più propriamente, di 'musica dell'Ottocento') a complicare e diramare l'auditorio in numerosi gruppi, ciascuno costitutivo di un certo modo di intendere, produrre e promuovere la propria arte, e indicativi di un *marketplace* eterogeneo.

Nel ventesimo secolo, con l'avvento della cultura mediatica e dei nuovi mezzi di diffusione e ascolto insorge però, a scompaginare ulteriormente il quadro, la difficoltà pratica di pensare al pubblico come a un pubblico selezionato:⁴⁸ spesso, il compositore è ignaro della fisionomia e del retroterra culturale del proprio ascoltatore.

The social changes brought about by mass media culture count among the most important mechanisms which influenced the social status of the artist during the twentieth century. Very often the artist was no longer conscious of who would ultimately receive his works and for whom they were being created. The long chain of agents, editors, producers, etc. who served as a kind of first 'substitute' audience caused alienation in the composer, even a lack of identification with his own work.⁴⁹

La risposta dei compositori a questa 'alienazione' derivante dall'essere incapaci di ri-conoscersi nel destinatario non segue sempre, e di necessità, una risposta strenuamente difensiva: se interrotta, la comunicazione trova nuovi 'binari' per potersi indirizzare; la crescente difficoltà di queste musiche e l'esigenza di trovare un pubblico che possa rispondere alle «lofty demands set on listeners»⁵⁰ – inventandoselo, se necessario. Un pubblico non più solo concreto: un pubblico fatto di ascoltatori ideali. Nel solco della rivoluzione tecnologica, con l'inevitabile nascita di più repertori – testimonianza, questa, di un rinnovato interesse per la musica popolare o per le tradizioni musicali 'altre' – sorge anche, parallelamente a quella sull'ascolto, la riflessione sulla figura dell'ascoltatore. Ma prima di passare a quest'ultima categoria, occorre aprire una parentesi sull'altro polo implicato nel processo della fruizione musicale: quello dell'ascolto.

⁴⁸ Tornano alla mente espressioni come 'der begrentze Kreis', il 'Bund' (si pensi allo schumanniano 'Davidsbund'), indicative di un modo di opporre alla musica 'commerciale' una produzione per 'iniziati'.

⁴⁹ E. SCHREIBER, *In the face of the Other* cit., p. 227.

⁵⁰ Ivi, p. 228.

Si tende spesso a distinguere un ascolto 'attivo' da uno meramente assertivo e, anche nel linguaggio comune, si pone una più netta differenziazione tra l'attività di 'ascoltare', che chiaramente implica grande concentrazione (e, comunque, un ascolto pressoché esclusivo), e quella di 'sentire'. Vediamo per esempio:

Music listening at its most intense is quite different from everyday listening. In English the verbs 'hear' and 'listen' identify two common modes distinguished by *intention*. To 'hear' implies an involuntary act, that a sound penetrates consciousness, almost that one cannot help hearing, whereas to 'listen' signifies an intention on the part of the listener who consciously apprehends a sound. If we talk about 'listening' to music we describe an intentional act, but if we talk about 'hearing' music we mean that the music exists outside any act of intention to listen on our part. This process involves a change in *focus* and *attention*. 'Hear' and 'listen' cover the basics of listening but need considerable amplification in order to be comprehensive. We need to know, for example, what we are listening to, what we are listening out for, and why we are listening.⁵¹

La nozione di ascolto passivo, perché associata al mancato controllo da parte dell'ascoltatore inferisce un'accezione negativa; ci sarebbe da chiarire, per cominciare, cosa si intende per controllo attivo dell'ascolto e in che modo debba essere recepita l'idea di 'attenzione'.

Una delle difficoltà è connessa al problema della sostanza musicale: esiste di un pezzo (di musica contemporanea, classica o pop) una 'logica' che, prestandosi all'ascolto, possa dirsi esaurita nella propedeuticità di una sua specifica attuazione (ad esempio, l'ascolto 'musicologico' di cui parla Nicholas Cook)?

A tal proposito, una interessante ri-semantizzazione dell'espressione di 'ascolto passivo' la si può far risalire allo storico *Das musikalische Hören der Neuzeit* (1959) di Heinrich Bessler; nel saggio, la distinzione di un ascolto passivo da uno attivo, più che configurare direttamente un genere di ascoltatore o una modalità d'ascolto, per così dire, 'plastica', concerne un 'abito' strettamente legato alla produzione musicale del Romanticismo e da affiancare al modello 'sintetico' proprio dei Classici e analizzato dal musicista Hugo Riemann nel suo *Über das musikalische Hören* del 1873 e ripreso, con maggiore chiarezza, in due articoli del 1915-1916.

⁵¹ DENIS SMALLEY, *The listening imagination: Listening in the electroacoustic era*, «Contemporary Music Review», XIII/2 (2009), p. 78.

Primo a interrogarsi sulle modalità d'ascolto, su quale fosse cioè il modo più adatto di ascoltare la musica – innescando una associazione, di grande fortuna critica, tra lo studio scientifico dell'ascolto (come atto fisiologico, psicologico, informativo, politico e sociale) e un atteggiamento che diremmo 'normativo' – Riemann ritenne che l'armonia fosse l'elemento fondante dell'ascolto musicale abbozzando una prima idea di 'logica musicale'.

Interessa notare come all'altezza della dissertazione del 1873 lo studio delle caratteristiche dell'ascolto sottintendesse già una precisa presa di posizione sulla musica: migliore quella più conforme a detta logica, meno valida quella difforme da questo sistema fondato sull'armonia – è la nota alternativa Brahms o Wagner che ha notoriamente portato i più a vedere nel primo il proseguo della tradizione 'classica', fino alla rivalutazione esegetica⁵² avviata, come si diceva, dal noto *Brahms the Progressive* di Arnold Schoenberg.

Orbene, l'ammissione di un debito contratto nei confronti di Riemann non impedisce a Bessler di considerare l'Ottocento il secolo nel quale affiora, parallelamente alla maturata nozione di 'logica musicale' (che impone un ascolto attivo), una diversa rappresentazione dell'ascolto musicale – quello passivo, appunto.

Nel 1792 Wilhelm Heinrich Wackenroder, padre del Romanticismo tedesco, scriveva di un duplice modo di ascoltare la musica e goderne: uno più autentico, più vero; un altro (quello 'attivo-sintetico') meno. Mentre quest'ultimo sarebbe un ascolto di tipo analitico, un esercizio intellettuale in grado di cogliere la forma 'ideale' di un lavoro, l'altra tipologia impone un ascolto «non distratto, o

⁵² Volta al ribaltamento della *communis opinio* di un Brahms classicista conservatore contrapposto a Wagner, l'innovatore. È anch'essa, come detto, una 'interpretazione' che non rispecchia appieno l'ambivalenza della sua musica o del suo rapporto con la tradizione. Al di là di quali aspetti si prediligano della musica di Brahms, quelli più legati alla tradizione o quelli maggiormente 'progressivi', è un caso paradigmatico della nuova concezione della musica, intrecciata – lo si è visto con Burkholder – alla nascita di un repertorio. La logica seguita da Schoenberg (che rilevava, gemme nascoste agli occhi dei contemporanei, nella musica di Brahms elementi che egli avrebbe portato a compimento con l'adozione della 'serie'), non si discostava troppo – è evidente – da quella dei contemporanei che in Brahms vedevano l'ultimo baluardo della linea tradizionale. La bibliografia su Brahms è oceanica, ma per un bilancio parziale delle posizioni della critica, ho trovato utile consultare JOHN BORSTLAP, *Brahms the progressive?*, <http://johnborstlap.com/brahms-the-progressive/> (ultima consultazione: 14/02/2022); cfr. inoltre, CHRISTIAN MARTIN SCHMIDT, *Brahms*, tr. it di Angelo Bozzo, Torino, EDT 1990.

entusiasta fino al fanatismo, o impegnato e assorto; in ogni caso esclusivo».⁵³ l'abbandono dell'anima al flusso sonoro, lo sprofondamento nei suoni, cioè. Così inquadrato, anziché cogliere l'oggetto musicale come dall'esterno, potendone cogliere la forma e i dettagli, la struttura e la logica, l'ascolto diviene l'osservazione dell'opera nel suo 'farsi': «l'ascoltatore non afferra più l'opera come un oggetto che viene costruendosi davanti a lui, ma la esperisce nella sua immediatezza; in certo modo diviene egli stesso identico alla musica. Non si tratta più di una sintesi del tipo di quella settecentesca, ma di uno sprofondare mistico nell'opera».⁵⁴ Nel sistema elaborato da Wackenroder la musica occupava una posizione di spicco in virtù della sua vicinanza alla sfera mistica: regina tra le arti, il suo linguaggio fa trascolorare nell'eccezionalità dell'esperienza del trascendente l'ordinario, rimandando a un'alterità linguistica ed esperienziale.

Nel rinnovato interesse per la dimensione spirituale, cristallizzatosi già con Wackenroder nella promozione della musica sacra come musica per eccellenza, si riconobbe un'intera generazione di artisti e scrittori: l'eclettico Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, a cui si deve la più chiara esposizione del principio dell'arte romantica, «riscopri il puro canto come mezzo per esprimere la devozione».⁵⁵

Con il Romanticismo, al culto dei classici – non dobbiamo dimenticare che lo storicismo idealistico si afferma proprio in questo periodo – si aggiunge la riscoperta e la venerazione di alcuni maestri del passato come Bach e Palestrina, legati appunto alla musica sacra. «In un'epoca dominata dalla musica di Beethoven, i romantici scoprirono dunque nel canto a cappella un mondo antitetico al classicismo».⁵⁶

Né a questa riscoperta della musica classica deve limitarsi lo spirito del Romanticismo: l'affermazione di nuovi generi come il Lied si sviluppa in continuità con questa rivalutazione del rapporto, mistico e armonico, tra l'Uomo e la Natura. È l'«atmosfera» a farsi espressione di questa ricucitura tra interno ed esterno, tra il Mondo e la sua Rappresentazione – e il concetto di atmosfera, evidentemente centrale nell'estetica del Romanticismo, trae origine proprio dalla sua rappresentazione musicale, che è l'esternazione di uno 'stato emotivo'. Così Bessler:

⁵³ ANDREA CHEGAI, FRANCO PIPERNO, ANTONIO ROSTAGNO, EMANUELE SENICI, *Musiche nella Storia: Dall'età di Dante alla Grande Guerra*, Roma, Carocci 2018, p. 504.

⁵⁴ HEINRICH BESSELER, *L'ascolto musicale nell'età moderna* cit., p. 87.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ibidem*.

I tratti che l'atmosfera mostra divenendo tema dell'arte e della musica romantica sono fondati nella sua essenza. Caratteristica vi è l'unità di interno ed esterno: ogni atmosfera emotiva è infatti radicata nella sfera pre-teoretica, dove l'uomo vive ancora in unione con il mondo, al di qua della scissione tra soggetto ed oggetto. Fu così che il Romanticismo scoprì l'inconscio. [...] L'atmosfera emotiva ha, per sua essenza, il potere di 'riempirci'. [...] Evento centrale è dunque l'esser 'pieni' di un'atmosfera emotiva. Questa ha la modalità di uno stato che si espande e ci domina. L'abbandonarsi ad un'atmosfera ha successo, sul piano artistico, se si lasciano agire su di sé i mezzi che la veicolano, se si mantiene un atteggiamento di ricettività e di ascolto. [...] Un atteggiamento passivo dell'uomo dinanzi alla potenza cui egli si abbandona, il cui simbolo è rappresentato e venerato soprattutto nella natura. Il timore reverenziale di fronte al mistero è il nuovo atteggiamento di fondo dei romantici.⁵⁷

Ambasciatrice di questo Mistero, la musica si fa a sua volta traghettatrice ed esige un ascoltatore che si lasci, letteralmente, trasportare dal flusso, si faccia attraversare dal mistero di questa musica, come uno 'sprofondarsi', poiché «l'abbandono a un'atmosfera è per i romantici un evento del tutto analogo: si ascolta la musica per farsene riempire e 'accordare'».⁵⁸

Chiusa questa lunga parentesi, necessaria per sondare la pertinenza di espressioni, di cui talvolta si accentua il binarismo (ascolto attivo/passivo, musicale/musicologico), ritorniamo a riflettere sull'ascoltatore 'tipo'.

Uno spartiacque negli studi di sociologia musicale è la riflessione svolta dal filosofo tedesco Theodor Wiesengrund Adorno, attentissimo al problema del rapporto tra musica e società, e che elaborò una nota 'tipologia' delle differenti categorie di ascoltatori, disposte gerarchicamente;⁵⁹ nell'articolo, Schreiber si richiama soltanto a tre di esse, quelle che occupano le posizioni di maggiore rilievo (ciò che inerisce un coinvolgimento, a diversi livelli, con la musica contemporanea, dall'interesse musicologico a una curiosità più superficiale):

⁵⁷ Ivi, p. 90 e ss.

⁵⁸ Ivi, p. 92.

⁵⁹ THEODOR WIESEGRUND ADORNO, *Introduction to the Sociology of Music*, New York, Continuum 1976. Nel capitolo *Types of Musical Conduct* elenca numerosi tipi di ascoltatori, socialmente determinati, e disposti in ordine decrescente di comprensione dei contenuti musicali – si parte dall'esperto per arrivare all'ascolto totalmente disimpegnato delle masse o, addirittura, alla totale indifferenza al linguaggio musicale.

The *expert* is a person who listens to music with complete awareness, familiar with composition techniques and capable of 'structural hearing', discerning internal relations in a musical work and its overall architecture. The *good listener* "understands music [in] the way we understand our own language, even though virtually or wholly ignorant of its grammar and syntax".⁶⁰ This type of listener is encountered increasingly rarely, as he is replaced by experts⁶¹ on one hand and by *culture consumers* on the other. The attitude of the educated consumer has a great deal of snobbery about it. This is a person who collects records, is fascinated by music competitions and possesses plenty of knowledge – albeit superficial and anecdotal knowledge – about music, recognizes familiar melodies and treats music as a kind of fetish.⁶²

Mentre la categoria degli ascoltatori esperti tenderebbe sempre più a sfumare nel novero dei musicisti di professione, quella dei 'buoni' ascoltatori, essendo venuti meno i presupposti che ne garantivano la permanenza – risultato dell'imborghesimento della cultura e del gusto – sarebbe sempre più in declino.

Il sofisticato modello delineato da Adorno, poiché fissa in categorie immutabili i diversi tipi di ascoltatore, ha prestato il fianco a numerose obiezioni da parte di studiosi successivi che, soprattutto a partire dagli anni '80, hanno ritenuto necessario mettere in discussione la nozione cristallizzata di 'ascoltatore' dal momento che «the ideal listener is largely a utopian postulate». ⁶³ Spostando il fulcro dalla classificazione degli ascoltatori – inevitabili rifrazioni della società consumistica – all'ascolto 'differenziato', si sono rese possibili diverse prospettive per gli studi che si sono occupati di queste nuove modalità.

Facciamo un esempio. In merito alla pratica dell'ascolto, lo studioso svedese Ola Stockfelt è tra quanti hanno concentrato i propri sforzi evidenziandone la natura contestuale; ha infatti postulato le cosiddette 'adequate modes of liste-

⁶⁰ Ivi, p. 5.

⁶¹ Appartengono alla categoria degli 'esperti' coloro i quali sono capaci di un ascolto strutturale: «The fully adequate mode of conduct might be called 'structural hearing.' Its horizon is a concrete musical logic: the listener understands what he perceives as necessary, although the necessity is never literally causal», op. cit., p. 5. Per una interessante coincidenza, la piena comprensione del materiale sonoro e dei rapporti interni che lo regolano è definito 'ascolto strutturale', analogamente all'ascolto attivo-strutturale dei Classici.

⁶² E. SCHREIBER, *In the Face of the Other* cit. p. 229.

⁶³ *Ibidem*.

ning',⁶⁴ modalità d'ascolto che dipendono da un insieme di pratiche e convenzioni che vanno a definirne ciascuna come più o meno idonea al genere musicale e alle aspettative sociali e culturali che ci si forma intorno alla fruizione:

For each musical genre, a number of listening situations in a given historical situation constitute the genre-specific relation between music and listener. These determine the genre-defining property and the ideal relation between music and listener that were presumed in the formation of the musical style – in the composing, the arranging, the performance, the programming of the music [...]. Genre-normative listening situations are not absolute but are perpetually changing in tandem with the changes in society, in the same way that musical styles change. The private music rooms of the late eighteenth-century connoisseurs, for example, engendered a totally different relationship between the listener and the music from those attaining in the opera hall or concert hall, relationships that in their turn differed from those characteristic of the bourgeois salon and restaurant. These different situations hence demanded or made possible different types of musical performance [...], also demanded or made possible different modes of listening, and hence resulted in different musical experiences.

Consequently, each genre also has a number of *genre-normative modes of listening*, and even these have changed over time in relationships corresponding to styles of music, to choices of strategies of the listener, to the genre-normative situations of listening, and to a series of social factors. The reflexive, active attitude of musicians to music is a mode of listening that is probably (to some extent) common to almost all forms of 'music' [...]. Other normative modes of listening, like the normative user situations, can almost become defining characteristics for other genres of music.⁶⁵

Il taglio scelto da Stockfelt in merito all'analisi dell'ascolto è in termini di adeguatezza: vi è una componente storica e, in qualche misura, ideologica. Il rischio di fraintendimenti o decontestualizzazioni è sottoposto alla sussistenza di una 'norma' (pur mobile e soggetta a processi di storicizzazione che ne alterano parzialmente il significato) implicita nei generi e sottogeneri, alla quale è necessario conformarsi.

⁶⁴ Si veda, ad esempio, OLA STOCKFELT, *Adequate Modes of Listening in Audio culture* cit., pp. 88-93. (https://soundenvironments.files.wordpress.com/2011/10/olastockfelt_listening.pdf; ultima consultazione: 14/02/2022).

⁶⁵ Ivi, p. 91.

Un ascolto 'corretto' non implica necessariamente un ascolto intellettuale, da contrapporre a un ascolto superficiale o distratto, bensì l'acquisizione e la padronanza di modalità d'ascolto idonee a un certo tipo di musica e al contesto sociale performativo e che dà senso a quel tipo di pratica – e allo stile e alla poetica di un autore, si potrebbe comodamente aggiungere – come atto sociale.

«It means that one masters and develops the ability to listen for what is relevant to the genre in the music, for what is adequate to understanding according to the specific genre's comprehensible context». ⁶⁶ È dunque una convenzione sociale e linguistica:

Adequate listening is, like all languages, always the result of an informal (although sometimes formalized) contract between a greater or smaller group of people, an agreement about the relation of the musical means of expression to this group's picture of the world. Adequate listening is hence always in the broadest sense ideological: it relates to a set of opinions belonging to a social group about ideal relations between individuals, between individuals and cultural expression, and between the cultural expressions and the construction of society. ⁶⁷

Il postulato delle 'genre-normative listening situations' esibisce una delle possibili qualità dell'ascolto: l'ascolto come 'educazione', la padronanza di un set di abilità (non innate) da acquisire per riuscire a orientarsi adeguatamente nel panorama sonoro 'compositivo' non meno che in quello quotidiano – e, aggiungerei, nell'intreccio tra questi due poli, che è la premessa di alcuni generi e stili. ⁶⁸

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Ivi, p. 92.

⁶⁸ Si rende necessaria una lunga parentesi; valga ancora un esempio tratto dall'enorme bacino della cultura pop e rock – anzi, di un genere soltanto limitrofo al pop e al rock: la cosiddetta musica d'ambiente o 'ambient music' (meno appropriata la traduzione 'musica ambientale', perché troppo connotata semanticamente e, a ogni modo, riferibile soltanto all'opera di alcuni autori). Ignota la genesi della musica ambient – se ne potrebbero rintracciare le origini nell'impressionismo musicale e, successivamente, nei cosiddetti 'paesaggi sonori', ma è soltanto a partire dal minimalismo e dal conseguente ingresso nella cultura del rock e dell'elettronica che questo genere ha conosciuto uno sviluppo autonomo – e anche di essa difficile renderne una fisionomia (dato il numero e la varietà di artisti che hanno attinto ad alcuni dei cliché del genere), ha nel musicista Brian Eno l'esponente più emblematico e affine alla vocazione originaria del genere. Si è scelto di richiamare il caso particolare della musica ambient per due ragioni che, inoltre, ci riportano alla natura stessa di questo genere: innanzitutto, musica che rende esplicita la conformità con

Quella di Stockfelt non è che un'ipotesi di lavoro, tra le tante possibili, per restituire la complessità della dimensione dell'ascolto nella società contemporanea.

l'ambiente e che, talvolta, implica (o 'mima' tale implicazione) una fruizione legata a un contesto preciso, accompagnando, livellando o addirittura azzerando la differenza con l'ambiente che 'riproduce' (o evoca: e sulla questione dell'evocazione sarebbe interessante indagare il rapporto, ancora parzialmente inesplorato, tra Vaporwave e Musica Ambient), è musica che vuole farsi musica della quotidianità o che, di questa quotidianità, vuol farsi espressione, tanto da essere spesso definita musica 'd'accompagnamento' – ciò che ne legittima, per definizione, l'impiego in colonne sonore; presuppone, infine, un ascolto che mette scopertamente in crisi il dualismo tra quello attivo e quello passivo.

Valgano le parole di copertina che introducono l'album *Music for Airports* di Eno e che ben si prestano a riassumere il senso dell'ispirazione ambient più pura: «The concept of music designed specifically as a background feature in the environment was pioneered by Muzak Inc. in the fifties, and has since come to be known generically by the term Muzak. The connotations that this term carries are those particularly associated with the kind of material that Muzak Inc. produces – familiar tunes arranged and orchestrated in a lightweight and derivative manner. Understandably, this has led most discerning listeners (and most composers) to dismiss entirely the concept of environmental music as an idea worthy of attention. Over the past three years, I have become interested in the use of music as ambience, and have come to believe that it is possible to produce material that can be used thus without being in any way compromised. To create a distinction between my own experiments in this area and the products of the various purveyors of canned music, I have begun using the term Ambient Music. An ambience is defined as an atmosphere, or a surrounding influence: a tint. My intention is to produce original pieces ostensibly (but not exclusively) for particular times and situations with a view to building up a small but versatile catalogue of environmental music suited to a wide variety of moods and atmospheres. Whereas the extant canned music companies proceed from the basis of regularizing environments by blanketing their acoustic and atmospheric idiosyncracies, Ambient Music is intended to enhance these. Whereas conventional background music is produced by stripping away all sense of doubt and uncertainty (and thus all genuine interest) from the music, Ambient Music retains these qualities. And whereas their intention is to 'brighten' the environment by adding stimulus to it (thus supposedly alleviating the tedium of routine tasks and levelling out the natural ups and downs of the body rhythms) Ambient Music is intended to induce calm and a space to think. *Ambient Music must be able to accomodate many levels of listening attention without enforcing one in particular; it must be as ignorable as it is interesting* [corsivo mio]». Le note di copertina sono reperibili all'indirizzo: http://music.hyperreal.org/artists/brian_eno/MFA-txt.html (ultima consultazione 14/02/2022). In questa relativa indifferenza tra i due poli dell'ascolto, quello passivo e quello attivo, è forse da rivedere una nuova attuazione del 'paradosso' romantico evidenziato da Bessler? Ci si potrebbe chiedere, ad esempio, se l'ascolto passivo dei romantici, l'abbandono a un flusso sonoro (che culminerà, appunto, con l'esperienza della corrente sonora del wagnerismo), non prelude in qualche modo a questa dimensione di totale immanenza della musica, in cui l'esperienza del trascendente è già insita nel quotidiano come suo cortocircuito; la domanda, comunque, resta aperta.

Le diverse proposte metodologiche hanno in comune soltanto la necessità di adeguare gli studi alla nuova sensibilità musicale di un pubblico in espansione (per diversità, se non esattamente per numero) – caratteristiche che giocoforza registrano nuove modalità di ascolto.

La già ricordata deflagrazione del panorama musicale, prima compatto, in una miriade di stili compositivi impone agli ascoltatori un ascolto opportunamente differenziato, e possibilmente reiterato, perché si possa giungere alla completa assimilazione di ciascun lavoro; la risposta generale del pubblico, anche quello abbastanza avvezzo alle 'stranezze' della musica contemporanea è stata spesso motivo di sconforto e ha alimentato l'alienazione dei compositori. La domanda posta da Schreiber – in che modo, cioè, la percezione di questi processi sociali abbia potuto influire nel processo creativo dei compositori stessi – ha trovato riscontri diversi.

Il postulato di Babbitt, quello del compositore come 'specialista' che, scevro da esigenze di mercato e di comunicazione, scrive musica per i pochi professionisti in grado di comprenderla, si può ritenere si applichi particolarmente bene all'intera corrente del Modernismo; in realtà, vista da vicino, e indipendentemente dalla 'difficoltà' intrinseca dei lavori prodotti, sarebbe fin troppo semplicistico ridurre il desiderio di produrre arte a un bisogno necessariamente slegato da esigenze comunicative.

Maestri indiscussi del Modernismo, famigerati per l'intransigenza che (agli occhi di molti) parrebbe contraddistinguerli, hanno spesso ribadito posizioni pragmaticamente scettiche ma lontane da una chiusura o dalla rivendicazione per sé di un'arte pura, libera e scevra da compromessi. Certo permane la constatazione che è impossibile avere controllo del risultato poiché, con le parole del compositore britannico Brian Ferneyhough, «there is no such thing as the new music audience but rather a chaotic mesh of special interests».⁶⁹ Tuttavia, «even from this lonely

⁶⁹ Ma degna di essere riportata per intero poiché particolarmente significativa di questa prima posizione rilevata da Schreiber; alla domanda dell'intervistatore (il celebre musicologo e librettista Paul Griffiths), «is an audience necessary?», questa la risposta del compositore britannico: «I'd say that *resonance* of some sort is quite necessary, since it would seem rather difficult to maintain the Adornoesque 'message in a bottle' metaphor in this age of instant transference of cultural information. Naturally, there is little use in imagining some 'ideal listener' when composing, since the sort of the mass audience that makes any generalization of that sort useful is hardly a characteristic of any species of contemporary music. There is no such thing as the new music audience, but rather

perspective, however, the composer expects that he will ultimately find some individuals like him, people who will share his preferences»;⁷⁰ il rischio di vedere la propria arte fraintesa o addirittura strumentalizzata, come è già successo in passato, non è tale da giustificare prese di posizioni estreme come quella di Babbitt.

Altri compositori, anch'essi associati al Modernismo integralista, hanno dato prova di considerare addirittura fruttuosa la frizione causata dall'esperienza della propria musica con le abitudini e le convenzioni degli ascoltatori:

In contrast to their sceptical colleagues, for some composers, experiences in music are synonymous with cognition. Not the specialist cognition that is typical of contemporary scientific disciplines, but rather awakening people's full cognitive faculties through music, close to the radical philosophical currents of the twentieth century. This group actually includes such contrasting composers as Pierre Schaeffer and Helmut Lachenmann. [...] In the writings of Pierre Schaeffer, listening also acquires an ethical dimension: it is a tool for self-improvement. It is linked to the effort that frees us from our listening habits. [...] A key element in the reflection of Helmut Lachenmann consists of provisions for listening. [...] Lachenmann sees mere curiosity and readiness for consumption as insufficient for a profound experiencing of music. He understands art as a result of radical, uncompromising reflection on its own aesthetic means and the category of experience.⁷¹

a chaotic mesh of special interests – something true of life in general, of course. There may be the man or woman fascinated by Stravinsky while being left cold by Mahler. The same person may love *The Rite of Spring*, but heartily dislike the *Symphony of Psalms*, so that, if one looks closely enough, one's imagined listener dissolves into a shimmering and impalpable mass of currents. In a certain sense, the sort of traditional concert where a relatively small number of listeners congregates in a back-street hall has been overtaken by the new reality of the record industry, radio and so on, so that it is hardly to be wondered at that the composer's sense of direct relationship with a specific, identifiable group of listeners has taken some hard knocks in recent decades. Probably the fetish of large numbers is a quite recent symptom of the same thing, since the history of art has frequently shown that major artists have exercised an influence largely divorced from their annexation or not by organs of mass dissemination. In the last analysis every composer works for himself, since only he can gather and maintain the impetus necessary for the creative act. Otherwise, I suppose one writes for the dozen or so individuals whose personal opinion and esteem have importance without this implying that other facets of the problem are being ignored. Whatever the more abstract categories of listener being aimed at, this sort of basic 'targeting' towards known individuals seems to me to be the starting point» (BRIAN FERNEYHOUGH, *Collected Writings*, a cura di James Boros e Richard Toop, Londra, Routledge 2006, pp. 245-246).

⁷⁰ E. SCHREIBER, *In the Face of The Other* cit., p. 235.

⁷¹ Ivi, pp. 135 e ss.

Non si intende, con questo, raffrontare la musica di Schaeffer con quella di Lachenmann – forzando oltremodo le convergenze tra la ‘musica concreta’ del primo e la ‘musica concreta strumentale’ del secondo – ma evidenziare la conformità di entrambi i modelli a una ‘poetica dello choc’: nello specifico, quella di preparare un paesaggio sonoro – tratto dalla quotidianità, nel caso del primo, o derivante da un utilizzo ‘deterritorializzato’ degli strumenti classici, per Lachenmann – ‘straniante’ e che presenti all’ascoltatore (significativamente al centro del discorso) un’esperienza sonora ‘nuova’, potenzialmente in grado di metterne in discussione i presupposti, le abitudini e le convenzioni o la stessa idea di musica (cosa sia da intendersi come ‘musicale’). È importante, perciò, non fraintendere l’essenza di questo progetto: «it is therefore not a question of an excursion (or escape) into ‘new’, ‘unfamiliar’ sounds in the sense of new acoustical world, but of discovering new sensoria, a new sensibility in ourselves, or a newly changed perception».⁷² Nei termini dettati da Lachenmann, l’esperienza d’ascolto più genuina non coincide allora né con quella propria degli ‘specialisti’ né con l’acquisizione delle caratteristiche più idonee alla ‘comprensione’ della musica: questa posizione è potenzialmente tanto distante sia dall’esperienza postmoderna, che tendenzialmente cerca di accomodare la musica alle aspettative (se non al gusto) del pubblico, quanto dalla riduzione ‘specialistica’ che si ritiene propria del Modernismo. «The listener has only to prepare himself to receive music, not so much becoming an expert in a specialist field as honing all his cognitive faculties. While listening, the audience is also to be transformed in the social and ethical dimension».⁷³ Il compositore tedesco torna su questi concetti in una successiva intervista – non citata da Schreiber – ribadendo la centralità del pubblico nella sua riflessione di artista:

Listening involves not only understanding by activating the familiar categories of communication, but also *experiencing the materiality of the sounds* [le parole in corsivo sono dell’intervistatrice, Abigail Heathcote]. Perceiving the physical structure of what seemed to be familiar, I discover my own creativity as a listener. For me this isn’t an intellectual thing, but a deeply touching experience of being reminded of my own sensitiveness and creative potential [...] ‘Music as an existential experience’: that’s the idea that’s always interested me.

⁷² HELMUT LACHENMANN, *Hearing is Defenseless – without Listening*, trad. di Derrick Calandrella, «Circuit», XIII/2 (2003), p. 29.

⁷³ E. SCHREIBER, *In the Face of the Other* cit., p. 237.

Such speculations might be considered superfluous or purely intellectual gymnastics, but you know, at the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, with Mahler and Richard Strauss, and still in the music of the Second Viennese School, it was the subject that constituted the creative authority, not only in the music: the 'I'. Such an emancipation probably took place for the first time with Beethoven. [...] At the end of that development in the nineteenth century and not only in the music, the 'I' had discovered this subjective autonomy called 'freedom', but also its objective *non-freedom*. 'Man is an abyss', says the protagonist in Georg Büchner's *Woyzeck*. This was still during the time before Nietzsche, Darwin, Sigmund Freud and Karl Marx. From that moment on, with the music of Schoenberg most recently, the deep source and transcendent authority from which the music came was no longer the 'I', it was the 'It'. 'Je est un autre', Rimbaud said. [...]

After Schubert, Schumann, not forgetting Chopin, Wagner, Brahms, Bruckner, Mahler and the early Second Vienna School, and finally, with the dodecaphony of Schoenberg, the 'I' delegated or even sacrificed its autonomy to a principle with its own special rules.⁷⁴

Questa 'oggettivizzazione' della musica, che conosce una chiara svolta con l'invenzione della serie, 'immolando' l'egemonia dell'io a un set di regole, stabilisce un nuovo valore, quello dell'Alterità – la scoperta, all'interno dell'io, di una dimensione trascendentale dell'esperienza.

Il valore 'sovversivo' di cui la musica può farsi potratrice passa, secondo Helmut Lachenmann, per la dimensione esperienziale:

I really believe that music should succeed in sharpening not only our acoustic sensorium, but also our reflections on the idea of art, of beauty, of our possibilities and calling as human beings. By *sensitizing* [corsivo mio] I mean opening our ears, our whole sensorium, and our mind, our intelligence, our intuition, and also our heart – if you like. This is a sort of subversive mechanism, and is the reason why New Music was strictly forbidden under the Nazis and in other totalitarian systems. I am dreaming of a music that provokes thought; thought not in the sense of intellectual games but in the sense of reflecting on our existence in all dimensions. It has to begin by creating an intense auditory situation that provokes *a new way of listening* [corsivo mio], looking into the 'interior' of a structure.⁷⁵

⁷⁴ ABIGAIL HEATHCOTE, *Sound Structures, Transformations, and Broken Magic: An Interview with Helmut Lachenmann*, in *Contemporary Music: Theoretical and Philosophical Perspectives* cit., pp. 331-348: in particolare pp. 337 e ss.

⁷⁵ Ivi, p. 340.

Questa intervista e quella citata da Schreiber presentano, con notevole trasparenza, la funzione dell'ascoltatore-tipo per Lachenmann. Per interessante che sia, questa posizione non chiarisce, però, in termini pratici come debba essere inteso questo 'ascoltatore' – idealizzato se non altro perché ritenuto in grado di volgere a proprio vantaggio la 'frizione' costituita dall'incontro con la musica – e se effettivamente possa essere fatto corrispondere a una categoria precisa; ancora una volta, il concetto di 'ascoltatore', più che definire una particolare fascia del pubblico,⁷⁶ è un concetto operativo utile a definire le coordinate di un progetto musicale, aperto a un pubblico, anche se – come nella citata massima di Paul Klee, sul popolo che manca. Nella riflessione di compositori come Schaeffer e Lachenmann, ci troviamo a metà strada tra il pubblico reale e quello immaginario: «thoughts on the physical audience coincide with the vision of the ideal (future) listeners, and social projects seem close to a utopia».⁷⁷ Schreiber chiude l'articolo illustrando un ultimo caso: quello della prospettiva 'universale'. A que-

⁷⁶ Torna utile la citazione di Ferneyhough sul nuovo pubblico: non è possibile disegnare un identikit dell'ascoltatore 'tipo' di musica contemporanea – una moltitudine di interessi e specializzazioni diverse rendono difficile individuare tratti comuni, né l'interesse per la musica contemporanea ha strettamente a che fare con quello per il repertorio 'classico'. Osservazioni stimolanti si possono trovare in una recensione di MASSIMILIANO VIEL, *Analfabeti sonori, cosa manca al pubblico (e alla critica) di oggi?* del recente libro di CARLO BOCCADORO, *Analfabeti Sonori*, Torino, Einaudi 2019 (<https://www.che-fare.com/analfabeti-sonori-pubblico-carlo-boccardo/>; data ultima consultazione: 14/02/2022). Ne riportiamo un estratto: «L'autore presenta un gioco di contrapposizioni che non è sempre limpido. A volte parla di 'musica classica' e di 'musica contemporanea' come se fossero due aspetti della stessa tradizione separati da un confine cronologico, ma come vedremo più sotto la questione non è così semplice. Se poi l'elenco dei rappresentanti della musica di tradizione 'classica' è ampiamente articolata, quello degli autori che vi si contrappongono è relegata a un generico insieme di autori pop e rock più o meno d'antan che non riesce a rendere neppure lontanamente giustizia alle varietà della scena musicale d'oggi. Si parla di Spotify, di Apple Music e di playlist, ma non di musica, che viene troppo semplicemente caratterizzata dal semplice calcolo della durata di brani legati al pop internazionale. Insomma, l'autore sembra ignorare le diversità della musica che circola oggi al di fuori della musica contemporanea e del pop più standardizzato. Si pensi anche solo, ad esempio, alla vastità e varietà dei generi che sono in qualche modo legati al mondo della dance elettronica o all'ambient. Si tratta di decine e decine di generi e stili anche molto diversi tra loro, come l'IDM, la Vaporwave, la Drone ambient, per nominare i primi che mi vengono in mente, che non solo richiedono una grande capacità distintiva da parte del pubblico degli appassionati, ma che presentano in alcuni casi tratti stilistici estremamente diversi tra loro».

⁷⁷ E. SCHREIBER, *In the Face of the Other* cit., p. 237.

sta etichetta, l'autrice ascrive alcuni compositori che, per ampiezza di vedute e intenzioni, ambiscono o hanno ambito a raggiungere un pubblico quanto più vasto possibile, rinnovando il sogno, drammaticamente infranto nella prima metà del Novecento, di un'Arte Universale, come quella di Beethoven o di Wagner. Compositori come Jonathan Harvey o Karlheinz Stockhausen – nonostante le evidenti difficoltà presentate dalla loro musica, generalmente ritenuta eccessivamente ostica (a tutti i livelli) – rientrerebbero in questo approccio.

Come si è già detto per Carter, la dissonanza tra intenti ed esiti è certamente significativa, eppure è indispensabile riflettere sulla portata di questo progetto: alla base vi è infatti l'idea che l'Arte possa ancora riflettere delle idee 'universali' e farsene portatrice. «Stockhausen by no means considered himself to be a 'specialist composer', even if he might be easily classified as such by outside observers. [...] Stockhausen regarded himself as an heir to such past masters as Bach, Beethoven and Goethe».⁷⁸

In un'intervista a David Felder, riportata da Schreiber, il compositore ha definito la propria opera come il tentativo di integrare gli aspetti sonori e percettivi con quelli che concernono la sfera intellettuale, superando tale dualismo, per restituire l'uomo a se stesso e al centro dell'universo.⁷⁹

Anche nel caso di compositori 'universalisti' come Stockhausen o Harvey, è bene precisare che questo universalismo non trova necessariamente – né potrebbe trovarcelo, è chiaro – riscontro nella realtà concreta e, per ovvie ragioni, numerica degli ascoltatori effettivi:

Needless to say, 'composing for the world' does not reflect the actual number of listeners. Here, the audience is largely imagined, idealized, but as such it proves to be a powerful stimulus for creative work. In this instance, the very category of the listener is no longer entirely adequate. Whilst for Schaeffer or Lachenmann, listening remains at the centre of the composer's attention and becomes a figure of cognition in general, here music is a pretext for communication, and the ethical and spiritual dimension acquires greater significance than the cognitive dimension.⁸⁰

⁷⁸ Ivi, p. 238.

⁷⁹ DAVID FELDER, KARLHEINZ STOCKHAUSEN, *An Interview with Karlheinz Stockhausen*, «Perspectives of New Music», xvi/1 (1977), p. 88.

⁸⁰ E. SCHREIBER, *In the Face of the Other* cit., p. 239.

Schreiber chiude il suo articolo concludendo che se nell'era dell'individualizzazione e differenziazione degli ascoltatori, il concetto di pubblico diviene più nebuloso che mai, il rovescio della medaglia è costituito dal fatto che, al contempo, si rende oggetto di riflessioni come mai prima era successo: «almost all composers refer to an audience in their writings; some of them create a specific philosophy around this topic. Their reflection touches on questions of aesthetics, ethics and social responsibility. The listeners are faced with high demands, but at the same time they are the object of the composers' care and attention».⁸¹ Se la percezione dei più continuerà ad accomunare artisti tanto diversi sotto la comoda nomenclatura di 'modernismo' o 'avanguardia', è da tenere in mente come, a dispetto delle apparenze, il rapporto che in questi compositori lega le loro produzioni al pubblico, è fortemente individuale e sfumato: «even within such currents as serialism and spectralism it is difficult to speak of a uniform approach. If there are elements linking composers, they tend to manifest themselves in the philosophical or worldview dimension».⁸²

Tirando anche noi le somme, servendoci delle riflessioni di Tim Rutherford-Johnson eravamo partiti dall'asserzione che propria del postmoderno (e delle altre tendenze assimilabili a un ritorno alla semplicità) fosse l'intenzione di accogliere un pubblico più vasto, offrendo un modello di musica stimolante ma non destabilizzante, e dalla constatazione che parte consistente del fallimento da parte dei compositori di suscitare l'interesse del pubblico fosse dovuta al progetto modernista; a differenza di quanto normalmente si ritiene, il quadro è ben più complesso e stabilire degli apriori rischia di traviare la purezza della ricerca e perdere di vista la specificità di un quadro necessariamente complesso.

Come si sa, le nuove possibilità offerte dalla tecnologia hanno ampliato notevolmente gli orizzonti del panorama musicale, subentrando (talvolta perfino sostituendola) alla tecnica strumentale una progressiva disincarnazione dell'oggetto musicale che si riflette – e, di contro, permette ai compositori, a loro volta, di riflettervi – in un approccio, diremmo, più 'individuale' all'ascolto: la dimensione sociale, che a sua volta si trasforma e differenzia in una screziata varietà di 'occasioni',⁸³ viene affiancata da quella solipsistica, garantita dalla crescente di-

⁸¹ Ivi, p. 240.

⁸² *Ibidem*.

⁸³ Non diversamente dal ritualismo della musica classica, che a sua volta è andato ridefinendosi

sponibilità di piattaforme di streaming musicale – vere e proprie banche dati che immagazzinano milioni di brani e costituiscono una nuova Memoria Musicale, un concetto di repertorio ampliato – e da formati musicali come l'MP3 che hanno consentito, con il loro avvento, di portare la musica, a tutti i livelli, nella vita di tutti i giorni. Tim Rutherford-Johnson suggerisce che questo procedimento ha avuto origine con la nascita del World Wide Web e, ancor prima che con la diffusione dell'MP3, con l'invenzione del Walkman:

With the invention of the Walkman personal cassette player by Sony in the early 1980s, it became possible to 'soundtrack' one's own life as though it were a film by enhancing mood, aurally coloring the environment, or adding a fantastical or dramatic dimension to one's day-to-day business. The Walkman enabled the experience of music as a wholly private, mobile phenomenon, and in turn realized new modes of listening and of relating musical experience to day-to-day life and the environment. [...] The Walkman therefore makes it possible to mix listening with other nonmusical acts, such as walking or eating, opposed to the exclusive act of listening to music in a concert. The private experience of music can be overlapped with one's daily activities, each bleeding into the other.⁸⁴

La diffusione del formato MP3 ha velocizzato e portato a compimento questo processo: «it was the MP3 that fully realized the potential of that rupture. Despite its portability, the Walkman still remained what Michael Bull calls a 'door-to-door' device»;⁸⁵ questo processo, «as well as increasing music's global transmission, the MP3 has enabled its dematerialization»;⁸⁶ la dematerializzazione di cui parla, ha avuto conseguenze inimmaginabili per l'intero mondo musicale, artisti compresi – e non sempre conseguenze positive. Si può forse considerare la differenziazione dell'ascolto, la decontestualizzazione della musica, il prezzo da pagare per la nascita di una Memoria Collettiva, di un cervello in grado di gestire⁸⁷ una sovrabbondanza di informazioni e dati, un'estensione della capacità

a mano a mano – il caso più evidente è offerto dal ruolo rivestito dalla musica sacra nel Romanticismo – andando a costituire nicchie sempre nuove e diverse; alla stessa maniera, l'esibizione dal vivo di artisti jazz o rock risponde a criteri altamente variabili e indicativi delle rispettive culture e controculture.

⁸⁴ T. RUTHERFORD-JOHNSON, *Music After the Fall* cit., p. 36.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ *Ivi*, p. 88.

⁸⁷ E regolare: si pensi, ad esempio, ai meccanismi di selezione dei brani proposti dalle maggiori

umana di gestire, catalogare e cartografare. Scrive ancora Ewa Schreiber, in un altro articolo, «advances in technology have made possible not only the omnipresence of music in our environment, but also the emergence of new musical genres, making increasing use of electroacoustic media».⁸⁸

Del resto, tra le caratteristiche delle nuove musiche evidenziate da Jonathan Kramer nell'articolo d'apertura, c'era il fatto che nella musica postmoderna si considerasse la tecnologia «not only as a way to preserve and transmit music but also as deeply implicated in the production and essence of music»;⁸⁹ nella nostra società digitalizzata e globalizzata, l'onnipresenza della medialità e della tecnologia rende inverosimile il tentativo di circoscrivere alle sole musiche 'postmoderne', comunque le si intendano, l'apporto tecnologico.

Per concludere, non è possibile fornire una risposta precisa al problema dell'ascoltatore: si deve prendere atto che l'avvento della società mass-mediatica ha contribuito alla nascita di un nuovo pubblico, estremamente eterogeneo e legato a un diverso tipo di fruizione: il rischio per chi si accosti al problema è quello di ricadere nella normatività – ciò che precluderebbe l'oggettività dell'analisi e una corretta contestualizzazione delle possibilità offerte dal nuovo apporto mediatico.

Così, l'intreccio delle pratiche che costituiscono l'ascolto effettivo impongono, bensì, una differenziazione continua e ci costringono a fare i conti, da un lato, con una realtà estremamente complessa e stratificata, dall'altra – e in maniera forse più preoccupante – con un controllo del flusso dell'informazione che, anziché privilegiare gli ascoltatori dando loro modo di rapportarsi con un certo grado di consapevolezza a un panorama così vasto, finiscono col sortire l'effetto opposto.

Certo ci sono molte tipologie di ascolto e l'ascoltatore, del quale sarà bene non generalizzare la pertinenza esclusiva ad una singola categoria, si troverà a selezionare, contestualmente e non sempre appropriatamente o con soluzione di continuità,⁹⁰ diverse modalità d'ascolto – e, come si è visto, perfino la nozione

piattaforme di streaming musicale; in dimensione ridotta, si può considerare la nascita, con il World Wide Web, di tutta una serie di circuiti composti da utenze 'selezionate' (e unite da una comunanza di interessi, gusti, idee, opinioni), un'ulteriore caratteristica di questa 'specializzazione controllata'.

⁸⁸ EWA SCHREIBER, *On Analytical Listening in the Context of Metaphoric Imagination*, «Interdisciplinary Studies in Musicology», VII (2008), p. 79.

⁸⁹ J. KRAMER, *The Nature and Origins of Musical Postmodernism* cit., p. 16.

⁹⁰ «The fact that music reaches us in contemporary culture in so many different circumstances

stessa di ascolto 'passivo', che sembrerebbe fissata, è stata soggetta a definizioni diverse, spesso contrastanti, nel corso del tempo.

Music of Changes: così s'intitolava la celebre composizione di John Cage; se oggi il sogno dello sperimentalismo pare essersi frantumato nella miriade di tendenze compositive e nel quadro scomposto di un pubblico eterogeneo e difficilmente classificabile, allora questi cambiamenti non saranno più soltanto quelli registrati dalla musica: la musica stessa e gli artisti che se ne fanno testimoni, sono costretti a confrontarsi con la mobilità di un mondo in costante cambiamento, di un pubblico al tempo stesso più sfuggente e, paradossalmente, sempre più vicino.

Nella speranza che queste suggestioni possano aver suscitato qualche interrogativo, ci piace concludere questo scritto con le parole della compositrice Kaija Saariaho:

One of the most important questions for me is: how to obtain music which continuously offers material to maintain *the two ways of listening* [corsivo mio] – the analytical/intellectual, and the emotional, deep, sometimes transcendental musical experience. It is in fact simplistic to divide the perception in this way into two categories, because conscious, intellectual listening also reaches our senses, which means that there is an interaction between these two dimensions.⁹¹

and in such different varieties is conducive to profound and wide-ranging reflection on the subject of listening. This encompasses such problems as the listener's activeness and attitude, which [...] oscillates, in most general terms, between passive and uncontrolled 'hearing' and the conscious, intentional 'act of listening'. Each of these attitudes may be adopted in a range of circumstances, in respect to both the musical work and the sounds that surround us» (*ibidem*).

⁹¹ *Complexity in Music? An inquiry into its nature, motivation and performability*, a cura di Joël Bons, Rotterdam, Gaudeamus Foundation 1990, p. 34 (si ringrazia calorosamente il curatore per aver fornito una copia della raccolta).

Francesco Filidei
*Sulla genesi del Giordano Bruno (2015)*¹

Anche se uno studio del musicologo Gianluigi Mattietti ha già trattato in modo efficace e approfondito l'argomento in questione,² porterò comunque la mia testimonianza personale di compositore parlando della genesi di questa *opera-retablo*, andata in scena per la prima volta a Porto nel 2015, e mi soffermerò in particolare sulla sua peculiare struttura, che precede la scrittura stessa del libretto.

Partirò dalla domanda fondamentale che si pone ogni compositore. Perché si scrive musica? Da dove nasce questa vocazione?

Nel mio caso, volevo capire come la musica riuscisse a emozionarmi, a colpirmi, e con quali meccanismi. Credo che la musica ottenga questo effetto lavorando nel tempo. Infatti la musica è lo strumento che ci fa capire come il tempo passa, come noi viviamo. Per comprendere la nostra vita, abbiamo bisogno di questa *maquette* di tempo: una forma chiusa, che nasce, vive e muore. Noi nasciamo, viviamo e moriamo, ma non siamo in grado di osservare il fenomeno che riguarda noi stessi, tuttavia possiamo osservarlo in un lasso di tempo percettibile mediante una struttura musicale. È come una sorta di 'respiro' che nel mio lavoro è sempre presente e a volte contraddetto, ma con l'elemento costante che si parte sempre da una struttura chiusa. Io credo di essere colpito dalla musica proprio

¹ FRANCESCO FILIDEI, *Giordano Bruno*, Opera-Retablo in 12 quadri su un libretto di Stefano Busellato da Nanni Balestrini e Giordano Bruno.

² GIANLUIGI MATTIETTI, *Archetipi operistici e geometrie musicali nel Giordano Bruno di Francesco Filidei*, «Rivista di Analisi e Teoria musicale», xxvi/1 (2020), pp. 155-199.

per la possibilità di esperire qualcosa che ti prende per mano e, nel tempo, ti guida, con tutti i rimandi alla memoria.

Uno dei primi esempi di questa ricerca da me compiuta è una *Toccata* per pianoforte che risale al 1995 ed è stata pubblicata l'anno successivo. Lo strumento non è suonato nel modo consueto perché i tasti non vengono mai abbassati: la tastiera è invece soltanto strofinata o, per meglio dire, accarezzata. Volevo avvicinarmi allo strumento come se fosse un grande animale nero, una sorta di balena, con i tasti che sono i denti, con il coperchio che è il labbro superiore, e via dicendo. D'altronde, in tutti gli strumenti possiamo ravvisare una zoomorfia: il flauto è un serpente, il violoncello è un corpo, la viola da gamba presenta un riccio a forma di testa. Così, strofinando il pianoforte, ho visto che dava vita a gemiti, a glissandi che con il pedale abbassato generavano una specie di voce. Inizialmente non avevo voluto questa voce, e dunque ho pensato che lo strumento potesse avere una vita, che mi stesse parlando con un suono nascosto rispetto a quello conosciuto. Ho così recuperato una serie di voci e rumori sempre presenti, ma coperti dal suono ordinario che noi abbiamo imposto allo strumento. Nel titolo del pezzo, naturalmente, c'è un gioco di parole: *Toccata* come atto del 'toccare', letteralmente. Il pezzo presenta una forma chiusa, quasi un ABA con un gesto finale stravinskijano.

Questo dunque è un primo esempio di lavoro in cui il pianoforte viene utilizzato in modo non convenzionale, anche se lo strumento rimane tale e tutti gli effetti ottenuti fanno parte della sua fisionomia. Ho semplicemente levato la carne per lasciare lo scheletro. In questo modo, togliendo il suono per mettere in primo piano il rumore, si ottiene una migliore immagine dell'architettura del tempo. È lo stesso principio seguito da certi pittori o stilisti, come Yohji Yamamoto, che preferiscono lavorare su un vestito di un solo colore per evidenziarne la forma, perché ovviamente l'interesse si concentra su quell'aspetto. Allo stesso modo, il mio interesse primario era – e rimane tuttora – quello di evidenziare lo scorrere del tempo e della vita in modo analitico.

Un brano in cui questa ricerca sullo scheletro del tempo risulta ancor più evidente è la *Danza macabra* per organo del 1996, ispirata alla visita di Franz Liszt al Camposanto monumentale di Pisa (fra l'altro, io sono di Pisa e le radici sono importanti nella scrittura della musica). In questo caso abbiamo a che fare con la forma barocca di Bach, Bruhns, Buxtehude con un prolungato intervento di pedali all'inizio e con l'introduzione del tema del *Dies irae* gregoriano che però è realizzato con l'organo spento e le mani che glissano sulle tre tastiere dello

strumento. Il pezzo è notato mediante un'apposita 'intavolatura di gesto'. Dove e come nasce il suono? L'interesse si concentra sulla genesi del gesto. Se io imbriglio il movimento, posso lasciare la libertà al suono di vedersi creare. Alla fine del pezzo questi elementi che prima erano costruiti in una direzione, vengono decomposti e si sente un ticchettio di pendola nel tempo che passa: immagini che vengono dalla prima parte si presentano a caso nel muro bianco della composizione. C'è tutta una relazione fra il suono e la carne, fra il colore e la sinopia in bianco e nero.

Un altro esempio nella direzione di "levare il suono" è *Antinoo* (1999). Al posto dei pentagrammi c'è un volto con gli occhi, il naso, la bocca, le orecchie. La musica scritta è da suonare dentro se stessi, premendo sul meato acustico le dita per sentire la pressione arteriosa, aprendo più o meno gli occhi, inspirando ed espirando, suoni di saliva, denti battuti. C'è perfino un *pas de deux* fatto solamente con gli occhi. La musica, più che essere suono, è tempo che scorre, è una visualizzazione del tempo. Qui abbiamo un 4/4 realizzato con movimenti degli occhi e delle pupille, con una cadenza finale nella quale le dita sono pressate sugli occhi e poi si vedono quelle immagini realizzate quando si aprono dalla pressione sulle pupille, e un gesto conclusivo. La musica è dunque costruita *e contrario* dentro se stessi, mentre di solito il compositore costruisce la musica al di fuori di se stesso. Questo è l'ultimo atto di una ricerca che mi ha portato a togliere e ancora togliere, incluso il movimento, per cercare un teatro interno che presenta un interesse per la problematica fondamentale della morte. Dentro se stessi si può trovare un teatro intero, una società intera, per sentirsi meno individui. Anche se abbiamo due mani e un naso, sentiamo che c'è una continuità tra noi e il resto.

Consideriamo un altro esempio: *I funerali dell'anarchico Serantini* (2004). Si tratta di un'opera da camera per sei voci e sei percussionisti, quasi un "calvario in musica" in sette stazioni che culminano nella morte del giovane anarchico. Qui ci sono teste al posto dei suoni: alcune marionette dietro un tavolo. È un pezzo che ho scritto per il mio diploma di composizione al Conservatorio. C'era una giuria di compositori e io gli ho posto dinanzi un'altra giuria.

In tutti i miei pezzi c'è la volontà di dare vita a un oggetto inanimato. Questa volontà viene espressa fisicamente e poi, in modo più astratto, nei titoli. Ricordo un'esperienza che feci quando avevo circa sette o otto anni. Mio nonno era morto e mia nonna, sarda, una figura vestita di nero, batteva sulla bara del defunto. Ma non era lei a urlare: era tutta la storia della Sardegna.

Oltre ai *Funerali* menziono *Esercizio di pazzia II* (2014), le cui sonorità sono

date unicamente dalle pagine girate delle partiture. Questi suoni sono organizzati per dare un ritmo al tempo, ma le pagine voltate sul niente diventano a loro volta lo scheletro del tempo.

Si arriva a un altro piccolo pezzo per pianoforte: *Preludio* (2006). In questa ricerca, mi sono detto: perché non costruire monocromi? Ed ecco una scala di Do maggiore che sale e scende, con ciascun suono posto in un differente registro di ottava, nient'altro che questo. Quando per il percorso armonico lo desidero, sposto una nota verso i gravi e viceversa. Nasce così un pezzo seriale, modale, e se si vuole anche tonale, ma diverso rispetto a un pezzo concepito sul modello della tonalità, perché il principio della serialità è quello dominante. Mi interessava avere un sistema chiuso di possibilità. Forma chiusa, anche se termina alla dominante, e lascia pertanto aperto il discorso...

Perché non riportare questo monocromo a una serie di monocromi? Intendo dire pezzi interamente costruiti su una scala cromatica. Le mie tre prime Ballate si basano su una scala cromatica discendente. Così avviene anche nel pezzo *Ogni gesto d'amore* (2009): ogni sezione è costruita intorno a una nota, intesa sia come pedale, sia come contesto spettrale, e così via. Lo stesso si verifica nella *Ballata n. 3* (2013) per pianoforte e ensemble. In *Fiori di fiori* (2012), composizione ispirata all'organo (il titolo richiama i *Fiori musicali* di Frescobaldi), la scala cromatica è invece ascendente.

Passando a *Giordano Bruno* (2015), vorrei premettere che noi italiani conosciamo tutti il filosofo nolano, ma la sua fama non è altrettanto diffusa all'estero. Ciò che è rilevante per quest'opera è il rapporto con la memoria, perché altrimenti non si spiegherebbero le ragioni della forma. Le *dramatis personae* sono il protagonista Giordano Bruno (baritono), l'Inquisitore I (tenore), l'Inquisitore II (basso) e papa Clemente VIII (controttenore), accanto a 12 voci soliste (2 soprani, 2 mezzosoprani, 2 contralti, 2 tenori, 2 baritoni, 2 bassi). I due Inquisitori si riferiscono rispettivamente ai processi di Venezia e di Roma.

Lo schema dell'opera è il seguente:

I. VENEZIA

1. Processo: Proemio (Fa#)

2. Filosofia: I Corpi Celesti (Sol)

3. Processo: Carnevale (Fa)

4. Filosofia: I Quattro Elementi (Lab)

segue

5. Processo: Interrogatorio (Mi)

6. Filosofia: La Continua Mutazione (La)

II. ROMA

7. Processo: Tortura (Mib)

8. Filosofia: Il Piacere è nel movimento (Sib)

9. Processo: Condanna (Re)

10. Filosofia: Il Sorgere del Sole (Si)

11. Processo: Rogo (Reb; Do, Reb, Si, Re, Sib, Mib, La, Mi, Lab, Fa, Sol, Fa#)

12. Filosofia: Il Sommo Bene (Fa#)

Il Processo è costruito su scala cromatica discendente, mentre la Filosofia si basa su una gamma cromatica ascendente. Nella scena XI avviene il rogo di Giordano Bruno e si verifica una sorta di *rewind*, in breve spazio, di tutto quello che fino allora è successo.

La prima scena (*Processo*) prevede un lungo pedale su Fa#.

I Corpi celesti (Filosofia) si svolgono sul Sol, con la reiterazione ciclica di pattern melodici (costruiti sui suoni dello spettro armonico di Sol) di lunghezza diversa, che si stratificano creando l'effetto di un planetario sonoro.

Il Carnevale (Processo) scende al Fa: il tema dell'Inquisitore è basato sul *Dies irae*.

I Quattro Elementi (Filosofia) gravitano sul La bemolle. Si tratta di un pezzo diviso in quattro parti che, per 11 minuti, si sofferma su ogni grado della scala di La bemolle maggiore. Il quinto elemento (Etere) è mesotonico, per cui dopo tanti minuti nella scala temperata di La bemolle maggiore, l'effetto di straniamento è forte.

Nell'Interrogatorio (Processo), in Mi, Giordano Bruno rivela la sua melodia, ovvero la sua 'firma', con gli intervalli che si allargano.

Alla fine della prima parte, la Continua Mutazione (Filosofia) è regolata dalle quinte con un risultato dodecafonico.

La seconda parte, Tortura (Processo) prevede un pedale di Mi bemolle.

Il piacere è nel movimento, Si bemolle, è una tarantella con varie citazioni musicali.

La Condanna (Processo), Re, è una specie di litania in cui finalmente canta papa Clemente VIII. Sullo sfondo il coro, come se stesse provando, accenna frammenti tratti da una Messa di Palestrina.

Il sorgere del sole (Filosofia), Si, presenta una situazione simile al terzo atto di *Tosca*, con il condannato a morte che aspetta l'alba. Giordano Bruno si immedesima in diversi animali, tra cui la talpa.

E arriviamo al Rogo (Processo), *Do diesis*, con la ricapitolazione di tutte le scene a *rewind*: la tarantella, le quinte, La bemolle, i pianeti Sol, e da ultimo il Fa diesis iniziale. Si incomincia ad applaudire.

Questo è il momento-chiave dell'opera in cui lo scheletro e il suono puro delle scale combaciano e si ritrovano.

Come collegare questo passaggio in cui carne e legno si uniscono nella cenere grazie al fuoco, visto che la forma era già chiusa, distrutta prima della fine? La soluzione è stata questa campana di Fa diesis, che è l'unico gesto di vita, perché ha il suo spettro armonico, ma al contempo è un segno di morte (la campana a morto, appunto). E così termina l'opera, su un altro pedale, come all'inizio, ma con le voci femminili anziché maschili, e con la Filosofia al posto del Processo iniziale.

Luigi Esposito

*La funzione della pittografia musicale in Sei metri quadrati,
per voce di soprano e attore/pianista*

Quando immagino un lavoro compositivo cerco di creare più livelli di ricezione (sensoriale, affettivo, intellettuale, che coinvolga l'occhio, l'orecchio con tutti i sensi), e questa prerogativa la cerco non solo nella scrittura pittografica¹ che dal 1994 tratto con una diligenza giornaliera, ma in tutto ciò che produco, indipendentemente dal tipo di tecnica o linguaggio che utilizzo (elettronico, multimediale, di tradizione, visivo, verbale).

Mi interessa, quindi, creare relazioni continue tra varie discipline (pittura, musica, letteratura, ecc.) in ogni frammento di pagina. Una sorta di teatro strumentale che accoglie suono, azione gestuale e scena visiva in un'unica collocazione.

Ho sviluppato quest'aspetto durante gli anni di apprendistato, principalmente con Sylvano Bussotti, conosciuto ai corsi GAMO a Firenze nel 1996, con il quale ho anche avuto un rapporto di collaborazione ultraventennale: ho partecipato attivamente alla messa in scena di alcune sue opere, ho curato per diversi anni le

¹ La pittografia musicale è una disciplina che prende corpo nella seconda metà del Novecento come conclave di segno a sé stante, che non ha bisogno di evolversi in quanto segno, ma di arricchirsi in quanto scrittura. La prerogativa della pittografia musicale è data dall'*unicum* interpretativo: ogni esecuzione è rinnovamento interpretativo. È formata da segni, simboli e nuove grafie che suggeriscono un suono, un silenzio, un'azione scenica o altri elementi della drammaturgia, ma che possono essere considerati anche solamente sotto l'aspetto visivo e visionario. Una pagina di pittografia musicale deve necessariamente contenere bellezza grafica e qualità segnica, e deve raccontare azioni, visioni, vibrazioni sonore e silenti (LUIGI ESPOSITO, *Pittografia musicale, il codice segreto d'un segno fatto suono – con una nuova catalogazione delle notazioni musicali*; in corso di pubblicazione).

edizioni b.o.b.² (dedicate esclusivamente alla pubblicazione della sua musica), ed ho realizzato un'elaborata riduzione pianistica, staccando anche le parti, del suo *Tieste, la tragedia* andato in scena nel giugno del 2000 al Teatro dell'Opera di Roma. Questa collaborazione poi, mi ha portato a scrivere una corposa biografia (*Un male incontenibile, Sylvano Bussotti artista senza confini*) uscita per le edizioni Bietti di Milano nel 2013. Quindi, ho avuto modo di esplorare nei dettagli gli aspetti puramente artigianali del manufatto di una partitura pittografica.

Senza alcun dubbio Bussotti è il compositore che maggiormente ha diffuso la pratica della pittografia musicale. Le sue partiture si sono arricchite di pittogrammi sin dagli anni Cinquanta dando vita a pagine grafiche particolarissime, di grande interesse artistico e musicale. Cito fra tutte *Pièce de Chair II* (1958-60), dove vi sono i bellissimi *Five piano pièces for David Tudor*. Mentre, per quanto riguarda l'apprendistato, Bussotti considerava l'allievo come 'discepolo', nel senso rinascimentale, e quindi molte partiture venivano create in bottega, carte alla mano. È capitato più volte che noi allievi agissimo, nero su bianco, completando qualche frammento o qualche battuta delle sue partiture, ed egli agiva similmente sulle nostre pagine. Era un modo per celebrare l'Alea, che è la matrice della pittografia musicale.

Ma in quegli anni seguivo anche la lezione di John Cage, ed analizzavo e studiavo con interesse pagine grafiche di Robert Moran, Earle Brown, Roman Haubenstock-Ramati, Cornelius Cardew, o quelle di Domenico Guàccero, Francesco Pennisi, Roland Kayn, e di altri ancora. Grandi nomi che hanno largamente operato col segno grafico contribuendo attivamente alla costruzione della storia della pittografia musicale. Poi, l'amicizia che mi ha legato a Daniele Lombardi, specie negli ultimi anni della sua vita (più volte ci siamo incontrati a Napoli, a Milano e nel suo studio a Firenze), mi ha fatto maggiormente riflettere sull'importanza del segno grafico e del colore in partitura.

Quando adopero la tecnica pittografica, l'aspetto prettamente scenico, gestuale, spesso prende il sopravvento, anche a mia insaputa. E tra le relazioni che creo,

² Acronimo di *Bussotti Opera Ballet*. Fu presentato nel 1976 alla Scala di Milano da Paolo Grassi e Sylvano Bussotti. Abbraccia tutte le discipline della rappresentazione scenica, compresa la letteratura, la fotografia, le arti visive, il cinema. Con questa sigla nascerà il *Festival BOB* (1984-92) a Genazzano (RM) e le edizioni b.o.b., nonché il *BussottiOperaBallet Scuola Spettacolo* di Genazzano.

come l'accostamento dei colori, ad esempio, oppure la scelta dello spessore del tratto di un segno grafico, vi è un ritmo scandito, visionario e coreografico.

Dal punto di vista manuale, artigianale, lo strumento principale che utilizzo è formato da una serie di rapidograph con punte che vanno da 0,1 a 0,6 millimetri, assieme a vari pennelli, spatole, alcuni arnesi e colori di diversa natura (acrilici, industriali, oli, tempere, etc.).

Anche la scelta dell'inchiostro richiede la massima attenzione, così come il supporto da utilizzare (foglio, legno, tela, materiale plastico, metallico, etc.) è scelto in modo accurato, quasi maniacale. Diciamo che il mio operare in musica comprende tre fasi fondamentali, e queste tre fasi sono maggiormente individuabili nel campo della pittografia musicale, ma sono delineate, in forma variabile, anche quando utilizzo altre tecniche compositive:

- La prima fase è data dalla costruzione ideale di una struttura architettonico/musicale e concettuale: impiego un tempo con durata relativa (senza assolutamente operare inchiostro su carta) per pensare al progetto architettonico/musicale e alle varie relazioni tra gli elementi presenti nella partitura.
- La seconda fase è la più interessante e godibile, per quanto mi riguarda, perché è una fase in cui in alcuni momenti mi sento come in uno stato di 'trance creativa' e scrivo senza sapere quale segno, suono, silenzio venga posto sul supporto. A volte scrivo stando in apnea per ottenere dei tratti precisi e minutissimi e per evitare sbavature d'inchiostro.
- La terza fase riguarda un'attentissima analisi di ciò che ho scritto, in relazione alla struttura creata nella prima fase. E qui nasce una 'legenda aperta' (mai statica o fissa) che verrà affidata agli interpreti.

Ecco, alcuni miei pezzi sono catartici, liberatori, così come il trattamento dei loro contenuti. E la mia musica, spesso concepita 'senza reti di protezioni', è il risultato finale di un'operazione che nasce dall'armonia di questi tre momenti.

«La bellezza è solo la maschera del tremendo».³

La ricerca della 'bellezza' ha sempre rappresentato un viaggio senza confini

³ Cfr. RAINER MARIA RILKE, *Elegie Duinesi*, traduzione di Enrico e Igea de Portu, Torino, Einaudi 1978 (Prima elegia).

durante il mio percorso artistico e musicale. Credo che essa sia generata dal 'sublime', e il sublime accolga anche il tremendo. Una pagina di pittura musicale è formata da elementi grafici definiti «pittogrammi» che si presentano come elementi tematici che si offrono allo sviluppo. Ognuno di essi dovrebbe contenere una complessa e completa drammaturgia segnica, ma soprattutto dovrebbe essere in armonia con gli altri pittogrammi presenti nella pagina. Sotto l'aspetto puramente estetico, il risultato più alto che si possa immaginare, della creazione di una pagina di pittura musicale, è un'organicità tra gli elementi, che tenda alla bellezza.

La scrittura (così come la lettura) di un'opera pittografica è una scrittura/lettura trasversale, non lineare. Potrebbe assomigliare ad un 'lavoro di montaggio dei fotogrammi sonori', i quali rappresentano le riprese scenico/musicali. E lo sviluppo della drammaturgia è dettato da ogni azione segnica. Qualsiasi segno, simbolo, modulo sonoro, supporto, colore, parola, fonema, può rimandare ad una drammaturgia.

Di per sé la scrittura per gli occhi comprende: luce, visione scenografica, costumi, coreografia, spazio d'azione, immaginazione. Tutto ciò, può essere classificato come una scrittura fatta di segni che suggeriscono suoni, silenzi, azione sceniche o altri elementi della drammaturgia, ma che può essere considerata anche solamente sotto l'aspetto visivo e visionario.

Il segno pittografico rappresenta la memoria del suono (e del silenzio) del compositore.

Le partiture pittografiche a volte sono un dedalo di segni aggrovigliati, budella di linee che si rincorrono, si agitano, si proiettano verso chissà dove, verso un assurdo movimento di suoni, silenzi, azioni. Più si esplora nel segno più il mistero del segno diventa profondo, legato al subconscio.

Bisogna rispettare il mistero nei segni se si vuole che essi conservino la propria poetica. Ma se tali segni si volessero elencare in una legenda scandita, senza considerare la loro natura aleatoria, tutto il concetto performativo crollerebbe nella banalizzazione del segno da decifrare didascalicamente, riducendolo a simbolo prestabilito, privo di mistero.

Empirismo logico, ma pur sempre empirismo, scrittura che si evolve dall'esperienza e dalle sensazioni.

Praticare la scrittura pittografica è come navigare su di un'arca che non può mai essere tirata in secca e pronta a varcare oceani sconfinati. Eventi destinati a cambiare con il tempo, evitando il vincolo della didascalia e delle catalogazioni.

Luigi Esposito, *La funzione della pittura musicale in Sei metri quadrati...*

Passiamo ai fatti in programma.

Dopo aver ideato la struttura drammaturgica di un lavoro compositivo, per strumento solista, per orchestra, ensemble, o un lavoro per la scena, mi trovo dinanzi ad un punto fondamentale da risolvere: quale metodo di scrittura utilizzare per esprimere pienamente le connessioni tra le azioni sonore, silenti, gestuali, ecc., stabilite?

Il brano che tratterò è *Sei metri quadrati*,⁴ per voce di soprano e attore/pianista, scritto nel 2010 su testo di Guido Barbieri. Il testo descrive in modo concreto, coraggioso, le condizioni dei detenuti di guerra di Camp Delta, una struttura detentiva statunitense di massima sicurezza, una sorta di ‘terra di nessuno’ legalizzata, nella Baia di Guantanamo, sull’isola di Cuba, dove non sono assolutamente rispettate le prescrizioni della Convenzione di Ginevra per i prigionieri di guerra.⁵

⁴ *Sei metri quadrati*, per voce di soprano e attore/pianista, scritto da Luigi Esposito nel 2010 su testo di Guido Barbieri, dedicato al Duo Alterno (Tiziana Scandaletti, voce e Riccardo Piacentini, pianoforte). È stato eseguito e messo in scena dal Duo Alterno nei seguenti luoghi: in prima assoluta il 24 gennaio 2012 dal Duo Alterno al BKA Theatre di Berlino (Unerhörte Musik – Istituto Italiano di Cultura di Berlino); il 3 marzo 2012 a Bergamo, Sala Piatti (Incontri Europei con la Musica); l’8 dicembre 2013 a Torino al GAM (Galleria d’Arte Moderna e Contemporanea), organizzato ad Rive-Gauche Concerti XXVIII edizione; il 21 aprile 2016 ad Ankara (Turchia) alla Bilkent University durante una loro masterclass dal titolo “La voce contemporanea in Italia”. Excursus storico sulle nuove tecniche vocali utilizzate dai compositori italiani nel XX e XXI secolo (Victor Andrini, Luigi Esposito, Ada Gentile, Adriano Guarnieri, Carlo Alessandro Landini, Luca Lombardi, Ennio Morriconi, Riccardo Piacentini, Alessandro Solbiati); il 18 maggio 2019 a Lucca al Teatro San Girolamo (Puccini Chamber Opera Festival – Teatro del Giglio). Il 19 aprile 2021 ha ricevuto il Primo Premio al Concorso dello ZHdK (Università delle Arti di Zurigo), con Alicia Gabriela Martinez, voce di soprano e Alejandro Sung Hyun Cho attore/pianista. È stato pubblicato dalla Stradivarius nel 2014 (CD, La voce contemporanea in Italia, vol. 6. Interpreti, Duo Alterno) e nel 2016 il disco è stato premiato con Cinque Stelle dalla rivista “Musica”. Nel 2021 il brano è stato inserito nel canale YouTube di CMAC Italy. Si segnala una versione su YouTube in cui è visibile la partitura in sincronia con l’esecuzione: <https://www.youtube.com/watch?v=fvkdtcI9Zkc&t=184s>.

⁵ segnala una versione su YouTube in cui è visibile la partitura in sincronia con l’esecuzione (<https://www.youtube.com/watch?v=fvkdtcI9Zkc&t=184s>, consultato il 20/02/2022).

⁵ Nel 2002 vi fu l’apertura ufficiale; poi, dal 2008 vi sono stati vari tentativi di chiusura, seguiti da proteste e petizioni, con le quali si è ottenuto solo alcune liberazioni, rimpatri e varie delocalizzazioni presso Stati amici favorevoli ad accogliere i prigionieri. L’ultimo bollettino risale al 2018, con Trump presidente nel quale è stato annunciato l’abbandono di progressiva chiusura del campo. Quindi, attualmente è ancora attivo. I prigionieri hanno diritti discutibili, incerti, a

Nell'atto di affrontare la composizione di questo brano, avevo notato che la costruzione letteraria del testo di Barbieri era sì formulata come monologo in una naturale recitazione, ma suggeriva la presenza scenica di un interlocutore che non restasse solo in ascolto ma agisse, dando forza e affermazione ai contenuti in esso presenti. Così, decisi di coinvolgere il pianista anche nel ruolo di attore, affidandogli un'interazione vocale in contrappunto e in comunione con la voce di soprano. La voce dell'attore/pianista avrebbe preso forma come spirito interiore dello strumento, come se anche il pianoforte, dalle sue viscere, recitando, emettendo quei suoni crudi, rappresentasse il popolo dei detenuti di Guantanamo, astanti in una ideale cornice pubblica.

Poi, divisi il testo in cinque parti: *Attacco*; tre scene (*Scena prima: Matto*; *Scena seconda: Numeri*; *Scena terza: Odori*; e *Congedo*) e avevo deciso di chiedere alle voci e allo strumento contenuti espressivi contrastanti, come grazia, disperazione, modi tuonanti, parti cantabili, lacerazioni della parola, frammentazioni del suono, stabilendo che tutto avvenisse in modo naturale, quasi immediato, senza che vi fosse il bisogno di alcuna prova tecnica, ma solo la ricerca di un'intesa strumentale e vocale. Inoltre, volevo che ogni interpretazione, in tempi e luoghi diversi, anche condotta dagli stessi esecutori, rappresentasse un 'unicum creativo'. Volevo chiedere tutto questo senza mai tralasciare la dimensione del canto, l'importanza dell'emissione d'un suono puro, il valore di un recitativo vivo, coerente, l'armonia cantabile e la forza viscerale del pianoforte.

Delineata la struttura e dovendo passare alla stesura del brano, al lavoro manuale, artigianale (inchiostro su carta), mi resi conto che per rimanere fedele a questa drammaturgia avevo bisogno di una scrittura multipla, in grado di gestire un magma sonoro e silente, interattivo, che mi portasse da una conduzione di un gesto scenico convincente, ad una vera azione scenica. Un'azione scenico/gestuale in totale libertà, ma allo stesso tempo legata al significato intrinseco del testo in rapporto con l'azione performativa. Così scelsi di adoperare una «scrittura mista o di convergenza»,⁶ coinvolgendo la «notazione con codici di tradizione ad ampio spettro»,⁷ in contrappunto ad alcune tipologie della pittura musicale,

causa della collocazione del Campo su un suolo non americano. Infatti ci sono accuse di abusi, torture, malnutrizione, cure precarie ed altro ancora.

⁶ Si tratta di una scrittura musicale che integra, accoglie, due o più sistemi di scritture (L. ESPPOSITO, *Pittografia musicale* cit.).

⁷ Questa scrittura segna l'evoluzione naturale della notazione moderna nella quale, oltre all'im-

Luigi Esposito, *La funzione della pittografia musicale in Sei metri quadrati...*

e cioè: «pittografia con codici musicali»,⁸ «pittografia musicale parametrica in forma di transcodifica sonora»,⁹ facendo predominare, nelle trentacinque pagine di *Sei metri quadrati*, la componente segnico/visiva in un continuo dialogo col suono tradizionalmente scritto.

Questa scelta mi ha dato la possibilità di conferire all'argomento una totale libertà performativa, di uscire fuori dalle pagine prescritte, di frantumare le sbarre del pentagramma (attraverso una rottura degli schemi contenutivi) e vivere (e abitare) il suono in una libertà immaginifica, in un contrappunto di azioni.

L'idea di donare, seppur idealmente e nella sola partitura, un sentore di libertà ai detenuti di Guantanamo, era diventata la colonna portante di tutto il lavoro compositivo.

Come è già stato detto, il brano è diviso in cinque parti.

Attacco e *Congedo* sono interamente pittografici e sono stati affidati all'Attore/pianista. Le tre scene (*Scena prima: Matto; Scena seconda: Numeri; Scena terza: Odori*) sono maggiormente gestite dalla voce di soprano e la scrittura è disturbata da alcuni tratti o frammenti scritti al pentagramma (in alcuni punti, *Scena*

piego di elementi tradizionali (rigo musicale, figure musicali, segni di agogica, ecc.), si utilizzano altri segni convenzionali che non snaturano i principi della notazione moderna, ma agiscono, invece, sulla fenomenologia delle sonorità e delle espressività. Questi segni possono riguardare: notazione delle altezze; tempo, ritmo, durate; articolazioni, dinamica, effetti particolari; alcune indicazioni aleatorie. Molti di questi segni si trovano in modo esaustivo nei seguenti trattati: HOWARD RISATTI, *New music vocabulary, A Guide to Notational Signs for Contemporary Music*, University of Illinois Press 1975) e LUIGI DONORÀ, *Semiografia della nuova musica*, Padova, Zanibon 1978. Anche la nascita di nuove correnti espressive, in modo particolare durante l'avanguardia postweberniana e quindi sviluppate fino ad oggi (puntillismo, serialismo integrale, micro tonalità, tecniche estese, ecc.), ha condotto i compositori verso questa direzione e ha portato, in alcuni casi, a una tale ricchezza del codice musicale, determinando e precisando, ad esempio, modi di attacco, dinamiche presenti su ogni suono, effetti timbrici e sonori, che si è arrivati al punto di ideare partiture così fitte di simboli e di descrizioni da essere designate nella categoria di 'Iper-scrittura musicale', una scrittura precisissima, complessa, ai limiti dell'eseguitività. Inoltre, accanto all'esistenza di un oramai comune codice segnico ad ampio spettro, vi è anche una pratica molto diffusa nella quale ogni compositore inventa i propri segni, *ex novo*, il cui significato potrebbe mutare da partitura a partitura, anche dello stesso autore.

⁸ È un tipo di pittografia dove sono presenti elementi del codice di notazione musicale, uniti a segni grafici e immagini visive. Solitamente, questo tipo di pittografia prevede una legenda dettagliata.

⁹ Si tratta di partiture visive che rappresentano simbolicamente l'andamento del suono attraverso un segno analogico.

Prima, il pianoforte è preparato). Questa scrittura convenzionale che si inserisce con prepotenza tra le pagine della scrittura pittografica, è considerata “elemento di disturbo” perché rimuove l'idea di libertà interiore e riporta le azioni sonore ad una staticità anche esecutiva. Infatti, sono i soli frammenti, in tutto il brano, che in qualsiasi esecuzione o messa in scena risulteranno uguali o similmente uguali, e rappresenteranno, idealmente, la condizione, comunque statica, sorda, inalterata, dei detenuti di Guantanamo.

In questo brano ho cercato di esprimere un continuo dialogo non solo tra gli esecutori, ma anche tra i diversi modi di scrittura: quella tradizionale e quella pittografica. Si richiede una notevole padronanza strumentale e vocale ai due interpreti, impegnati in stili diversi ma riuniti in un unico status drammaturgico. Anche l'opposizione tra le due scritture diviene di fatto un'unione di stili che potrebbe richiamare, in eco, la poetica dell'architettura organica, in grado di integrare e/o affiancare nuovi linguaggi ai linguaggi storicamente consolidati, tenendo sempre presente la percezione dell'ascolto come unico corpus sonoro.

«Orecchio, bocca, tutt'organi e sensi,
sentono e parlano con l'occhio».¹⁰

Il compositore oggi ha sulle spalle il peso eterogeneo del patrimonio artistico e musicale del passato e di un eterno presente (quello che viviamo oggi, in un mondo “interconnesso”, che si rinnova a vista d'occhio...), poiché la musica è stata ed è costantemente portata agli estremi confini nel campo del suono, del rumore, del silenzio, della filosofia, del pensiero concettuale. La ricerca di un'autenticità d'ingegno (meta fondamentale per i pionieri di ogni campo artistico) non sempre cammina a pari passo con l'evoluzione tecnologica, ma è compagna fedele dell'appropriazione di uno spazio e di un tempo intimo e personale che ci permetta di avere una visione reale e ci dia la possibilità di interpretare con chiarezza il nostro tempo. A volte bisogna farsi da parte, guardare le cose a distanza, navigare a vista, per avere un quadro scenico globale.

Chi adopera la scrittura pittografica agisce in modo intimo e personale, a diretto contatto fisico con la materia prima, e si esprime anche attraverso la trascen-

¹⁰ SYLVANO BUSSOTTI, *I miei teatri*, Palermo, Novecento 1982.

Luigi Esposito, *La funzione della pittografia musicale in Sei metri quadrati...*

denza, la visione, la pura immaginazione, la telepatia, qualità dominanti della comunicazione.

Concludo dicendo che «La pittografia musicale è un campo ancora inesplorato che potrebbe portare a soluzioni immaginarie».

Fine ultimo: «Comunicare col fruitore attraverso la sola pagina pittografica di modo che non debbano necessariamente esistere interprete e pubblico, ma ognuno possa vivere la propria personale esperienza attraverso la visione della sola partitura».¹¹

¹¹ L. ESPOSITO, *Pittografia musicale* cit.

Pietro Misuraca

*Suono e corpo. Parametrizzazione dei processi performativi,
articolazioni sonore e contagio esperienziale nella proposta
musicale di Dario Buccino*

Nel *mare magnum* della produzione musicale più recente, fra contaminazioni postmoderne, tecnologie elettroniche e informatiche, accademie dell'avanguardia,¹ non è facile scovare musiche realmente essenziali, capaci di espandere significativamente le potenzialità del suono organizzato. In questo contributo ci soffermeremo su un compositore atipico rispetto agli standard del mestiere: Dario Buccino, nato a Roma nel 1968 ma milanese di adozione. Stefano Lombardi Vallauri, uno dei pochi musicologi contemporaneisti che se ne è finora occupato, lo considera «un rifondatore», ossia uno che estende e rinnova il concetto stesso del fare musica («Buccino appartiene a quel tipo di artisti [...] che non si limitano a pensare nuove forme all'interno della loro arte, ma di questa modificano l'assetto estetico-sistemico»)². Basta leggere alcune dichiarazioni del compositore per comprendere il valore e il significato che egli attribuisce alla sua ricerca musicale:

Io ho un imperativo interiore: creare musica e crearla in senso realmente artistico, cioè scandagliando il mistero della mia mente, nei suoi aspetti infuocati.³

¹ Sulle connessioni tra istituzionalizzazione dell'avanguardia e stereotipizzazione stilistica cfr. STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Il mestiere del compositore oggi. Spinte e contropunte*, in *Creatività musicali. Narrazioni, pratiche e mercato*, a cura di Giolo Fele, Marco Russo e Fabio Cifariello Ciardi, Milano-Udine, Mimesis 2017, pp. 167-185 (in particolare le pp. 174-179).

² STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita. Formalizzazione sonora, performativa ed esperienziale nella musica di Dario Buccino*, «PoliFemo», «Lingua e Letteratura», n.s., II (2011), pp. 123-140: 124.

³ DARIO BUCCINO, email ad Alessandra Pipitone, 01/12/2010, cit. in ALESSANDRA PIPITONE,

Un'opera d'arte, una volta compiuta, dovrebbe, con la sua forza intrinseca, metterci a contatto con le zone più profonde del nostro essere e permetterci di meglio comprenderle, di impugnarle più consapevolmente e condurle verso una vita più piena, più alta e profonda.⁴

Attraverso la musica Buccino ricerca un'autenticità esistenziale al di là degli automatismi emotivi a cui quotidianamente ci affidiamo, scava in profonde radici vitali e mira ad attivare un'esperienza di trasformazione globale.

Al Conservatorio di Milano, città dove si è trasferito definitivamente nel 1994, ha studiato con Irlando Danieli, Sandro Gorli e Adriano Guarnieri. Ma nel '93, dopo cinque anni di frequentazione regolare, lasciava il Conservatorio, mentre il suo sistema di notazione non tradizionale acquistava una prima formulazione compiuta. In quegli stessi anni il suo pensiero musicale innovativo stava infatti suscitando a Darmstadt – dove si recava abitualmente per seguire i corsi estivi – un interesse molto forte in alcune persone, come Heinz-Klaus Metzger.

L'anno in cui mi trasferii a Milano (1994) fui invitato come compositore ospite ai *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt [...], dove fino a quel momento ero sempre andato come studente. Fui invitato per presentare il mio Sistema HN, che all'epoca non si chiamava così, ma era già organizzato in maniera artigianalmente funzionante [...]. Il mio sistema funzionava e lo sapeva dimostrare a un uditorio privo di pregiudizi.⁵

Fu in quella sede che Sonia Briant e Claudio Santambrogio eseguirono *Sempre più ampio il mio sguardo fisso alla morte* (1991-1994) per due pianisti (su un pianoforte), uno dei primi pezzi scritti da Buccino col Sistema HN assieme a *E allora, oggi, la mano la scorgo, spiegare le linee, ordire pazienza* (realizzato nel '93-'94 a stretto contatto con il violinista Marco Rogliano e il vocalista Renato Gatto), ai due pezzi per strumento ad arco *Aiuto* (1996) e *Siici!* (1997), a *Il fondo*

Metallo tuonante. Dario Buccino, la lamiera d'acciaio e il Sistema HN, tesi di laurea specialistica in Musicologia, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2010-2011, p. 99.

⁴ DARIO BUCCINO, *Le Twin Towers e l'invidia di Stockhausen* (2005), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/664-le-twin-towers-e-l-invidia-di-stockhausen> (consultato 13/12/2021).

⁵ *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino*, in A. PIPITONE, *Metallo tuonante* cit., pp. 11-36: 14.

a cui richiamare il moto del pettine per flicornista e violoncellista (1994, rev. 2008) e ad altri lavori.⁶

Fra il '95 e il '97 l'allora giovane compositore fu più volte invitato a Palermo a tenere conferenze sul Sistema HN (alcune assieme ad Heinz-Klaus Metzger) presso l'Istituto di Storia della Musica dell'Università. E con Palermo Buccino avrà poi un rapporto molto stretto a partire dal 2002, fino a trasferircisi per tre anni fra il 2010 e il 2012.

Nel giugno del '96 i compositori palermitani Giovanni Damiani e Marco Crescimanno misero a punto il progetto *Idea di una musica*, tre giornate di studi sulla musica contemporanea nella sede dell'Associazione Ars Nova. In quell'occasione Buccino presentò *Aiuto*, il suo pezzo per violino solo eseguito da Marco Rogliano. Già avvezzo alla musica d'avanguardia, pensavo di non dovermi più stupire di nulla: rimasi invece profondamente colpito da quel tesissimo rapporto con la fisicità dell'esecutore, in un coinvolgimento corporeo totale da cui scaturiva una forza di espressione originale e autenticamente creativa.

La singolare ricerca di Buccino passa infatti attraverso la sensibilizzazione dell'azione fisica dell'esecutore («Ogni mia idea non è mai solo un'idea sonora – scrive il compositore –, ma un'idea performativa»),⁷ mediante un peculiare sistema di notazione e di lavoro messo a punto a partire dal 1991 e successivamente denominato *Sistema HN* (dove HN sta per *hic et nunc*). Le sue partiture non contengono note su pentagrammi, ma prescrivono all'interprete azioni che esulano dalla comune prassi strumentale e che si fanno veicolo di grande forza espressiva. Scrive in proposito il compositore:

Per quale via perseguo questa musica che aspira alla massima intensità di commozione?
La perseguo affidando una parte importante della sua articolazione alla sapienza conscia e inconscia del corpo dell'interprete [...]. Quindi, per entrare nel concreto, le mie

⁶ L'esecuzione a Darmstadt del pezzo per due pianisti entusias mò Metzger, convinto che il lavoro meritasse il *Kranichsteiner Musikpreis*. Ma la giuria del Premio, per una banale ma fatale svista della direzione del Festival, non fu presente al concerto e non poté ascoltare il brano. Metzger se ne infuriò. Alla fine quell'anno il premio non fu assegnato.

⁷ DARIO BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* (2007), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/470-a-proposito-del-sistema-hn.html> (13/12/2021). Già in ROBERTO CONIGLIARO, *Cornelius Cardew e Dario Buccino: due incontri a distanza ravvicinata*, tesi di laurea in Discipline della Musica, Università degli Studi di Palermo, a.a. 2006-2007, pp. 46-52.

partiture, tramite un sistema di notazione specifico, presentano un insieme di istruzioni sonore, motorie ed esperienziali [...] che conducono l'interprete a dare *vita* agli eventi sonori desiderati. Il dato sonoro finale non è interamente fissato sulla pagina, perché la partitura funziona come una specie di intavolatura performativa, cioè fissa le condizioni oggettuali, muscolari e mentali entro cui l'interprete deve attivare un flusso di forze psicofisiche da incarnare in forma di fatti sonori, seguendo gli impulsi che qui e ora la partitura stessa innesca ma non prescrive.⁸

Riguardo a quella che definisce «intavolatura performativa», Buccino dichiara inoltre nella citata conversazione con Alessandra Pipitone:

Man mano che arrivavo a definire ciò che volevo fare, mi accorgevo sempre di più che ciò che mi stava a cuore era catturare le forze che poi nel qui e ora dell'esecuzione dessero origine alla musica. Catturare quindi non solo le forme musicali, ma anche le forze invisibili che si manifestano attraverso il suono e attraverso l'azione performativa: anziché fissare nel dettaglio le forme sonore, io fissavo nel dettaglio le condizioni attraverso cui le forme sonore dovevano scaturire, creando un'intavolatura delle possibilità corporee e delle possibilità mentali; un'intavolatura dell'anima, diciamo così.⁹

Va precisato che nel sistema di notazione messo a punto da Buccino (e che in trent'anni di applicazione ha conosciuto continui perfezionamenti), le azioni fisiche prescritte coinvolgono tutto il corpo dell'interprete e non solo le parti impegnate direttamente nella produzione del suono, come spiega l'autore stesso:

Oltre alla specifica azione corporea da compiere, viene scritto – secondo una particolare sintassi grafica – quali muscoli attivare (muscoli implicati in maniera diretta o indiretta nella produzione del suono), il grado di contrazione o rilassamento dei muscoli coinvolti, in che punto del corpo concentrare l'attenzione propriocettiva, che pressione esercitare sullo strumento, quale resistenza opporre al flusso della propria respirazione, in quale direzione proiettare il peso del corpo... e altri parametri [...] talvolta fissati sulla carta, talvolta stabiliti verbalmente.¹⁰

⁸ DARIO BUCCINO, *Resistenza e affetto*, in *La resistenza estetica in musica: esempi e riflessioni*, a cura di Giovanni Guanti, Pisa, Pisa University Press 2018, pp. 161-171: 166.

⁹ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., p. 18.

¹⁰ DARIO BUCCINO, *La lamiera d'acciaio e il Sistema HN* (2001), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/467-la-lamiera-d-acciaio-e-il-sistema-hn> (13/12/2021).

Come precisa il compositore stesso, la sua ricerca non ha nulla a che vedere con le pratiche ‘gestuali’ dell’era post cageana. A interessarlo non è il movimento corporeo in sé, ma un movimento che produca un certo suono musicale e sprigioni profonde energie emozionali. È nel suono che deve trasparire l’energia performativa («Dell’azione fisica non mi interessa l’evidenza. Mi interessa l’intensità»)¹¹ Si tratta quindi di una scrittura d’azione, ma dettata dal *risultato musicale* che si vuole ottenere. In tal senso Buccino, che pur annovera Cage fra i compositori per lui fondamentali, attua una significativa limitazione dell’indeterminazione cageana. Come scrive Lombardi Vallauri, «per Buccino un suono non vale assolutamente l’altro; vale – questo è il criterio che presiede a ogni decisione compositiva – solamente il suono che è prodotto con la massima intensità esperienziale».¹² E il compositore, sempre lucido e terminologicamente efficace nelle sue dichiarazioni di poetica, precisa:

Io organizzo non solo i limiti ma anche le modalità interiori con cui lanciare il movimento entro quei limiti [...]. L’interprete deve *esagerare* con una consapevolezza accesa, incendiata, che è una forma di esagerazione lucida, controllata, tanto estroversa quanto introversa; un’esplosione dentro una scatola che gli permetta di ripetere l’esplosione; e ogni volta l’esecutore esploderà in maniera diversa e sfrutterà in maniera diversa lo stimolo e il fastidio che quei vincoli gli presentano. Ecco, questo è il Sistema HN [...]; è un approccio ed è una poetica: la musica è quel suono *agito* da una persona – qui e ora.¹³

Le partiture di Buccino sono dunque prefissate, talvolta iperparametizzate, ma aperte a sempre nuove epifanie esecutive.

La pagina – che, a seconda dei casi, può essere ricchissima o poverissima di dettagli – non nasce per essere autosufficiente: è la piattaforma per un lavoro di tipo registico. Attenzione, però, non per questo può essere considerata semplicemente un pre-testo o un promemoria dello svolgimento formale della composizione. È piuttosto uno strumento che, fin dalle lunghe e laboriose fasi della sua stesura cartacea, indirizza, governa, nutre... anzi, più esattamente, concepisce e struttura il lavoro orale e pratico delle prove.¹⁴

¹¹ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

¹² STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Fedeli tradimenti: la ricezione cageana di tre compositori italiani nel Duemila*, in *Il caso, il silenzio, la natura. La ricerca di John Cage*, a cura di Vincenzo Cuomo e Leonardo V. Distaso, Milano-Udine, Mimesis 2013, pp. 41-59: 57-58.

¹³ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., pp. 18-19.

¹⁴ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

Un lungo training a stretto contatto con l'interprete costituisce un aspetto strutturale del *modus operandi* di Buccino, il quale, spiegando il funzionamento del suo sistema e i presupposti teorici che ne stanno alla base, aggiunge:

Giungo effettivamente a un controllo meticoloso del fatto sonoro, perché mi intrometto radicalmente nella sua emissione e nella sua articolazione. Ma in realtà: lo scopo è quello di arrivare a controllare... Anzi – più che a controllare – a *interferire* con l'intensità esperienziale dell'atto esecutivo dell'interprete – nel tentativo di provocarne la massima accensione. Questa accensione è a sua volta il veicolo per tentare di provocare – tramite un processo di *contagio esperienziale* – la massima accensione dell'intensità dell'atto ricettivo dell'ascoltatore.¹⁵

In relazione a questo rapporto intenso con l'ascoltatore, non va dimenticato che Buccino è egli stesso un performer, un vocalista, un chitarrista nonché un musicista di strada. E far musica in strada costituisce per il compositore un allenamento all'ascolto della pressione emozionale proveniente dal pubblico intorno a sé: un aspetto, questo, che sta al centro della sua ricerca compositiva («Comporre per me è – come suonare – un'attività relazionale. Non parlo di 'comunicazione', perché è un termine inflazionato [...]. Parlo di *relazione*. Compongo per entrare in relazione con gli altri (interpreti, ascoltatori, studiosi...»).¹⁶

Riguardo invece all'*intensità esperienziale* richiesta all'interprete nell'atto esecutivo, l'autore precisa che con essa si intende «l'intenso *esserci* dell'interprete: il bruciante essere presente alla propria e altrui azione performativa, all'accadere

¹⁵ DARIO BUCCINO, *Come funziona il Sistema HN* (2006), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/466-come-funziona-il-sistema-hn.html> (13/12/2021).

¹⁶ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit. Buccino ha anche pubblicato un album di sue canzoni (*La costrizione della nudità*, CD, Edizioni Zùmpapa s.r.l., 2014), nel cui libretto allegato scrive: «Come compositore sono votato, in realtà, a forme musicali lontanissime dalla canzone. Anche la concezione più estrema e la prassi più sperimentale, però, mi servono come sonda per andare alla ricerca della *risonanza affettiva* del suono. Per questo mi è capitato più volte, nel corso degli anni, di confrontarmi con la forma canzone [...]. Occorre però, credo, creare la propria forma canzone, senza cedere alla compiacenza commerciale e senza rifugiarsi nell'accanimento accademico. Occorre mettersi a nudo, col proprio suono e la propria parola. È in ragione di questa libera costrizione che non posso fare a meno di scrivere per la mia stessa voce».

del suono, alla concentrazione ricettiva degli ascoltatori, a tutto ciò che accade qui e ora».¹⁷

Qui e ora, secondo la tradizione del Buddhismo Zen e di tante pratiche psico-spirituali, significa essere *presenti a se stessi* in qualsiasi circostanza e vivere ogni momento con la piena consapevolezza delle proprie sensazioni interiori. Questa vocazione a vivere l'intensità dell'istante viene ricondotta dal compositore stesso a una traumatica esperienza adolescenziale:

Nel 1986, a 17 anni, mi fu diagnosticato un cancro alla tiroide. Aspettativa di vita: due anni, forse uno. Imparai a vivere nel puro presente. Nessun futuro, nessun passato, nessuna aspettativa, nessun rimpianto, solo l'accensione dell'istante, una scintilla scoccata dentro un vuoto che riconobbi come fondamento dell'esistenza, un fondamento più autentico e nutriente – così mi sembrava – del pieno di memoria e progettualità che aveva strutturato fino a quel momento la mia vita [...]. Diverse lunghe settimane dopo, sospese in una fragranza di eternità, i medici mi dissero che si erano sbagliati. Non avevo il cancro. La nuova rivelazione fu perfino più sconvolgente della precedente. Ero condannato a vivere nuovamente nel tempo che scorre, che si consuma anno dopo anno, un tempo dentro il quale si deve costruire e non solo far vibrare l'esistenza. Mi sentivo smarrire in un dilemma lacerante: come unire organicamente le due dimensioni, la vertigine del Vuoto e quella del Pieno, proteggendole dalla devastazione reciproca? Cominciai a cercare la risposta nella musica, baricentro della mia vita da quando ero ragazzino.¹⁸

Da qui deriva quella che egli considera l'esigenza basilare della sua esperienza esistenziale e creativa:

Il mio rapporto col vivere e il creare ha molti altri volti che non sto ora a esaminare. Una costante però riesco a tracciarla: l'esigenza di vivere con la massima intensità quasi ogni istante dell'esistenza, come un contrappeso al mio sguardo fisso alla morte [...]. Lottare contro la perpetua minaccia di consunzione della forza della vita, del corpo e del suono. Permettere alla vita, al corpo e al suono di calarsi – grazie all'eterno rinnovamento, operato dal loro caparbiamente coltivato carattere effimero – nella commozione dell'adesso abissale, del momento presente incendiato.¹⁹

¹⁷ D. BUCCINO, *Come funziona il Sistema HN* cit.

¹⁸ DARIO BUCCINO, *Il Sistema HN. Hic et Nunc* (2014), <http://www.dariobuccino.com/creative/lavori/sistema-hn/concezione-hn/cosa-e.html> (13/12/2021).

¹⁹ D. BUCCINO, *Resistenza e affetto* cit., pp. 170-171.

Buccino mira dunque a potenziare l'energia intrinseca del suono attraverso la corporeità integrale dell'interprete (o attraverso il suo stesso corpo laddove è interprete di se stesso), alimentando, mediante un lungo training performativo, la memoria corporea di sensazioni emozionali custodite in profondità.

Nella vita talvolta ci è mancata la capacità e la possibilità di sciogliere quel grumo di emozioni non risolte, sintomo di uno stallo esistenziale. Non parlo del piantino da canzonetta (sacro e santo, comunque), parlo dell'esperienza dello scioglimento di un nodo, inceppato in una forma interiore ormai più mortifera che vitale... Sprechiamo una parolona: catarsi – riconoscere finalmente dov'è che il dolore può essere aggredito e sentirsene meno schiavi. È uno degli infiniti scopi dell'arte.²⁰

Buccino lavora costantemente sulle connessioni tra corpo e psiche, sulla liberazione delle energie emotive rimosse, inibite, somatizzate senza sfogo. Possiede una profonda conoscenza, oltre che della musica contemporanea, della sapienza orientale, delle tecniche teatrali,²¹ delle pratiche fisioterapiche, della psicanalisi, delle tecniche di rilassamento, di ipnosi e di meditazione.

Che bello allora tentare, oggi, una via alla composizione dove il dettaglio compositivo sia generato dagli impulsi profondi del corpo, da una sapienza musicale sepolta nelle carni, nel sistema nervoso, nell'apparato muscolare... Nelle zone profonde del cervello, quindi. Pensiero somatico [...]. Questa condanna a scavare sempre nuovi strati di drammi inconsolati è salvezza per me come artista, perché mi inchioda a una pratica Creativa segnata da autentica Necessità.²²

All'interno del corpo un grumo di energie viene liberato. Gli strumenti captano l'anima di questi comportamenti e li irradiano all'esterno: è una catarsi profonda per l'esecutore e per l'ascoltatore. Un'esperienza non solo musicale ma globalmente fisica, psichica, spirituale. Scrive Lombardi Vallauri:

²⁰ DARIO BUCCINO, *L'avanguardia sa essere affettuosa?*, in *Il Suono dei Soli. Rassegna di musica contemporanea di scrittura*, IV edizione, Palermo, 3 aprile-27 maggio 2002, pp. 22-23: 22.

²¹ In particolare delle teorie di Konstantin Stanislavskij sulla recitazione, delle esperienze di teatro fisico, rituale e trasformativo sviluppate da Jerzy Grotowski e del teatro della crudeltà di Antonin Artaud.

²² D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

L'ultima sintesi sarà tra estetica e etica, in fondo a un itinerario in cui la musica è riformata in quanto prassi corporea, arte performativa, strumento privilegiato di intensificazione esperienziale, via di trasformazione individuale e collettiva.²³

Estraendo dunque gli eventi sonori da ogni minimo moto del corpo umano, Buccino ne distilla la verità più profonda e nascosta. Si potrebbe allora dire che egli renda compiutamente udibile e comunicabile quella *musica humana* che nella famosa concezione boeziana – che tanto influsso esercitò durante tutto il medioevo e anche oltre – era l'armonia psicofisica partecipe dell'armonia del cosmo, inudibile come la musica delle sfere e comprensibile con un atto di introspezione.

Intuire la nostra interiorità, definirla, ascoltarla [...], per poi elaborarla e trasformarla in oggetti simbolici che ne siano imbevuti fino alla piega più nascosta e offrirli agli altri: ecco l'occasione che ci viene offerta dal lavoro artistico. *L'esteriorizzazione dell'interiorità* non deve necessariamente avvenire sotto forma di creazione artistica, ma deve necessariamente, comunque, avvenire. Irradiare la risonanza della nostra interiorità ci permette di amalgamarla con la risonanza degli altrui *mondi dentro*.²⁴

Non si tratta allora di stimolare l'interprete a un comportamento sonoro che dia espressione al mondo interiore del compositore, bensì di dar vita a un fatto musicale che sia una rivelazione intima e viscerale dell'interprete stesso:

Ogni mia partitura è l'organizzazione delle forze performative di un preciso, unico interprete. Per questo non affido quasi mai un pezzo, nato per un certo musicista, a un altro esecutore [...]. A volte rinuncio a rieseguire una composizione se il vecchio interprete non è più disponibile, o se è cambiato troppo: meglio scrivere un lavoro nuovo [...]. In altre parole, lavorando sul medesimo brano con interpreti diversi, preferisco puntare al raggiungimento di un analogo *livello* di pienezza, spontaneità, visceralità, concentrazione-

²³ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 125. Vallauri si è occupato anche di un raro precedente di azione performativa intesa, prima ancora che come esperienza estetica, come pratica psicospirituale eticamente autotrasformativa, ossia l'«azione sacra» *Rappresentazione et Esercizio* (1968) di Domenico Guaccero (cfr. ID., *L'anti-opera come veicolo: il teatro musicale come pratica autotrasformativa per il performer*, in *Teatro e musica*, a cura di Alessio Ramerino, Roma, Bulzoni 2015, pp. 131-46).

²⁴ DARIO BUCCINO, *Espressione musicale e letteraria nei miei lavori* (2004, rev. 2021), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/660-espressione-musicale-e-letteraria-nei-miei-lavori> (13/12/2021).

ne, tensione, slancio, piuttosto che alla realizzazione di un risultato compositivamente simile.²⁵

È nella scintilla dell'attimo performativo, bruciante e intensissima, che si determina allora nell'ascoltatore quello che Buccino definisce *contagio esperienziale*, intendendo con questo termine «il modo in cui l'ascoltatore, quando ascolta un'esecuzione musicale, si immedesima nella dimensione psicofisica di cui è preda l'esecutore stesso nel momento dell'atto di produrre e modulare il suono».²⁶ E ancora:

Accensione che è interna all'esperienzialità dell'interprete, ma che poi viene a sua volta 'rovesciata in fuori', secondo ulteriori tecniche e allenamenti volti a ottenerne la massima estroversione performativa. Non basta cioè che l'interprete viva questa accensione propriocettiva, occorre che scateni la vitalità delle forme sonore che pone in essere. Si tratta di far risplendere le forze sotterranee dell'azione fisica: punto di intersezione tra il corpo umano (che è vivo quindi è imbevuto di mente) e le forze proprie del suono.²⁷

Al di là dei molteplici processi semiotici, iconici, metaforici della significazione musicale (indagati da studiosi di varie discipline e di diversi Paesi),²⁸ nella proposta di Buccino viene potenziata la capacità della musica di indurre stati psichici in maniera diretta, pre-culturale: potere riconosciuto dalle civiltà antiche sia d'Oriente che d'Occidente e su cui si sono soffermate le moderne neuroscienze cognitive. Significativa in proposito, come sottolinea Lombardi Vallauri, è la recente scoperta del meccanismo dei neuroni specchio:

Per la sua eminente corporeità, la musica di Buccino è particolarmente capace di provocare reazioni di empatia direttamente fisica, mentre nella maggioranza delle altre musiche gli 'schemi incarnati' sarebbero presenti nel suono perlopiù per via di astrazione e proiezione metaforica. Inoltre si può ipotizzare che nel caso di Buccino sia specialmente coinvolta una singolare categoria di neuroni specchio 'audiovisivi'.²⁹

²⁵ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

²⁶ DARIO BUCCINO, *Che tipo di musica fai?* (2009), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/471-che-tipo-di-musica-fai> (13/12/2021).

²⁷ DARIO BUCCINO, *Sistema HN[®]: suonare con tutto il corpo* (2010), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/468-sistema-hn-suonare-con-tutto-il-corpo> (13/12/2021).

²⁸ Se ne trova un compendio esauriente in LUCA MARCONI, *Musica Espressione Emozione*, Bologna, CLUEB 2001.

²⁹ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 135.

In un saggio di poco successivo Vallauri inquadra meglio «questo modo sonoro-corporeo diretto, non cognitivamente mediato, di provocare emozioni», con esplicito riferimento al citato contributo di Luca Marconi:

Si distingua anzitutto tra *espressione* e *suscitazione* di emozioni: una cosa è la capacità della musica di esprimere, rappresentare, rinviare in qualche modo segnico alle emozioni (anche senza indurle), altra è la sua capacità di indurne. Secondo l'imprescindibile sistemazione di Luca Marconi, svolta analizzando e sintetizzando una vasta letteratura internazionale, la suscitazione avviene in vari modi ma sempre esclusivamente come reazione empatica da parte del soggetto a una data espressività della musica; quanto appunto all'espressione, il suo procedimento fondamentale è la "proiezione metaforica di schemi incarnati": la musica non esprime (non rinvia come fa ad esempio il linguaggio), è il soggetto che – rilevando un isomorfismo tra la forma della struttura musicale a qualsiasi livello e la forma della manifestazione fisica (vocale, gestuale) o psichica (attinente al vissuto affettivo, temporale, tensivo-distensivo) dell'emozione – proietta metaforicamente sui suoni, di per sé astratti, uno "schema incarnato" tratto dalla vita. La musica di Buccino tuttavia non rientra in questo modello e costringe ad ampliarlo. Essa suscita emozioni, stati psicofisici anche attraverso un'immediata empatia corporea, che è un canale differente, non semiotico – giacché non si dà rinvio a un senso altro (a un *significato*, appunto, sia pure proiettato inconsapevolmente), bensì sollecitazione diretta in cui il senso prioritariamente *rivive* – e finanche non cognitivo.³⁰

Sempre Vallauri, in un altro saggio qui già citato, sottolinea l'anomalia di Buccino nel panorama musicale attuale. Innanzi tutto, diversamente da quanto avviene nel campo della musica *popular*, dove l'investimento di identità personale (corpo, voce, *look* ecc.) nell'atto della performance è una componente essenziale del successo, «nella musica contemporanea accademica manca la presenza in senso enfatico della persona, l'individuo che si concede direttamente e totalmente al fruitore, che a sua volta empatizza su un piano personale».³¹ Inoltre,

³⁰ STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *Azione fisica ed empatia nell'opera musicale-performativa di Dario Buccino*, in *Prospettive su teatro e neuroscienze. Dialoghi e sperimentazioni*, a cura di Clelia Falletti e Gabriele Sofia, Roma, Bulzoni 2012, pp. 205-209: 208-209.

³¹ S. LOMBARDI VALLAURI, *Il mestiere del compositore oggi* cit., p. 181.

Mentre il corso grosso della musica contemporanea è orientato a una sempre più spinta tecnologizzazione, controcorrente Buccino rende la musica un'arte corporea e umanamente performativa come non era mai stata.³²

Inedito è anche il suono che da quelle azioni corporeo-strumentali scaturisce. La ricerca sonora radicale di Buccino trascende infatti qualunque impianto armonico-melodico-contrappuntistico – anche quello storicamente più evoluto – a favore dell'energia del suono vergine, della pura forza materica del suono. Com'egli dichiara:

Un suono che è pura polpa acustica incandescente fa crollare immediatamente tutti i riferimenti, perché le mie composizioni sono nuda pressione sonora ed è questa nudità a far sì che l'effetto sia così forte.³³

Sotto questo aspetto egli si colloca quindi sulla scia dell'emancipazione del parametro timbrico e dell'inclusione progressiva del rumore nell'universo musicale: tendenze che percorrono in varia misura tutto il Novecento e che trovano nella sua proposta musicale una formulazione personalissima. Lo ha ben messo in luce, ancora una volta, Stefano Lombardi Vallauri:

Buccino (re)integra tutto quanto di suono sia reietto, opponendosi a una tradizione che nei secoli ha progressivamente espunto ogni sonorità spuria, difforme, residuale [...]. L'emancipazione musicale del rumore e del suono extramusicale, sulla linea che da Varèse e Cage procede variamente con l'elettronica, con Lachenmann, in Italia con Evangelisti, Nono, Sciarrino, è portata da Buccino a risultati inediti (che prescindono largamente da quei precedenti), in ogni caso non come ricerca timbrica fine a sé stessa bensì come conseguenza naturale del lavoro fondativo sul nucleo unitario suonolperformance.³⁴

³² Ivi, p. 183.

³³ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., pp. 32-33.

³⁴ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 131. Questa tendenza è rintracciata da Vallauri sin dai primi pezzi strumentali maturi: «*Sempre più ampio il mio sguardo fisso alla morte* esplora il gran corpo del pianoforte a coda – tastiera, cordiera, pedali, cassa lignea, telaio di ghisa, pirotti – (oltre alle membra degli interpreti stessi) come una fonte sonora unica ma molteplice, transitando continuamente tra il colpo secco, lo scricchiolio, il raschio più intrinseco alla materia (il suono metaforicamente più fisico) e il rimbombo, l'alone, la risonanza libera ed echeggiante (il più etero)» (Ivi, p. 130).

Forte di questo suo metodo «corpocentrico» d'invenzione e controllo del suono, Buccino approdava nel 1997 alla creazione della Lamiera HN®: un'evoluzione della 'lastra del tuono' che la trasformava da strumento coloristico quale era sempre stato (a partire dagli effetti sonori del teatro barocco fino all'uso che ne hanno fatto compositori come Cage, Xenakis, Sciarrino ecc.) a strumento solista in grado di articolare un discorso musicale compiuto. «Cercavo lo strumento *eletto* – scrive il compositore –, sbocciato in grembo al Sistema HN, pronto ad attraversarlo come una lama e farsene attraversare [...]; uno strumento capace di farsi interamente atto vibratorio».³⁵ Il foglio d'acciaio, infatti, «è un diaframma sensibilissimo»:

Le sfumature sottili dell'atto corporeo lasciano la propria leggibile impronta nel suono: l'emozionalità immanente a quell'atto può così contagiare l'ascoltatore, con la stessa immediatezza con cui una sfumatura di tensione nella nostra voce può trasmettere ansia al nostro interlocutore, nonostante gli sforzi con cui tentiamo di evitarlo.³⁶

Ogni lamiera, alta due metri e larga uno, viene sospesa al soffitto o a una struttura di sospensione in tubi d'alluminio o di acciaio. E Buccino ne ha studiato ogni dettaglio costruttivo per adattarla ai suoi fini e ottimizzarne le prestazioni acustiche:

Scelsi, innanzitutto, di sospendere la lamiera tramite un'unica fune fissata a un solo foro: soluzione strutturale semplice ma decisiva, che facilita notevolmente la diffusione delle onde vibratorie attraverso il foglio d'acciaio e, soprattutto, rende possibile la piena interazione tridimensionale – non solo frontale – con lo strumento le cui dimensioni, inoltre, sono calcolate secondo formule matematiche applicate alle proporzioni anatomiche irripetibili di ciascun interprete.³⁷

Quest'ultimo accorgimento si accompagna a strategie di scrittura mirate, perché con le dimensioni muta anche la qualità del suono. Buccino impiega principalmente due tipi di lamiera: quella 'baritona' (dalle dimensioni sopra indicate) e quella 'tenore' (alta 1 metro e 60 centimetri e larga 80 centimetri), con implica-

³⁵ DARIO BUCCINO, *Lamiera HN®* (2014), <http://www.dariobuccino.com/creative/lavori/sistema-hn/percussioni-hn/lamiera-hn.html> (13/12/2021).

³⁶ D. BUCCINO, *La lamiera d'acciaio e il Sistema HN* cit.

³⁷ D. BUCCINO, *Lamiera HN®* cit.

zioni musicali diverse. Su questi strumenti ha quindi sviluppato tutta una serie di tecniche esecutive che potremmo definire virtuosistiche (nel senso più nobile di chi forza i limiti dello strumento per spingersi oltre):

La Lamiera HN viene sollecitata tramite tutto il corpo, flessa in diversi punti e con diverse tecniche (della mano, del polso, dell'avambraccio...), contorta sfruttando articolatamente le tensioni e le resistenze del materiale, abbracciata, sordinata e liberata, percossa con ginocchia, testa, spalle, gomiti, nocche, scossa in modo da imprimerle onde differenziate di movimento. ecc.. L'attenzione dell'ascoltatore viene tesa tra la percezione dei puri fatti sonori e l'immedesimazione nel processo fisico necessario all'interprete per attuarli e controllarli.³⁸

Fra le molteplici azioni esecutive, tre sono più ricorrenti (e possono anche sovrapporsi) e ciascuna è associata a un preciso simbolo grafico:

- *Tango*: abbracciare la lamiera come per ballarci il tango, e trasmettere al foglio d'acciaio i contorcimenti del proprio corpo. Il foglio è accordato secondo un certo grado di sgualcitura, e reagisce scrocchiando in diversi punti e modi, in parte imprevedibili ma non incontrollabili.
- *Rullo*: effettuare una prolungata e serrata scarica di pugni sulla lamiera, producendo un suono continuo e omogeneo.
- *Scuotimento*: afferrare ai due lati la lamiera e scuoterla, trasmettendole attraverso le braccia lo scuotimento del proprio stesso corpo e mirando alla produzione di onde irregolari che attraversino il foglio d'acciaio entrando in collisione tra loro.³⁹

Sulle lamiere, così come su altri strumenti a percussione (timpani, tam-tam, ecc.) o su superfici risonanti quali piani di legno o pareti in cartongesso, possono anche essere fatte scorrere le *superball* (le palline di gomma montate su sottili bacchette che spesso vengono usate dai percussionisti), anch'esse sottoposte a precise modalità di fabbricazione (dalla finitura della superficie della pallina alla particolare elasticità della bacchetta). Come scrive Carapezza, la lamiera viene così resa capace di amplificare le azioni corporee e di portarle alla massima espressione vibratoria e spaziale:

³⁸ D. BUCCINO, *La lamiera d'acciaio e il Sistema HN* cit.

³⁹ D. BUCCINO, *Ero già a me n. 85(c)* (2007, rev. 2021), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/666-ero-gia-a-me-n-85-c> (13/12/2021).

Sollecitata variamente da tutto il corpo, ne diventa un'eloquente protesi sonora: le vibrazioni partono dal corpo, la lamiera le rende udibili. L'interprete, come sciamano, deve 'accendersi': la lamiera propaga l'incendio a chi ascolti.⁴⁰

In veste di autentico virtuoso della lamiera Buccino, a partire dal 2002, tornava quindi più volte a Palermo ospite delle rassegne di musica contemporanea organizzate dall'associazione culturale *Curva Minore*, particolarmente impegnata nel percorrere strade poco battute e nel concedere spazio a musiche che vivono ai margini dei circuiti istituzionali.⁴¹ All'interno di quelle stagioni concertistiche si contano sei presenze di Buccino dal 2002 al 2011: sei appuntamenti in occasione dei quali il compositore svolse anche laboratori e workshop con giovani musicisti e studenti dei Licei.

Il ruolo di *Curva Minore* nel mio lavoro è molto importante; quest'associazione [...] ha reso Palermo un luogo culturale amato e frequentato da musicisti coraggiosi (famosi o 'invisibili') provenienti da tutto il mondo e, per quanto riguarda me, ha sempre saputo organizzare i concerti che sognavo di realizzare, mettendomi a disposizione musicisti e studenti pieni di entusiasmo.⁴²

A questo punto va detto che nessuna registrazione può riprodurre in modo soddisfacente ciò che le performance di Buccino sprigionano – *qui e ora* – nell'immediatezza della dimensione live: dall'infinita ricchezza dello spettro delle frequenze alle modalità con cui si proiettano nello spazio acustico; dai prodigi timbrici e dinamici che Buccino fa scaturire dal foglio d'acciaio all'immedesimazione dello spettatore nella concentrazione e nella fatica dell'interprete intento ad

⁴⁰ PAOLO EMILIO CARAPEZZA, *Varietà dialoganti: le varie musiche di Curva Minore*, in *Curva Minore: Contemporary sound. Musica nuova in Sicilia: 1997/2007*, a cura di Gaetano Pennino, Palermo, Regione Siciliana 2009 (Casa Museo Antonino Uccello, 4/5), pp. 183-194: 193.

⁴¹ Promotore e instancabile animatore delle attività di *Curva Minore* è stato il contrabbassista e improvvisatore radicale Lelio Giannetto, portato via dal Covid a soli 59 anni nel dicembre del 2020.

⁴² A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit., p. 16. Di quelle performance serbo un ricordo indelebile, per le insospettate forze acustiche e psichiche che mi si rivelarono. Ebbi inoltre occasione di constatare personalmente le straordinarie capacità di coinvolgimento di Buccino: il suo carisma, la sua abilità nello sciogliere iniziali resistenze e inibizioni, il suo approccio al contempo ludico e consapevole, informale e serissimo. Buccino, tra l'altro, è autore delle *Dodici composizioni per bambini* (1994-1995), una raccolta di composizioni didattiche per le scuole elementari.

accarezzare, abbracciare, dondolare, flettere, contorcere, scuotere, percuotere la lamiera con qualsiasi parte del corpo e con le tecniche più disparate; dalla tensione degli atti corporei e dei fenomeni acustici che ne scaturiscono – tensione che interferisce in maniera diretta col sistema nervoso dell'ascoltatore, scuotendolo talvolta ai limiti dell'insostenibile – alle escursioni dinamiche che oscillano dalla soglia dell'udibilità (con *pianissimi* estremi e silenzi prolungati che raggiungono anche in questa direzione il livello dell'aspezzazione) a un volume di suono soverchiante (col pubblico più sensibile che, nei momenti parossistici, sente l'esigenza di portare le mani alle orecchie per attutirne l'impatto).

A partire dal Ciclo *Ma vero* il volume dei suoni può scendere al di sotto del più piano possibile, toccando l'estremo che chiamo *contributo magico*, ovvero un volume che l'orecchio non ha la certezza di sentire, un volume che crea una presenza non oggettivamente certa del suono, una presenza magica, una 'sensazione di suono' che spinge la mente dell'ascoltatore verso dimensioni semiconscie che ne facilitano il coinvolgimento emotivo profondo.⁴³

Con questa musica che emerge dal nulla e dialoga a lungo col silenzio; questo tempo dilatato che schiude una nuova dimensione del suono al di fuori dell'antica logica della verbalità; quest'invito a cedere a una sorta di ascolto ipnotico che conduca a un risveglio percettivo-coscienziale Buccino si colloca in una direzione compositiva portata avanti, con diverse modalità e intenti, da altri nomi significativi del secondo Novecento, da Cage e Feldman a Sciarrino e all'inquieto cammino del Nono degli anni Ottanta. Come dichiara infatti Salvatore Sciarrino:

L'ascolto del suono è una mancanza di attività e una grande ricettività legata al rilassamento del corpo e della mente. La musica verbale, tradizionale, parla. Ha le velocità e le dimensioni della verbalità [...]. Invece le cose più moderne, o le cose orientali, hanno un'altra dimensione che è la dimensione del suono [...]. Questo vuol dire aprire la mente. Invece la verbalità non ti abitua ad aprire la mente, bensì a riconoscere rapidamente certe cose [...]. Questo concetto di suono contrasta nettamente con quello tradizionalista, perché toglie la distinzione tra suono e rumore. Il suono diventa un fenomeno mutevole che tu puoi ascoltare solo se sei in quello stato socialmente insicuro, di fluttuazione e di

⁴³ DARIO BUCCINO, *Sistema HN: i primi trent'anni. Lettera a Pietro Misuraca* (2021), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/667-sistema-hn-i-primi-trent-anni> (08/01/2022).

Pietro Misuraca, *Suono e corpo. Parametrizzazione dei processi performativi...*

ricezione. Tu non hai certezza di quello che succede se non quando arrivi in fondo al suono. Lo vai seguendo. Non è che tu sai già cosa succede, ma c'è una forma di ricettività maggiore, di apertura della mente, che secondo me è legata al concetto di stasi muscolare e stasi della verbalità.⁴⁴

Da quest'originaria dimensione epifanica scaturisce – grazie a una sfaccettatissima pressione muscolare che è virtuosismo del contatto ancor più che del movimento – un incessante trascolorare del timbro e dello spessore fonico, in una musica che emerge dal nulla e poi si muove, muta, respira e progredisce fra estreme tensioni e distensioni, con sorprendenti effetti da *continuum* elettronico. E la dimensione profondamente fisica di quell'esperienza è legata anche alle circostanze sceniche in cui si verifica: gli esecutori di norma non agiscono su un palco, ma stanno in mezzo agli spettatori, col pubblico intorno e a distanza ravvicinata, il che punta a neutralizzare la ritualità del concerto tradizionale e ad abolire i diaframmi. Buccino sta a piedi nudi, nell'oscurità della sala, in una deprivazione visiva che contribuisce ad acuire le altre funzioni percettive. Concependo egli stesso l'ambientazione scenica delle sue performance, dà quindi forma a un'idea non solo di creazione artistica, ma anche di ricezione:

Nei miei brani, nella loro concezione globale, c'è una componente teatrale intrinseca, strutturale, fortissima [...]. La mia musica, insomma, è una forma di teatro del suono e del corpo.⁴⁵

Tutto ciò ha delle conseguenze per lo studioso che di questa musica si occupa, come ha lucidamente chiarito Lombardi Vallauri:

In dealing with a holistic and hyper-performative art like Buccino's music, and trying to account for it in its integrity, one cannot limit oneself to analysing the sound form, but it is indispensable to analyse the global and multifaced form of the performance [...]. Less than ever in cases like that of Buccino's, the analysis can concentrate only on the score, which proves to be inadequate – more than usual – in fully representing the authentic aesthetic object.⁴⁶

⁴⁴ DONATELLA BARTOLINI, *La genialità? Il segreto è nell'universo infantile. Un'intervista a Salvatore Sciarrino*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», XXXII/2 (1999), pp. 227-232: 231.

⁴⁵ A. PIPITONE, *Per un autoritratto. A colloquio con Dario Buccino* cit. p. 33.

⁴⁶ STEFANO LOMBARDI VALLAURI, *The Composition of Experience in the Musical-Holistic Art of*

Buccino, tuttavia, monta i suoi fatti sonori con consapevolezza da autentico compositore, in un disegno globale a fasi cicliche che viene modellato, a livello sia micro che macrostrutturale, sul principio giapponese del *jo-ha-kyū*: prima fase, *jo* (manifestazione chiara degli elementi); seconda fase, *ha* (la più lunga: massima complessità delle relazioni fra gli elementi); terza fase, *kyū* (la più breve: sfogo e rilascio dell'energia). Come scrive allora Vallauri:

Anche attraverso le dimensioni non diastematiche del timbro, dell'intensità, delle durate [...] Buccino sa innervare la musica di tensioni temporali-formali analoghe alle tensioni comunemente stabilite attraverso la dimensione delle altezze.⁴⁷

È grazie alla capacità di gestire l'organizzazione temporale dei suoni prodotti – e di dosarne la pressione emotiva sull'ascoltatore – che la proposta musicale di Buccino «trascende nettamente la sensazione brada»,⁴⁸ puntando invece a un bilanciamento di impulsi istintivi e controllo razionale, di spirito dionisiaco e sublimazione apollinea: la «fame di organizzazione, speculazione, formalizzazione» – scrive il compositore – controbilancia la «fame di sensualità diretta e ingombrante, di estemporaneità, di istintività dionisiaca, di perdita di controllo, di contatto con gli altri musicisti, di eccitazione performativa scatenata sul limite della trance».⁴⁹ Rigorosa è l'organizzazione temporale della partitura, con le sue 'unità minime' di tempo (mediamente di 20 secondi ciascuna) all'interno delle quali gli eventi sonori accadono. L'energia performativa selvaggia viene scomposta in pa-

Dario Buccino, in *Dossier: Analysis beyond Notation in XXth and XXIst Century*, a cura di Alessandro Bratus e Marco Lutz, «El oído pensante», IV/1 (2016), <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/oidopensante/article/view/7531> (02/11/2021).

⁴⁷ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 132.

⁴⁸ Ivi, p. 136. Vale la pena di riportare per intero il passo di Vallauri: «L'utilizzo – da parte di Buccino ma di molti altri autori contemporanei – di comportamenti sonori anche affatto ineducati, pre-musicali, suggerisce l'individuazione teorica, in affinità coi recenti movimenti delle arti visive, di una *body art* sonora: un'arte/non-arte di *performance* e suono il cui strumento principe sia il corpo nella sua attitudine più bruta, cruda, volta a suscitare essenzialmente forti *sensazioni, choc* emotivi pre-culturali. Ma il campo di espressione di Buccino trascende nettamente la sensazione brada, e non potrebbe essere più *culto*. Del ricatto della *body art*, che essa compie attraverso la semplice ostensione di un materiale tanto intrinsecamente 'forte' da non richiedere altro per soggiogare la sensibilità, non si contenta. L'elaborazione, la 'messa in forma', prende avvio da questa base quasi-artistica ma penetra il materiale fino a un livello ultimo di strutturazione».

⁴⁹ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

rametri e ricomposta secondo relazioni che il compositore governa tramite algoritmi da lui appositamente creati. Questi gli garantiscono un controllo capillare dell'insieme e dei dettagli e sono in grado di generare un numero virtualmente infinito di versioni della stessa opera. I suoni, quindi, per quanto *primari*, sono strutturati secondo gerarchie inderogabili; e l'ascoltatore è proiettato dentro quel sistema di articolazioni sonore. Scrive il compositore:

Decisivo è il momento esatto in cui ogni fatto sonoro avviene, ovvero ciò che precede, ciò che segue e ciò che avviene simultaneamente a ciascun fatto: questa o quest'altra successione, questa o quest'altra sovrapposizione o non sovrapposizione polifonica di eventi udibili provoca l'emersione di questa o quest'altra specifica e precisa carica simbolica [...]. Con specifica e precisa non intendo dire che la carica simbolica debba essere riconducibile a uno specifico e preciso significato, un significato circoscrivibile e spiegabile... Sarebbe poca cosa. La carica simbolica di un ordigno estetico è la sua capacità di far *esplosione significato*. Catene di esplosioni di significato [...]. In ultima analisi, quindi: la messa a punto parametrica e, poi, la riuscita performativa di ciascun atto esecutivo sono importanti. Ma altrettanto importante è l'organizzazione compositiva dell'intero ordigno, la distribuzione spaziale e temporale della carica esplosiva. Questo è il mio attentato ipnotico a favore dell'ascoltatore.⁵⁰

Buccino suddivide le sue fasi creative e il suo catalogo in cicli. Ermetici testi poetici accompagnano il suo processo creativo. Senza mai diventare testo cantato, i versi di queste poesie vengono a costituire un serbatoio di titoli di un intero ciclo di composizioni. Qui di seguito elenchiamo i cicli principali, all'interno di ciascuno dei quali le singole composizioni vengono generalmente identificate dal titolo del ciclo di appartenenza (o da un titolo tratto da un altro verso della stessa poesia), seguito da un numero progressivo:

Ciclo *HN* (1991-1994)

Ciclo *Siici!* (1995-1997)

Ciclo *Ma vero* (1997-2012)

Ciclo *Ero già a me* (2004-2015)

Ciclo *HN Q* (2008-2015)

Ciclo *Il filiforme asse* (2012-2016)

⁵⁰ D. BUCCINO, *Come funziona il Sistema HN* cit.

Ciclo *Il nulla non è neutro* (2015-2017)

Ciclo *Finalmente il tempo è intero* (2017...)

Nel ciclo *Ma vero* rientrano le prime composizioni per lamiera HN, fra cui *Mi dico n. 1* per lamiera HN solista (1999) – brano fra i più eseguiti dall'autore –, *Mi dico n. 2* per lamiere HN a due/otto mani e sonagli (2002) e l'impressionante *Mi dico n. 3* per lamiera HN, gong, tam tam, tom tom grave, grancassa e tre timpani (2002).⁵¹ *Ma vero* è invece il titolo di quella che può essere considerata la sua opera più emblematica, il suo *opus magnum*: un vasto brano per quattro interpreti (quattro lamiere, tre voci, un clarinetto) la cui genesi si è prolungata per nove anni, dal 1997 al 2006. Quando nell'aprile del 2004 l'opera fu presentata a Palermo (in una stesura non ancora definitiva), così ne scrissi a caldo sulle pagine del «Giornale di Sicilia»:

Non una semplice proposta concertistica, bensì una catarsi profonda è quanto offre all'ascoltatore disponibile e libero da preconcetti la stupefacente performance di Dario Buccino [...] con la nuova composizione *Ma vero* per quartetto di lamiere, voci e un clarinetto eseguita nello Spazio Nuovo dei Cantieri Culturali alla Zisa [...]. Mirabilmente coadiuvato da Marco Crescimanno, Enrico Gabrielli e Renato Gatto, Buccino immerge gli ascoltatori in un mare di vibrazioni che investono tutto il corpo e favoriscono lo stato meditativo: all'interno di un apposito spazio delimitato dalle quattro lamiere, il pubblico, accomodato su morbidi materassi e liberato da scarpe e telefonini, viene indotto al rilassamento e all'auscultazione interiore da un suono vocale primordiale, amniotico, che emerge dal nulla e dialoga a lungo col silenzio. Spiazzanti, espressionistiche, talora traumatiche sono le tecniche vocali impiegate (suoni sinusoidali, difonie, registri alternati di scatto), mentre l'infinita ricchezza delle frequenze che per settanta minuti si sprigionano dai fogli di lamiera è accuratamente dosata, generando fasi ora ipnotiche, ora parossistiche e squassanti. L'esperienza è estrema, liberatoria, rigeneratrice.⁵²

⁵¹ In questa seconda fase del suo percorso creativo – ch'egli chiama «fase HN-2» – Buccino tende a semplificare e a rendere più ambigue le parametrizzazioni delle azioni fisiche: «Il processo di apprendimento cambia di conseguenza: mentre prima l'esecutore si trovava di fronte a una gabbia di parametri esatti, tracciati nella partitura, che doveva poi imparare a incarnare con radicale libertà impulsiva, ora, nel Ciclo *Ma vero*, la pagina indica al performer una modalità di emissione sonora e di espressione energetica precisa ma non scomponibile in parametri definiti; sotto la mia guida l'interprete deve quindi cercare dentro se stesso le condizioni che rendano possibile quella manifestazione sonora ed energetica» (D. BUCCINO, *Sistema HN: i primi trent'anni* cit.).

⁵² PIETRO MISURACA, *Quartetto di lamiere per liberare l'anima*, «Giornale di Sicilia», 28/04/2004.

Alle sonorità delle lamiere si unisce, in questa come in altre composizioni, una scrittura vocale inedita e di fortissimo impatto («La voce non è un oggetto, è un atto psicofisico – scrive il compositore –, è HN di per sé, non può manifestarsi senza carica interiore»)⁵³ Una vocalità sorprendente che va dalla tecnica delle *vibrazioni nascenti* messa a punto per l'apparato fonatorio di Renato Gatto (in cui le corde vocali sono messe in vibrazione senza che si tocchino fra di loro) alle difonie strozzate e a intermittenza ideate per Marco Crescimanno (con l'armonico generato dalle false corde che, durante la stessa emissione di fiato prodotta da una forte spinta diaframmatica, affiora, sparisce e riaffiora sopra il suono base), fino agli scatti fra i diversi registri, agli spasmi del ciclo apnea/frustata di fiato e ad altre soluzioni drammaticamente parossistiche di cui si fa interprete l'autore stesso.

In merito alla vocalità nelle opere di Buccino così scrive Lombardi Vallauri:

Non Roy Hart, Cathy Berberian, Demetrio Stratos, non Diamanda Galás, David Moss o Fatima Miranda hanno prodotto un documento vocale-esistenziale di tale scorticante nudità [...]. La modulazione musicale dell'emissione vocale extramusica – il grido, il rantolo, l'ansito, il gemito, lo strozzamento – raggiunge la sommità del barbarico e insieme – ad assoluto riscatto dell'arte – dell'elaborazione, della finezza di articolazione. Esprime e induce un'esperienza tremenda e terribile, quasi insostenibile per l'ascoltatore fino in fondo empatico, trascinato a un'ansia affatto biologica; nondimeno un'esperienza compiutamente estetica.⁵⁴

Sul primo dei sei movimenti di *Ero già a me n. 44 (I-II-III-IV-V-VI)* – un brano del 2005-2006 per lamiere d'acciaio, voci e pareti di cartongesso –, Buccino ha poi realizzato una serie di "Studi contrappuntistici" per una o più lamiere: dieci brani in tutto, composti dal 2006 al 2015 e raggruppati sotto il titolo *Ero già a me n. 85*. Le forme sonore generate dalla selezione di tre sole tecniche esecutive divengono qui materiale per variazioni, preludi, corali, canoni, fughe (queste ultime rigorosamente strutturate in soggetti, controsoggetti, risposte, divertimenti, stretti, ecc.), ma le 'voci' che entrano e si intrecciano non sono elementi diastematici e ritmici, bensì conformazioni timbriche e dinamiche che danno luogo a complesse polifonie testurali.

All'interno del successivo ciclo *HNQ*, insieme a vari brani per piccoli organici

⁵³ D. BUCCINO, *Lamiera HN*® cit.

⁵⁴ S. LOMBARDI VALLAURI, *Perfetta effimera accensione di vita* cit., p. 123.

e di durata variabile, si collocano altri tre lavori ampi e ambiziosi: *HN Q – Brucia con Dio* (2008-2010) per voce, lamiera HN, coro e superfici risonanti (eseguito anch'esso a Palermo, all'interno del Castello normanno della Zisa, nel 2010), *HN Q – La costrizione della nudità* (2010-2015), 'affresco' per un violoncellista-vocalista (con l'interprete coinvolto nella sfida di un doppio ruolo performativo di estrema difficoltà) e *Fammi del male ancora una volta e ti consegno alla tua miseria* (2009), una grandiosa Sinfonia per 16 lamiere HN, 2 gong, 2 tam tam e 4 grancasse – della durata prevista di un'ora e mezza – finora mai eseguita.

A partire dal 2012 Buccino ha poi arricchito la famiglia delle sue Percussioni HN[®] con nuovi strumenti come l'incCubo e il Grande incCubo, con i quali ha ulteriormente accresciuto – in una serie di brani inclusi nel ciclo *Il filiforme asse* – l'impatto sia acustico che visivo delle sue performance e delle sue installazioni sonore:

L'incCubo[®] è una gabbia di lamiera d'acciaio al cui centro è sospesa una lamiera dotata di cinghie e maniglie: le cinghie vengono allacciate alla vita dell'interprete, vincolandolo allo strumento e lasciando libere le mani che possono afferrare o meno le maniglie della lamiera centrale o di quelle perimetrali. Tale apparato rappresenta una forma di 'disciplina performativa' *in corpore instrumenti*, che stimola l'azione dell'interprete trasformando ogni suo minimo movimento, anche involontario, in suono.

Il Grande incCubo[®] è l'estensione in forma di ragnatela dell'incCubo. L'interprete è vincolato dalle cinghie alla lamiera centrale e, tramite lunghe funi, governa da 6 a 60 lamiere poste a formare un perimetro circolare o quadrangolare dell'estensione di decine di metri.⁵⁵

Brani per Percussioni HN ma anche per strumenti tradizionali (fisarmonica, trombone, legni, pianoforte, archi ecc.) rientrano invece nei cicli più recenti e vengono ad arricchire un catalogo assai vasto. Riguardo alle ultime acquisizioni tecniche e concettuali del Sistema HN, Buccino scrive:

L'unione di controllo tecnico e controllo emotivo (attenzione, non necessariamente auto-controllo!) è ciò che ci permette di parlare di processo performativo. Senza la dimensione esperienziale dell'emotività dovemmo limitarci a chiamarlo processo esecutivo, come

⁵⁵ D. BUCCINO, *Breve introduzione alle Percussioni HN* (2012), <http://www.dariobuccino.com/creative/writings/articles/668-breve-introduzione-alle-percussioni-hn> (15/12/2021).

sa ogni vero interprete. A partire dal Ciclo *Il nulla non è neutro* (2015-2017) ho deciso quindi di cominciare a parametrizzare non più soltanto o principalmente l'azione fisica, con lo scopo di farne emergere la portata sottile, la forza psichica, la vita interna, ma direttamente quelle stesse correnti sotterranee, che costituiscono da sempre il centro della mia ricerca, fin dalle fase HN-1. Ho dovuto perciò inventare nuovi parametri che ho chiamato endocorporali, contrapposti a quelli esocorporali che finora avevano prevalso nelle mie partiture. Come ho appena detto, tali parametri hanno sempre costituito la base del mio lavoro con gli interpreti, ma un tempo li codificavo solo in minima parte sulla pagina. Ne è un esempio il parametro della *muscolarità*, presente già nel Ciclo *HN*, che prescrive all'interprete lo stato di rilassatezza o contrazione di muscoli non necessariamente coinvolti nell'azione sonora. Tale parametro è già endocorporale perché, pur essendo la sua realizzazione esplicitamente fisica, la sua funzione è quella di cambiare le percezioni, gli stati e gli slanci espressivi dell'interprete, quindi di interferire con il versante interno della sua corporalità.⁵⁶

Il compositore ha quindi messo a punto un ricco apparato di parametri endocorporali (e relativi simboli grafici) che raggruppa in due categorie principali: *Body Action* e *Body Ignition*. Nel primo caso si tratta di un complesso di azioni compiute parallelamente all'atto strumentale vero e proprio: rapidi movimenti corporei la cui vitalità non viene proiettata direttamente sullo strumento, ma che tuttavia innerva dall'interno l'azione esecutiva e, assieme alla *Body Ignition* (letteralmente *accensione del corpo*), la arricchisce di elementi teatrali e coreutici che non sono mai gratuiti, ma sempre espressivamente intenzionati.

Body Action e *Ignition* sono strettamente collegate tra loro e a livello strettamente motorio talvolta tendono a dissolversi l'una nell'altra, ma rimangono concettualmente ed esperienzialmente distinte: la *Body Action* prescrive *cosa fare*, la *Body Ignition* prescrive *come vivere* ciò che si fa. A puro titolo esemplificativo, racconto che tra le forme di *Body Ignition* troviamo la *danza di intenzione*, che chiede all'interprete di manifestare con tutto il corpo la propria intenzione musicale, come farebbe un direttore d'orchestra per plasmare il suono; oppure la *danza di danza*, che chiede all'interprete di abbandonarsi a una danza del tutto spontanea e priva di scopi che finirà col nutrire la sua azione strumentale/vocale [...]. L'ultimo esempio che cito di *Body Ignition* lo avevo già formulato ai tempi della fase HN-2, denominandolo *azione fantasma*. Consiste in un libero flusso

⁵⁶ D. BUCCINO, *Sistema HN: i primi trent'anni* cit.

di spasmi volti a trasmettere complessità motoria all'azione sonora diretta e a stimolarne la creatività. Tutte le *Body Ignition*, in fondo, sono *azioni fantasma*, non nel senso che siano invisibili o impalpabili ma nel senso che diventano lo spirito che anima l'azione [...]. *Body Action* e *Body Ignition* aspirano quindi a essere un interprete dentro l'interprete, una sorgente di forze autonome rispetto a quelle dell'azione sonora, che disturbano, stimolano, vincolano, nutrono quest'ultima, potenziandone la vitalità imprevedibile, la vitalità HN, l'hic et nunc più acceso.⁵⁷

Con la stratificata ricchezza dei suoi parametri esocorporeali ed endocorporeali Buccino, senza abbandonare la variegata famiglia delle Percussioni HN, è tornato quindi a scrivere per strumenti tradizionali, sempre andando oltre la mera produzione del suono e puntando invece alla globalità di ciò che accade nel corpo e nella mente dell'esecutore nell'atto di dargli vita. Fra i lavori recentissimi possiamo citare *Finalmente il tempo è intero. Per Duccio Beverini e pianoforte* – un brano di lunga durata ancora *in fieri* dove Beverini è interprete e strumento egli stesso – o il pezzo per violino solo *Finalmente il tempo è intero n. 16* (2019) dedicato alla violinista serba Dejana Sekulić che il 22 novembre 2021 lo ha eseguito con successo al Festival di Huddersfield. Il pezzo è nato da una commissione della stessa violinista nell'ambito del suo progetto di dottorato presso il Center for Research in New Music dell'Università di Huddersfield – sotto la guida del compositore Aaron Cassidy – ed è confluito in un CD (Huddersfield Contemporary Records, HCR26CD 2002) assieme alle altre commissioni legate al progetto in questione. Quest'ultimo è intitolato *Temporality of the Impossible* ed è incentrato su pezzi per violino che sfuggano a una forma prefissata. Buccino ha optato per una partitura in otto colonne in ciascuna delle quali scorre un brano di senso compiuto: nel vivo dell'esecuzione l'interprete può passare da una colonna a un'altra, facendo così scaturire, dalle otto composizioni virtuali che scorrono parallele, un pezzo la cui configurazione sarà ogni volta diversa. Se, come già detto, l'algoritmo predisposto dal compositore gli consente di comporre infinite versioni dell'opera, essa, in questo caso, potrà a sua volta assumere infinite sembianze macroformali grazie alla sua peculiare temporalità pluridimensionale. Il brano conduce quindi l'integrazione dei due estremi opposti del Sistema HN – l'iperdeterminazione da un lato e l'imprevedibilità del risultato finale dall'altro – a un livello di ulteriore radicalità.

⁵⁷ Ivi.

Tale radicalità non nasce solo dall'esigenza di «far sì che l'irripetibile prenda vita sistematicamente»,⁵⁸ ma da quella di potenziare l'espressione soggettiva dell'interprete. In una comunicazione personale Buccino mi scrive:

C'è un concetto che ho esposto a Dejana e che l'ha colpita particolarmente: la partitura HN non deve essere suonata, deve essere usata. I parametri fissati sulla pagina hanno una valenza esperienziale più che oggettiva. Non esiste un modo 'giusto' di 'eseguirli', esiste invece un modo più o meno intenso, istintivo, convinto di 'usarli' per accendere la propria forza performativa creatrice.⁵⁹

Con la parziale indeterminazione dei suoi risultati sonori, il progetto di Buccino, intriso di forze psichiche profonde, alternativo a ogni prassi musicale corrente e tendenzialmente refrattario alla stessa audioregistrazione, rappresenta una forma di opposizione e di resistenza all'industria culturale, all'omologazione, ai mezzi di diffusione della musica, alla standardizzazione della stessa avanguardia; e sconta con la marginalità il proprio radicalismo, nonostante questa musica provochi quasi sempre, laddove eseguita, reazioni entusiastiche.

Con sereno orgoglio posso dire che la mia musica è molto amata. E con sofferto realismo posso dire che incontra molte resistenze [...]. Comprendo che per alcune persone questo approccio costituisca un permanente smottamento del terreno sotto i piedi dell'idea dell'opera d'arte compiuta. Io stesso provo una certa paura a ogni esecuzione dei miei lavori, perché l'equilibrio che porta all'apparizione uditiva dei campi di forze accuratamente calibrati in sede compositiva potrebbe svanire da un istante all'altro per le cause più imponderabili. Ma cosa posso farci? Mi tocca resistere e proseguire per la mia strada.⁶⁰

⁵⁸ D. BUCCINO, *A proposito del Sistema HN. Lettera a Roberto Conigliaro* cit.

⁵⁹ Email inviatami dal compositore l'11/12/2021.

⁶⁰ D. BUCCINO, *Resistenza e affetto* cit., pp. 167-170.

Marica Coppola
*Il quartetto per archi in Italia nel XXI secolo:
una prima ricognizione analitica*

Introduzione

Da qualche decennio il quartetto per archi è tornato ad essere una delle forme musicali predilette dai compositori. Diversi studi attestano una riscoperta di questo genere a partire dagli anni Ottanta del Novecento, non ultimo quello di Paul Griffiths, che dedica al revival del quartetto un capitolo del suo testo *La musica del Novecento*, intitolandolo «Quartetto per archi: storia di una sopravvivenza».¹ Se è vero che il quartetto non è mai tramontato, nemmeno negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento quando la necessità di generare nuovi linguaggi musicali era sentita come radicale, la ripresa di questo genere avvenuta negli ultimi quarant'anni circa – con un'accelerazione che si registra nei primi due decenni del XXI secolo – costituisce un fenomeno che meriterebbe, per la sua singolarità, una trattazione specifica.²

In questa sede saranno analizzate le modalità attraverso cui l'Italia ha con-

¹ PAUL GRIFFITHS, *La musica del Novecento*, Torino, Einaudi 2014, pp. 286–293. Per una panoramica sulla storia del quartetto d'archi in Europa a partire dall'anno 1989 si consulti anche SETH BRODSKY, *From 1989, or European Music and Modernist Unconscious*, Oakland, University of California Press 2017, pp. 260–268.

² Paul Griffiths commenta in questo modo la particolarità della ripresa del quartetto d'archi sul finire del XX secolo: «Nel 1968 Boulez, per spiegare perché stava riscrivendo il suo *Livre pour quatuor* (1948-1949) per orchestra d'archi, disse che era necessario perché il quartetto era ormai diventato “obsoleto”. Ma in realtà il genere non era mai scomparso, nemmeno in quell'epoca di forte negazione di tutte le forme convenzionali. [...] Tuttavia, niente di quanto era successo negli anni Cinquanta e Sessanta poteva preparare il mondo musicale alla rinascita del quartetto che avvenne verso la fine del secolo». Cfr. P. GRIFFITHS, *La musica del Novecento* cit., p. 286.

tribuito a questa rinascita. Per ripercorrere brevemente la traiettoria della nuova tradizione del quartetto per archi che dall'Italia si espande allo scenario internazionale, successivamente al secondo dopoguerra i lavori più significativi sono quelli di Goffredo Petrassi, Giacinto Scelsi, Bruno Maderna, Luciano Berio, Franco Donatoni e Aldo Clementi.³ Ma dal 1980 è il quartetto di Luigi Nono *Fragmente-Stille, an Diotima* a porsi come innegabile punto di riferimento per la scrittura quartettistica nell'ambito della 'new music', «its “inward turn” and airy hermeticism still magnetizing the New Music landscape almost a decade after its 1980 Bonn premiere».⁴

Premettendo che in un contesto globalizzato come quello contemporaneo il rapporto tra culture avviene sempre più in termini di ibridazione e osmotica interconnessione – facendo riferimento al concetto di transculturalità espresso da Wolfgang Welsch –,⁵ la scelta di approfondire un singolo caso nazionale, come quello italiano, si giustifica in termini di necessità scientifica. All'attuale stato degli studi, la bibliografia di riferimento sulla fioritura del quartetto per archi negli ultimi quarant'anni a livello internazionale è infatti ancora troppo scarsa o lacunosa per poter affrontare il tema da subito in maniera più estesa,⁶ ragione per cui può essere utile, nello studio di questo fenomeno, partire innanzitutto da un chiaro inquadramento di singole realtà. Per quanto riguarda l'Italia, messi da parte alcuni notevoli contributi scientifici riferiti perlopiù a singole composizioni estratte da questo vasto scenario,⁷ non esistono ancora trattazioni di natura panoramica sull'argomento. Per tale ragione, questo studio è un primo tentativo

³ MARCO MAZZOLINI, *The String Quartet in Italy after 1945*, «Contemporary music review», xxii/4 (2013), pp. 353-417.

⁴ S. BRODSKY, *From 1989* cit., p. 261.

⁵ WOLFGANG WELSCH, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today* in *Spaces of Culture: City, Nation, World*, a cura di Mike Featherstone e Scott Lash, London, Sage 1999, pp. 194-213.

⁶ Per un database delle opere per quartetto d'archi scritte durante il Novecento è utile consultare il volume di IAN LAWRENCE, *The Twentieth Century String Quartet – an Historical Introduction and Catalogue*, Lanham, The Scarecrow Press 2001. Per un approfondimento generale sulle diverse realtà internazionali del quartetto per archi nel XXI secolo si segnalano gli articoli contenuti nei voll. xxxii/4 2013 e xxxiii/3 2014 della rivista «Contemporary Music Review».

⁷ Si segnalano in particolare i seguenti contributi: TUDOR FERARU, *A Testimony to Immortality of the String Quartet Genre: Glosse by Luciano Berio*, «Studia Universitatis Babeş-Bolyai», lvi/1 (2011), pp. 239-248; DAVID FONTANESI, *Studio IV, La drammaticità del tempo in “Animi motus” di Azio Corghi* in ID., *Studi e intermezzi sulla musica del '900*, Varese, Zecchini 2020, pp. 101-

d'indagine sulla produzione e distribuzione delle recenti musiche italiane per quartetto d'archi, mirato ad ottenere un focus sul XXI secolo. Più precisamente, l'arco cronologico di riferimento si estende dall'anno emblematico 1989 al 2021: la scelta del 1989 come punto di avvio è motivata dal radicale mutamento degli equilibri politici, sociali ed economici dato, a livello internazionale, dagli eventi connessi alla caduta del Muro di Berlino, i cui successivi sviluppi determinano tuttora la storia del presente.⁸

Nel risalire brevemente alle origini del quartetto della contemporaneità, va ricordato che negli anni Cinquanta del Novecento sia a Parigi che Darmstadt, centri europei principali nella produzione e diffusione della nuova musica, si è registrata la presenza di questo genere.⁹ A Parigi sia Pierre Boulez che John Cage scrissero per quartetto d'archi intorno al 1950, componendo rispettivamente *Livre pour quatuor* (1948-1949) e *String quartet in four parts* (1950), dialogando insieme di questi lavori, come si legge dalla loro interessante corrispondenza.¹⁰ Come nota Richard Toop, tra tutti i compositori connessi in qualche modo ai corsi estivi di Darmstadt solo Karlheinz Stockhausen era rimasto immune al fascino del quartetto (ad un periodo successivo risale l'*Helikopter-Streichquartett*, scritto nel 1993).¹¹ Gli autori italiani si legano a questo contesto sin da subito: nel 1955 la città di Darmstadt commissiona a Bruno Maderna il *Quartetto per archi in due tempi*,¹² e a quest'opera si connette per vari aspetti il *Quartetto per archi*

116; INGRID PUSTIJANAC, *Spectral Morphology and Space in Fausto Romitelli's Natura morta con fiamme*, «Archival Notes», III (2018), pp. 119-135.

⁸ Cfr. PHILIPP THER, *Europe since 1989*, traduzione di Charlotte Hughes-Kreutzmüller, Princeton, Princeton University Press 2016; TIMOTHY GARTON ASH, *1989. Storia della primavera europea*, traduzione di Marco Papi ed Emilia Benghi, Milano, Garzanti 2019; JACQUES RUPNIK, *1989 as a Political World Event. Democracy, Europe and the New International System in the Age of Globalization*, London, Routledge 2015. Per approfondire il modernismo musicale europeo entro il contesto storico del 1989 cfr. il già menzionato S. BRODSKY, *From 1989* cit.

⁹ RICHARD TOOP, *Paris, Darmstadt, New York: the Beginnings of the 'New Music' Quartet*, «Contemporary Music Review», xxxiii/3 (2014), pp. 318-335.

¹⁰ Ivi, pp. 319-320. Per la corrispondenza completa si rimanda a PIERRE BOULEZ-JOHN CAGE, *Correspondance et documents*, a cura di Jean-Jacques Nattiez e Robert Piencikowski, Mainz, Schott 2002.

¹¹ R. TOOP, *Paris, Darmstadt, New York* cit., p. 319.

¹² <http://www.esz.it/it/cataloghi/edizioni-critiche/9796-maderna-bruno> (22/01/2022).

di Luciano Berio del 1956;¹³ mentre negli Stati Uniti, per l'esattezza a Boston, ha luogo nel 1961 l'esecuzione del quartetto *Aleatorio* di Franco Evangelisti.¹⁴

Ciò dimostra che la storia del quartetto contemporaneo, in riferimento all'Italia, è internazionale già a partire dalle sue origini: se da un lato assume poco senso voler individuare una realtà limitatamente italiana entro il fenomeno di generale ripresa di questo genere, dall'altro può essere rilevante studiare il quartetto come pratica della cultura musicale italiana dell'attualità, indagando sui motivi di questa rifioritura attraverso un primo studio delle interazioni tra istituzioni, compositori e interpreti.

Una prima riflessione sorge spontanea: in che modo il revival del quartetto a partire dagli anni Ottanta ha toccato l'Italia? Nonostante Paul Griffiths dichiari che «questo mezzo espressivo tradizionalissimo della cultura occidentale è ormai diventato l'arena per azioni che non hanno quasi niente a che fare con le sue tradizioni precedenti agli anni Sessanta»,¹⁵ possiamo ancora essere certi che oggi, nel terzo decennio del XXI secolo, il quartetto continui a lasciarsi alle spalle la sua storia secolare? In assenza di fonti che permettano ad oggi di risolvere in maniera esaustiva i quesiti esposti, è evidente che la recente storia del quartetto per archi – e, in tal caso, del quartetto per archi in Italia – andrebbe ricostruita dal principio.

Guardare nel dettaglio al caso italiano può aiutarci a comprendere più da vicino parte di questo fenomeno internazionale. Punto di partenza per questa indagine è stata la raccolta e l'analisi di dati ufficiali inerenti, come già detto, alla produzione e diffusione di queste scritture, estratti da cataloghi editoriali e banche dati ufficiali.

Sulle tracce del revival

Agli inizi del Duemila lo studioso Ian Lawrence ha tentato l'ambiziosa impresa di censire l'insieme dei quartetti per archi scritti a livello mondiale duran-

¹³ Cfr. CHRISTOPH NEIDHÖFER, *Inside Luciano Berio's Serialism*, «Music Analysis», xxviii/2-3 (2009), pp. 301-348; *Bruno Maderna documenti*, a cura di Mario Baroni e Rossana Dalmonte, Milano, Edizioni Suvini Zerboni 1985, p. 128.

¹⁴ <http://www.federazioneccemat.it/index.php?id=5.1&lg=it&pag=opera&wh=248> (22/01/2022).

¹⁵ P. GRIFFITHS, *La musica del Novecento* cit., p. 289.

te tutto il XX secolo. Nel suo testo, *The Twentieth Century String Quartet*, dopo il ricco database delle opere compare in appendice per ciascuna nazione uno schema cronologico degli autori che durante il secolo hanno scritto quartetti. La parte che si riferisce all'Italia è suddivisa in quattro generazioni: la prima raccoglie compositori nati entro gli ultimi trent'anni dell'Ottocento, la seconda comprende i nati tra gli inizi del Novecento e i primi anni Venti, la terza fa riferimento ai nati dalla metà degli anni Venti circa agli anni Quaranta, mentre l'ultima comprende i compositori nati negli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento.¹⁶

Dato per certo che, come specifica Lawrence stesso, «the concept of generation is loose»,¹⁷ queste successioni generazionali, seppur utili ad individuare a colpo d'occhio gruppi di compositori nati in uno stesso venticinquennio circa,¹⁸ risultano evidentemente da integrare. Il testo risale al 2001, quindi è chiaro che tutta la produzione del XXI secolo ne è esclusa; tuttavia, ad un'analisi più attenta, emerge che anche quelle che Lawrence indica come terza e quarta generazione italiane sono riportate in maniera molto lacunosa.¹⁹ Ad esempio, sembra poco probabile che nessuno tra i compositori italiani nati negli anni Quaranta del Novecento abbia scritto quartetti oltre al menzionato Hubert Stuppner; oppure che soltanto sei compositori italiani abbiano scritto quartetti tra i nati a partire dal 1950. Del resto, Lawrence stesso avverte:

It is unavoidable that the database is incomplete. Information becomes available intermittently, and often contradicts assumed reliable sources. However, the disadvantages

¹⁶ I. LAWRENCE, *The Twentieth Century String Quartet – an Historical Introduction and Catalogue* cit., pp. 549-550.

¹⁷ Ivi, p. 530.

¹⁸ Ivi.

¹⁹ All'interno del catalogo di Lawrence non sono segnalati molti dei quartetti per archi scritti in Italia durante gli anni '90, fondamentali per uno studio del repertorio a cavallo tra fine Novecento e inizi del Duemila, tra cui: *Quarto quartetto* (1995) e *Movimento Re Sol Do* (2000) di Sylvano Bussotti; *Canone* (1997) e *Satz* (1998) di Aldo Clementi; *Luci III* (1997) di Franco Donatoni; *Quartetto n.3 – Mirrors* (1993) di Luca Francesconi; *Quartetto III* (2000) di Ada Gentile; *Musica per Pontormo* (1995) di Giacomo Manzoni; *Lugares que pasan* (1999) e *Altri visas* (2000) di Stefano Scodanibbio; *E.R.* (1998) di Alessandro Solbiati; *Un segno nello spazio* (1992) di Marco Stroppa. Compagnano inoltre dei refusi nell'indicazione della composizione *Spirali* (1987-1988) di Marco Stroppa (catalogata come *Sprali*) e nell'indicazione del nome del compositore Marc-Antonio Consoli (catalogato come Marc-Anronio Consoli).

of dealing with partial evidence are probably outweighed by advantages of assembling what is known now [...].²⁰

Considerato che il volume di Lawrence è, all'attuale stato degli studi, l'unico database pubblicato sul quartetto della contemporaneità, è sorta l'urgenza di costruire fonti di ricerca più aggiornate sull'argomento trattato. Grazie a un insieme di dati raccolti principalmente attraverso i cataloghi preesistenti delle più importanti case editrici/banche dati di musica contemporanea in Italia,²¹ la scrivente ha censito ad oggi più di 500 opere per quartetto d'archi o quartetto d'archi ed elettronica composte da autori italiani negli ultimi quarant'anni circa, partendo, come già detto in precedenza, dall'anno 1989 e arrivando al 2021.²²

Tuttavia, per comprendere la portata del numero di 500 e più quartetti scritti negli ultimi quarant'anni da compositori italiani, è stato utile svolgere, in base alle stesse fonti, anche una ricerca avanzata di tutti i quartetti scritti da autori italiani a partire dagli anni Quaranta del Novecento.²³ All'attuale stato degli studi della scrivente, il risultato ottenuto da questa prima comparazione dei dati è chiaro: se negli anni Sessanta e Settanta del Novecento la quantità di quartetti scritti da autori italiani è di all'incirca una ventina per decennio, cifra che cala di poco negli anni Cinquanta, fino a dimezzarsi nel decennio degli anni Quaranta, la produzione tocca quasi il centinaio nel solo decennio degli anni Ottanta, crescendo progressivamente negli anni successivi.²⁴ La lettura di questi dati con-

²⁰ I. LAWRENCE, *The Twentieth Century String Quartet – an Historical Introduction and Catalogue* cit., p.15.

²¹ Ai fini di questo lavoro di catalogazione, sono stati consultati i cataloghi pubblicati dalle seguenti case editrici: Ricordi, Suvini Zerboni, Rai Trade, Sconfinate, Sonzogno; sono state consultate le seguenti banche dati: Banca Dati Compositori Italiani del CIDIM, banca dati digitale dei compositori contemporanei presente sul sito web della Fondazione CEMAT, archivio online dei concerti della Società del Quartetto di Milano; sono stati consultati i siti web dei compositori e di tutti gli interpreti menzionati in questo intervento, tra cui Arditti Quartet, Quartetto Borciani, Kronos Quartet, Quartetto Prometeo, Quartetto Paul Klee per citarne alcuni; sono stati consultati i siti web dei principali festival o organizzazioni musicali dediti alla produzione e diffusione di musica contemporanea, tra cui: Milano Musica, IRCAM, Fondazione Prometeo – Traiettorie, Società del Quartetto di Milano, ProQuartet Centre européen de musique de chambre, Biennale di Venezia.

²² Cfr. nota 8

²³ Le fonti consultate sono, anche in tal caso, quelle enunciate alla nota 21.

²⁴ I dati si riferiscono ad un primo censimento effettuato dalla scrivente nell'anno 2021, suscettibile di future integrazioni e/o perfezionamenti.

fermerebbe che il revival del quartetto per archi, a partire dagli anni Ottanta del Novecento, ha toccato a tutti gli effetti anche l'Italia:

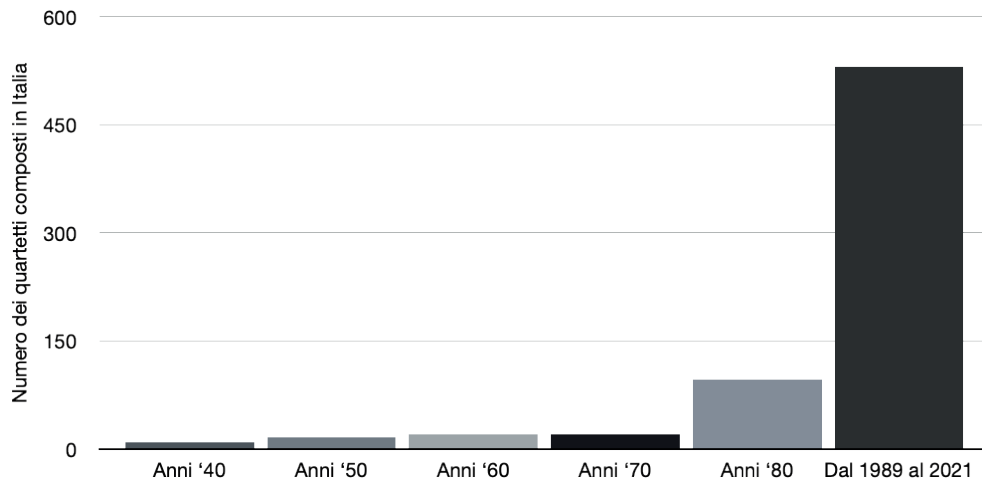


Figura 1. Il grafico mostra orientativamente nelle prime cinque colonne la quantità di quartetti composti in Italia dagli anni Quaranta agli anni Ottanta del Novecento; nell'ultima, la quantità di composizioni scritte dal 1989 al 2021.

Il lavoro di catalogazione svolto è stato finalizzato anche alla raccolta di dati utili all'indagine sui meccanismi di produzione e distribuzione su territorio nazionale e internazionale di queste musiche. Sono state quindi raccolte, ove possibile, informazioni inerenti al luogo, alla data e agli interpreti della prima esecuzione dei quartetti, agli eventuali committenti e/o destinatari e alle altre esecuzioni ufficiali rilevate oltre la prima.

Produzione e diffusione delle musiche

Partendo dall'indagine sugli aspetti di produzione, emerge innanzitutto una netta maggioranza, nell'insieme delle scritture censite, dei quartetti scritti in maniera 'tradizionale' rispetto a quelli in cui si adoperava anche l'elettronica. Tuttavia, il minor numero di quartetti con elettronica non è indicativo di un'importanza secondaria di queste scritture all'interno della produzione analizzata: basti ricordare che *Natura morta con fiamme* (1991) di Fausto Romitelli o *Spirali* (1987-

1988) di Marco Stroppa – entrambi per quartetto d'archi ed elettronica – sono tra i brani più significativi nell'insieme delle scritture trattate. Il dato fornito suggerisce unicamente che, nella produzione per quartetto degli ultimi decenni in Italia, la destinazione strumentale tradizionale sembrerebbe essere stata prediletta rispetto a quella con l'elettronica.²⁵

Volendo visualizzare l'andamento della produzione di quartetti dal 1989 al 2021, emerge il seguente grafico:

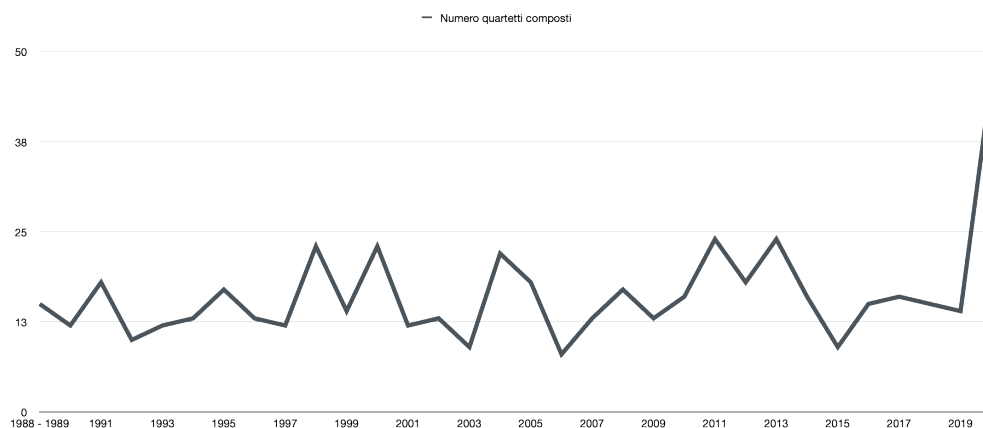


Figura 2. La produzione italiana di quartetti per archi e quartetti per archi con elettronica distribuita per anno dal 1988-1989 al 2021. Totale statistica: 516/530 quartetti di cui si conosce l'anno di composizione. Nel caso in cui il periodo di composizione abbraccia più di un anno, è stato preso in considerazione l'anno del completamento della partitura.

Sul totale di 530 quartetti catalogati secondo l'ultimo aggiornamento del censimento,²⁶ soltanto di 14 non è stato rinvenuto sinora l'anno preciso di composizione. Entro l'arco cronologico che va dal 1989 al 2021, sono tre i momenti in cui sembrerebbe concentrarsi una maggior produzione, visibili dai picchi che emergono nel grafico: tra il 1998 e il 2000; tra il 2004 e il 2005 e, in maniera più

²⁵ Su un totale di 530 brani catalogati – stando all'ultimo aggiornamento del censimento realizzato dalla scrivente nel settembre 2021 –, è emersa una percentuale del 91% di composizioni scritte per quartetto d'archi e del 9% di composizioni per quartetto d'archi ed elettronica, categoria nella quale rientrano tecniche differenziate come il live electronics, l'elettronica su otto canali, l'utilizzo di una traccia audio digitale multicanale, il quartetto d'archi 'aumentato' attraverso trasduttori o amplificato con aggiunta di archi campionati, ecc.

²⁶ Settembre 2021.

stabile, tra il 2011 e il 2014. Il picco successivo al 2019 e riferito alle annate 2020 e 2021 è un dato che va considerato con molta cautela: bisogna tener presente che in questo periodo ben 34 quartetti sono stati scritti per il progetto *Dante 2021* ideato da Alessandro Calcagnile (direttore della casa editrice Sconfinarte) in collaborazione con il Quartetto Indaco, in occasione del 700° anniversario dalla morte del poeta. Mettendo ipoteticamente da parte questo progetto discografico-editoriale, si contano infatti solo 12 quartetti composti tra il 2020 e il 2021.²⁷

Mentre per tutte le 530 opere è stato possibile risalire all'autore e per 516 di queste è stato possibile conoscere precisamente l'anno di composizione, le indicazioni relative alla committenza delle opere (da parte di istituzioni, interpreti o progetti) e/o a eventuali dedicatari sono al momento più lacunose. Solo per 198 lavori è stato possibile risalire a informazioni riguardanti la committenza e/o la dedica; tuttavia, è possibile ragionare anche su questo dato ad oggi parziale.

Partendo dalle commissioni avanzate da istituzioni e/o progetti culturali, sono state individuate tutte le occasioni in cui un'istituzione o un progetto ha commissionato, singolarmente o in collaborazione con altri enti simili, un quartetto ad autori italiani. Successivamente, attraverso una lettura critica di questi dati, è stata presa in esame la varietà e la frequenza tra il 1989 e il 2021 delle occasioni in cui un'istituzione ha commissionato dei quartetti, al fine di individuare i centri che hanno richiesto tali opere con maggiore continuità e per occasioni il più delle volte tra loro differenziate entro l'arco cronologico indicato. Da questa analisi sono emerse in primo luogo le seguenti istituzioni:

- Società del Quartetto di Milano (Italia)
- IRCAM (Francia)
- Fondazione I Teatri Reggio Emilia per il Concorso Internazionale per Quartetto d'Archi 'Premio Paolo Borciani'(Italia)
- Milano Musica (Italia)
- ProQuartet Centre européen de musique de chambre (Francia)
- Biennale di Venezia (Italia)
- Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Italia)
- Wittener Tage für neue Kammermusik und WDR (Germania)

²⁷ Un numero così basso, escludendo il progetto di Calcagnile, è quasi sicuramente da attribuirsi alla pandemia che ha bloccato per molti mesi le attività concertistiche in tutto il mondo.

Va precisato a questo punto che per gran parte dei 198 quartetti di cui si possiedono dati relativi alla committenza e/o ai dedicatari, le richieste provengono da istituzioni e festival musicali differenti tra loro e che possono comparire magari una sola volta all'interno di tutto il catalogo: la visione panoramica delle occasioni di committenza risulta essere, all'attuale stato della ricerca, tutt'altro che omogenea. Tuttavia, dall'analisi dei dati disponibili è stato perlomeno possibile individuare una parte delle istituzioni più attive nella committenza di queste musiche in ambito nazionale e internazionale.

Passando agli interpreti, fondamentale è adesso fornire una valutazione della loro influenza sulla scrittura dei quartetti presi in esame. Nello stimare le informazioni riguardanti le loro commissioni e/o il numero dei brani a loro dedicati dai compositori, su 67/530 opere in totale per le quali compaiono tali informazioni i seguenti ensemble risultano essere stati finora i più influenti:

- Quartetto Prometeo (Italia);²⁸
- Quartetto Borciani (Italia);
- Quartetto Maurice (Italia);
- Arditti Quartet (Inghilterra).

Procedendo ora con lo studio della diffusione delle musiche in catalogo in area nazionale e internazionale, di 338 opere sul totale è stato possibile raccogliere dati inerenti alle prime esecuzioni. Queste informazioni sono particolarmente attendibili in quanto ricavate principalmente dai cataloghi ufficiali delle case editrici e dalle banche dati del CIDIM e del CEMAT. Ecco la statistica che ne emerge:

Luogo	Totale delle prime esecuzioni di quartetti composti da autori italiani dal 1989 al 2021 ²⁹
Italia	223
Germania	40

segue

²⁸ Tra parentesi è indicato il luogo di provenienza di ogni ensemble.

²⁹ Si ricorda che i dati si riferiscono all'ultimo aggiornamento del censimento effettuato dalla scrivente nel mese di settembre 2021.

Francia	30
Belgio	7
Olanda	6
Inghilterra	6
Canada	4
Austria	3
Grecia	3
Stati Uniti	3
Russia	3
Giappone	2
Messico	2
Irlanda	1
Albania	1
Croazia	1
Svezia	1
Romania	1
Slovenia	1

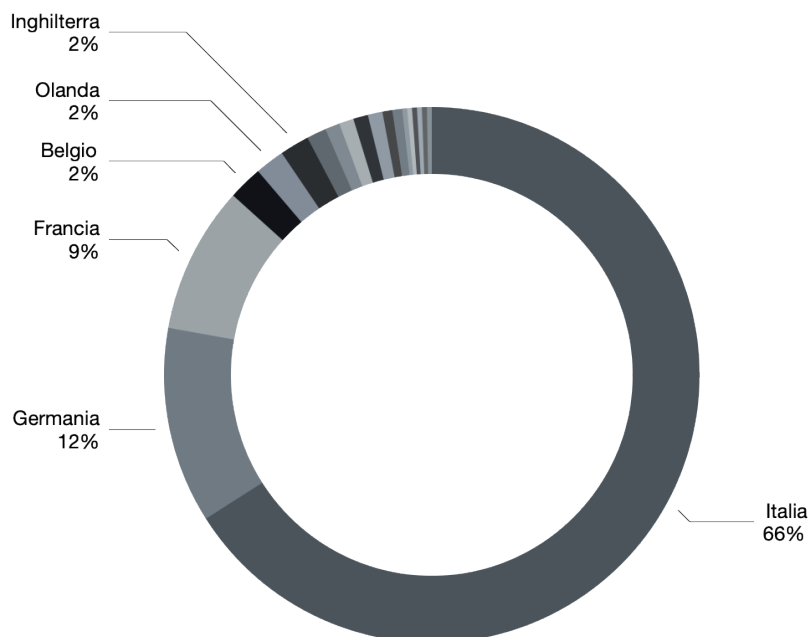


Figura 3. Visualizzazione grafica delle percentuali relative ai luoghi delle prime esecuzioni.

L'Italia si configura come sede principale delle prime esecuzioni (66 %), seguita dalla Germania (12%), dalla Francia (9%) e in minor misura da Belgio, Olanda, Inghilterra e Canada.

Si è tentato poi di raccogliere notizie sulle esecuzioni successive alla prima.³⁰ Consapevole della maggior 'fluidità' di tali dati rispetto alle informazioni estratte dai cataloghi editoriali, la scrivente ha prestato la massima attenzione nel verificare la veridicità delle fonti, attraverso ricerche incrociate sul web. I dati di seguito riportati vanno comunque considerati più precari rispetto a quelli finora commentati. Le informazioni sulla diffusione del repertorio non sono pertanto da considerarsi definitive, ma in continuo aggiornamento.

Tuttavia, dall'insieme di quanto raccolto è stato possibile avviare una prima analisi sui luoghi di diffusione delle musiche trattate, sia a livello nazionale che internazionale, dalla quale emerge innanzitutto l'Italia: questo dato si pone in coerenza con quanto già visto per le prime esecuzioni (avvenute per la maggior parte in Italia). Una discreta diffusione si riscontra anche in Germania, in Francia (anche in questi due casi i dati sono coerenti con quelli relativi alle prime esecuzioni), in Canada, negli Stati Uniti e in minor misura in Olanda, Inghilterra, Spagna, Svizzera e Austria. Vi sono altri luoghi del mondo in cui si è diffusa questa produzione: è ad esempio interessante registrare un numero, seppur modesto, di esecuzioni in Giappone, Belgio, Svezia, Cina, Russia, Slovenia, Lituania, Finlandia e Israele.

Guardando adesso in dettaglio la diffusione in area italiana, si è cercato di indagare sui luoghi che hanno accolto il maggior numero di esecuzioni (comprese le prime) tra il 1989 e il 2021. Si è registrata una maggior frequenza di esecuzioni, in maniera diversificata per occasioni e per annate, nei seguenti luoghi (tra istituzioni, teatri e conservatori):

- Milano Musica / Auditorium San Fedele (Milano);
- Biennale di Venezia (Venezia);
- Conservatorio Giuseppe Verdi (Milano);

³⁰ Tali informazioni sono state ricavate attraverso: siti web dei compositori e siti web degli interpreti (sezione dell'archivio eventi passati), siti web dei festival e delle istituzioni musicali dedicati alla produzione e diffusione di musica contemporanea, archivio online dei concerti della Società del Quartetto di Milano, brochure dei concerti pubblicate dai siti web dei festival e delle istituzioni musicali, notizie di cronaca giornalistica inerenti ai concerti pubblicate sul web.

- Accademia Filarmonica Romana (Roma);
- Accademia Chigiana (Siena);
- Accademia Nazionale di Santa Cecilia (Roma);
- Rassegna Nuova Musica di Forlì – Area Sismica di Forlì;
- Fondazione Spinola Banna (Torino);
- Teatro alla Scala (Milano);
- Conservatorio Giuseppe Verdi (Torino);
- Teatro La Fenice (Venezia);
- Festival Nuova Consonanza (Roma);
- Festival Traiettorie (Parma);
- Fondazione Giorgio Cini (Venezia);
- Accademia Filarmonica di Bologna (Bologna);
- Società del Quartetto di Milano (Milano).
- Università Ca' Foscari (Venezia);
- Università di Roma La Sapienza – Istituzione Universitaria dei Concerti (Roma).

Stando allo stato attuale dei dati raccolti, i centri di diffusione di queste musiche su suolo italiano si concentrerebbero prevalentemente nelle aree di Milano, Torino, Venezia e Roma. Una buona diffusione si registra anche nelle aree di Reggio-Emilia, Siena, Padova, Firenze. Per quanto riguarda il sud Italia, la diffusione sembrerebbe essere in minoranza; tuttavia, si registrano esecuzioni di quartetti presso l'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli, il Festival UrtiCanti di Bari e nelle città di Catania e Palermo. Dall'analisi svolta emerge inoltre il ruolo di fondamentale importanza assunto, in ciò, dai conservatori e dalle università.

Per quanto riguarda infine il ruolo degli interpreti nella circolazione di queste musiche, partendo dai dati inerenti solo alle prime esecuzioni precedentemente commentati, gli ensemble più di frequente coinvolti sono:

- Quartetto Prometeo (Italia);³¹
- Arditti Quartet (Inghilterra);
- Quatuor Diotima (Francia);
- Quartetto di Cremona (Italia);

³¹ Tra parentesi è indicato il luogo di provenienza di ciascun ensemble.

- Quartetto d'archi di Torino (Italia);
- Quartetto Borciani (Italia);
- Kairos Quartet (Germania);
- Quartetto Noûs (Italia);
- Quartetto Maurice (Italia);
- JACK Quartet (Stati Uniti d'America).

Valutando anche i dati relativi alle altre esecuzioni dopo la prima, si può in definitiva affermare che il Quartetto Prometeo (IT), l'Arditti Quartet (UK), il Quartetto Maurice (IT), il Quatuor Diotima (FR), il Quartetto Noûs (IT), il Quartetto di Cremona (IT), l'MDI Ensemble (IT) si pongono tra gli ensemble più influenti a livello internazionale sia nella committenza che nella diffusione delle musiche per quartetto d'archi scritte in Italia dal 1989 a oggi. Ancora una volta si sottolinea la non definitività di questi dati. Nonostante ciò, si ritiene che le informazioni finora raccolte e analizzate contribuiscano a fornire una prima valutazione delle principali modalità di diffusione delle musiche in questione, a livello nazionale e internazionale.

Un primo focus sugli interpreti

Dallo studio svolto sugli aspetti inerenti alla produzione e diffusione di musiche per quartetto in Italia nei decenni a cavallo tra il XX e XXI secolo, emergono dati interessanti riguardanti gli interpreti provenienti dall'Italia. L'ampia diversificazione dei repertori di ciascuno degli ensemble presi in considerazione sembra suggerire la presenza di diversi ambiti di specializzazione esecutiva nel vasto panorama di queste scritture. Nonostante ciò, alcune opere fanno ormai parte indistintamente del repertorio dei più noti quartetti contemporanei, tanto all'estero quanto in Italia. I quartetti di Salvatore Sciarrino, ad esempio, vengono eseguiti frequentemente dal Quartetto Prometeo, dal Quatuor Diotima, dall'Arditti Quartet, dal JACK Quartet e dal Quatuor Bozzini. Risonanza internazionale hanno anche le musiche di Ivan Fedele, di Marco Stroppa e di Stefano Gervasoni.

Alcune opere sono poi particolarmente note e apprezzate all'estero, eseguite in luoghi connessi alla tradizione europea della musica contemporanea (tra cui rientrano, in maniera diversificata a seconda dei casi, l'IRCAM, il Festival d'Au-

tomne à Paris, Wittener Tage für neue Kammermusik ecc.): è il caso, ad esempio, dei quartetti di Francesca Verunelli e di Clara Iannotta, inclusi nel repertorio dell'Arditti Quartet.

Altri quartetti, come quelli di Fabio Vacchi e di Silvia Colasanti, vengono incisi e/o eseguiti in Italia da specifici ensemble italiani come il Quartetto di Cremona, il Quartetto Guadagnini (nel caso dei lavori di Vacchi) e il Quartetto Noûs (nel caso dei lavori di Silvia Colasanti).

Ci sono poi altre situazioni interessanti da notare: ad esempio, dai dati raccolti ad oggi emerge che i quartetti di Aldo Clementi scritti dopo il 1989 sono stati incisi e molto eseguiti in Canada dal Quatuor Bozzini, ma non sembrano comparire nel repertorio degli ensemble italiani menzionati finora. Un autore i cui quartetti sono invece tanto eseguiti in Italia quanto negli Stati Uniti e in Spagna è Giovanni Sollima: le sue musiche rientrano nel repertorio del Quartetto Casals, del Quartetto Indaco, del Quartetto di Venezia e del Quartetto di Torino.

Tutto ciò spinge a pensare che, se non esiste ad oggi un unico repertorio definito entro l'insieme dei quartetti per archi scritti in Italia negli ultimi quarant'anni circa, si può ipotizzare la presenza di più repertori, veri e propri 'indirizzi specialistici' all'interno di questo panorama, inseguiti diversamente dai compositori, dagli interpreti e dalle istituzioni stesse. Andando indietro di qualche decennio, come spiega Paul Griffiths, i recenti classici per quartetto d'archi che fiorivano durante gli anni Sessanta e Settanta e nei primi anni Ottanta del Novecento (opere di György Ligeti, Elliot Carter, György Kurtág, Luigi Nono)³² non trovavano spazio, a quell'altezza cronologica, nel repertorio generale per questa formazione: di conseguenza tali musiche divenivano « prerogativa esclusiva dei quartetti specializzati in musica moderna ».³³ Il lavoro dell'Arditti Quartet e del Kronos Quartet è stato fondamentale in tal senso: questi due ensemble hanno generato, a partire dalla metà degli anni Settanta, un modello di quartetto finalizzato all'esecuzione di musica scritta nel presente dei suoi stessi interpreti, il cui repertorio non comprende opere antecedenti alla seconda metà del Novecento – ad eccezione di lavori considerati tra i classici del modernismo. Anche il

³² Si fa riferimento a: *String Quartet No. 2* di György Ligeti scritto nel 1968; *String Quartet No. 3* di Elliot Carter scritto nel 1971; *12 Microludes for String Quartet* op. 13 di György Kurtág scritto nel 1977; *Fragmente-Stille, an Diotima* di Luigi Nono scritto nel 1979-1980.

³³ P. GRIFFITHS, *La musica del Novecento* cit., p. 286-287.

Quatuor Diotima e il JACK Quartet, nati successivamente, hanno seguito questa strada.³⁴

Oggi, a circa quarant'anni di distanza dalla nascita di questo modello, i progetti degli interpreti sembrano essere più variegati. Prendendo ad esempio i quartetti italiani del Duemila che eseguono musiche contemporanee, si nota che mentre alcuni sembrano continuare la strada tracciata dall'Arditti Quartet e dal Kronos Quartet nella scelta del loro repertorio, altri seguono percorsi parzialmente differenti. Sono già molte le formazioni che hanno in repertorio, accanto ai molti autori del XX e XXI secolo, i grandi nomi della tradizione classica del quartetto: Boccherini, Haydn, Mozart, Mendelssohn, Brahms e così via. Ad uno sguardo più attento ci si accorge che i repertori dei quartetti italiani del XXI secolo dediti all'esecuzione di musiche del presente si differenziano nel dettaglio per ciascuna formazione, non adeguandosi mai ad un unico canone. Va ricordato che spesso sono le identità artistiche degli ensemble, le intenzioni espresse nei progetti discografici da loro ideati ad influenzare direttamente la composizione dei quartetti per archi. Per tale ragione andrebbero indagate a fondo queste stesse identità, connesse sempre ai sistemi di produzione e diffusione di queste musiche.

Cos'è dunque, oggi, il quartetto per archi in Italia? Partendo dal contesto internazionale, se siamo certi di poter individuare nel quartetto (sia come forma compositiva che come ensemble) uno dei fondamenti della tradizione musicale del passato, non possiamo tanto facilmente stabilire quale sia la sua posizione effettiva nella musica del presente. Oggi le tendenze nella scrittura per quartetto sono esplose in una molteplicità di stili: dall'eterofonia applicata nelle opere di Michael Finnissy o Elliot Carter,³⁵ in cui i quattro strumenti vengono trattati come caratteri autonomi che interagiscono ai fini di un «independent-voiced teamwork»,³⁶ al recupero di una narratività dei gesti musicali che emerge ad esempio nelle opere dell'americana Julia Wolfe,³⁷ fino alle sperimentazioni più

³⁴ Ivi, pp. 286-288.

³⁵ Per approfondire questa tematica cfr. PETER SHEPPARD SKÆRVED, *The String Quartet Now, or From Where I Sit ... A Very Personal View*, «Contemporary Music Review», xxxii/4 (2013), pp. 300-303; CHRISTOPHER FOX, *Some Recent British String Quartets*, «Contemporary Music Review», xxxiii/3 (2014), pp. 266-280.

³⁶ L'espressione è adoperata in P. SHEPPARD SKÆRVED, *The String Quartet Now* cit., p. 300.

³⁷ Cfr. PIOTR GRELLA-MOŻEJKO - JERRY A. OZIPKO, *The Cabinet of Curiosities. The String Quartet in the USA after 1950*, «Contemporary Music Review», vol. xxxii/4 2013, pp. 349-351. Julia

radicali sull'identità del quartetto stesso, messa in discussione ad esempio da Peter Ablinger.³⁸ Tuttavia, per riprendere le parole del compositore Aaron Cassidy, è pur vero quanto segue:

Even in the earliest quartets of Haydn, a significant interplay exists between the conservative (the consolidating, refining, solidifying of tradition, simplification and reification) and the experimental (the playful, provoking, obfuscating, ambiguous and destabilising). This is a central thread of the genre. Throughout the history of the string quartet, there exists a back-and-forth, even a battle, between the quartet as a place for new materials, new methods, new approaches to form (and to perception, listening and memory), new techniques, new notations, a certain sense of experimentation or risk; and the quartet as a place for refinement or sophistication often with an impression of summation, a sense that earlier experiments have congealed and materials may be more clearly articulated. There is, in a sense, an interaction between an 'opening out' and a 'closing in'.³⁹

In conclusione, se è troppo presto per avere, ad oggi, un quadro complessivo delle tendenze che nel panorama esaminato provengono dall'Italia o vi attecchiscono, grazie a questa prima analisi si può affermare che – lontanamente da qualsiasi intento di rigida categorizzazione – la dialettica tra sperimentazione e consolidamento della tradizione, storicamente interna al genere del quartetto d'archi, si può tradurre per i compositori, le istituzioni e gli interpreti italiani del XXI secolo in una più libera scelta verso una direzione o l'altra. Nella fluidità che caratterizza la dimensione sociale del XXI secolo,⁴⁰ il quartetto per archi è una delle forme di continua mediazione⁴¹ tra presente e passato, una finestra d'interazione continua tra il prima e il poi: un 'centro', posto a metà tra i radicamenti della

Wolfe è inoltre co-founder dell'organizzazione americana Bang on a Can, che intende rinnovare completamente l'idea classica di concerto al fine di trovare uno spazio adeguato alla presentazione e ricezione della musica contemporanea. Per approfondire cfr. TIM RUTHERFORD-JOHNSON, *Music after the Fall. Modern Composition and Culture since 1989*, Oakland, University of California Press 2017, p. 40.

³⁸ Cfr. AARON CASSIDY, *The String Quartet as Laboratory and Playground for Experimentation and Tradition (or, Opening Out/Closing In)*, «Contemporary Music Review», xxxii/4 (2013), p. 322.

³⁹ Ivi, p. 306.

⁴⁰ Con riferimento al concetto di modernità liquida espresso dal sociologo Zygmunt Bauman. Cfr. ZYGMUNT BAUMAN, *Modernità liquida*, trad. it. Sergio Minucci, Roma-Bari, Laterza 2002.

⁴¹ Sul concetto di mediazione radicale che investe la realtà del XXI secolo cfr. RICHARD GRU-

tradizione e nuove, inaspettate tendenze. Per questa ragione, più che indagare ex novo sugli innumerevoli stili internazionali del quartetto contemporaneo può essere utile non perdere di vista questo centro, per conoscere le diverse diramazioni che da qui si dipartono generando innumerevoli percorsi dalle identità differenti, tutti capaci di coesistere e, allo stesso tempo, d'interagire continuamente.

Enrico Careri

Schoenberg è morto?

«Una volta – scrive Michelangelo Antonioni – fecero a Pirandello delle domande sui suoi personaggi, sulle scene, sulle sue commedie, e lui rispose: “E io che ne so? Sono l’autore”». ¹ Può sembrare una battuta, e certamente lo è, eppure rivela la piena consapevolezza che il significato dell’opera va ben oltre il senso delle parole e talvolta sfugge allo stesso autore. Sullo stesso registro le testimonianze dei maggiori protagonisti delle arti del ‘900 – Picasso, Calvino, Stravinsky, Miró, Matisse, Klee, Fellini, Hemingway e molti altri – i quali nei loro scritti non fanno che ripetere un concetto elementare ben noto a chi dipinge, scrive o compone: l’arte si fa facendola, il significato viene dopo e non si può tradurre in parole. «Dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco – scrive Calvino – è la parola scritta che conta: prima come ricerca d’un equivalente dell’immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell’impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l’espressione verbale scorre più felicemente, e all’immaginazione visuale non resta che tenerle dietro». ²

L’opera d’arte – una composizione, un romanzo, un dipinto, una scultura, un film – è il risultato di un atto intellettuale consapevole – dunque di un’idea – dove tuttavia entra prepotentemente in gioco l’azione concreta, materiale del fare artistico, che inevitabilmente pervade e condiziona l’opera fin dal momento in cui essa inizia a prendere forma sul pentagramma, sulle righe, sulla tela, sulla pellicola. L’immagine iniziale può mantenere inalterata la sua forza oppure tra-

¹ MICHELANGELO ANTONIONI, *Fare un film è per me vivere* (1991), Venezia, Marsilio 2009, p. 35.

² ITALO CALVINO, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti 1988, p. 89.

sformarsi nel corso del lavoro, ma il più delle volte serve soprattutto da stimolo, perché a poco a poco la materia resta padrona del campo.

A scuola ci insegnano a cercare nell'arte un significato fondamentale senza cui l'opera non ha motivo d'essere, è addirittura – come scrive Milan Kundera – immorale,³ come se la materia dell'arte fosse solo il supporto di un'idea che miracolosamente si rivela all'artista perché trovi poi il modo di comunicarla ai comuni mortali. Forse noi *letterati*, come Degas definiva con spregio critici e studiosi, dovremmo più spesso dare ascolto agli artisti, per lo meno ai più lucidi tra loro: «io lavoro senza teorie – scrive Matisse – ho soltanto coscienza delle forze che adopero: vado avanti, spinto da un'idea che conosco veramente solo man mano che si sviluppa, mentre il quadro procede».⁴

Idea opera significato. Il problema è dove cade l'accento. La critica e la storiografia han sempre dato più importanza ai due estremi, ma l'idea offre solo un punto d'inizio (è «un sospetto, un'ipotesi di racconto, ombre di idee, sentimenti sfumati», scrive magnificamente Fellini) perché a poco a poco la materia prende il sopravvento e offre il suo prezioso, indispensabile alimento all'immaginazione. È solo mentre si scrive o dipinge che la fantasia dona i suoi frutti, in astratto la materia è ancora troppo lontana per suggerire combinazioni, accostamenti, soluzioni, scoperte. Quanto al significato, come ho suggerito nel libro *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale* (2019),⁵ si dovrebbe sempre guardare alla musica, che non significa nulla e moltissimo: la prospettiva musicale ci aiuta a comprendere che qualsivoglia riformulazione in parole di un'opera di qualità non coglie che la millesima parte di quanto essa ci trasmette, «parlandone – scrive Fellini – si scivola in una serie di ipotesi imprigionanti, vischiose, che [la] fissano in immagini, strutture, caratteristiche inevitabilmente riduttive».⁶

Proprio perché non si può tradurre in parole la musica ci permette di capire che sempre – si tratti di musica, pittura, cinema o letteratura – il significato

³ «Il romanzo che non scopre una porzione di esistenza fino ad allora ignota è immorale. La conoscenza è la sola morale del romanzo», MILAN KUNDERA, *L'arte del romanzo*, (1986), Milano, Adelphi 1988, pp. 18-19

⁴ HENRI MATISSE, *Scritti e pensieri sull'arte* (1972), Milano, Abscondita 2003, p. 131.

⁵ ENRICO CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica. Una prospettiva musicale*, Lucca, Lim 2019.

⁶ FEDERICO FELLINI, *Fare un film*, Torino, Einaudi 1980, p. 158. Queste prime righe sono state pubblicate in «Le Gocce» (15 luglio 2021), rubrica online dell'Associazione Il Saggiatore musicale e riassumono i temi centrali di E. CARERI, *Sulla genesi della creazione artistica cit.*

traducibile rappresenta solo un sottile strato di superficie per lo più irrilevante di quanto arriva fino a noi e costituisce l'opera. In un film o in un romanzo ciò che appare in superficie è innanzitutto la trama e i temi che ruotano attorno ad essa, nella musica è qualcosa di più astratto che svolge la stessa funzione di stabilire un percorso temporale consapevolmente o inconsapevolmente percepibile che generalmente coincide con la forma musicale e con i temi che la costituiscono. Quindi la musica, rispetto alle altre arti, è molto più astratta perché anche ciò che riusciamo a cogliere con relativa semplicità è comunque impossibile da esprimere con le parole, solo col linguaggio tecnico della musicologia che però ne descrive solo la struttura, non il significato. Al musicologo e al musicista tutto ciò appare ovvio, e infatti originariamente intendevo dedicare il mio libro sulla genesi della creazione artistica solo al romanzo, alla pittura e al cinema del '900. L'esempio della musica doveva permeare il testo e offrire al lettore il punto di vista di un'arte per sua natura *astratta* che proprio per questo può spiegare le arti astratte del '900 e scoraggiare letture riduttive di film come *E la nave va* (1983) di Federico Fellini o *Gatto nero, gatto bianco* (1998) di Emir Kusturica, le cui trame sono un canovaccio su cui i registi creano un percorso per l'appunto astratto, partiture intraducibili di immagini, suoni, parole che si possono descrivere utilizzando il lessico specifico ma solo per comprenderne gli elementi strutturali e stabilire confronti storico-artistici e culturali.

Procedendo con la redazione del libro, man mano che leggevo e rileggevo le testimonianze dei protagonisti delle arti del '900, mi son reso conto che un capitolo sulla musica non poteva mancare. L'idea musicale è molto diversa da ciò che a torto s'immagina essere l'idea di un romanzo o di un quadro – che l'artista trasforma in opera e il critico deve poi individuare – perché essa stessa non significa nulla, è solo una successione di suoni, timbri, ritmi, armonie. Dunque quel modo fuorviante e sbagliato di concepire l'opera d'arte come veicolo di pensiero con la musica non ha semplicemente senso, essa sembra infatti sottrarsi a quei criteri interpretativi basati sul ruolo centrale dell'idea che caratterizzano le altre arti. In realtà non si sottrae affatto. La musica colta del ventesimo secolo è altrettanto se non più ideologizzata della pittura e molti dei suoi protagonisti, in particolare coloro che intorno alla metà del secolo parteciparono ai *Ferienkurse für Neue Musik* di Darmstadt (Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono e altri), contribuirono con i loro scritti e con le loro opere a costruire una *narrazione* della musica del '900 pienamente in linea con i principi della critica e della storiografia *engagé* di quegli anni, ideologicamente impegnata e incapace di distinguere la qualità estetica dell'opera dal suo

presunto significato politico, sociale, esistenziale, storico. L'opera nasce fin dall'inizio come tappa di una sperimentazione che fa parte di un'evoluzione alla quale il compositore non può né deve sottrarsi, ogni nuova composizione è il risultato di un'idea che non è più come in passato una successione di suoni più o meno definita ma il presupposto teorico di una tecnica sperimentale. Non si può generalizzare (un'eccezione è rappresentata proprio dal più importante compositore del ventesimo secolo, Igor Stravinsky, per nulla *ideologico* sebbene pienamente consapevole del proprio operato), ma è indubbio che molta musica di quegli anni è stata il frutto di una concezione dell'arte che poneva il significato – storico, tecnico, ideologico – ben al di sopra del risultato estetico. Da qui, inevitabile, l'allontanamento del pubblico, attribuito ottusamente da autori ed esegeti alla sua incapacità di comprendere le nuove tecniche, di fatto incomprensibili a tutti perché il codice non svolge la sua funzione di raccordo tra mittente e destinatario. Per tutto il '900 la musica per non essere *immorale* doveva contenere un'austera, seria profondità che il compositore riteneva di poter ottenere utilizzando tecniche rigorose impossibili da percepire anche all'orecchio più addestrato e individuabili solo sulla carta attraverso impervie, estenuanti analisi, o procedimenti ancora più complessi basati sulla matematica e sulla logica come nelle opere stocastiche di Iannis Xenakis. In questo senso, pur ritenendosi all'avanguardia, i fautori della *Neue Musik* e lo stesso Xenakis dimostravano di non essere in grado di emanciparsi da quella matrice ottocentesca che per tutto il secolo ha profondamente segnato anche le altre arti e ancora oggi ci porta a preferire la tragica ironia di Pina Bausch alle magnifiche acrobazie di Momix.

Riporto qui di seguito alcuni brevi passaggi tratti dagli scritti di Schoenberg dove risulta chiara la matrice ottocentesca o se si preferisce beethoveniana visto che – a ragione o a torto – Beethoven incarna nella letteratura musicologica il modello dell'artista vate che con la sua musica si rivolge all'umanità per comunicare messaggi fondamentali:

Non esiste opera d'arte che non porti con sé un nuovo messaggio per l'umanità, e non v'è grande artista che fallisca a questo riguardo. Questo è il codice d'onore di tutti i grandi artisti e di conseguenza in tutte le loro grandi opere troveremo quella novità che non perisce mai, sia essa di Josquin des Prés, di Bach o di Haydn, o di qualsiasi altro maestro.⁷

⁷ ARNOLD SCHOENBERG, *Stile e idea. Saggi critici di musicologia* (1912-1950), Milano, PGreco 2012, p. 45.

Benché non vi sia dubbio sul fatto che tutti i creatori creano soltanto per liberarsi da un insopprimibile impulso interiore che li spinge a creare, e per quanto essi creino innanzitutto per proprio piacere personale, ogni artista che presenta il suo lavoro al pubblico tende, perlomeno, inconsciamente a trasmettere al pubblico qualcosa che valga per lui. L'ambizione o il desiderio di denaro stimola l'impulso creativo solo nel caso di artisti di infimo ordine. «Denaro! Come potete aspettarvi d'essere pagati per una cosa che vi dà tanto piacere?»

La vita dei grandi uomini ci insegna come l'impulso creatore corrisponda a un sentimento istintivo e vitale, che nasce soltanto per trasmettere un messaggio all'umanità.⁸

Personalmente ho la sensazione che la musica rechi in sé un messaggio profetico che rivela una forma di vita più elevata verso cui l'umanità si evolve. Ed è in virtù di questo messaggio che la musica si rivolge agli uomini di ogni razza e di ogni cultura.⁹

Si scorge in queste righe un riferimento neanche poi così velato all'ode *An die Freude* di Schiller del movimento finale della nona sinfonia, forse l'emblema più significativo della concezione romantica dell'arte come espressione di messaggi fondamentali all'umanità. E Schoenberg, anche attraverso i suoi allievi Alban Berg e soprattutto Anton Webern, ha esercitato con la sua opera e i suoi scritti un influsso fondamentale sulla generazione di compositori attivi intorno alla metà del secolo e oltre. Non sorprende dunque che alcuni di loro abbiano accolto non solo i principi della tecnica seriale portandoli alle estreme conseguenze del cosiddetto *serialismo integrale*, ma anche il pensiero estetico sui quali poggiavano. Sul carattere epigonico o meno di quel pensiero estetico, contrapposto a quello *artigianale* e più moderno di Stravinsky, si può discutere. Ho l'impressione però che sopravviva ancora oggi, nel ventunesimo secolo, e che goda di salute ottima in conservatori e università, dove generalmente si formano le nuove leve. Mi chiedo allora se potremo mai considerare avvenute le esequie del padre della dodecafonia annunciate da Pierre Boulez nel suo controverso articolo del 1952 intitolato *Schönberg est mort!* E mi chiedo se mai potremo semplicemente considerare la composizione musicale come la realizzazione di un percorso temporale fatto di suoni che si sovrappone e sostituisce al tempo della vita e che in alcuni casi particolarmente felici riesce a regalarci magnifiche e salutari emozioni.

⁸ Ivi, p. 189.

⁹ Ivi, p. 190.

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Indice dei nomi

I numeri di pagine del presente volume sono preceduti da II e fanno seguito agli altri che si riferiscono invece agli atti della prima giornata di studio.

- Ablinger, Peter, 30, II 183
Abrahamsen, Hans, 8, 19-20, 27, 30
Accardo, Salvatore, 83
Adámek, Ondřej, 9, 31, 44
Adams, John, 16, 27, II 26
Adams, John Luther, 8, 21, 25n, 27
Adele, II 29
Adès, Thomas, 8, 18-19, 22n, 27, 30, II 26, 93n, 102n
Adler, Guido, II 51
Adorno, Theodor Wiesengrund, II 22n, 25n, 98n, 100n, 110-111
Albano, Ferdinando, 96
Albera, Philippe, 70n
Albert, Giacomo, 41n
Alborea, Francesco, 85n
Aldridge, Robert, 22n
Aleandri, Emelise, 102-103
Alighieri, Dante, II 20
Allen, Woody, 102n
Allevi, Giovanni, II 26, 40-41
Allum, Felia, 104n
Almeida, Fernando, II 16
Altenburg, Detlef, II 55
Ambrosini, Claudio, 24n, 58, 68
Anda, Géza, II 28
Anders, Günther, 57
Andre, Marc, 29
Andriessen, Louis, 27
Andrini, Victor, II 135n
Antonioni, Michelangelo, II 58, 60-62, 70, 185
Aperghis, Georges, 9, 29, 60-61, 68, 70
Appadural, Arjun, II 75n
Arbo, Alessandro, 20n
Arditti Quartet, II 172n, 176, 179-182
Arielli, Emanuele, 80n
Arnalds, Olafur, II 25-26, 40-41
Artaud, Antonin, 39
Artem'ev, Edvard, 58, 60
Audino, Dino, 98n
Augé, Marc, 57, II 9, 75-76
Auner, Joseph, II 89n
Babbitt, Milton, II 9, 90-91, 96n, 97, 104-105, 116
Bach, Johann Sebastian, 43, II 23-24, 28, 37-38, 44, 109, 120, 126, 188
Baeumler, Alfred, II 50, 53n
Balestrini, Nanni, II 125n
Barbieri, Guido, II 10, 135
Barile, Carlo Maria, 85n
Barnes, John A., II 17n
Baroni, Mario, II 170n
Barra, Peppe, 84
Barry, Gerald, 27
Barthes, Roland, 13
Bartolini, Donatella, II 157n

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

- Bates, Mason, 24, II 27
 Battistelli, Giorgio, 24
 Baudrillard, Jean, II 85n
 Bauman, Zygmunt, 57, II 44, 75n, 183n
 Baumgarten, Alexander G., II 49-50
 Bausch, Pina, II 188
 Bayreuther, Rainer, II 55n
 Beckett, Samuel, 34
 Beethoven, Ludwig van, 87, 91n, II 23-24, 27, 37-38, 95, 109, 118, 120, 188
 Beller, Grégory, 61, 63n
 Bellotto, Bruno, 14n
 Benghi, Emilia, II 169n
 Benhamou, Françoise, II 56n
 Benjamin, George, 22, 24, 27, 30
 Benjamin, Walter, 57
 Berberian, Cathy, 9, 72-75, II 161
 Berg, Alban, II 94-95
 Berio, Luciano, 49, 68-70, 72, 76, II 26, 38-40, 58-59, 168, 170
 Bernard, Guy, II 58
 Berners-Lee, Tim, II 15
 Bessler, Heinrich, II 90n, 107, 109, 114n
 Beverini, Duccio, II 164
 Biddle, Ian, II 55
 Biernacki, Tomasz, 33n, 35n
 Binik, Oriana, 109
 Birtwistle, Harrison, 27, 30
 Bizzarini, Marco, II 7, 75n
 Black, Annesley, 32n
 Boccadoro, Carlo, 14n, 119n
 Boccherini, Luigi, II 22, 182
 Boccuni, Maria Rosaria, II 65n
 Bondy Valdovinos Kaye, David, II 18n
 Boni, P.G. 85n
 Bons, Joël, II 124
 Borio, Gianmario, II 70n
 Born, Georgina, 16n
 Boros, James, II 116n
 Borstlap, John, II 108n
 Botstein, Leon, II 49n
 Boulez, Pierre, 16n, 22, 59n, II 26, 38-40, 96, 98, 167, 169, 187, 189
 Bovio, Libero, 96, 100
 Boyd Caroli, Betty, 103n
 Bowie, David, II 103n
 Bozzetto, Bruno, II 61
 Bozzo, Angelo, II 108n
 Brahms, Johannes, II 23-24, 99n, 108, 118, 182
 Branca, Glenn, II 100n, 102n
 Bratus, Alessandro, II 158n
 Braun, Christoph, 48n
 Brecht, Bertolt, 39n, 49n
 Brescia, Alfonso, 103, 108
 Briant, Sonia, II 142
 Brodsky, Seth, II 167-168
 Broughton, Brouce, 63n
 Brown, Earle, II 132
 Bruckner, Anton, II 118
 Bruhns, Nicolaus, II 126
 Brunengo Rostagno, Angela, II 7
 Brunetto, Walter, 97n
 Bruno, Giordano, II 125n, 128-129
 Bruno, Giuliana, 98n
 Buccino, Dario, II 10, 131-165
 Büchner, Georg, II 118
 Bull, Michael, II 122
 Buongiovanni, Francesco, 101
 Burkholder, James Peter, II 9, 94-95, 97n, 98-99, 104-105
 Burney, Charles, II 49
 Burton-Hill, Clemency, II 34n
 Busechian, Roberta, 80n
 Busellato, Stefano, II 125n
 Bussotti, Sylvano, II 9, 131-132, 138n, 171n
 Buxtehude, Dietrich, II 126
 Buzzati, Dino, II 59
 Buzzolan, Dario, II 70n
 Cacciapaglia, Roberto, II 40-41
 Cage, John, 83, II 38-40, 89, 100n, 124, 132, 145, 153, 156, 169
 Calabrese Conte, Rita, 13n
 Calabretto, Roberto, 9, 95n, II 9, 57n, 58n, 61n, 70n
 Calandrella, Derrick, II 117
 Calcagnile, Alessandro, II 175
 Cale, John, II 102n

Indice dei nomi

- Callas, Maria, 63
Calvino, Italo, II 185
Cangiullo, Francesco, 97n
Cantimori, Delio, 47n
Carapezza, Paolo Emilio, II 154-155
Cardew, Cornelius, II 132, 143n
Careri, Enrico, 100n, II 10, 186n
Caresana, Cristofaro, 84
Carravetta, Peter, 15n
Carozzo, Mario, 15n
Carter, Elliot, II 9, 104, 120, 181-182
Cassidy, Aaron, II 164, 183
Cave, Nick, 9, 105
Cecchi, Eugenio, 99n
Cecchinato, Manuel, II 71n
Ceni, Delfo, 14n
Chegai, Andrea, II 109n
Cheng, Huihui, 45
Chin, Unsuik, 22, 27, 30, II 8
Chion, Michel, II 70
Chopin, Fryderyk, II 23-24, 37, 118
Cifariello Ciardi, Fabio, II 141n
Clarke, Eric F., 62n
Clementi, Aldo, II 168, 171n, 181
Clyne, Anna, 22
Colasanti, Silvia, 24, II 10, 181
Coleman, Beth, 33
Colla, Alberto, 16n
Colli, Federico, 87
Conigliaro, Roberto, II 143n, 146n, 158n, 165n
Consoli, Marc-Antonio, II 171n
Cook, Nicholas, II 107
Coppola, Marica, II 7, 10, 12
Corbella, Maurizio, II 63n
Corgi, Azio, II 168n
Corigliano, John, II 26
Cossettini, Luca, II 57n, 58n
Cottone, Margherita, 13n
Cottrau, Guillaume, 88
Cottrau, Teodoro, 88
Courant, Étienne, 17n
Cox, Christopher, II 99n
Crain, Brian, II 40-41
Crescimanno, Marco, II 143, 160-161
Cresti, Renzo, 14, 24n
Croce, Benedetto, II 51-52
Cronenberg, David, 42
Cuomo, Vincenzo, II 145n
Dahlhaus, Carl, II 8, 53-55
Dalmonte, Rossana, II 170n
Damiani, Giovanni, II 143
D'Angelo, Nino, 105
D'Angelo, Paolo, 13n
Danieli, Irlando, II 142
Danuser, Hermann, II 54
Darwin, Charles, II 118
Daspuro, Nicola, 99n
Daugherty, Michael, 22n
Dean, Brett, 27
De Benedictis, Angela Ida, 49n, II 59n
De Blasi, Nicola, 97n
Debord, Guy, II 9, 75n
Debussy, Claude, 21, II 23-24, II 37-38, 100n
De Caro, Giulia, 84
Decroupet, Pascal, II 59n
Defoe, Daniel, 108
Degas, Henri, II 186
De Gaulle, Charles, 63
Degottez, Gilles, 63n
Del Colle, Ubaldo Maria, 93
Del Grosso Destreri, Luigi, 49n
Deleuze, Gilles, II 87n
Deliège, Irène, II 103n
Denut, Eric, 20
De Mura, Ettore, 103n
De Pablo, Luis, 22
De Portu, Enrico, II 133n
De Portu, Igea, II 133n
Desiderio, Aniello, 82
De Simone, Roberto, 97n, 103n, 104
Desplair, Alexandre, II 26
De Toni, Gian Antonio, II 53n
De Vittorio, Pino, 84
Dickson Kennedy-Laurie, William, 94
Dijck, Jose van, II 17n
Dieleman, Sander, II 23n
Di Leo, Fernando, 108

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

- Dillon, Francesco, 82
 Disney, Walt, 43, II 58-59
 Distaso, Leonardo V., II 145n
 D'Istria, Luigi, II 9
 Doffman, Mark, 62n
 Domingo, Placido, II 103n
 Donatoni, Franco, 20, II 168, 171n
 Donizetti, Gaetano, 88n, II 83
 Donnarumma, Marco, 39
 Donnarumma, Raffaele, 25n
 D'Onofrio, Emanuele, 9, II 8
 Donorà, Luigi, II 137n
 Dubelsky, Richard, 61
 Dusapin, Pascal, 27
 Dussolie, André, 63
 Du Yun, 22
 Duo Alterno, II 135n
 Edwards, Allen, II 104n
 Einaudi, Ludovico, 23, II 25-26, 40-41
 Einstein, Alfred, II 55
 Eisler, Hanns, II 25n
 Ejzenštejn, Sergej, II 64
 Ek, Daniel, II 81
 Elfman, Danny, II 26
 Elgar, Edward, II 67
 Eminente, Chiara, 83
 Eminente, Gianni, 83
 Engel, Gerhard, II 48n
 Eno, Brian, II 103n, 113n, 114n
 Erwin, Max, 46n
 Esposito, Luigi, II 9, 131-139
 Eshun, Kodwo, 33n
 Evangelisti, Franco, II 170
 Every, Henry, 108
 Evola, Julius, 13n
 Fabbri, Franco, II 67
 Fabris, Dinko, 84, 85n, II 11
 Falletti, Clelia, II 151n
 Fassone, Alberto, II 54n
 Fazio, Adriano, 85n
 Fedele, Ivan, II 10, 180
 Felder, David, II 120
 Feldman, Morton, II 156
 Fele, Giolo, II 141n
 Felici, Candida, II 48n
 Fellini, Federico, II 69, 185-187
 Feraru, Tudor, II 168n
 Ferneyhough, Brian, 16, 23, II 115-116, 119n
 Ferrari, Benedetto, 85
 Ferrari, Giordano, 58
 Ferry, Luc, 8, 16, 17, 19
 Filidei, Francesco, 24, 29, 68, II 9, 125-130
 Finnissy, Michael, II 182
 Finscher, Ludwig, II 48n
 Fiori, Umberto, II 64n
 Fischli, Peter, 43
 Florio, Antonio, 84, 85n, 87
 Fontanesi, David, II 168n
 Ford Coppola, Francis, II 63
 Forkel, Johann Nikolaus, II 49
 Formenti, Carlo, 15n
 Foucault, Michel, 96
 Fourier, Joseph, 72
 Fox, Christopher, II 182n
 Francesco, papa, 24
 Francesconi, Luca, II 171n
 Franco, Mario, 100n
 Frasca, Simona, 9, 84
 Frattini, Roberto, II 61-62, 66
 Freedland, Jonathan, II 100n
 Frescobaldi, Girolamo, 85n, II 128
 Freud, Siegmund, II 118
 Fubini, Enrico, II 48n
 Fukuyama, 13, 14n
 Furrer, Beat, 29
 Furrer, Eva, 61
 Fusco, Giovanni, II 60n, 62
 Gabriel, Markus, 79n
 Gabrielli, Enrico, II 160
 Gaetani dell'Aquila d'Aragona, Carlotta, 88
 Galás, Diamanda, II 161
 Garrett, David, II 34-35
 Garton Ash, Timothy, II 169n
 Gatti, Guido, II 51
 Gatto, Renato, II 142, 160-161
 Gentile, Ada, II 135n, 171n
 Gershgorin, Dave, II 23n
 Gervasoni, Stefano, 29, II 10, 180

Indice dei nomi

- Giannetto, Lelio, II 155n
 Giani, Maurizio, II 90n
 Gilmour, Stan, 104n
 Giordano, Umberto, 89n
 Giramo, Pietro Antonio, 84
 Girard, René, 57
 Giuvo Nicolò, 88
 Glass, Philip, 16, 23, II 22, 26, 38-40, 67, 99, 100n, 103n
 Goebbels, Heiner, 27
 Goethe, Johann Wolfgang von, II 120
 Goldsmith, Jerry, II 60
 Gorbman, Claudia, II 69
 Gorli, Sandro, II 142
 Gozzi, Gustavo, II 85n
 Graffi, Giorgio, 68n
 Grangier, Emmanuelle, 65
 Grassi, Paolo, II 132n
 Grassia, Nini, 102, 105
 Greenaway, Peter, II 67
 Grella-Mozejko, Piotr, II 182n
 Grieg, Edvard, II 23-24
 Griffiths, Paul, 14, 15n, 16, 19, 20n, II 105n, 167, 170, 181
 Gringolts, Ilya, 87
 Grisey, Gérard, II 100n
 Grotowski, Jerzy, II 148n
 Grusin, Richard, II 7, 183-184
 Guàccero, Domenico, II 132, 149n
 Guanti, Giovanni, II 144n
 Guarnieri, Adriano, 24, II 135n, 142
 Guattari, Félix, II 87n
 Gubaidulina, Sofia, II 26
 Gudmundsen-Holmgreen, Palle, 43
 Haas, Georg Friedrich, 19-20, 28
 Haenlein, Michael, II 17n
 Hall, Sophia Alexandra, II 24n
 Händel, Georg Friedrich, II 23-24
 Hannigan, Barbara, 9, 20n, 72-73, 76-78
 Hanusa, Sebastian, 38n
 Harney, Robert F., 103n
 Hart, Roy, II 161
 Hartke, Stephen, 22n
 Harvey, David, 98, 99n
 Harvey, Jonathan, 27, II 120
 Haubenstock-Ramati, Roman, II 132
 Hauser, Stjepan, II 34-35
 Hawkins, John, II 49
 Haydn, Franz Joseph, II 28, 182-183, 188
 Heathcote, Abigail, II 117-118
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 13, II 50
 Hemingway, Ernest, II 185
 Herrmann, Bernard, 26
 Higdon, Jennifer, 22, II 26
 Hirbour, Louise, II 64n
 Hobsbawm, Eric J., II 55n
 Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus, II 109
 Honegger, Arthur, II 58-59
 Horn, David, 97n
 Hughes-Kreutzmüller, Charlotte, II 169n
 Iaccarino, Maurizio, 88
 Iannotta, Chiara, II 10, 181
 JACK Quartet, II 180, 182
 Jackson, Michael, 35
 Jankel, Annabel, 42n
 Jarrett, Keith, 22
 Jencks, Charles, 15n
 Jesi, Furio, 13n
 Jimenez, Carol, 44
 Johnston, Ben, II 100n
 Jommelli, Niccolò, 84
 Jones, Ellis, II 41n
 Jenkins, Karl, 26
 Jeschke, Lydia, 45
 Josquin des Prés, II 188
 Julyan, David, II 67n
 Kairos Quartet, II 180
 Kalinak, Kathrin, 94
 Kalyanaraman Marcello, Roopa, II 27
 Kant, Immanuel, II 50
 Kaplan, Andreas Marcus, II 17n
 Kapsberger, Giovanni Girolamo, 85
 Karbusicky, Vladimir, 54n
 Karlin, Fred, II 63n, 67
 Kayn, Roland, II 132
 Keithley, Joseph, II 41n
 Keithley, Nancy, II 41n
 Kernis, Aaron Jay, 22n

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

- Klee, Paul, II 87n, 119, 185
 Korngold, Erich Wolfgang, II 26
 Knights, Vanessa, 55n
 Kracauer, Siegfried, II 69
 Kramer, Jonathan D., 15n, 16n, II 89-93, 97n, 123n
 Kratzenstein, Christian Gottlieb, 66-67
 Kreidler, Johannes, 29, 46
 Kronos String Quartet, II 103n, 172n, 181-182
 Kundera, Milan, II 186
 Kurtág, György, 24, 27, II 181
 Kusturica, Emir, II 187
 Lacchin, Gianfranco, II 50n
 Lachenmann, Helmut, 28, II 116-120
 Lamere, Paul, II 32
 Lanchantin, Pierre, 63n
 Landini, Carlo Alessandro, II 135n
 Lang, Bernhard, 29
 Lang, David, 27
 Lang, Lang, II 29
 Lanza, Mauro, 9, 31, 41-42
 Lanzetti, Salvatore, 85n
 La Pietra, Lisa, 9, 24n, 57n
 Laul, Peter, 87
 Lavazza, Andrea, 14n
 Lawrence, Ian, II 168n, 170-172
 Lee, Annabelle, II 34n
 Lehmann, Harry, 33
 Lell, Peter, 46n
 Leo, Leonardo, 88
 Leogrande, Alessandro, 9, 50-51
 Leone, Sergio, 93, II 66, 69
 Levy, Daniel, 61
 Lewis, Paul, II 35
 Ligeti, György, 8, 17, 22-23 II 26, 38-40, 181
 Lindberg, Magnus, 22n
 Lindstrom, Gary, II 71
 Linneo (Carl Nilsson Linnaeus), 40
 Lissa, Zofia, II 69
 Liszt, Franz, II 23-24, 103n, 126
 Lochhead, Judy, II 89n
 Loiperdinger, Martin, 95
 Lombardi, Daniele, II 132
 Lombardi, Luca, II 135n
 Lombardi Vallauri, Stefano, II 141, 145, 148-152, 157-158, 161
 Lorraine Frantz, Elizabeth, II 33n
 Lotti, Brunello, II 55n
 Lutz, Marco, II 158n
 Lyotard, Jean-François, 15n, II 74n, 88n
 MacMillan, James, 27
 Maderna, Bruno, II 38-40, 59n, 168-170
 Mahler, Alma, II 97n
 Mahler, Gustav, 16n, II 30, 97, 116n, 118
 Maiello, Angela, II 184n
 Mallozzi, Chiara, 83, 85
 Manelli, Francesco, 85
 Manna, Gennaro, 84
 Manzoni, Giacomo, II 171n
 Marazzi, Alina, 9, 50
 Marconi, Luca, II 150n, 151
 Marinetti, Filippo Tommaso, 97n
 Marks, Gene, II 67n
 Marlow-Mann, Alex, 98n
 Martinez, Alicia Gabriela, 135n
 Marx, Karl, II 118
 Masecchia, Anna, 100n
 Mastriani, Francesco, 98
 Mathieu, Joris, 63
 Matisse, Henri, II 185-186
 Mattiotti, Gianluigi, 8, 19n, 31n, 36n, 37n, 40n, 42n, II 75, 125
 Mazzoli, Missy, 22, II 26
 Mazzolini, Marco, 15n, II 168n
 Mazzocchi, Andrea, 9
 McClary, Susan, II 99n, 102n
 MDI Ensemble, II 180
 Mendelssohn Bartholdy, Felix, II 182
 Menuhin, Yehudi, II 29
 Merola, Mario, 9, 103-105, 108-109
 Messiaen, Olivier, 22
 Metzger, Heinz-Klaus, II 142-143
 Miceli, Sergio, II 66n, 69
 Mila, Massimo, II 51
 Miller, Cassandra, 27
 Minucci, Sergio, II 183n
 Miranda, Fatima, II 161

Indice dei nomi

- Miró, Joan, II 185
 Misuraca, Pietro, II 10, 156n, 160n
 Mitchell, Vanessa, II 34n
 Molino, Jean, II 55-56
 Momix, II 188
 Monroe, Marilyn, 63
 Montalbetti, Mauro, 9, 24, 49-55
 Moran, Robert, II 132
 Morin, Edgar, 95
 Morini, Massimiliano, 15
 Morricone, Ennio, II 25-26, 65-66, 69n, 135n
 Morton, Rocky, 42n
 Moss, David, II 161
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 43, II 22-24, 27-29, 37-38, 95, 182
 Muhly, Nico, II 25
 Murail, Tristan, 30
 Murat, Gioacchino, 88
 Murch, Walter, II 63
 Murolo, Enzo Lucio, 98, 101
 Muscio, Giuliana, 98
 Mykietyn, Paweł, II 8
 Myles Bleaching, Angela, II 41n
 Nadai, Vittorio, II 60n
 Nambisan, Satish, II 41n
 Nappi, Paolino, 109n
 Nattiez, Jean-Jacques, II 8, 55-56, 169n
 Nazionale, Maria, 9, 106
 Neidhöfer, Christoph, II 170n
 Nelsons, Andris, 20n
 Neuwirth, Olga, 27
 Nikodijevic, Marko, II 8
 Nielsen, Carl, 16n
 Nietzsche, Friedrich, II 8, 52, 54, 56, 118
 Nocchetti, Geo, 104
 Nolan, Christopher, II 68
 Nono, Luigi, II 27, 38-39, 58n, 59, 156, 168, 181, 187
 Nørgård, Per, II
 Notari, Elvira, 93, 95-96, 98, 100-102
 Nyman, Michael, II 67, 100n, 103
 Obiégly, Gaëlle, 45n
 Obin, Nicolas, 63n, 67n, 72n
 Ottieri, Eugenio, 85
 Ozipko, Jerry A., 182n
 Pacini, Giovanni, 88n
 Paddison, Max, II 103n
 Pagan, Alessandra, 71n
 Paik, Nam June, 39, 41n
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da, II 109, 129
 Pangrazi, Tiziana, II 8
 Pannain, Guido, II 51
 Papi, Marco, II 169n
 Parent, Mattias, 33n, 34n
 Pärt, Arvo, 16, 22n, 23, II 26, 100n
 Partch, Harry, II 100n
 Pasolini, Pier Paolo, 24
 Pasquariello, Gennaro, 103
 Pasquini, Bernardo, 85n
 Paterlini, Fabrizio, 40
 Paulus, Stephen, 22n
 Pavan, Franco, 85n
 Pedler, Emmanuel, II 49n
 Penderecki, Krzysztof, 22, II 26
 Pennino, Gaetano, II 155n
 Pennisi, Francesco, II 132
 Perego, Eugenio, 93, 95
 Pesce, Anita, 103n
 Petrassi, Goffredo, II 168
 Petri, Elio, II 66
 Piacentini, Riccardo, II 135n
 Picasso, Pablo, II 185
 Piencikowski, Robert, II 169n
 Pine, Jason, 98n, 104
 Pink Floyd, II 62
 Piperno, Franco, II 109n
 Pipitone, Alessandra, II 141-142, 144-145, 152n, 155n, 157n
 Pirandello, Luigi, II 185
 Planquette, Robert, 94
 Plastino, Goffredo, 109
 Plath, Sylvia, 50n
 Poppe, Enno, 28, 32n
 Poulenc, Francis, II 22
 Prato, Paolo, 97n
 Prins, Stefan, 9, 30-31, 33-38, 39n, 46
 Prokof'ev, Sergej, II 64-65
 Prosseda, Roberto, 91n

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

- Puccini, Giacomo, II 27
 Pustijanac, Ingrid, II 169n
 Quanten, Maarten, 33n, 34 n
 Quartetto Borciani, II 172n, 176, 180
 Quartetto Casals, II 181
 Quartetto d'archi di Torino, II 180-181
 Quartetto di Cremona, II 179, 181
 Quartetto di Venezia, II 181
 Quartetto Guadagnini, II 181
 Quartetto Indaco, II 175, 181
 Quartetto Maurice, II 176, 180
 Quartetto Noûs, II 180-181
 Quartetto Paul Klee, II 172n
 Quartetto Prometeo, II 172n, 176, 179-180
 Quatuor Bozzini, II 180-181
 Quatuor Diotima, II 179-180, 182
 Queen, 103n
 Race, Hugo, 9, 105
 Raciti, Giuseppe, II 53n
 Radiohead, II 101n
 Rahn, John, II 96n
 Ramaut-Chevassus, Béatrice, 15n
 Ramerino, Alessio, II 149n
 Ratti, Daniele, 87
 Ravel, Maurice, 43, II 37-38
 Ravveduto, Marcello, 108n
 Reach, Steva, 26
 Reed, Lou, 102n
 Reggio, Godfrey, II 67
 Reich, Steve, 16, 27, II 38-40, 99, 100n
 Restagno, Enzo, 49n
 Ricci, Federico, 88n
 Ricci, Luigi, 88n
 Riccio, Tommy, 102
 Richter, Max, 23, 27, II 25-26, 40-41
 Riemann, Hugo, II 107-108
 Rihm, Wolfgang, 29
 Rilke, Rainer Maria, II 133n
 Rimbaud, Arthur, II 118
 Risatti, Howard, II 137n
 Rizzardi, Veniero, II 59n
 Roberti, Roberto (pseudonimo di Vincenzo Leone), 93-94
 Rochberg, George, 16
 Rodet, Xavier, 63n
 Roebel, Axel, 67n
 Rogliano, Marco, II 142-143
 Romitelli, Fausto, 19-20, 29, II 169n, 173
 Ronga, Luigi, II 51, 56n
 Ross, Alex, II 89, 102n
 Rossetti, Maria, II 9
 Rossi, Paolo, II 48n, 54n
 Rossi, Tommaso, 9, 93, II 83n
 Rostagno, Antonio, II 7-8, 11-13, 80n, 109n
 Rostain, Michel, 70n
 Rota, Nino, II 26, 70n
 Rouse Christopher, 22n
 Rubin, Spencer, II 34
 Rupnik, Jacques, II 169n
 Russo, Ferdinando, 96-97, 109n
 Russo, Marco, II 141n
 Rutherford-Johnson, Tim, 8, 18, 38n, II 89, 93n, 99, 100n, 121-122, 183n
 Saariaho, Kaija, 8, 22-24, 27, 29, II 9, 26, 124
 Sacchini, Antonio, 88
 Sakamoto, Ryuichi, II 26
 Sala, Emilio, 95
 Salvatore, Giovanni, 85n
 Samson, Jim, II 22n
 Sangro, Raimondo di, 88
 Santambrogio, Claudio, II 142
 Santoro, Marco, II 22n
 Sapper, Richard, II 87n
 Satie, Erik, II 22
 Saunders, Rebecca, 27-28
 Saunier, Johanne, 61
 Saviano, Roberto, 106n
 Savina, Federico, II 63
 Scala, Eduardo, 101
 Scalise, Sergio, 68n
 Scandaletti, Tiziana, II 135n
 Scardovi, Stefano, 99n
 Scarlatti, Alessandro, 84, 87, 89
 Scarlatti, Domenico, 84, 85n
 Scarpetta, Eduardo, 93
 Scarpetta, Vincenzo, 93
 Scelsi, Giacinto, II 168
 Scerbanenco, Giorgio, 108

Indice dei nomi

- Schaeffer, Pierre, II 60n, 116-117, 119-120
 Schiavo, Maria Grazia, 88
 Schiller, Friedrich, II 189
 Schlomowitz, Matthew, 39n
 Schmidt, Christian Martin, II 108n
 Schmidt, Mike, 61
 Schneider, Albrecht, 54n
 Schneider, Maria Lynn, 22
 Schoenberg, Arnold, II 10, 22, 94-95, 97, 99n, 100n, 108, 118, 188-189.
 Schreiber, Ewa, II 9, 104-106, 110-111, 115-117, 119-121, 123
 Schubert, Alexander, 9, 31, 37n, 39-40, 41n, II 81n
 Schubert, Franz, II 23-24, 27, 37, 95, 118
 Schumann, Robert, 18, 43n, II 22, 118
 Scialò, Pasquale, 100n
 Sciarrino, Salvatore, 28, 42n, II 27, 38-40, 153, 156-157, 180
 Scodanibbio, Stefano, II 171n
 Scorsese, Martin, 23
 Scott, Derek, II 89-90, 103n
 Sekulić, Dejana, II 164-165
 Senici, Emanuele, II 109n
 Serantini, Franco, II 127
 Serao, Ernesto, 97
 Shaw, Caroline, 22, 27, II 26
 Shaw Roberts, Maddy, II 35n
 Sheidlower, Noah, II 34n
 Shelton, Jacob, II 21n
 Shepard, Roger, II 68
 Sheperd, John, 97n
 Sheppard Skærved, Peter, II 182n
 Sibelius, Jean, 21
 Silvestri, Andrea, 89n
 Sini, Carlo, II 96n
 Sisario, Ben, II 27, 34n, 35
 Smalley, Denis, II 107n
 Sollima, Giovanni, 82, II 10, 26, 181
 Solomos, Makis, II 55n
 Sontag, Susan, 99, 106n
 Smith, Linda Catlin, 27
 Sofia, Gabriele, II 151n
 Solbiati, Alessandro, II 135n, 171n
 Spagnol, Mario, II 87n
 Spahlinger, Mathias, 46
 Spengler, Oswald, 13, II 52-54
 Speranza (Scicolone Ugo), 9, 106-108
 Spielberg, Steven, II 9, 70
 Spinelli, Nicola, 99n
 Stanislavskij, Konstantin, II 148n
 Steen-Andersen, Simon, 9, 28, 31, 43
 Stefani, Piero, II 85n
 Stelarc (Stelios Arkadiou), 39
 Stockfelt, Ola, II 111-114
 Stockhausen, Karlheinz, II 26, 38-40, 120, 142n, 169, 187
 Stratos, Demetrio, II 161
 Strauss, Richard, II 97n, 118
 Stravinskij, Igor, II 37-38, 116n, 185, 188-189
 Stroppa, Marco, 63, II 10, 171n, 173-174, 180
 Stuppner, Hubert, II 171
 Sturm, Georges, 79n
 Sun Ra (Herman Poole Blount). 34n
 Sung Hyun Cho, Alejandro, II 135n
 Sylvestrov, Valentyn, 16
 Szpirglas, Jérémie, 43n
 Takemitsu, Toru, II 26
 Tan Dun, 8, 22
 Tarkovskij, Andrej, II 58, 60, 70
 Taruskin, Richard, 15n, 16
 Tati, Jacques, II 70
 Te Kanawa, Kiri, II 103n
 Tedesco, Salvatore, II 50n
 Teng, Teresa, 9, 106
 Ther, Philippe, II 169n
 Tiersen, Yann, II 26, 40-41
 Tinguely, Jean, 41n
 Tomasi, Lydio F., 103n
 Toop, Richard, II 116n, 169
 Torre Franca, Fausto, II 51
 Tosi, Michèle, 44n
 Toulmin, Vanessa, 95
 Tower, Joan, 22
 Trancone, Angelo, 85n
 Trevor, Kirk, II 45
 Trivisano, Luigi, 85n
 Troncone, Roberto, 94

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

- Tsioulcas, Anastasia, II 28
Turley, Alan C., II 49n
Tutino, Marco, 24
Utz, Christian, II 55n
Vacca, Giovanni, 105n
Vacchi, Fabio, II 10, 181
Valanzuolo, Stefano, 87
Valle, Andrea, 41
Van der Aa, Michel, 30
Varèse, Edgar, II 65
Varga, Bálint András, 23
Varone, Patrizia, 85n
Veaux, Christophe, 63n
Veneziano, Gaetano, 84
Ventrella, Paola, 85n
Verdi, Giuseppe, II 37-38
Verrando, Giovanni, 32
Verunelli, Francesca, II 10, 181
Villa, Claudio, 103
Villeneuve, Denis, 23
Vitale, Giacomo, 9
Vivaldi, Antonio, II 22
Viviani, Luisella, 95
Viviani, Raffaele, 93, 95, 106, 109n
Volodos, Arcadi, II 28
Vol'skij, Boris, II 64
Von der Leyen, Ursula, 25n
Wackenroder, Wilhelm Heinrich, II 108-109
Wagner, Richard, 21, II 95, 108, 118, 120
Walsche, Jennifer, 27
Warner, Daniel, II 99n
Weaver, Jackson, II 18n
Weber, Max, II 47-50, 53-54
Webern, Anton von, II 189
Weiss, David, 43
Welsch, Wolfgang, II 168
Wetzel, Richard D., II 55n
Whateley, Dan, 19n
Whittall, Arnold, II 101n
Wiel, Massimiliano, II 119n
Williams, John, II 25-26
Witeacre, Eric, II 26
Woolf, Virginia, 106
Wolfe, Julia, 22, II 182-183
Wright, Evan, 37n
Xenakis, Iannis, II 153, 188
Xu, Li, II 19n-20
Yamamoto, Yohji, II 126
Yan, Xiaohui, II 19n
Yiruma, II 26, 40-41
Young, La Monte, II 102n
Zavagna, Paolo, 66n
Zhang, Zhengwu, II 19n
Zimmer, Hans, II 25-26, 62-63, 67n

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



CHIAVI MUSICALI

Il secondo volume della collana “Chiavi musicali” prosegue le riflessioni avviate nel precedente quaderno sulle *Musiche d’arte del XXI secolo in prospettiva storica*. Tra i temi affrontati figurano l’impatto dei social media sui generi musicali, l’attuale storiografia della musica, il rapporto tra musica per film e universo digitale, l’ascolto contemporaneo, gli eccessi della surmodernità, il quartetto per archi in Italia negli anni Duemila, l’eredità ideologica di Schoenberg, recenti composizioni di Francesco Filidei, Luigi Esposito e Dario Buccino. Dedicato alla memoria del musicologo Antonio Rostagno, il libro include contributi di Emanuele D’Onofrio, Tiziana Pangrazi, Roberto Calabretto, Maria Rossetti, Luigi D’Istria, Francesco Filidei, Luigi Esposito, Pietro Misuraca, Marica Coppola, Enrico Careri. L’indice dei nomi comprende anche i riferimenti al precedente volume.

MARCO BIZZARINI è ordinario di Musicologia e Storia della Musica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell’Università di Napoli Federico II. Ha pubblicato le monografie *Luca Marenzio: the Career of a Musician between the Renaissance and the Counter-Reformation* (Ashgate 2003, Routledge 2018), *Federico Borromeo e la musica* (Bulzoni 2012), *Benedetto Marcello* (L’Epos 2006). È autore di saggi diffusi a livello internazionale e pubblicati da Oxford University Press, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Accademia Polacca delle Scienze, California University Press, Istituto Chopin di Varsavia.

ISBN 978-88-6887-142-0



9 788868 871420