

Anno 2022-1

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione
«Gruppo di Analisi e Teoria Musicale»
(GATM)

GATM

Libreria Musicale Italiana



Libreria Musicale Italiana



PDF

I nostri PDF sono per esclusivo uso personale. Possono essere copiati senza restrizioni sugli apparecchi dell'utente che li ha acquistati (computer, tablet o smartphone). Possono essere inviati come titoli di valutazione scientifica e curricolare, ma non possono essere ceduti a terzi senza una autorizzazione scritta dell'editore e non possono essere stampati se non per uso strettamente individuale. Tutti i diritti sono riservati.

Su *academia.edu* o altri portali simili (siti repository open access o a pagamento) è consentito pubblicare soltanto il frontespizio del volume o del saggio, l'eventuale abstract e fino a quattro pagine del testo. La LIM può fornire a richiesta un pdf formattato per questi scopi con il link alla sezione del suo sito dove il saggio può essere acquistato in versione cartacea e/o digitale. È esplicitamente vietato pubblicare in *academia.edu* o altri portali simili il pdf completo, anche in bozza.

Our PDF are meant for strictly personal use. They can be copied without restrictions on all the devices of the user who purchased them (computer, tablet or smartphone). They can be sent as scientific and curricular evaluation titles, but they cannot be transferred to third parties without a written explicit authorization from the publisher, and can be printed only for strictly individual use. All rights reserved.

On *academia.edu* or other similar websites (open access or paid repository sites) it is allowed to publish only the title page of the volume or essay, the possible abstract and up to four pages of the text. The LIM can supply, on request, a pdf formatted for these purposes with the link to the section of its site where the essay can be purchased in paper and/or in pdf version. It is explicitly forbidden to publish the complete pdf in *academia.edu* or other similar portals, even in draft.

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Anno XXVIII n. 1, 2022

Rivista di Analisi e Teoria Musicale

Periodico dell'associazione scientifica Gruppo Analisi e Teoria Musicale (GATM)
(la numerazione dei singoli numeri prosegue quella dei Bollettini del GATM)
Autorizzazione del Tribunale di Bologna n. 6245 del 28/1/1994 – ISSN 1724–238X

La *Rivista di Analisi e Teoria Musicale* (RATM) è una rivista *peer reviewed* fondata nel 1994 dal GATM. Sulla rivista sono pubblicati studi in lingua italiana e inglese, dedicati all'analisi di repertori e pratiche musicali di ogni periodo storico, genere, stile e provenienza geografica. La RATM è stata inclusa dall'ANVUR nell'elenco delle riviste di CLASSE A per l'Area 10 Scienze dell'antichità, filologico-letterarie e storico-artistiche. L'aggiornamento è stato pubblicato sul sito dell'ANVUR il 31/10/2018 ed è attivo da Luglio 2018.

Direttore: Antonio Grande (Conservatorio di Como)

Vicedirettore: Catherine Deutsch (University of Lorraine)

Comitato scientifico: Mario Baroni (Università di Bologna), Rossana Dalmonte (Fondazione Istituto Liszt, Bologna), Franco Fabbri (Università di Torino), Vasilis Kallis (Università di Nicosia), Kerri Kotta (Estonian Academy of Music), Fabien Levy (Hochschule für Musik und Theater, Lipsia), Massimiliano Locanto (Università di Salerno), Susan McClary (Case Western Reserve University, Ohio), José Martins (University of Coimbra), Mauro Mastropasqua (Università di Bologna), Augusto Mazzoni (pubblicista), Alberto Odone (Conservatorio di Milano), Egidio Pozzi (Università della Calabria), Massimo Privitera (Università di Palermo), Gianfranco Salvatore (Università del Salento), Makis Solomos (Università Paris VIII), Giorgio Tedde (Conservatorio di Milano)

Redazione: Matteo Catalano (Liceo Bragaglia, Frosinone), Gianluca Dai Prà (Licei Renier, Belluno), Marina Mezzina (Conservatorio di Salerno), Giuseppe Sellari (Università Tor Vergata, Roma), Giovanni Vacca

Consulenti: Giovanni Albini (Conservatorio di Udine), Mario Baroni (Università di Bologna), Lee Barrow (University of North Georgia), Edmond Buharaja (Università di Tirana), Santi Calabrò (Conservatorio di Messina), Sonia Cannas (Università di Pavia), Vincenzo Caporaletti (Università di Macerata), Giuseppina Colicci (Università della Calabria), Duilio D'Alfonso (Conservatorio di Latina), Carlo Delfrati, William Drabkin (University of Southampton), John Koslovsky (Amsterdam University of the Arts), Ciro Longobardi (Conservatorio di Salerno), Andrea Malvano (Università di Torino), Marco Mangani (Università di Firenze), Gianluigi Mattietti (Università di Cagliari), Nicolas Meeus (Conservatoire Royal de Bruxelles), Paolo Petazzi, Friedemann Sallis (University of Calgary), Massimiliano Raffa (Università IULM), Carlo Serra (Università della Calabria), Gaetano Stella, Ivanka Stonianova (Université de Paris VIII), Giorgio Taccani (Conservatorio di Torino), Joannella Tafuri (Conservatorio di Bologna), Marco Targa (Conservatorio di Como), Jacopo Tomatis (Università di Torino), Massimiliano Viel (Conservatorio di Milano)

Gli articoli inviati alla rivista vengono sottoposti all'esame di due revisori scelti dal Comitato Scientifico, e il loro parere motivato viene integralmente comunicato per iscritto agli autori. L'articolo, una volta accettato, deve essere redatto secondo le norme editoriali, disponibili al sito <<https://www.gatm.it/>>. Gli autori possono inviare le loro proposte di pubblicazione al seguente indirizzo: direttoreratm@gatm.it

ISCRIZIONE ALL'ASSOCIAZIONE GATM E ABBONAMENTI ALLA RIVISTA

Dal 1° gennaio del 2020 le iscrizioni al GATM si possono fare direttamente sul nuovo sito <<https://www.gatm.it/>>, specificando le proprie generalità e il tipo di iscrizione che si preferisce.

Con l'iscrizione si ha diritto all'abbonamento annuale alla Rivista in formato cartaceo e all'accesso online a tutti i numeri arretrati. L'iscrizione consente anche di avere uno sconto del 50% per l'iscrizione al Convegno Annuale in qualità di relatore, la partecipazione gratuita a tutte le attività del GATM (convegni, seminari, commissioni, gruppi di studio) e la possibilità di usufruire di borse di studio e specifici contributi alla ricerca.

Alla pagina <<https://www.gatm.it/it/iscrizioni/>> si trovano sia le indicazioni per iscriversi all'Associazione, sia quelle per attivare solo l'abbonamento alla RATM, in formato cartaceo oppure in PDF.

Il versamento richiesto dal nostro sito usa Paypal, ma è sempre possibile iscriversi facendo un bonifico al nostro conto bancario, utilizzando le seguenti coordinate e inviando la ricevuta all'indirizzo: segreteria@gatm.it.

– conto intestato a GRUPPO ANALISI E TEORIA MUSICALE

– codice IBAN: IT4300760102400000023163405

Per il 2020 le quote delle iscrizioni e degli abbonamenti sono le seguenti:

QUOTE DI ISCRIZIONE	SERVIZI OFFERTI	ITALIA	ALTRE NAZIONI
Iscrizione Socio Ordinario e abbonamento RATM	– iscrizione associazione (con partecipazione a tutte le iniziative) – abbonamento RATM annuale (formato cartaceo) – abilitazione pagina personale online con l'accesso a tutte le pubblicazioni periodiche del GATM in pdf – sconto 50% iscrizione Convegno di Rimini – possibilità di usufruire di borse di studio e contributi alla ricerca – sconti per specifiche iniziative	€ 60,00	€ 75,00
Iscrizione Socio Ordinario (studente) e abbonamento RATM	--- come sopra ---	€ 50,00	€ 65,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM solo cartaceo	€ 40,00	€ 55,00
Privati: Quota abbonamento RATM formato PDF	abbonamento annuale RATM solo PDF	€ 35,00	
Studenti: Quota abbonamento RATM formato cartaceo	abbonamento annuale RATM cartaceo	€ 30,00	€ 45,00
Studenti: Quota abbonamento RATM formato PDF	abbonamento annuale RATM solo PDF	€ 30,00	
Istituzioni: Quota abbonamento RATM	abbonamento annuale RATM (formato cartaceo + PDF)	€ 100,00	€ 115,00

Nel caso di una seconda iscrizione nello stesso nucleo familiare, la quota è di € 15 (senza diritto alla RATM)

Per richiedere una iscrizione triennale al GATM occorre inviare una richiesta all'indirizzo: segreteria@gatm.it

Le quote triennali sono le seguenti:

- Iscrizione Socio Ordinario e abbonamento RATM: per l'Italia € 150,00, per altre nazioni € 195,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato cartaceo: per l'Italia € 100,00, per altre nazioni € 145,00
- Privati, Quota abbonamento RATM formato PDF: € 85,00 (Italia e altre nazioni)
- Istituzioni, Quota abbonamento RATM: per l'Italia € 250,00, per altre nazioni € 295,00

ARTICOLI SINGOLI E NUMERI ARRETRATI

Sul sito del GATM (<<https://www.gatm.it/>>) è possibile effettuare l'acquisto di un singolo articolo in formato digitale al costo di € 10 euro. È previsto anche l'acquisto di un intero numero arretrato, sempre in formato digitale e al costo indicato nei singoli casi.

LIBRERIE, COMMISSIONARIE E DISTRIBUTORI

Per l'acquisto rivolgersi a Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it – www.lim.it +39 0583 394464

Singolo fascicolo: € 20

Singolo saggio in formato digitale: € 10

Gruppo Analisi e Teoria Musicale

Presidente: Anna Maria Bordin

Comitato scientifico: Anna Rita Addessi, Anna Maria Bordin, Gabriele Cecchetti, Fabio De Sanctis De Benedictis, Francesco Maschio, Marina Mezzina, Massimo Privitera, Simonetta Sargenti, Marco Stassi, Giovanni Vacca

Consiglio direttivo: Anna Bordin, Marina Mezzina (vice-presidente), Simonetta Sargenti (segretario-tesoriere)

Collegio dei Sindaci: Maurizio Giannella, Paolo Geminiani, Silvano Mangiapelo



Redazione, layout e copertina: Ugo Giani.

Disegno in copertina: Giordano Montecchi

© 2022 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca

lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti riservati. La riproduzione, anche parziale e con qualsiasi mezzo, non è consentita senza la preventiva autorizzazione scritta dell'editore.

Il titolare della testata rimane a disposizione degli aventi diritto per eventuali fonti iconografiche non identificate.

ISSN 1724-238X

ISBN 978-88-5543-154-5

INDICE

Sergio Lanza

Invenzione/Analisi dell'invenzione. L'esperienza di una circolarità senza fine 7

Vincenzo Caporaletti

For Stefan Wolpe (1959) di Tony Scott e Bill Evans. Un'analisi, con una premessa ed un epilogo metodologici 43

Francesco Magarò

Questione di stile. Prospettive di analisi nella performance di un brano di tradizione orale nell'era di Internet: Matajola di Pino De Vittorio 65

Guglielmo Bottin

Il progetto della hauntology: forme e pratiche dell'artefatto musicale in un presente nostalgico 103

RECENSIONI

Agostino Di Scipio, *Circuiti del Tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, di Laura Zattra 137

Notizie sugli autori / Notes on contributors 147

Invenzione/Analisi dell'invenzione. L'esperienza di una circolarità senza fine

«Ma che cos'è l'inventare? È la conclusione del ricercare.»
(J. W. Goethe, *Scritti postumi. Su natura e scienza naturale*, n.1143).

Premessa

Questo scritto offre una serie di riflessioni che sono di fatto il *precipitato* di trentacinque anni di attività compositiva e didattico-analitica.¹ Dare loro un ordine “sistematico” sarebbe stato un obiettivo al di là delle mie intenzioni e capacità, mi sono messo in gioco e non è stato facile. Soprattutto mi sono accorto di non essere in grado di — o forse non volere — tenere nettamente separate l'attività compositiva e quella analitica, quindi una dimensione più personale e *arbitraria* rispetto ad una più rigorosa e “scientifica”. Spero tuttavia che proprio da questo intreccio sia nato un contributo degno di qualche interesse.

1. Composizione, analisi, interpretazione

Qual è il rapporto tra analisi e composizione? La risposta è aperta in molte direzioni, occorre restringere gli ambiti, definire i contesti. Tra analisi e composizione esiste evidentemente un rapporto stretto e direi privilegiato se consideriamo il ruolo che ha l'analisi nell'apprendimento delle varie tecniche compositive messo in atto attraverso un *approccio storico-analitico*. Un approccio di matrice anglosassone che gradualmente sta sostituendo, anche in Italia, quell'accademismo scolastico che per lungo tempo ha tenuto “prudentemente” lontani gli occhi e le orecchie degli studenti di composizione da una prassi musicale che, agli occhi di chi cerca a tutti i costi “la norma”, appariva sempre troppo varia, preferendo

1. Desidero ringraziare Antonio Grande che mi ha offerto l'occasione di mettere per iscritto queste riflessioni, e anche i revisori che mi hanno spinto a chiarire meglio alcuni passaggi.

indirizzare gli studenti verso un eserciziario “artificiale” di bassi, canti, contrappunti e fughe avulso dal repertorio e autoriferito. Io mi sono formato in un ambiente dove l’approccio storico era di casa e do quindi per scontato questo rapporto nella fase di formazione.² Come è successo a molti di noi, mi sono poi ritrovato ad insegnare a mia volta la composizione con questo approccio e questa *esigenza di interrogazione continua dei testi*, da Lasso a Ligeti e ritorno, esigenza che ho cercato e cerco di suscitare nei miei studenti e che ha in qualche modo prolungato indefinitamente anche in me quella fase di formazione.

Si può essere più o meno interessati all’analisi come disciplina in sé, dotata di una sua autonomia epistemologica e metodologica, si può decidere di entrare nel vivo dei dibattiti interni al mondo accademico della *Music Theory* o tenersene alla larga; qualunque sia la posizione che assume a riguardo, nessun compositore però dovrebbe dirsi estraneo all’analisi ed evitare di affrontare alcuni nodi problematici che emergono da un’indagine veramente approfondita di qualsiasi discorso musicale, a partire dal proprio. Ed io sono consapevole che, pur tentando di delineare problematiche di ordine generale, non posso fare a meno di offrire esempi e riferimenti alla mia personale esperienza, mettendomi in gioco innanzitutto come compositore.

Questo scritto cerca di affrontare due questioni:

- se, e come, l’approccio analitico a determinate musiche abbia avuto un’influenza in qualche modo significativa sulla propria ricerca linguistica e stilistica;
- come la propria poetica, la propria visione della composizione in generale, abbia determinato una specificità nello sguardo analitico, come una lente colorata, un filtro, che rende le nostre analisi invariabilmente “di parte”, direi *costituzionalmente* diverse da quelle prodotte da musicologi e teorici.

A proposito della seconda questione, vorrei menzionare un caso emblematico che ci mostra una catena di interrogazioni analitiche indubbiamente significativa. Analizzando la *Danse Sacrale* del *Sacre* stravinskiano, Messiaen [1949–1992, 124–136] interpreta l’elaborazione ritmico-strutturale di quel pezzo straordinario ed enigmatico individuando dei “personaggi ritmici” affini alla metrica indiana

2. Nicholas Cook, attribuendo all’analisi una capacità di conoscenza di un’opera così approfondita da definirla “intuitiva”, afferma: «Questa sorta di immediatezza dà all’analisi un valore particolare nell’ambito, ad esempio, di un corso di composizione, specialmente se confrontata con i vecchi libri di teoria e di esercizi “in stile” che riducono il patrimonio del passato a una serie di schemi e regole fisse. Nessuna meraviglia, quindi, che l’analisi sia diventata la spina dorsale per l’insegnamento della composizione.» [Cook 1991, 20]. Questo ci lascia intravedere la presenza di un conflitto di approcci persino nel paese che ha dato i natali a Donald Tovey ed Ebenezer Prout (autore nel 1891 di un trattato sulla fuga di taglio storico-analitico).

(a sua volta evocata nella *Technique de mon langage musical*). A poca distanza il giovane Pierre Boulez, allievo sempre criticamente attento di Messiaen, riprende — prima in *Propositions* (1948) [Boulez 1968] e quindi in *Stravinsky demeure* (1951) [1968] — l'analisi di Messiaen sottolineandone la “lezione”, la scoperta di un aspetto combinatorio nella costruzione dei “pedali ritmici”, e spingendo poi a fondo un'analisi, estesa a tutto il *Sacre*, al fine di esplicitarne — con entusiastica adesione — la complessità delle strutture ritmiche. Quella complessità che gli stava a cuore negli anni della militanza strutturalista e seriale.

Molti anni dopo, in un'intervista del 1989, Boulez “confessa”: «La sola analisi che ho pubblicato, quella del *Sacre*, era legata alle mie preoccupazioni dell'epoca: credo che Stravinskij, scrivendo l'opera, non abbia mai pensato alle permutazioni di valori che io ho trovato e ho voluto trovare. D'altronde all'epoca avevo detto che un'analisi non poteva riuscire se non fosse stata soggettiva!» [Albéra 1989, 75, cit. in Lèvy 2002, trad. mia]. E dunque, come chiarisce Fabien Lévy, che a sua volta propone una sua analisi dello stesso passo del *Sacre* ispirata dall'adesione alla prospettiva cognitivista informazionale e quindi rivolta più ai processi della ricezione che alla descrizione di meccanismi strutturali immanenti, «l'analisi della *Danse Sacrale* di Boulez propone insieme un'importante prospettiva teorica sul ritmo e un chiarimento musicologico sulle opere dello stesso Boulez» [Lèvy 2002, 13, trad. mia]. Naturalmente è appena il caso di osservare che la “confessione” di Boulez arriva a 40 anni di distanza dalla sua analisi: le questioni in gioco implicano evidentemente il lavoro di una autocoscienza autocritica e rientrano quindi a pieno titolo all'interno di un discorso che al suo centro ha il concetto di *interpretazione*.

Dopo Heidegger e Gadamer credo sia impossibile approcciarsi a un lavoro di analisi senza la consapevolezza della *storicità del comprendere*, ovvero del portato di quella pre-conoscenza che, in un'accezione negativa si indentifica con il pregiudizio mentre, in senso positivo, diventa pre-disponibilità e pre-cognizione e va a costituire l'orizzonte di senso fondamentale nel dar vita al *circolo ermeneutico*. A questo riguardo un pensiero di Gadamer sembra particolarmente vicino a una certa problematica dell'analisi musicale:

Chi si mette a interpretare un testo, attua sempre un progetto. Sulla base del più immediato senso che il testo gli esibisce, egli abbozza preliminarmente un significato del tutto. E anche il senso più immediato del testo lo esibisce solo in quanto lo si legge con certe attese determinate. La comprensione di ciò che si dà da comprendere consiste tutta nella elaborazione di questo progetto preliminare, che ovviamente viene continuamente riveduto in base a ciò che risulta dall'ulteriore penetrazione del testo. [Gadamer 1983, 314]

Nel rapporto tra il senso più immediato dipendente dalle attese e l'elaborazione del progetto, possiamo forse scorgere un analogo del rapporto tra l'*ascolto* di un brano e la sua *analisi*. Il riconoscimento dell'erosione dello spazio di separazione tra il soggetto interpretante e l' "oggetto" interpretato, operata da Gadamer, la loro immersione in un unico movimento circolare del pensiero, sono aspetti a mio avviso ineludibili che non possono che investire direttamente anche le nostre problematiche sui metodi analitici, indebolendo forse molto i tentativi di oggettivizzare, (mal)trattandolo con il metro delle scienze dure, l'oggetto dell'analisi musicale. Tanto più che, proprio in ambito scientifico, si è ormai fatta strada con chiarezza la dimensione relazionale e relativa della conoscenza.³

2. L'oggetto dell'analisi, le domande sul *senso* e la ricerca dell'invenzione

Per tentare una risposta a livello personale alle questioni poste sopra devo affrontare brevemente alcune questioni di metodo. Si possono distinguere, catalogare (e parteggiare per) tipi diversi di analisi, la questione di fondo resta sempre questa: qual è l'*oggetto dell'analisi*? La focalizzazione esclusiva di un solo aspetto è certo legittima, ad esempio per scopi didattici o musicologici (il tipo di orchestrazione, la rete delle relazioni armoniche, una particolare articolazione formale, etc.), tuttavia io credo che, se stiamo affrontando un'analisi non focalizzata su un aspetto in particolare, non possiamo che partire da una *domanda di senso* generale, e quindi penso che il metodo debba andare incontro all'opera poiché il pezzo *ci chiede* di essere analizzato in un certo modo e noi dobbiamo essere pronti e attrezzati a capire *come*. In quanto attività tipicamente creativa, l'analisi richiede idee non meno della composizione: occorre *tendere l'orecchio* al pezzo senza imporgli uno schema interpretativo precostituito: entriamo in contatto con un'opera come con una persona, instaurando un dialogo. E la prima domanda la potremmo articolare così: qual è l'*idea centrale*? Che cosa vi è di peculiarmente rilevante? Cosa spinge il compositore a scrivere un dato pezzo proprio *come è scritto*? Attraverso l'analisi cerchiamo di isolare e mettere in luce quegli aspetti caratterizzanti che ci appaiono costituire il cuore dell'*invenzione*, ovunque si

3. Su questo punto mi sembra molto interessante un recente contributo del fisico Rovelli il quale, parlando del problematico indeterminismo emerso nella meccanica quantistica, dove l'oggetto conta meno della relazione che si instaura con esso, riporta una recente scoperta delle neuroscienze secondo la quale la conoscenza del mondo attraverso la visione non avviene (solo) dagli occhi al cervello, ma soprattutto in direzione inversa: «il cervello si aspetta di vedere qualcosa, sulla base di quanto è successo prima e quanto sa. (...) È in termini di quanto già sappiamo che cerchiamo di dare senso a quanto arriva alle nostre pupille» [Rovelli 2020, 190–191] o, è il caso di dire, alle nostre orecchie. Riguardo a questa nuova consapevolezza rimando anche al ricco testo di Antonio Grande [2020, 82, 131, 423 sgg.].

trovino: si può trattare di una particolare forma melodica, di un certo dinamismo nell'evoluzione della texture, di un rapporto interno alla componente ritmico-metrico-accentuativa, di un particolare sviluppo armonico, ecc. o, più spesso, del loro intrecciarsi complessivo. Riguardo alla gerarchia interna di queste aspetti, che un'analisi condotta in assenza di pregiudizi necessariamente rivela, confesso che non sono in sintonia con le metodologie impostate in modo da privilegiare *a priori* un aspetto, considerandolo il necessario portatore della verità profonda e ultima del pezzo (Schenker, Forte). Considero anzi la dicotomia *superficie/profondità* un attrezzo teorico da usare con molta cautela, perché carico di rischi,⁴ e solo alla fine di un processo analitico che ci abbia disvelato ciò che, con tutta probabilità, ha costituito l'autentico *movente* da parte del compositore per scrivere un dato pezzo nel *modo* in cui l'ha scritto. L'interrogazione di un'opera non può che partire dall'ascolto: è infatti solo all'interno della dimensione fenomenologica che nasce in noi quella misteriosa sensazione che chiamiamo *senso della musica*. L'ascolto ci guida alla formulazione delle domande giuste da porre al pezzo, ci indica cioè quali, delle chiavi interpretative che abbiamo di fronte, siano le più adatte ad aprire la nostra strada al senso del pezzo. E ciò avviene in virtù del «riconoscimento di una trama di rapporti strutturali direttamente afferrabili sulla superficie fenomenologica», come suggerisce Giovanni Piana, poiché «l'orecchio teso verso il musicale, *non ode* soltanto, ma soprattutto *ascolta comprendendo*» e ancora, «nel momento in cui indugiamo presso di essi [i suoni] prestando il nostro ascolto, avvertiamo così il germinare di un *senso* attraverso le determinazioni dell'essere.»⁵

Spesso non è facile il passaggio dall'oscura certezza della presenza di un senso alla determinazione degli strumenti analitici più adeguati per fare chiarezza, anzi a volte la stessa espressione “fare chiarezza” potrebbe apparire inappropriata di fronte ad opere che, in tutto o in parte, mostrano di inseguire un'immagine caotica, confusa o comunque indefinita. Esiste quindi, e lo diciamo sommessamente, il rischio una possibile forzatura nel cercare di rendere a tutti costi quadrato ciò che non lo è. E tuttavia, come ci insegna Calvino nelle *Lezioni americane*,⁶ persino dietro un'opera che programmaticamente si prefigge l'obiettivo di creare un'impressione di indefinitezza si cela una cura per il dettaglio, la messa a fuoco della parola più perspicua, un paziente lavoro di costruzione del labirinto in cui far perdere il lettore o l'ascoltatore. Penso a certi esempi della polifonia del XV e XVI

4. Anche su questa problematica dicotomia rimando al testo di Antonio Grande [2020, 519 sgg].
5. Il mio riferimento alla fenomenologia si è nutrito profondamente della *filosofia* di Giovanni Piana, a partire dalla sua *Filosofia della musica* cui le citazioni si riferiscono [1991, 246, 187, 283].
6. Si veda *Esattezza*, Calvino [1990].

secolo, a certi momenti nelle sonate di Beethoven, a certi Lieder di Schubert, a certi preludi di Chopin, e naturalmente anche a pagine di Stockhausen, di Xenakis, di Ferneyhough, di Radulescu. Il mio orecchio di compositore, prima ancora che di analista, si è sentito e si sente attratto da pagine simili in cui giocano un ruolo chiave a volte l'*ambiguità*, altre l'*intreccio* che sovrasta la mente che non riesce a controllarlo e per un istante vi annega.

3. Forma concreta vs forma storica, invenzione vs convenzione

L'analisi del contesto storico in cui si inserisce una data opera, il suo incastamento in un repertorio costellato di forme musicali riconosciute e stilemi riconoscibili, è naturalmente di fondamentale importanza nell'ambito di un'impostazione storico-critica, un'impostazione che ritengo senz'altro necessario assorbire, credo tuttavia che l'analisi che interessa il compositore cominci esattamente dove finisce questa messa a fuoco della *forma storica*. Il chiarimento di quegli aspetti dove si annida l'*invenzione* è il mezzo che ci consente di identificare la specificità e unicità di un'opera distinguendola — nel caso di opera che appartiene a un passato, non necessariamente lontano — da tutto ciò che sappiamo essere invece frutto di *convenzione* o *tradizione*. Andiamo alla ricerca della *forma concreta*, quella in cui si invera il pezzo, *quel* pezzo, non altri, seppure molto simili, dello stesso o di altri autori.

Apro qui una parentesi riguardo la necessità di individuare anche nella musica del XX e XXI secolo degli elementi chiaramente ascrivibili a una forma di *tradizione* oramai consolidata, anche all'interno dei percorsi di ricerca più sperimentali e rivolti al *nuovo*.⁷ Potremmo parlare anche di forme di *convenzione* nella musica contemporanea, se consideriamo il filo diretto che collega determinate situazioni musicali in qualche modo tipiche, gestualità leggibili secondo i codici di una Retorica del discorso mai scomparsa, alle aspettative di un pubblico che, con maggiore o minore consapevolezza, si è abituato a riconoscerle. Ci spingiamo a sostenere che proprio la ricerca del nucleo più genuino dell'*invenzione*, nell'analisi delle opere del grande repertorio tonale, ci ha persuaso della assoluta necessità della presenza e quindi dell'identificazione, anche nella musica contemporanea, di un materiale *derivato* e inscrivibile in un orizzonte più ampio e condiviso, non soltanto come liquido di contrasto sul quale misurare lo *sclero* che consente l'emersione e l'identificazione degli aspetti più propri dell'*invenzione*,

7. Sui connotati anche problematici che il concetto di *novità* viene ad assumere nel Novecento cfr. Piana [1991, Introduzione, § 8].

ma proprio come terreno linguistico senza il quale qualunque *parole* sarebbe impronunciabile.

Sono anche convinto che per analizzare (ascoltare, leggere, comprendere) la musica degli ultimi centoventi anni non servano una mente, occhi e orecchi *altri* rispetto a quelli necessari per andare a fondo nella musica del passato (come pure in quella di altre culture), e affermo questo sapendo di sollevare le sopracciglia di molti specialisti che, anche legittimamente, sottolineerebbero le differenze dei contesti socio-culturali, delle problematiche estetiche, dei condizionamenti tecnico-strumentali, etc. Tuttavia la pertinenza di queste differenze non cancella il dato di fondo relativo a una sostanziale *unità antropologica*: la stessa unità che ci consente di suonare e apprezzare la musica di secoli fa, ci consente di applicare categorie di pensiero analoghe per la strutturazione e destrutturazione dei vari discorsi musicali. Continuità/discontinuità, caos/ordine, contrasto/fusione, accumulo/rarefazione, chiusura/apertura, un'idea estesa della tensione consonanza/dissonanza, simmetria/asimmetria, proporzionalità, combinatoria, direzioni spaziali (nello spazio metaforizzato della musica e non solo): queste sono solo alcune delle categorie concettuali che un approccio fenomenologico ci invita ad usare, indipendentemente dal tipo di musica perché *pre-linguistiche*, calate certamente di volta in volta nella mutevolezza del contesto storico, eppure *metastoriche*.

4. Esplorare il campo delle possibilità

Per valutare a fondo la qualità di un'*invenzione*, la consapevolezza teorica del contesto storico-stilistico e la messa a fuoco degli aspetti caratterizzanti a volte non bastano: occorre prendere la matita, accendere l'immaginazione e provare a riscrivere il passo che stiamo analizzando conducendolo verso altri esiti, aprendo l'opera alla ricchezza di soluzioni alternative e, per le più varie ragioni, scartate. Seguendo il Meyer di *Explaining Music*

...il critico tenta di comprendere e spiegare le scelte fatte da un compositore in una particolare opera. Per fare ciò il critico deve essere a conoscenza delle possibilità disponibili al compositore in ogni momento della composizione e deve essere capace di valutare (in un senso generale) quali sarebbero le probabili conseguenze delle decisioni alternative. [Meyer 1973, 18, trad. mia]

La musica, come la letteratura, dispiega una necessità nella successione degli eventi, giungendo a volte alla rappresentazione di nessi "causali" che spesso vanno a formare quel sostrato che noi interpretiamo come un *pensiero narrativo* in senso lato. Per entrare dentro il meccanismo narrativo occorre spezzare questa

necessità, questi nessi, e immaginare le alternative scartate ma stilisticamente possibili.⁸ Solo questo sforzo di immaginazione riesce a rendere esplicita quella necessità, direi che la nostra capacità di comprendere un lavoro artistico, di attribuirgli il giusto valore estetico, dipenda anche da questo sforzo. L'immaginazione delle possibilità è dunque un altro forte legame tra l'analisi e la composizione e lo spazio comune è definito da quell'*Ars Combinatoria* che, da Raimondo Lullo e Leibniz in poi, costituisce lo strumento indispensabile per l'elaborazione di qualsiasi pensiero musicale.

Un paio di esempi tra i tanti li prendo dalla mia pratica didattica e analitica. Analizzando l'*Invenzione a due voci* BWV 777 in Mi Magg., mi sono soffermato su questa progressione (vedi Es. 1):



Es. 1. Bach, l'*Invenzione a due voci* BWV 777, bb. 33-38

si tratta della consueta concatenazione per quinte discendenti applicata al materiale motivico proprio di questo brano. Come è noto Bach ama le progressioni brevi e la ripetizione del modulo spesso non va oltre una o due repliche prima di una cesura cadenzale. A prima vista sembrerebbe così anche in questo caso, se però proviamo a ricostruire la progressione secondo la sua logica "grammaticale" scopriamo che Bach non ha semplicemente interrotto la progressione abbreviandola, ha operato un taglio, omettendo una ripetizione e collegando direttamente il 3° al 5° grado. Per ottenere l'accorciamento ha cioè realizzato un'*ellissi*, come si vede dall'Es. 2 dove ho evidenziato col tratteggio la parte omessa, ma logicamente implicata:



Es. 2. Bach, l'*Invenzione a due voci* BWV 777, bb. 33-38, ricostruzione della parte mancante

Un altro esempio, simile, lo troviamo alla fine dell'*Esposizione* della *Waldstein* Sonate di Beethoven (Es. 3).

8. Un esempio recente e assai interessante di questo approccio lo attua Santi Calabrò [2019].

2. b. 86

tema in FaM

b. 82

Mim: t Nap $V_4^6 \text{---}^5$ VI DoM: T $V_4^6 \text{---}^5$ ii FaM: T $V_4^6 \text{---}^5$ vi

cresc. p cresc. p cresc. p

Es. 3. Beethoven, *Waldstein Sonata*, fine *Esposizione*

2. b. 86

possibile attacco del tema in FaM

b. 82

Mim: t Nap $V_4^6 \text{---}^5$ VI DoM: T $V_4^6 \text{---}^5$ ii⁶ VI Lam: t ii⁶ $V_4^6 \text{---}^5$ VI FaM: T $V_4^6 \text{---}^5$ T

cresc. p cresc. p cresc. p

Es. 4. Beethoven, *Waldstein Sonata*, fine *Esposizione*, ricostruzione della parte mancante

Alla b. 86, Beethoven preferisce la brusca introduzione della tonalità di Fa Magg., quasi un “segnale di entrata” nello *Sviluppo*, anziché proseguire, con una maggiore continuità logica, una progressione modulante basata sulla cadenza d’inganno che l’avrebbe portato alla tonalità di Fa nel modo esposto nell’Es. 4 (dove il tratteggio indica la parte mancante, logicamente implicata).

Anche qui, come in Bach, abbiamo un’operazione di *elisione*, in questo caso nel collegamento delle tonalità per terze discendenti: Mi min. – Do Magg. – (La min.) – Fa Magg. Discutere le ragioni *strategiche* che spingono Beethoven a questa scelta è di grande interesse ma richiederebbe un approfondimento analitico che in questa sede non posso permettermi. Qui mi limito a sostenere l’utilità di ricorrere a simili ricostruzioni dei potenziali percorsi alternativi per penetrare nel cuore della percepita necessità narrativa.

5. Dall’analisi alla composizione 1: lo “Spazio dei Ritorni”

Tra le mie prime analisi, scritte con la passione del giovane compositore nella seconda metà degli anni ‘80, due riguardano il Debussy orchestrale, in particolare il *Prélude à l’après-midi d’un faune* e *Jeux*. Soprattutto quest’ultimo, di cui approfondii una sezione, fu per me l’inizio di una riflessione sulla temporalità e la ripetizione che doveva avere grandi conseguenze per la mia ricerca compositiva. Mi affascinava — e mi affascina tutt’ora — il principio della frammentazione e l’uso della ripetizione cui Debussy sottopone i materiali motivici e la nuova logica paratattica che tendeva a stringere in unità discorsive sezioni o momenti apparentemente irrelati o senz’altro contrastanti. Come il momento *Passionnément* (in 3/8) — quasi una citazione romantica — che viene prima introdotto al n. 32 di partitura e poi, poco dopo, reinserito bruscamente all’interno del contesto totalmente diverso e contrastante del n. 33 (in 2/4, *Assez animé, Ironique e léger*) con un effetto di *finestra di memoria* improvvisamente e drammaticamente aperta e richiusa. La compresenza di “stacchi” improvvisi e di passaggi consequenziali all’interno del medesimo discorso aprivano la strada a una sorta di *atonalità della sintassi*, una prospettiva che, giocando sulla decontestualizzazione, mi sembrava (e mi sembra) si possa mettere in rapporto con la *tecnica del montaggio* del nascente cinema (Méliès?) che, soprattutto ai suoi esordi, era ricco di sperimentazioni stranianti, assorbite poi, non a caso, dalla poetica surrealista.

Vedo ora, con posteriore consapevolezza, che ciò che mi intrigava di *Jeux*, questa *atonalità della sintassi*, era l’aspetto caratterizzante di quell’opera, un aspetto essenziale della sua invenzione. E il gioco ambiguo con la *tradizione* — espresso nell’uso di alcuni materiali — e con la *convenzione* — rilevabile nella retorica di certi collegamenti — era un gioco totalmente funzionale allo scardinamento

della precedente concezione della temporalità. Il *luogo storico* di Jeux è in un punto a metà strada tra le sinfonie di Mahler e lo Stravinsky *fauve*, forse ancora più radicale e sovversivo del *Sacre* perché basato su materiali residuali, spesso ancora tonali.

Due saggi, poi, mi aprirono la strada e la mente in questa indagine: quello di Nicolas Ruwet [1962], e quello di Herbert Eimert [1959] che ho letto nella traduzione inglese. In quest'ultimo in particolare mi colpì la stringa incredibilmente lunga di motivi e temi che Eimert proponeva di etichettare (ben 23) nell'intento di dimostrare l'inadeguatezza del confronto della struttura di *Jeux* con la forma del *rondò classico*. Ecco la sequenza:

A-B-C-A-D-E-A-E-F-D-G-H-D-G-H-I-H-I-F-H-K-H-F-K-L-M-L-N-O-N-A-P-Q-P-
Q-R-S-T-U-A-U-A-V-W-X-A-X-A-X

Rimasi intrigato da questa proliferazione parcellizzata, ma anche disorientato dalla inadeguatezza della rappresentazione offerta dalla stringa: il gioco della ripetizione-ripresa dei motivi era offuscato dal loro giacere sullo stesso asse del tempo, mi sembrava necessario trovare un altro modo per rappresentare la complessità di una struttura temporale così intessuta di *ritorni delle idee in contesti diversi*. Alla base di questa nuova concezione della temporalità, che Debussy condivide con Stravinsky, c'era infatti il privilegiare una dimensione *lineare* nella successione degli eventi: il loro susseguirsi secondo una logica imprevedibile sostituisce la dimensione polifonica, fatta di compresenza e sovrapposizione delle idee, tipica della tradizione che collega Beethoven a Brahms.

Di lì a pochi anni, nel 1990, elaborai quello che ho poi chiamato lo "spazio dei ritorni" (d'ora in avanti abbreviato in SdR), cioè una rappresentazione bidimensionale dell'evolversi temporale dei diversi contenuti di un pezzo: anziché distribuirsi sull'unico asse delle ascisse, le idee (i contenuti, i materiali) potevano trovare nella dimensione verticale una rappresentazione efficace del loro presentarsi nel tempo. Così, ad esempio, la stringa di Eimert vista prima, proiettata nello "spazio dei ritorni", sarebbe diventata un grafico come in Fig. 1. Si vede a colpo d'occhio tutta la complessità dell'intreccio di motivi, ma soprattutto si possono seguire linearmente e separatamente, le *vicende* di ciascun motivo, il suo ripresentarsi, subito o a distanza, il suo collocarsi "tra" elementi diversi, come accade al motivo D, che compare una prima volta preceduto da A e seguito da E (eventualmente innescando una logica discorsiva del tipo *antecedente/consequente*), e la seconda volta preceduto da F e seguito da G; si vede poi che vi sono diversi motivi che non si ripresentano affatto e altri che sembrano racchiusi da una struttura *palindromica* (da esempio F-H-K-H-F):

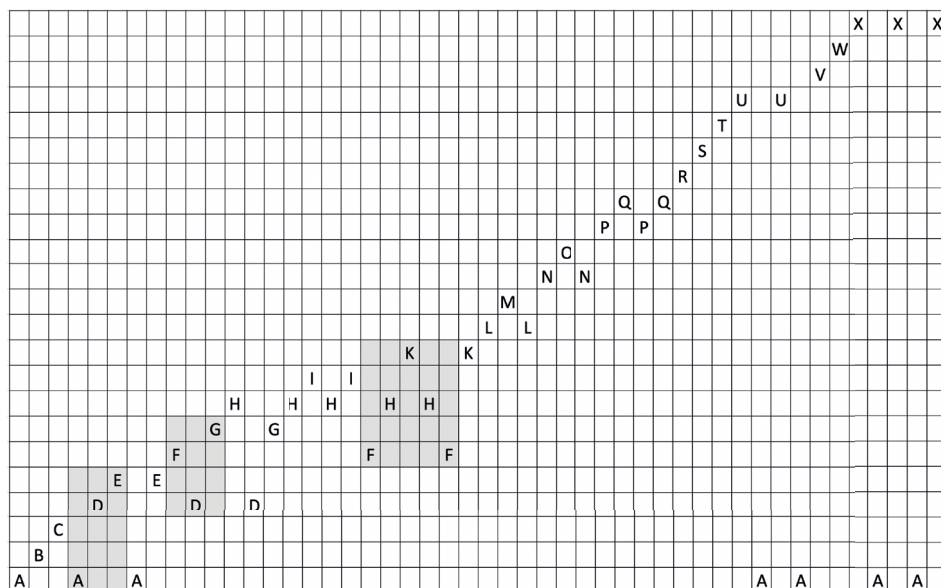


Fig. 1. La stringa di motivi di *Jeux* redatta da Eimert e proiettata nello “spazio dei ritorni”

Riguardando a distanza di anni l’analisi di Eimert sento in realtà che avrei molto da ridire proprio su questa segmentazione, ma il punto è un altro: questa possibilità di rappresentare la ricorrenza delle idee in un’unica visione come una struttura temporale complessa mi sembrò a quel tempo non solo uno strumento analitico, ma *una straordinaria e potente risorsa per il mio lavoro compositivo*. Come è facile immaginarsi, questo tipo di rappresentazione può *frattalicamente* applicarsi a elementi o aspetti della musica assai diversificati e posti su differenti scale di grandezza: nel caso di *Jeux* si è trattato di idee spesso riconducibili a motivi, comunque di una certa estensione, ma le lettere possono denotare momenti variamente articolati, aspetti tematici, frammenti motivici, figure, o addirittura strumenti, ritmi, timbri, gruppi di intervalli, singoli intervalli, perfino singole note.⁹

Prima di parlare di come ho applicato questa visione alla composizione, però, vorrei offrire brevemente almeno un altro esempio di utilizzo di questo schema all’interno di un’analisi.

9. Nel 2006 venne pubblicato *Analyse Musicale* di Jean-Marc Chouvel che presentava, in un contesto teorico dal respiro vasto e ricco di agganci verso la psicologia, l’acustica e l’informatica, un metodo di rappresentazione per la sua *analisi cognitiva* basato sul “diagramme formel” [Chouvel 2006]. Questo diagramma — sostanzialmente equivalente al mio *spazio dei ritorni* (con l’unica differenza di proiettare le idee verso il basso) — è applicato da Chouvel a varie partiture, sia tonali, sia contemporanee, per mostrare l’evolversi temporale degli aspetti più diversi.

Oltre che al discorso “paratattico” tipicamente debussiano, la rappresentazione dello SdR si presta perfettamente all’analisi della complessità di un intreccio polifonico come quello bachiano, consentendo di evidenziare proprio la sovrapposizione delle idee, in quanto *compresenti* nell’unità di tempo. Analizzando la fuga XVIII dal I volume del *Clavicembalo ben Temperato* (BWV 863), dopo aver isolato e analizzato i vari elementi micro motivici che costituiscono gli ingredienti fondamentali del tema, dei controsoggetti e delle parti libere (nell’Es. 5 l’inizio di questa analisi),



Es. 5. Bach, Fuga XVIII, I vol. *Clavicembalo ben Temperato* BWV 863, bb. 1–5

e dopo aver indagato il più a fondo possibile dentro i nessi che questi elementi hanno tra loro, ho provato a ricostruire la *forma concreta*, o specifica, di questa fuga, prima nella classica visione polifonica delle quattro voci in gioco (Fig. 2) e poi proiettando la ricorrenza di questi elementi nello SdR (Fig. 3).

La mappa delle ricorrenze si arricchisce di una serie di *ripres*e (evidenziate in alto dalle parentesi quadre con frecce) che determinano “chiusure” segmentali incrociate, dal momento che il ritorno di un elemento conosciuto dopo un periodo di *latenza* ha un sicuro rilievo formale. Ma nello “spazio” è rilevabile anche una curva ascendente verso elementi nuovi che ha il suo apice alla battuta 26, guarda caso la *sezione aurea* dell’intera composizione.

Quando concepì lo SdR ero affascinato dall’idea che alla dimensione polifonica, realizzata attraverso la sovrapposizione simultanea di più elementi (cellule, temi, motivi, textures, etc.), si potesse sostituire una polifonia *virtuale*, in cui gli elementi offerti all’ascolto *in successione*, in virtù di un’accorta distribuzione delle ricorrenze interne, finissero con l’apparire quasi simultanei. In altre parole, l’ipotesi da cui sono partito è che il continuo ricorrere degli stessi elementi (in contesti continuamente mutati da rinnovate relazioni di contiguità) renda impossibile il collocare, retrospettivamente, un elemento senz’altro *prima* anziché *dopo* un altro — ciò che normalmente ci fa identificare e separare, nella memoria, ad esempio una “prima parte” da una “seconda parte”. La ricorrenza degli elementi produrrebbe quindi la loro *fusione* nella memoria dell’ascolto, e questa (con)

Soprano			I	y y'y"C	C' C"	y y'y"C	InA C'	AuA	x1...x..			V	w ^ Inw	..D...D	InA C	AuA	.. B	IV
Contralto		IV ^T	y y'y"C	 C	C' C"	AuA		y y'y"C	x...x1..	IV ^T	D....	y2	w...v...	D...D		y y'y"C	InAC B y2	C
Tenore	I	y y'y"C	AuA	C	C' C"	IV ^T	B'	y1...C	I	y y'y"C	B1....					I	B y2. B	C
Basso				IV ^T	B' B"		IV		y1.....	y2 AuA	D D..		VI ^T	InB1 z..	B	...y2....	B	B y1

Fig. 2. Bach, Fuga XVIII, I vol. *Clavicembalo ben Temperato BWV 863*, schema voci/tempo

battute	1	3	5	7	9	11	13	15	17	19	21	24	26	28	30	32	34	37
													w... Inw					
											D...D			D^D				
									x1...x			y2				y2	y2	y2
							InA		y1 y1						InA		InA	
							B'				B1			InB1	B		B B	B
controsogg. 2			AuA			AuA		AuA		AuA						AuA		
controsogg. 1		C	C	C	C' C"	C	C	C		C					C	C	C	C
		y'y"	y'y"	y'y"C		y'y"		y'y"		y'y"						y'y"		
tema	I	IV ^T	I	IV ^T	divert 1	IV ^T	divert 2	IV	I	IV ^T	divert 3	V	VI ^T	divert 4	divert 5	I	divert 6	IV

Fig. 3. Bach, Fuga XVIII, I vol. *Clavicembalo ben Temperato BWV 863*, materiali/tempo nello SdR

fusione rappresenta per me una possibile idea alternativa di *compresenza* polifonica, che si costituisce inconsapevolmente della mente dell'ascoltatore.¹⁰

Il primo pezzo per il quale elaborai questo spazio bidimensionale, fu *Si dimentica/si ricorda* per flauto (fl.basso), viola e arpa (1990). Questo il suo SdR (Fig. 4):

						F							F'
				E		E'				E''			
			D					D'					
		C						C'			C''		
	B				B'					B''			
A			A'					A''					

Fig. 4. SdR di *Si dimentica/si ricorda*

Ciò che mi interessava, e mi interessa ancora oggi, in questo tipo di strutture è il dialogo, la tensione, che si instaura tra contenuti nuovi e contenuti già noti: un rapporto che prende vita nella mente dell'ascoltatore, e questo rapporto nello SdR assume un rilievo spaziale (vedi Fig. 5), rappresentato dall'orientamento delle frecce che collegano i contenuti verso l'alto (futuro) o verso il basso (passato).

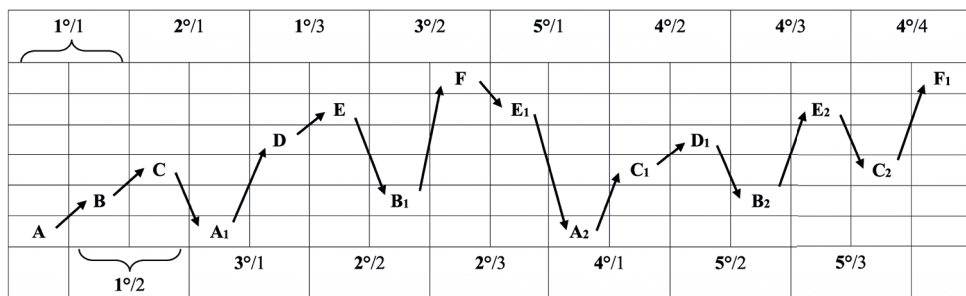


Fig. 5. SdR di *Si dimentica/si ricorda* con le 15 relazioni tra idee consecutive: tipo (1°-5°)/occorrenza

Questa semplice bipartizione nasconde in realtà differenze sottili e pregnanti che si vengono a formare, articolando questo spazio come un *campo di attese*, quindi dalla parte dell'ascoltatore: nella Figura 5 distinguiamo quindi cinque *tipi di possibili relazioni tra elementi consecutivi*:

- 1°) collega elementi nuovi ad altri elementi nuovi
- 2°) collega elementi nuovi ad elementi conosciuti (al loro primo *ritorno*)
- 3°) collega elementi conosciuti (perché *ritornati*) ad elementi nuovi

10. Lo spazio dove avviene questa costituzione è quello spazio della “coscienza interna del tempo” in cui Husserl vedeva realizzarsi il presente, *esteso* nelle due direzioni opposte da ritenzioni e protensioni [Husserl 1981] [Piana 1979] [Lanza 2013].

- 4°) collega tra loro elementi conosciuti, seguendo l'ordine originario di occorrenza
 5°) collega tra loro elementi conosciuti, invertendo l'ordine originario di occorrenza

come si vede nei primi tre tipi si presentano elementi nuovi, mentre il 4° e 5° tipo offrono una fase di “gioco” tra elementi già uditi secondo diverse gradazioni di “informazione” dipendenti sia dalla loro più o meno recente occorrenza, sia dal fatto di collegare elementi che seguono o meno l'ordine originario di successione. L'interesse percettivo e fenomenologico per il ripresentarsi di una idea è determinato quindi in modo sostanziale, oltre che dalla qualità della sua variazione, anche dalla sua *ricontestualizzazione*, dal suo trovarsi di volta in volta in un *intorno* temporale differente che senz'altro ne altera la ricezione e la rimemorazione, quindi in ultima analisi, il *sensu*.

Nello studio di questo tipo di successioni di elementi nel tempo, un aspetto di grande interesse è stato, ed è, per me la possibilità di *massimizzare la varietà* di questi ritorni, imponendo la regola che gli elementi ripetuti si collochino sempre *tra* elementi diversi, in modo da avere relazioni sempre nuove. La ripetizione è quindi compensata dalla varietà degli *intorni*. Un'altra regola che impongo è quella di considerare (innanzitutto) gli SdR di lunghezza massima, trascurando per il momento le forme che si interrompono prima (come l'ultima della Fig. 6). Le possibilità combinatorie crescono, come è naturale, col numero degli elementi in gioco, ma la regola esposta comporta delle forti limitazioni: non solo esclude le identità adiacenti AAB, ABB, ma esclude anche i ritorni immediati del tipo ABA. Quindi, ad esempio, con tre elementi sono escluse le forme ABCB e ABAC, resta solo la forma ABCA. Con quattro elementi (Fig. 6) gli schemi completi possibili sono i primi tre ed essendo gli elementi in numero pari vi sarà sempre una relazione di contiguità mancante:

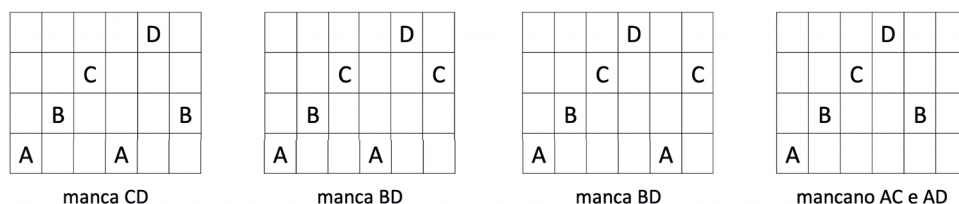


Fig. 6. SdR possibili con 4 elementi, massimizzando la varietà dell'*intorno* dei ritorni

Spiegare il perché di queste relazioni mancanti richiede una piccola digressione matematica. Ho menzionato le possibilità combinatorie, ma l'ambito di riferimento più appropriato per questo tipo di ricerca credo sia la *Teoria di grafi*: possiamo infatti immaginare lo SdR come un tipo particolare di grafo $G = (V, E)$

connesso (i vertici sono, anche indirettamente, tutti collegati), *orientato* (con gli spigoli o archi dotati di una direzione) e *semplice* (che non ammette archi multipli) i cui vertici (V) sono gli elementi e gli spigoli (E) le relazioni tra di essi.¹¹

Secondo la Teoria dei grafi in un grafo *completo* su n vertici (in cui *tutti* i vertici sono direttamente collegati) il numero degli archi è dato dalla formula $\frac{n(n-1)}{2}$ (un caso particolare di coefficiente binomiale). Invece per sapere quante relazioni possiamo avere in uno SdR di n elementi, in cui vale la regola che *massimizza la varietà dei ritorni*, dobbiamo distinguere i due casi di n dispari ed n pari:

- 1) nel caso in cui il numero dei vertici sia dispari la formula $\frac{n(n-1)}{2}$ resta valida e il grafo corrispondente allo SdR sarà un *cammino completo ciclico* "euleriano" (*ciclo euleriano*), perché studiato in modo tale da percorrere tutti gli archi una e una sola volta pur toccando più volte gli stessi vertici e ritornando al punto di partenza. Nella Fig. 7 sono confrontate, nella duplice versione di *grafo* e *schema temporale*, due dei 22 schemi possibili basati su uno SdR con 5 elementi. Osserviamo che ogni vertice è di grado pari,¹² cioè ogni elemento è, per due volte, sia punto di arrivo, sia di partenza:

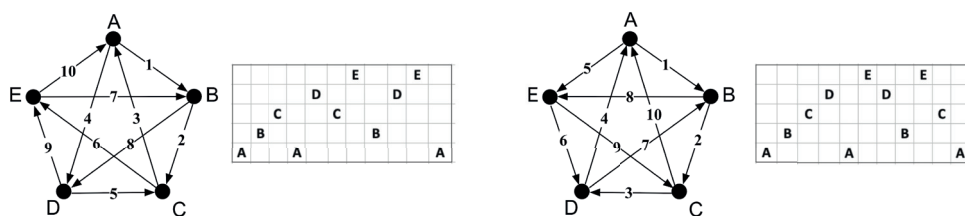


Fig. 7. Due degli SdR possibili con 5 elementi e i loro grafi corrispondenti

- 2) nel caso di un numero pari di vertici, invece, avremo un semplice *cammino euleriano* (non quindi un *ciclo*) poiché vi sono vertici di grado dispari. Il numero degli archi questa volta non può essere dato dalla formula $\frac{n(n-1)}{2}$ poiché vi saranno sempre degli archi mancanti, in più essi saranno in numero crescente al crescere di n . Nella Fig. 8 vediamo il caso di 4 elementi, già esposto nella Fig. 4: i grafi corrispondenti rendono evidente la relazione, o spigolo, mancante (ad es. CD o l'inverso DC che non consideriamo come distinti):

11. Per i concetti della *Teoria dei Grafi* faccio riferimento soprattutto al testo di Oystein Ore [1972, 29 sgg.] e alla dispensa del prof. Carlo Casolo [2009, 16, 19-20].

12. Il *grado* assegnato a ciascun vertice è definito come in numero di spigoli incidenti su di esso.

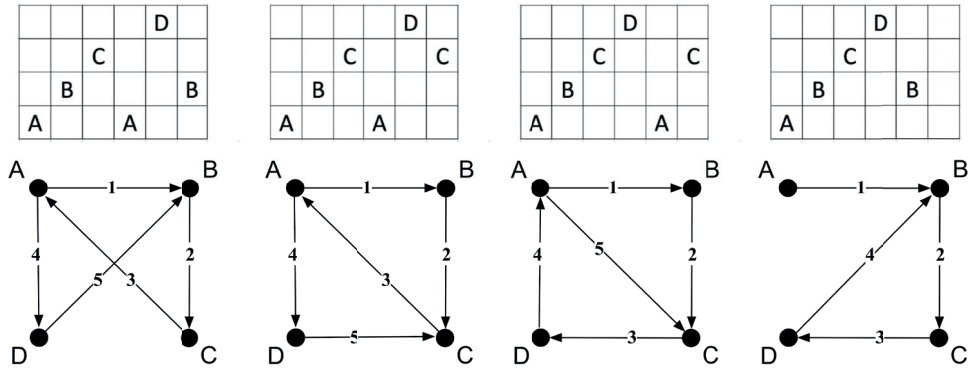


Fig. 8. SdR possibili con 4 elementi e i loro grafi corrispondenti

Nel caso di 6 elementi le relazioni mancanti saranno (almeno) due, nell'esempio seguente FC e BD:

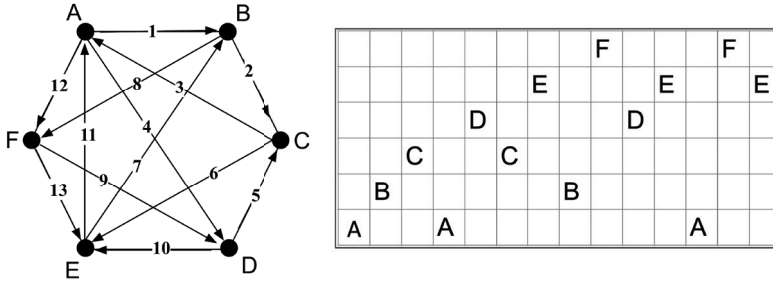


Fig. 9. Uno degli SdR possibili con 6 elementi e i suo grafo corrispondente

Nel caso di 8 elementi le relazioni mancanti saranno tre, e così via.

Possiamo dunque sapere a priori di quante relazioni si compone uno SdR di ordine pari?

La mia risposta è la seguente: $\frac{n(n-1)}{2} - \left(\frac{n}{2} - 1\right)$ che, semplificando, diventa $\frac{(n-1)^2 + 1}{2}$ (dove n è un numero pari).

Si tratta di una *congettura* che non sono in grado di dimostrare, ma di cui ho verificato l'esattezza per i primi numeri pari. Sarà interessante sapere se esiste un modo per conoscere apriori anche il numero degli SdR possibili di ordine n ma per svolgere questo tipo di ricerca occorrerà la collaborazione interdisciplinare di un matematico.

È interessante osservare che queste relazioni di contiguità mancanti possono diventare un'opportunità sul piano dell'architettura compositiva se, ad esempio, vogliamo escludere che due idee che condividono un aspetto particolare (una dinamica, una *texture*, un campo armonico, ecc.), disposte l'una dopo l'altra,

vengano assimilate dall'ascolto come un tutt'uno. Come in ogni tecnica compositiva anche qui, infatti, è necessario modulare le regole per aumentare il numero delle possibilità. Negli schemi delle Figg. 4 e 5, ad esempio, la relazione che pone E_2 dopo B_2 , non è del tutto nuova poiché inverte la relazione che vedeva già gli elementi E e B come *adiacenti*, scambiati di ordine. L'indebolimento della regola che massimizza la varietà degli incontri tra elementi consente l'occorrenza di una coppia già adiacente, ma in ordine inverso — un'*anastrofe* per usare la terminologia retorica — (YX dopo XY). Nel modulare questa regola, tuttavia, mi è già capitato di imporre come limite la *non adiacenza* della coppia invertita con la coppia originaria, quindi non ammettere {...(BC)(CB)...} ma, ad esempio, {...(BC)(AD)(CB)(DA)...} in modo che la ricerca della varietà venga comunque salvaguardata (si veda, ad esempio, la Fig. 11 e la nota 14).

Chiusa questa parentesi *speculativa*, che potrebbe apparire fine a se stessa ma che per me è un passaggio in qualche modo necessario, vorrei citare almeno un paio di casi in cui la costruzione della struttura temporale attraverso lo SdR mi ha consentito di sviluppare un'idea di narratività forte che difficilmente sarei riuscito ad esprimere altrimenti. Il primo caso è *La morte del Principe (dal Gattopardo)*, un pezzo per violoncello solo del 2008 (si veda il suo SdR in Fig. 10).

Spiegare le ragioni che mi hanno portato a questo tipo di costruzione partendo dal VII capitolo del celebre romanzo — quel crescendo “al contrario” declinato come “svuotamento dell'otre”, della forza vitale, mentre trascorre il ricordo di un'identità irrimediabilmente erosa dal tempo — sarebbe troppo lungo in questa sede, rimando perciò, chi volesse approfondire, a un mio contributo specifico [Lanza 2010]. Qui mi limito a segnalare due aspetti della struttura del brano che vengono messi in luce dallo schema. Il primo è costituito dalla dimensione melodica, elaborata attraverso una distribuzione delle idee all'interno dello spazio diastematico che è il risultato di un “programma” preciso, teso a un graduale oscuramento timbrico realizzato attraverso la continua ripresa delle idee in registri via via più gravi. Così accade per le idee A (A_1, A_2, A_3), B (B_1, B_2), E (E_1) ed F (F_1), ed è stato proprio lo SdR a permettermi di progettare, nella temporalità del pezzo, cioè all'interno della sua architettura complessiva, questo *progredire orientato* nello spazio sonoro. L'altro aspetto particolare è costituito dall'idea H (Es. 6) che presenta un'articolazione al suo interno in qualche modo simile allo SdR generale, costituendo quindi una sorta di *microcosmo* in cui il *macrocosmo* dell'intero brano di rispecchia o, per dirla in termini narratologici, realizza una *mise en abîme*.

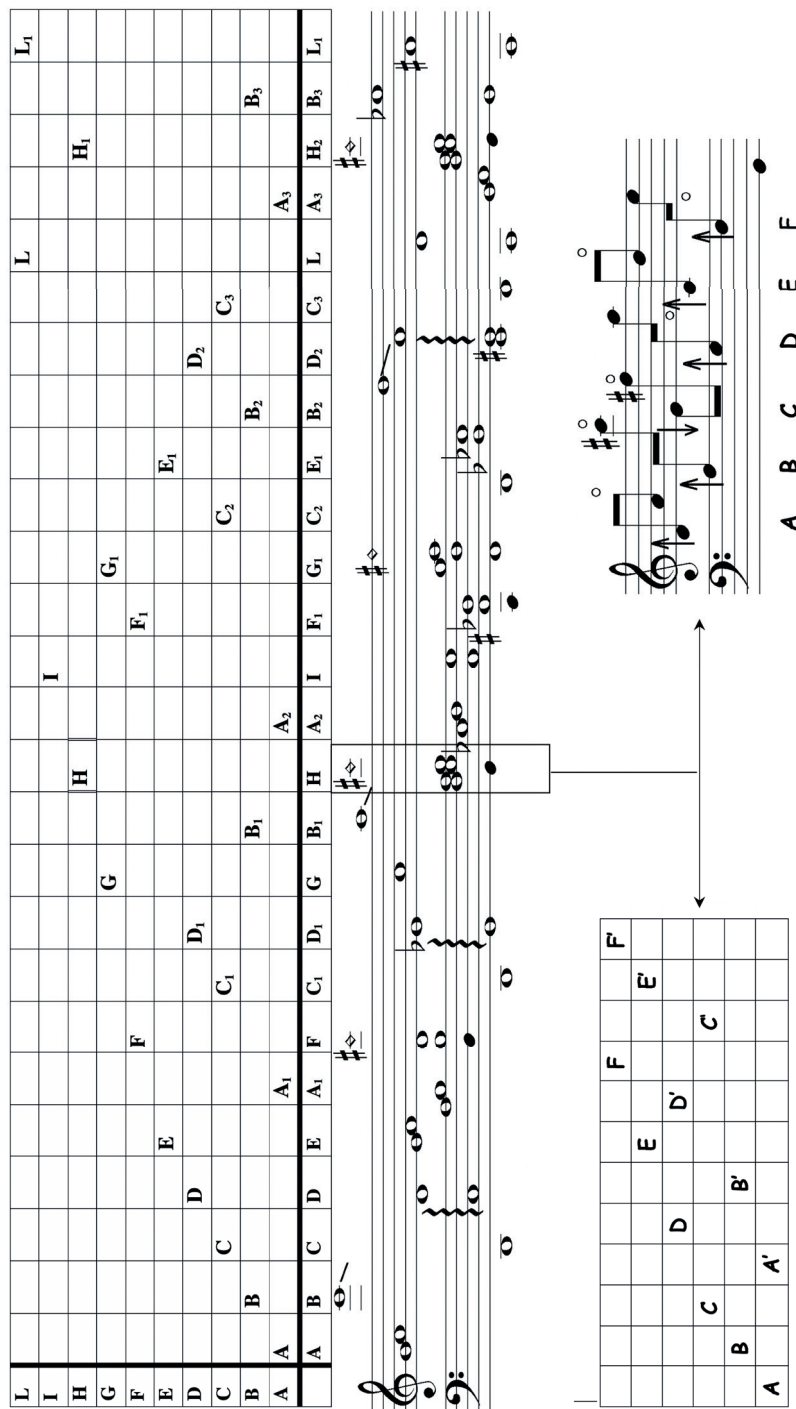


Fig. 10. SdR di La morte del Principe (dal Gattopardo)

③

Es. 6. *La morte del Principe*, estratto dalla partitura (©Edizioni Ars Publica 2011)

Il secondo caso è un pezzo del 2015 intitolato *Interplay-recurrence*, per flauto in sol e violino, nella Fig. 11 il suo schema strutturale e il suo SdR.

Come si vede, in questo pezzo la quantità di idee principali è notevolmente ridotta — appena 4 — e questo perché la loro struttura interna è piuttosto ampia e articolata. In particolare la fase A, che ospita microidee come *gesti*, ha un suo proprio sviluppo narrativo che viene in un certo senso interrotto dalle fasi B, C e D. Lo si vede nello schema sotto lo *spazio* generale: saldate tra loro, riconnesse nella memoria dell'ascoltatore, le fasi A-A'-A'' rivelano la loro coerenza nei materiali coinvolti e ripresi.

Anche in questo pezzo, come in *La morte del Principe*, ho voluto riprodurre l'autosomiglianza tra micro e macrostrutture: oltre alle fasi A, anche le fasi D e D' sono articolate al loro interno come lo spazio totale, anzi il loro *spazio dei ritorni*, che rimane identico nelle due fasi, solo interpretato da elementi differenti, rispetta lo *spazio dei ritorni* totale in modo quasi letterale, non solo *simile*,¹³ ponendo le equivalenze $k = A$, $l = B$, $m = C$, $n = D$ (si veda l'estratto dalla partitura Es. 7).

13. Come abbiamo detto poco sopra, il suo SdR, per prolungarsi oltre la lunghezza dei 6 elementi, adotta l'attenuazione della regola della massima variazione degli intorni, ammettendo

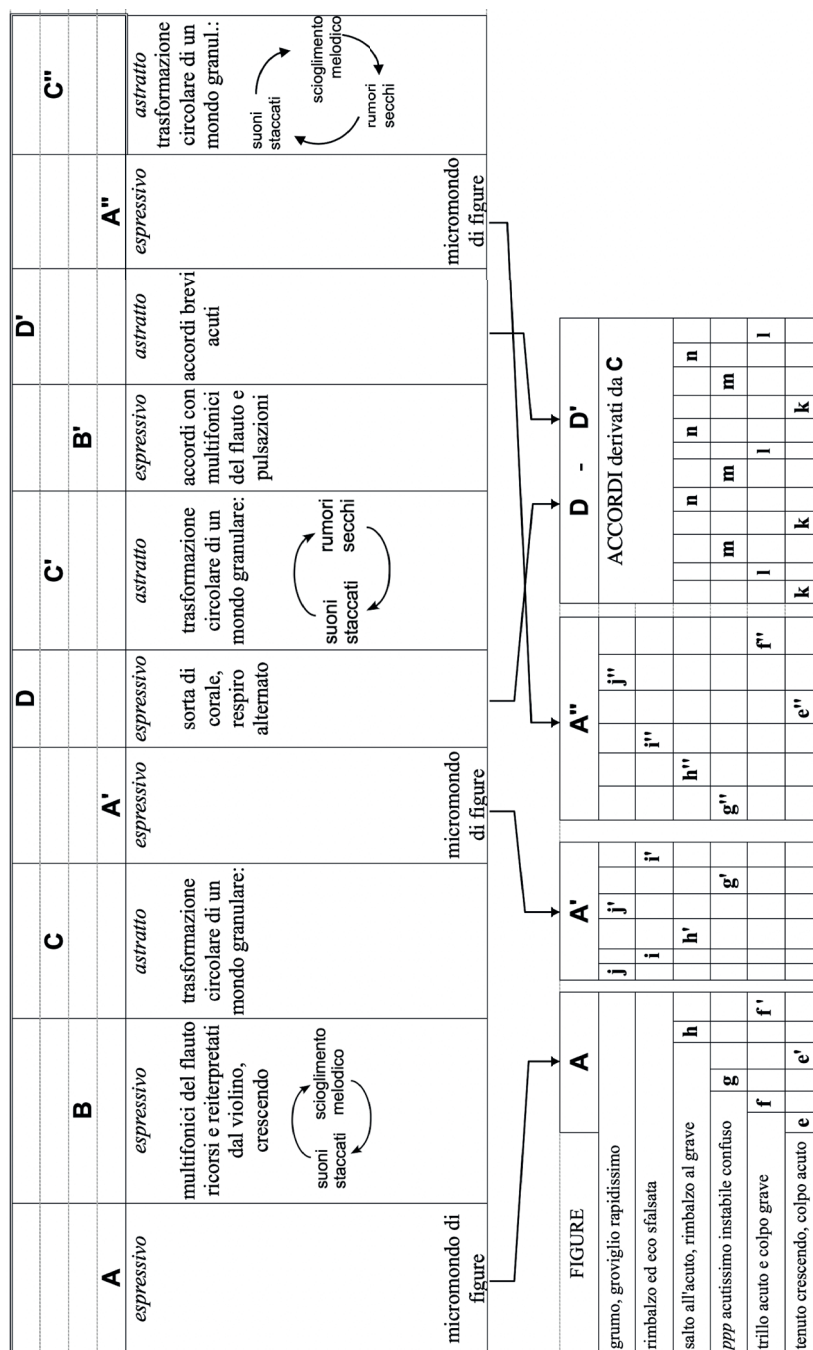


Fig. 11. Schema strutturale e SdR di *Interplay-recurrence*

The image displays a musical score for J.S. Bach's Invention No. 1, specifically focusing on sections A' and D. The score is written for a single melodic line on a five-line staff. Section A' begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of eighth and sixteenth notes, with dynamics ranging from *p* (piano) to *mf* (mezzo-forte). A performance instruction "Allegretto moderato" is present. Section D follows, marked with a double bar line and a repeat sign. It includes a variety of musical ornaments and trills, with dynamics such as *pp* (pianissimo) and *sf* (sforzando). The score is annotated with numerous performance markings, including slurs, accents, and dynamic changes. A small text box in the middle of the score provides a translation of the German text: "Allegretto moderato, la voce nella musica di una terza minore, waltz a third, as does in b. 41". The score concludes with a final cadence and a *pp* marking.

Es. 7. *Interplay-recurrence*, le sezioni A' e D, estratto dalla partitura (© Edizioni Ars Publica 2017)

Non ho utilizzato sempre lo “spazio dei ritorni” per elaborare lo schema formale dei miei pezzi ma quando l’ho fatto questo aspetto è senz’altro diventato un tratto caratterizzante, una parte importante dell’invenzione.

6. Dall’analisi alla composizione 2: ascolto, scrittura, idea

In anni più recenti ho voluto analizzare il preludio n. 14 dall’op. 28 di Chopin, una di quelle pagine brevissime e fulminanti che mi hanno sempre lasciato attonito, quasi stordito. L’esperienza dell’ascolto come portatrice del *senso* è in questo caso davvero esemplare: al primo come all’ennesimo ascolto ci si chiede “cos’è stato?”, cosa succede in quella manciata di secondi di musica? L’orecchio fatica a seguire una traccia melodica granularizzata da un movimento spezzato dalla continua oscillazione: Chopin non ha inventato una *texture* simile, ma il *modo* di trattarla è così peculiare da renderla il vero cuore dell’invenzione.¹⁴ L’omioritmia omofonica è già una scelta forte, poi il raddoppio nel registro grave, la dinamica a mantice presumibilmente in piano e il tempo rapido *Allegro*, ancorché *pesante* (nell’Ur-text), per non parlare della metamorfosi continua dell’armonia sottostante che, come la linea melodica, viene frantumata in lacerti a tratti sconnessi come tessere di un puzzle che non coincidono perfettamente:



Es. 8. Inizio del Preludio op. 28, n. 14 di Chopin

È stata questa ininterrotta *oscillazione* su due livelli melodici a volte chiaramente distinti, altre confusi, a colpirmi, è lì che si annida l’invenzione, era lì che dovevo indagare. Ho quindi separato la linea superiore e quella inferiore,

relazioni invertite, in particolare, nella struttura principale, abbiamo prima BC e AD, quindi CB e DA; nelle sezioni interne A' e A'', si trovano *ih* e *hi*, e nella sezione D-D', abbiamo *nm* e *mn*. È anche su questo fronte che si realizza l'autosomiglianza.

14. Lascio agli storici il compito di approfondire la filogenesi di questa texture che risale senz'altro a certi preludi di Bach. Ho trovato spesso questo preludio assimilato al *Finale* della sonata op. 35 (per esempio in Rosen [1995, 324 sgg.], mi sembra però evidente che la figura del preludio, con la sua oscillazione costante e il conseguente sdoppiamento delle due linee, sia sostanzialmente diversa dagli arpeggi della sonata, le due texture hanno in comune solo l'unicità della linea e la conseguente introiezione dei valori armonici e contrappuntistici.

originale

scrittura alternativa

linea superiore

linea inferiore

linea superiore: sintesi

linea inferiore: sintesi

Es. 9. Inizio del Preludio op. 28, n. 14 di Chopin, riscrittura con sintesi lineare

Es. 10. Continuazione dell'Es. 9 riportando solo le linee sintetizzate

riscrivendo lo spartito e mi è sembrato che emergesse un elemento nascosto tra le tante ripetizioni di note tutte di egual valore: un *profilo ritmico* che l'orecchio coglie come qualcosa di sfocato e asimmetrico. L'Es. 9, un estratto della mia analisi, mostra i successivi passaggi, dall'alto verso il basso, verso la riscrittura sintetica: nella sintesi della linea inferiore ho scelto di mantenere alcune ripetizioni che mi sembrano appartenere a un andamento *giambico* che, quando presente, è significativo, mentre dalla sintesi della linea superiore, definita dai cambi di altezza, eliminando quindi tutte le ripetizioni, emerge qualcosa di inatteso che il nostro ascolto riesce appena a percepire in modo vago e oscuro: un profilo ricchissimo di sincopi e spostamenti continui e imprevedibili dell'accento. È in questo — insieme ovviamente alla sua straordinaria ricerca armonica — che io vedo un aspetto essenziale dell'invenzione che caratterizza questo brano (Ess. 9 e 10).

Ho richiamato questa analisi perché il lavoro di messa a fuoco di quella texture così ambigua e sfuggente mi ha spinto verso una ricerca che è poi sfociata nella composizione di *Anamorfico*, un brano per quattro clarinetti del 2017. Al centro di questo pezzo vi sono due interpretazioni dell'idea di "sdoppiamento": per l'interpretazione *spaziale* ho scritto un'unica linea melodica, sdoppiata, come in Chopin, da un andamento che oscilla costantemente tra due registri. I clarinetti eseguono tutti la stessa linea melodica e quando due dei clarinetti mutano in clarinetti bassi quest'unica linea subisce a sua volta uno sdoppiamento che si ricompatta una volta che gli esecutori riprendono il clarinetto in Sib.

L'altra interpretazione dello sdoppiamento è in chiave *temporale*: la linea melodica del 1° clarinetto viene eseguita identica dagli altri strumenti a cascata, una sorta di *canone stretto* portato al limite estremo, essendo le voci sfalsate di appena una nota. Il risultato è che la percezione della linea melodica, a sua volta già sdoppiata nei due registri, viene totalmente alterata perché continuamente prolungata dal rispecchiamento reciproco dei quattro strumenti. Questo risultato viene poi potentemente amplificato da una disposizione spaziale particolare che viene richiesta per questo pezzo: i quattro clarinetti si devono collocare ai quattro vertici di un quadrilatero ideale formato dal pubblico (Fig. 12).

L'effetto straordinario che emerge è qualcosa di inaspettato guardando la partitura e che è possibile cogliere solo attraverso questa particolare situazione di ascolto: di qui il titolo. Nell'Es. 11, un estratto della partitura.

Al di là dei risultati raggiunti ciò che ho provato a mostrare è la forte interdipendenza che può esistere, almeno nella mia personale esperienza, tra i processi mentali che mettiamo in atto per analizzare un pezzo e quelli che ci portano a comporre. Le varie strategie che usiamo per estrarre informazioni da un brano attraverso l'elaborazione di schemi, modelli e grafici; la formulazione delle giuste domande da porre alla musica per avere risposte intorno al suo *senso* che vadano

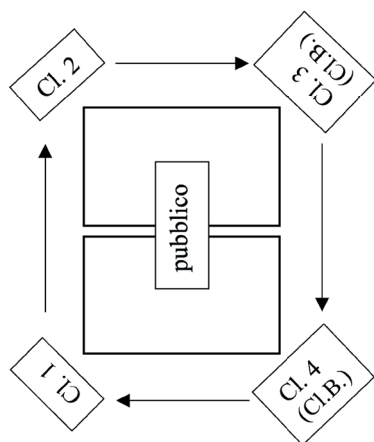


Fig. 12. Disposizione spaziale degli strumentisti rispetto al pubblico in *Anamorfico*

Es. 11. *Anamorfico*, Estratto della partitura (©Babel Scores 2021)

ben oltre quegli schemi; il passaggio continuo dall'ascolto del brano allo studio della sua partitura, ovvero dalla forma temporale alla sua dimensione semiotica e "hors-temps", per mettere a fuoco la vera essenza dell'invenzione; tutto questo è, per il compositore — o almeno per me — parte integrante *anche* della propria ricerca compositiva.

7. Dall'idea alla tecnica e dalla tecnica all'idea

Mi trovo spesso di fronte al problema di separare l'idea musicale dalla tecnica compositiva necessaria per realizzarla. Ne parlo spesso ai miei studenti, ma è un problema che affronto costantemente nella mia personale ricerca, un problema sempre aperto. Si può pensare di partire da un'immagine, sonora o meno, musicale o anche extra-musicale, immaginare un processo, una metamorfosi o un percorso narrativo e dire: questa è l'idea, ora devo realizzarla. Come? In realtà il rapporto tra le sorgenti delle idee e le "strategie" compositive per realizzarle è più complesso e intricato.

È vero che vi sono stati dei compositori che hanno affermato di essere approdati a determinate tecniche per riuscire ad elaborare in modo adeguato delle *visioni*, spesso apprese dal mondo naturale. Due casi su tutti: Messiaen e Xenakis. Il primo è affascinato dalla libertà ritmica e melodica del canto dei vari uccelli, che studia e analizza meticolosamente; il secondo è catturato dai fenomeni sonori "massivi": non il canto di un singolo uccello, ma di migliaia tutti insieme, come le cicale, o il vociare collettivo in una manifestazione di piazza. Il primo elabora una straordinaria teoria sulle scale modali e sul trattamento di ritmi simmetrici, il secondo studia la possibilità di ricostruire questi fenomeni sonori massivi attraverso l'indeterminazione stocastica della termodinamica, le catene di Markov, le leggi di Poisson. Tutto questo è vero, ma è vero anche che la freccia che va dall'idea al processo si può invertire, e di fatto si inverte, e i processi compositivi, le tecniche elaborative, lungi dall'essere solo dei meri mezzi, degli strumenti per raggiungere uno scopo, sono a loro volta *una formidabile sorgente di idee*. Di cosa deve occuparsi l'analisi? rivelare il dettaglio dei processi e delle tecniche oppure orientare l'interpretazione e l'ascolto verso l'apprensione del senso, dell'idea, a partire dalla sua superficie fenomenologica? Proprio l'inversione della freccia ci dice che questa opposizione non è corretta, poiché in molti casi è impossibile separare le due cose, e se possiamo dire che una data tecnica preesiste rispetto a un'idea e può essere usata da compositori diversi, vediamo anche che determinati strumenti compositivi nascono con lo scopo di realizzare certe idee e trovano poi, in un certo senso, vita propria.

Un esempio, che mi coinvolge direttamente, mi consente di illustrare meglio questo punto. Devo premettere che l'idea dello sdoppiamento/sovrapposizione dell'unica linea melodica che conduce al canone "iperstretto" in *Anamorfico* mi è nata sia per dare un correlato *temporale* allo sdoppiamento spaziale prodotto dall'oscillazione, sia pensando di estremizzare il concetto di imitazione. In realtà se dovessi rintracciare nella mia produzione precedente — facendo un'autoanalisi — un'idea "madre" rispetto a questo esito la troverei in un brano del 2009, *Cinque pezzi per quattro sassofoni e quattro percussionisti*, che sviluppa l'idea di una *visione sfocata* rappresentata, come nei vecchi telemetri delle reflex, dallo sdoppiamento della figura inquadrata che viene poi gradualmente a coincidere, in un movimento di aggiustamento intorno al punto di fuoco, simile a quello del violinista che agisce sul pirolo per aggiustare l'intonazione fine della corda. In quel brano, in effetti, anche l'intonazione dei sassofoni partecipa dell'idea di una leggera *sfocatura* essendo accordati, solo per IV pezzo, il *sax soprano* $1/8$ di tono, il *sax alto* $1/4$ di tono e il *sax tenore* $3/8$ di tono sotto (l'Es. 12 mostra uno stralcio della partitura in suoni reali):

Es. 12. *Cinque pezzi per quattro sassofoni e quattro percuss.*, estratto della partitura (©Babel Scores 2021)

Questo tipo di *sfocatura* l'ho poi usato in diversi altri pezzi, sempre attraverso la tecnica di sovrapporre la stessa linea melodica con diverse velocità e

strutturazioni ritmiche, offrendo alla percezione quell'*impressione di confusione* che ha sempre esercitato su di me un grande fascino, in rapporto dialettico con zone più "ordinate".

Ho poi avuto due *sorprese*, in anni successivi e in momenti indipendenti dalla composizione di questi lavori. La prima fu, il rendermi conto, di fronte a una celebre pagina della Missa "*Homme armé*" di Jusquin Desprès che la tecnica con cui ottenevo la sfocatura altro non era che una forma di *canone mensurale*:



Es. 13. Agnus dalla Missa *Homme armé* di J. Desprès

Proprio l'istantanea simultaneità del motivo-parola nelle tre voci — senza l'isolamento di una voce che propone *prima* delle altre — genera da subito quel tipo di fusione: è in fondo un'interpretazione *paradossale* del concetto di contrappunto polifonico quella che sostituisce, all'alterità di voci diverse, la moltiplicazione che si fa *con-fusione* dell'identità.

L'altra sorpresa, recentissima, l'ho avuta scoprendo XAS l'unico pezzo di Xenakis per quartetto di sassofoni che, per brevi momenti, costruisce una texture anch'essa basata sulla sovrapposizione di un'unica linea sfalsata (partitura in suoni reali):



Es. 14. Iannis Xenakis, XAS, ©Salabert

Il pezzo è del 1987 e io l'ho ignorato fino a due anni fa, ma il punto è un altro: sono stato felice di *riconoscere* in quelle pagine un pensiero in qualche modo affine mentre, se avessi deciso consapevolmente di utilizzare la tecnica del canone mensurale o mi fosse venuto in mente, *dopo* averlo ascoltato, di elaborare un frammento di partitura di Xenakis, avrei fatto solo quello che altre volte è capitato di fare, a me come a tanti altri compositori, ovvero *tessere e ritessere sempre gli stessi fili*, poiché, com'è noto, creazione è rielaborazione.¹⁵ La relazione tra l'*idea musicale* (qualunque significato si intenda con questa espressione) e la tecnica compositiva che *ci appare* necessaria per realizzarla, può dunque prendere le strade più imprevedibili.

In realtà è lecito dubitare che l'analisi possa in qualche modo ripercorrere a ritroso la complessa processualità della composizione, anche avvalendosi delle tante tracce di quei processi eventualmente messe a disposizione dal compositore stesso o giunte nelle mani dello Storico svuotando i cassette con gli appunti e gli schemi preparatori. Sarei tentato di affermare che, una volta che ci confrontiamo con un'opera, terminata ieri o quattro secoli fa, il compositore e i suoi procedimenti, in quanto tali, non ci dovrebbero più riguardare, essi restano *condensati* nell'opera che costituisce insieme il loro temporaneo e particolare inveramento e superamento.

15. «Che cosa vuol dire poi inventare e chi può dire di aver inventato questo o quello? Così anche è in genere una vera stoltezza fare storie di priorità; giacché è solo per inconsapevole presunzione che non ci si vuole riconoscere onestamente come plagiari.» Johann Wolfgang Goethe, *Massime e riflessioni*, 1833 (Dagli Scritti postumi. Su natura e scienza naturale, n.1146) [Goethe 2007].

« Se Wilhelm la prima volta aveva provato la gioia della sorpresa, la seconda conobbe quella di un'attenta ricerca. Ormai voleva rendersi conto di come le cose si svolgessero. (...) perché le marionette dessero proprio l'impressione di parlare, perché lo spettacolo fosse così piacevole, ... tutto questo per lui era un mistero che lo agitava, tanto più in quanto desiderava allo stesso tempo essere ammaliato e ammaliare, avere, insieme, le mani nascoste negli ingranaggi del gioco e godere, al pari degli altri bambini, le gioie dello spettacolo. » [Goethe 1977, 11-12]

Penso che l'analisi sia in fondo un atto di amore verso un'opera musicale e che il compositore, come il piccolo Wilhelm, voglia scoprire il meccanismo del gioco per giocare lui stesso, ma senza perdere la capacità di rimanere ammaliato.

BIBLIOGRAFIA

- ALBÉRA P. (1989), *Entretien avec P. Boulez*, in «Contrechamps» numéro spécial, *Musiques en création, Festival d'automne à Paris*, Éditions Contrechamps, Genève, pp. 70–78.
- BOULEZ P. (1968), *Note d'apprendistato*, Einaudi, Torino; ed. orig. *Relevés d'apprenti*, Éditions du Seuil, Paris 1966.
- CALABRÒ S. (2019), *Trasmutazione di un archetipo e sue conseguenze nel I movimento della Sonata op. 110 di Beethoven*, «RATM», 2019–2, pp. 57–90.
- CALVINO I. (1990), *Lezioni americane*, Einaudi, Milano.
- CASOLO C. (2009), *Corso di Teoria dei Grafi*, dispensa del corso “Complementi di Algebra”, Dipartimento di Matematica “Ulisse Dini” dell'Università di Firenze <<http://web.math.unifi.it/users/casolo/dispense/tgrafi2009.pdf>>
- CHOUVEL J-M. (2006), *Analyse Musicale*, L'Harmattan, Paris.
- COOK N. (1987), *A Guide to Musical Analysis*, Dent, London; trad. it. *Guida all'analisi musicale*, Guerini, Milano 1991.
- EIMERT H. (1959), *Debussy's Jeux*, ed. orig. *Debussys Jeux* in «Die Reihe», Band 5, 5–22, 1957.
- GADAMER H. (1983) *Verità e metodo*, Bompiani, Milano; ed. orig. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Mohr, Tübingen 1960.
- GOETHE J. W. (1796), trad. it. *Wilhelm Meister, la vocazione teatrale*, Garzanti, Milano 1977.
- GRANDE A. (2020), *Una rete di ascolti. Viaggio nell'universo musicale neo-riemanniano*, Aracne, Roma.
- HUSSERL E. (1981), *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo: 1893–1917*, tr. it a cura di A. Marini, Franco Angeli, Milano; ed. orig. *Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins* in *Husserliana*, Band X, M. Nijhoff P., Den Haag 1966.
- LANZA S. (2013), *L'ascolto della musica: un approccio fenomenologico a contesti particolari*, in «Actes du Séminaire Esthétique et Cognition», Université de Paris-1 Sorbonne/CNRS, anche in «De Musica», Anno XIV, 2008.
- LANZA S. (2010), *L'op. 31 La morte del Principe e lo “spazio dei ritorni”*, «Materiali di Estetica», Unicopli.
- LÈVY F. (2002), *Fascination du signe et de la figure remarquable en analyse musicale*, <http://repmus.ircam.fr/_media/mamux/saisons/saison01-2001-2002/levy-2002-03-23.pdf>
- MESSIAEN O. (1949–1992), *Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie*, vol. II, Leduc, Paris.

- MESSIAEN O. (1944), *Technique de mon langage musical*, Leduc, Paris.
- MEYER L. B. (1973), *Explaining Music*, University of California Press.
- ORE O. (1972), *I grafi e le loro applicazioni*, Zanichelli, Bologna.
- PERELMAN C, OLBRECHTS-TYTECA L. (2001), *Trattato dell'argomentazione*, Einaudi, Torino; ed. orig. *Traité de l'argumentation*, Presses Universitaires de France, 1958.
- PIANA G. (1991), *Filosofia della musica*, Guerini, Milano.
- PIANA G. (1979), *Elementi per una dottrina dell'esperienza*, Saggiatore, Milano.
- ROSEN C. (1995), trad. it. *La generazione romantica*, Adelphi (1997).
- ROVELLI C. (2020), *Helgoland*, Adelphi, Milano.
- RUWET N. (1962), *Note sulle duplicazioni nell'opera di Claude Debussy* in *Linguaggio, Musica, Poesia*, Einaudi (1983).

Abstract

La propria trentennale esperienza come compositore e docente è alla base di una serie di riflessioni che intrecciano la ricerca compositiva e le tecniche analitiche. Al centro due idee: la prima è che un'analisi debba sempre partire da una domanda sul *senso* sulla musica, chiedendosi quale sia il cuore della sua invenzione; la seconda è che un'analisi non è mai neutra, ma offre sempre un'interpretazione che porta con sé, in modo più o meno esplicito, una visione. Se ad analizzare è un compositore questa visione è evidentemente influenzata dalla sua poetica, ma l'aspetto forse più interessante è il rapporto inverso, ovvero in quale modo l'analisi possa costituire una potente ispirazione per la ricerca compositiva. Si portano quindi vari esempi, analitici e compositivi: la riscrittura di passaggi analizzati per esplorare le alternative scartate, l'analisi della *texture* di un preludio di Chopin da cui sorge l'idea di un pezzo per quartetto di clarinetti ma, soprattutto, l'ideazione e l'elaborazione dello "spazio dei ritorni", una struttura grafico-matematica, originata da un'analisi di Debussy, che gradualmente diventa uno strumento di governo dei processi formali e delle strategie temporali da essi implicate. L'impostazione filosofica di fondo guarda sì all'ermeneutica, ma soprattutto alla fenomenologia che consente, attraverso un approccio in certo senso metastorico e la messa al centro dell'ascolto, l'uso di categorie concettuali *pre-linguistiche* che aiutano i passaggi di pensiero tra musiche di repertori e contesti lontani e la loro trasformazione in idee, pronte per essere trasfigurate e poste al servizio della creazione.

Parole chiave

Invenzione, interpretazione, grafi, ritorni, fenomenologia.

Abstract

A thirty-years experience as composer and teacher is the base for a number of considerations that intertwine the compositive research with some analytical techniques. At the core there are two ideas: the first is that an analysis should always start from a question on the *sense* of music and wonder what the heart of its invention is. The second is that an analysis is never neutral: it always offers an *interpretation* that brings with it, more or less clearly, a vision. If the analyst is a composer this vision is obviously influenced by his poetic, but the most interesting thing is the reverse relation, that is, in which way an analysis is able to become a powerful inspiration for composition. Several examples, are given: the re-writing of analyzed passages in order to survey the discarded alternatives; the analysis of a Chopin's prelude texture from which the idea of a piece for clarinets quartet comes out and, most important, the creation and development of the "space of returns", a graphic-mathematical framework originally derived from the analysis of a Debussy's piece that gradually becomes the tool able to master formal processes and their relative temporal strategies. The underlying philosophical approach is partially related with the Hermeneutics but mostly with Phenomenology that, through a *metahistorical* approach and the focus on the listening, allows the use of pre-linguistic categories that help passages of thought from different and far contexts, and their transformation into ideas, ready to be transfigured and offered to creation.

Key Words

Invention, interpretation, graph, return, phenomenology.

For Stefan Wolpe (1959) di Tony Scott e Bill Evans. Un'analisi, con una premessa ed un epilogo metodologici

Alla fine di ottobre del 1959, il clarinettista e compositore jazz Tony Scott (1917–2007) e il pianista e compositore Bill Evans (1929–1980) incisero in duo *For Stefan Wolpe*,¹ un brano totalmente improvvisato intitolato al compositore tedesco naturalizzato statunitense.² Da comunicazioni personali dello stesso Tony Scott ho potuto accertare come il clarinettista italo-americano annettesse grande importanza a questo pezzo,³ per la verità non propriamente focalizzato, per non dire del tutto assente, nella consapevolezza degli storici del jazz.⁴ Scott, invece, lo considerava uno dei primi esempi di *free jazz*, sia pure in una chiave totalmente diversa rispetto alle coeve ricerche di Ornette Coleman.⁵ E proprio la decrittazione di questa particolare “chiave” espressiva si è rivelata un incentivo cruciale per l'analisi di questo brano, sulla scorta di una partitura retrospettiva in trascrizione integrale notazionale da me realizzata.⁶

1. Il brano *For Stefan Wolpe* è in Tony Scott, *Sung Heroes* [1986]. Il produttore franco-basco François Zalacain pubblicò le sedute di incisione del 28–29 ottobre 1959, cui risale *For Stefan Wolpe*, ben 27 anni dopo, nel 1986.
2. Stefan Wolpe (1902–1972) fu allievo di composizione di Schrecker e Busoni prima di emigrare negli USA a causa delle politiche razziste del Terzo Reich.
3. Comunicazione personale, luglio 1990.
4. In Pettinger [1998, 112] vi è l'unico riferimento in tutta la letteratura a questo pezzo, con un laconico quanto generico «[...] *For Stefan Wolpe* [was played] with consummate professionalism on this record». Invece, in Shadwick [2002] il compositore Stefan Wolpe non è nemmeno nominato.
5. A parte le esperienze di Lennie Tristano (il cui grado di atonalità è stato però ridimensionato: cfr. Caporaletti [2005, 378-sgg.]), ricordiamo che opere fonografiche di Ornette Coleman come *The Shape of Jazz to Come* e *Change of the Century*, fondamentali nel definire l'estetica del free jazz, furono pubblicate dopo l'incisione di *For Stefan Wolpe*.
6. La trascrizione in notazione informatica con durate assolute sincronizzate con la fonte audio è stata presentata alla Giornata di Studio “*Time Remembered*. Il pensiero musicale e la concezione improvvisativa di Bill Evans”, Università di Bologna, 26 marzo 2019. Gli esempi del saggio sono tratti da questa partitura.

Ma vi sono altri motivi che qualificano la rilevanza di questa registrazione fonografica. Sia Tony Scott⁷ sia George Russell — le pristine figure-guida di Bill Evans nei suoi esordi newyorkesi nei primi anni Cinquanta — erano stati studenti di composizione di Stefan Wolpe [Clarkson 1999, 412]. Ciò contribuiva a fare di Wolpe una figura autorevole per la *jazz community*, stimato da musicisti come Charlie Parker, che gli commissionò un'opera,⁸ e percepito come veicolo ratificato e credibile della tradizione colta europea. Un didatta e artista che poteva interagire senza pre-costituzioni di status o preconcetti estetici con la cultura audiotattile⁹ jazzistica, a differenza di molte altre personalità eminenti, in ragione della familiarità con questa musica¹⁰ oltre che con le tradizioni musicali medio-orientali, in specie quella ebraica. La dedica a questo compositore, quindi, è una chiave di accesso al senso del brano, rimandando a pratiche e dispositivi compositivi della tradizione modernista europea riletti in chiave improvvisativa jazz.

In secondo luogo, è rilevante la funzione di spartiacque esistenziale che questa incisione fonografica, considerata in sé, assunse sul piano artistico e personale dei musicisti coinvolti. Bisogna considerare che le sessioni di registrazione audio che ebbero luogo tra il 28 e 29 ottobre 1959, quando *For Stefan Wolpe* fu inciso presso i Great Northern Pine Studios di New York, convocarono una pluralità di attori, quasi in una *convention* sullo stato dell'arte: oltre ai protagonisti Tony Scott e Bill Evans e, *in absentia*, Wolpe, anche il contrabbassista Scott La Faro (in quei frangenti per la prima volta in studio di registrazione con Evans) e il batterista Paul Motian, gravitanti nello stesso contesto di eventi/sessioni benché non direttamente coinvolti nel presente brano.

Dal crocevia simbolicamente rappresentato da questa incisione fonografica, che peraltro vedrà la luce solo 27 anni più tardi, le strade di Tony Scott e Bill Evans si separarono per non più incrociarsi, e per ognuno dei due musicisti — ciascuno a suo modo — questo evento segnerà un punto di non ritorno. Bill Evans formerà il suo storico trio con La Faro e Motian — le prime incisioni del “Golden Trio” avverranno infatti proprio due mesi più tardi — rinunciando per sempre sul piano stilistico a queste forme di libera creazione improvvisata senza

7. Tony Scott studiò con Wolpe dal 1950 al 1954 presso la Contemporary School of Music di New York [Clarkson (s.d.), 74].

8. [...] a meeting was arranged [between Wolpe and Charlie Parker] in [Tony] Scott's loft apartment. Charlie bowed elaborately and in a stage voice told the European composer that he was greatly honoured by the introduction and wished to commission him to compose a work for seventy five pieces which Granz would pay for and record.» [Russell 1976, 317–18].

9. Per il concetto di *audiotattile*, cfr. almeno Caporaletti [2005; 2014; 2019].

10. Wolpe svolgeva anche una discreta attività performativa jazzistica [Clarkson 1999, 383; 389].

referente strutturato.¹¹ Tony Scott, dal canto suo, dopo la registrazione di questo brano, abbandonerà definitivamente gli USA, e lo ritroveremo solo alcuni anni dopo, in Giappone, con quella che è la sua opera fonografica¹² forse più conosciuta, *Music for Zen Meditation*.¹³ Qui la libera efflorescenza dell'esperienza improvvisativa di *For Stefan Wolpe*, scevra di schemi precostituiti, è ripresa in chiave etnica nel quadro di attestazioni culturali afferenti alla tradizione della musica di corte giapponese.

Premessa metodologica: l'analisi dell'improvvisazione senza referente strutturato

Come impostare l'analisi di un brano liberamente improvvisato, realizzato senza strutture precostituite? Che un pezzo eseguito nel 1959 da due numi tutelari della tradizione jazz come Tony Scott e Bill Evans sia stato creato all'impronta, e improvvisato senza referente concordato, è un assunto preliminare basato, come già notato, dalla diretta ammissione di Tony Scott.¹⁴ Il titolo del brano, dedicato a Stefan Wolpe, rimanda espressamente ad esperienze di creazione improvvisata, categorizzate dal clarinetista italo-americano come "free", da lui sperimentate a suo tempo con il compositore tedesco.¹⁵

Innanzitutto, bisogna esplicitare un aspetto altamente caratterizzante di questo tipo di pratiche creative, che ne attesta la specificità *audiotattile*. In esse, infatti, il livello della produzione del segno — detto "poietico" nella teoria di Molino-Nattiez [Nattiez 1975] — s'interseca in maniera peculiare con quello della traccia

11. «Se l'improvvisazione consiste in una condotta creativa, noi possiamo valutare il margine di trasformazione cui è sottoposto il materiale musicale se lo percepiamo rispetto ad un quadro di controllo che funge da modello normativo. Questo referente, però, non è da individuarsi solo staticamente, con uno schema formale — ad es. la struttura morfologica di un brano —, che pure nella maggioranza dei casi può fungere da modello. Possiamo, infatti, in prospettiva dinamica e generativa, anche individuare la presenza di un referente nell'esplicitarsi di un sistema di regole che interviene nell'organizzazione dell'artefatto sonoro.» [Caporaletti 2005, 42].
12. Il concetto di *opera fonografica* nel quadro teoretico della Teoria delle musiche audiotattili è una diretta implicazione dei processi di codifica neo-auratica [Cugny 2021].
13. Tony Scott, *Music for Zen Meditation* [1964]. Tony Scott (cl.), Shinichi Yuize (koto), Hozan Yamamoto (shakuhachi).
14. Comunicazione personale, luglio 1990.
15. Tony Scott ricorda: «One time in my house I decided to play my clarinet and baritone with Stefan at the piano. We improvised together, and I taped it. Improvising was a big part of my life as a jazz musician, and I was very surprised and thrilled that Stefan was one of those great classical composers like Bach and Beethoven who could improvise in their style of written music. Stefan improvised like his music was written. I improvised in a jazz style using elements that I had heard all my life in jazz. I played clarinet and baritone sax. We just played with no tonality or sequence of chords or rhythms, we just played "free".» [Clarkson s.d., 75].

testuale (il *niveau neutre*). Ciò avviene in quanto il processo improvvisativo, per propria intrinseca natura, si differenzia dalla nozione canonica di composizione nel suo costituirsi immediatamente come *processo* anziché *prodotto* [Caporaletti 2005]. Inoltre, in esso la dimensione autoriale/creativa non si attiva, di regola, tramite azione individualizzata, bensì con dinamiche interattive, integrando così ulteriori fattori problematici che sottopongono a tensione dialettica il cosiddetto modello semiologico tripartito di Molino-Nattiez [Nattiez 1975].

In altri termini, nelle prassi creative in tempo reale il processo costruttivo stesso diventa “testo” — eventualmente poi cristallizzato nella registrazione fonografica —, determinando la coincidenza di fattori poietici comportamentali e testuali. Per di più, nella creazione improvvisata “in campo aperto”, senza riferimenti formali che fungano da referente (contrariamente a quanto avviene, ad esempio, con la forma-chorus dei cosiddetti *standard*), la coordinazione degli attori s’implementa mediante decodifiche implicite *ex tempore*. Gli elementi della forma creativa in divenire, quindi, assumono contemporaneamente il ruolo sia di fattori morfologici sia di indici¹⁶ autoreferenziali, orientanti lo svolgimento nel tempo dell’improvvisazione¹⁷ (qualora basata sulla cooperazione).¹⁸ È appunto nel delicato equilibrio di questo dualismo funzionale che si attiva la convergenza dei piani poietico e neutro, come aspetto da tenere ben presente nel lavoro analitico.

Questo aspetto ha ripercussioni nella modalità stessa di segmentazione della forma in un’improvvisazione che definisco “senza referente strutturato” (altrimenti detta *free improvisation*), ossia senza una struttura precostituita che funga da modello generatore o figurale.¹⁹ Il criterio che ho adottato s’implementa categorizzando un’articolazione sezionale in relazione ad un tratto semantico caratterizzante, di volta in volta basato su pertinenze stilistiche, tecnico-musicali, retoriche, ecc., identificando quelle che possiamo definire “regioni connotative”.²⁰ Ora, la questione che si pone concerne la natura di questi sistemi connotativi, se debbano essere considerati come fattori poietici, costituiti oggettivamente alla fonte creativa, o estesici, come categorie ermeneutiche. Più specificamente, occorre

16. Cfr. la discussione sugli “indici” in Eco [1975, 239-sgg.].

17. È di grande interesse, in proposito, la posizione di Donald Davidson e il suo modello di “teoria interpretativa transitoria”, in cui il fattore contestuale e temporale hanno una funzione rilevante decisiva nella genesi e nello svolgimento stesso dell’atto ermeneutico [Davidson 1986].

18. Infatti, nulla vieta che l’attività improvvisativa possa, di converso, caratterizzarsi per la non cooperazione, fondandosi sul reciproco misconoscimento e sull’incomunicabilità [Givan 2016].

19. Questa tipologia di creazione improvvisata in tempo reale è definita *Processo Improvvisativo B* nella Teoria delle musiche audiotattili [Caporaletti 2019, 96-sgg.].

20. Utilizzo il concetto di *connotazione* nel senso di Eco [1975, 82-sgg.].

stabilire se queste partizioni siano consapevolmente riconosciute nel corso della performance improvvisata, attraverso istanziazioni di uno specifico tratto caratterizzante — un ambiente espressivo, un *topos* formale, un'atmosfera,²¹ un fattore tecnico-compositivo su cui sintonizzarsi reciprocamente — o se siano ipotesi soggettive dell'interpretazione analitica. La peculiare coincidenza di fattori poietici comportamentali e testuali, cui ci riferivamo, induce a ritenere che queste categorizzazioni siano di natura semioticamente intenzionale e, come tali, condivise dagli attori come indici significativi; in questo senso, possono essere considerate come attendibili articolazioni della forma sulla larga scala.

Le regioni connotative che ho identificato in *For Stefan Wolpe* corrispondono a 14 episodi naturalmente collegati tra loro in un flusso continuo, senza iati formali. Le regioni sono state contraddistinte attraverso delle *label* indicative riferite alle varie dimensioni connotative di ordine stilistico (ad es. 4. *modal jazz* o 8. *debussiano*) e/o denotative (13. *cadenza*).

1. [b. 1] interazione (funzione fàtica, di contatto, per interlocuzioni alternate)
2. [b. 14] basso russo
3. [b. 25] stravinskyano
4. [b. 33] modal jazz
5. [b. 43] waltz (a; b [b. 52])
6. [b. 63] shuffle
7. [b. 75] hard bop
8. [b. 85] debussiano
9. [b. 94] blues ellingtoniano
10. [b. 103] honky-tonky piano
11. [b. 113] perlocutorio/animato
12. [b. 124] stacchi progressive jazz
13. [b. 136] cadenza cl
14. [b. 158] cadenza pf

Alla luce di questa strutturazione, però, possiamo introdurre un elemento di revisione epistemologica riguardo alla corrente teorizzazione dei processi formativi nelle improvvisazioni cosiddette “free”, istituendo una diversificazione tra processi sintattici sulla larga scala e a livello locale. Come noto, il modello procedurale di riferimento nelle pratiche di *free jazz* risale a Ekkehard Jost [1974, 50] laddove propone il concetto di *motivic chain association*, paragonando il fluire

21. Per una convergenza tra studi atmosferologici e Teoria delle Musiche Audiotattili, cfr. Caporaletti [2020].

delle idee in una improvvisazione free allo *stream of consciousness*²² o alla catena associativa psicoanalitica. Ora, bisogna riconoscere che effettivamente questa catena agisce a livello macrostrutturale, motivando ad esempio la sequenza degli episodi che abbiamo identificato in *For Stefan Wolpe*.

Questa sequenziazione, in ogni caso, non dà conto delle asseverative trasformazioni interne a ciascun episodio, dipendenti dalla deliberata elaborazione motivica e dalla variazione in sviluppo, a livello sintattico microstrutturale, messe in opera dai due musicisti, e in particolare — come si vedrà — da Bill Evans. Qui i fattori *visivi*²³ di elaborazione lineare della forma sono *sussunti* [Caporaletti 2019, 31-sgg.] all'interno delle mozioni cognitive audiotattili che presiedono alla *chain association*. In questo quadro, assumono notevole interesse gli indici di mutazione della pertinenza, ossia le modalità di transizione attraverso cui i codici si implementano e si susseguono nel farsi della performance. Quindi, occorre verificare attraverso quali processi e moventi causali l'ambientazione espressiva si modifica.²⁴ Chiarificare questi interrogativi sarà uno degli obiettivi dell'analisi, ma per una notomizzazione complessiva del brano rinvio ad un prossimo studio più ampio di natura monografica. In questa sede ci limiteremo alle prime due sezioni, 1. *interazione* e 2. *basso russo*, analizzandone sia i tratti intrinseci sia la modalità di transizione dall'uno all'altro episodio.

Analisi

Ho denominato 1. *interazione* la prima sezione, di 13 misure, proprio in ragione della particolare funzione strutturale che la stretta correlazione istituita tra l'azione formativa dei due musicisti comporta in questa fase iniziale della performance. Dobbiamo considerare che ci troviamo di fronte ad un'improvvisazione

22. «[...] an inner cohesion is created that is comparable to the stream of consciousness in Joyce or the “automatic writing” of the surrealists: one idea grows from another, is reformulated, and leads to another new idea. For this procedure, which is of the utmost importance for the understanding of Coleman’s playing, we would like to introduce the term *motivic chain association*.» [Jost 1974, 50].

23. “Visivo” è qui inteso nel senso tecnico sistemico che il concetto assume nella Teoria delle musiche audiotattili, come modalità cognitiva logico-lineare, sintattico-causale opposta alle forme di conoscenza incorporate e a sensibilità contestuale inerenti alla cognizione “audiotattile” [Caporaletti 2019, 34 sgg.].

24. La struttura di innesco di questa catena associativa macro-strutturata risponderebbe ai criteri del LIF (Luogo Interazionale Formativo), una nozione introdotta da Fabiano Araújo Costa. «Le LIF se configure ainsi comme une dimension contextuelle qui fait partie de l'improvisation collective, où l'on reçoit les stimulus des autres musiciens en interaction. Les “spuntos” sont parus dans une série temporelle influencée par l'intersubjectivité, ce qui nous invite à reconstruire la “forme formante” du LIF audiotactile.» [Araújo Costa 2015, 226].

Il brano si apre con un imperioso fendente di Scott, un gesto sonoro costruito su una sequenza in staccato di quarte, dal *re*₂ al *sol*_b,²⁵ a 122 bpm alla semiminima, dal profilo incisivo e potente (Es. 1); la pronuncia ritmica è articolata in semicrome canoniche, non seguendo il tipico vernacolo jazzistico di suddivisione Long-Short (in questo caso, riferita al livello della croma, con i cosiddetti *swing sixteenths*). Dal prolungato stazionamento sul *sol*_b conclusivo in *sforzando*, il profilo melodico digrada con leggera inflessione al *fa*₅, appena accennato.



Il senso di questo esordio si può ricondurre all'intenzione di stabilire un clima espressivo che si richiami ai materiali musicali storicamente sedimentati del modernismo europeo della prima metà del secolo XX. In quest'ottica, la progressione per quarte rimanda alla *koiné* stilistica di un Hindemith, veicolata fino a Scott per tramite del dedicatario del brano, Wolpe. È una dichiarazione di poetica, esplicitata con il crisma della caratteristica forza impressiva della personalità del clarinettista italo-americano.

25. *do* centrale = *do*₃, I criteri redazionali di questo contributo corrispondono al protocollo di analisi del jazz da me indicato [Caporaletti 2007, x]. Per la denominazione delle note è stata utilizzata la solmisazione italiana, con la nota in minuscolo e carattere corsivo e indicazione di registro d'ottava in pedice. Per le tonalità, le scale e i modi è stata utilizzata la solmisazione italiana con nota in maiuscolo e carattere tondo. Per l'indicazione dei dispositivi accordali/armonici, in ragione della specificità che essi assumono nel contesto creativo jazzistico, e audiotattile in generale, si sono mantenute la solmisazione e siglatura anglosassoni, in carattere tondo. Il singolo tempo o l'intervallo tra i tempi all'interno della battuta sono indicati con rispettivi numeri in apice.

– 49 –

A questa prima “presa di contatto” fa seguito, a b. 3, un’ulteriore perentoria asserzione solistica al clarinetto, impostata questa volta su scala cromatica discendente (Es. 2).



Es. 2. Tony Scott, bb. 3-4. Passaggio cromatico

Da notare che i due gesti sonori di Tony Scott sono complementari e coordinati. Il primo si dipana verso l’alto: la progressione per quarte è orientata all’acuto, con note *staccate*, laddove il cromatismo reclina al basso, discendendo per lo più in *legato* sino al la_3 . Nonostante il breve iato, però, il passaggio cromatico prolunga il disegno discendente implicato dalla conclusione del primo inciso frastico, con l’*excipit* cromatico dal sol_3 al fa_3 delineato nella b. 2, riprendendo il proprio iter dal mi_3 . La nota conclusiva di questo arco melodico “di presentazione”, la_3 , è rilevante, poiché — oltre a “dare il *la*”, simbolicamente e plasticamente —²⁷ dà origine alla prima risposta di Bill Evans. Infatti, questi riprende la classe di altezze del *la*, quasi in segno di accettazione dell’invito, trasponendo il la_3 all’ottava bassa (quasi a dire, «dopo le due sciabolate di Tony Scott, raffreddiamo però un po’ il clima»), ed imposta una cellula che si rivelerà centrale nello svolgimento di questa prima sezione.

La risposta di Evans è perfettamente in linea con il suo carattere meditativo, costruttivamente introverso: in un certo senso, all’opposto dell’esuberanza vitalistica del clarinetista. Il pianista elabora una tenue cellula melodica di tre note in *piano*, che denominiamo *x*, dispiegata tramite intervalli ascendenti, rispettivamente, di semitono e terza minore ($la_2-la\sharp_2-do\sharp_3$; cfr. Es. 3). A tutti gli effetti, possiamo intendere questa cellula nei termini di una *Grundgestalt*, di una figura-base passibile di variazione in sviluppo.²⁸



Es. 3. Cellula x come figura-base

27. Non bisogna meravigliarsi della connaturalità dei modi di creazione audiotattile con i meccanismi onirici simbolici, di rappresentazione plastica, spostamento, condensazione, rilevati dalla psicoanalisi.

28. Per una discussione delle nozioni schönbergiane di *Grundgestalt* e di variazioni in sviluppo nel quadro dell’analisi delle musiche audiotattili, cfr. Caporaletti [2007, 174-sgg.].

Questo nucleo tematico x è armonizzato nelle bb. 5–6 attraverso due bicordi di terza maggiore che procedono per grado congiunto discendente, in moto contrario rispetto a x (cfr. Es. 4).



Es. 4. Bill Evans, bb. 5–6

L'effetto armonico complessivo potrebbe essere interpretato, nei termini della teoria armonica jazzistica, come un F maj seguito da un E Maj/#11 (ambiente modale lidio): un movimento cromatico suscettibile di molte soluzioni. Ma la capacità di cogliere al volo le implicazioni del decorso musicale e di elaborazione istantanea dello svolgimento improvvisativo non è solo appannaggio di Evans. Si noti la risposta immediata di Scott alla proposizione della cellula x (Es. 5). Cogliendone la potenzialità costruttiva, il clarinettista l'utilizza come *incipit* di una proposizione che si richiama al contenuto del passaggio cromatico precedente, quasi una chiosa del la_3 conclusivo di b. 4.



Es. 5. Tony Scott, bb. 6–9

Scott sottopone al contempo la cellula x ad una integrazione significativa, inserendola, come si può desumere dalla riduzione nell'Es. 6, in un ambiente modale di Si misolidio. In un gioco di rimandi eccezionale, questa ambientazione è colta al volo da Evans, che subito ne esplicita la sintesi armonica, con il B7 in primo rivolto a b. 9. L'aggregato è conformato secondo la tipica struttura del *modal fragmentation* armonico evansiano [Mehegan 1965, 282] (settima, fondamentale e terza) qui con la terza al basso.

Es. 6. Riduzione delle bb. 6–9: le note evidenziate nell’inciso di Scott identificano il modo di Si misolidio verticalizzate da Evans nell’accordo di B7

Ma il senso della proposizione di Scott non è letto da Evans solo in termini armonici. Qui il pianista statunitense ci dà prova di una capacità quasi medianica, come segno tangibile di uno degli aspetti di quel modo cognitivo che definisco audiotattile (nella fattispecie, però, innervato fortemente dal criterio cognitivo *visivo* che Evans aveva sviluppato negli studi classici). In questo caso la decodifica è melodica: Evans riconosce nella frase un *incipit*, che riprende la sua cellula x , ma trasposta alla dodicesima ascendente e con la protensione della terza minore a maggiore: $mi_4-fa_4-la_4$ (chiameremo x' questa variante “in maggiore” della *Grundgestalt*). Inoltre, coglie come *excipit* il cromatismo finale $mi_4-fa_4-fa\sharp_4$ (lo categorizziamo come y : cfr. Es. 7).

Applica quindi queste due strutture ad un dispositivo contrappuntistico attagliato alle tre componenti del *fragment* di B7, con cui aveva sintetizzato il senso modale dell’interlocuzione di Tony Scott. Come si può notare dall’Es. 7, a b. 9 della parte pianistica la voce superiore, che si origina dal si_2 , ha x' trasposto alla undicesima discendente [$pitch\ class\ x'7$];²⁹ la voce mediana, dal la_2 , utilizza y trasposto alla dodicesima discendente [$y5$], e nel basso, funambolicamente, troviamo il retrogrado di y alla trasposizione in ottava della decima minore discendente [$RE\ y9$]. Anche in questo caso si può sintetizzare in un quadro armonico il passaggio, con la sequenza di B7–Bb maj–A maj (tutti in primo rivolto).

29. In questo studio utilizziamo per indicare gli intervalli la loro consistenza in semitoni secondo il *pitch class set*.

Es. 7. La proposizione di Scott alle bb. 6–9 è decrittata melodicamente nelle strutture di *incipit* ed *excipit* x' e y ; Evans applica queste strutture in un contesto contrappuntistico che si origina dalle componenti dell'accordo di B7

Evans completa il proprio disegno plurilineare con un ulteriore saggio di variazione in sviluppo. Partendo dal mi_3 a b. 94, vi innesta testualmente y , da cui si diparte a b. 95 un'espansione monodica di x [$x8\ esp$] cui aggiunge la semicroma $la\sharp_3$ (per inciso questa nota va a completare un retrogrado del rovescio di $x1$, $fa\sharp_3-la_3-la\sharp_3$ [$Re\ I\ x1$]). Straordinariamente, il pianista di seguito realizza l'inversione³⁰ di questa cellula espansa [$I\ x8\ esp$] che si conclude a b. 10 con il $la\sharp_2$ (la nota aggiunta nell'espansione, qui trasposta all'ottava bassa).

Oltre al completo dominio del materiale, è encomiabile da parte di Bill Evans l'economico utilizzo dei mezzi costruttivi. Ricordiamo che tutto questo avviene in un contesto di creazione in tempo reale e non di composizione scritta. Questi aspetti, che probabilmente possono sfuggire ad una percezione non orientata micrologicamente, impongono una profonda riflessione sul tipo di creatività audiotattile che utilizza facoltà intuitive i cui materiali, come nel caso presente, possono anche essere processi protocollari della cultura visiva della musica d'arte occidentale. Torneremo su questi aspetti.

La densità dell'efflorescenza costruttiva introdotta da Evans nella b. 9 non lascia Tony Scott indifferente. Con acuta sensibilità, a sua volta riprende l'idea dello sviluppo cellulare, ma non in chiave espansiva, bensì interpolativa. Come evidenziato nell'Es. 8, il clarinettista a b. 111 interpola un fa_4 nella figura-base variandola come $x'10\ int$, delineando così un ambiente modale di Re frigio con articolata esegesi melodica, che termina con una sfumatura a b. 115,5 sul modo eolico di Re.

30. Per la precisione, la prima semicroma $fa\sharp_3$ di $I\ x8\ esp$ avrebbe dovuto essere fa_3 per ottenere un'inversione esatta, ma dobbiamo considerare i limiti percettivo/cognitivi di una realizzazione contrappuntistica di questo tipo eseguita in tempo reale, senza possibilità di correzione.



Es. 8. Tony Scott, b. 11. La cellula $x'10$ presenta un'interpolazione che la proietta in ambiente modale frigio

L'eccezionale capacità di decodifica del decorso musicale da parte di Bill Evans si materializza in un ennesimo virtuosismo: a b. 13 (cfr. Es. 9) riprende immediatamente l'idea della scala di Re frigio, procurandone però una stilizzazione in moto retrogrado. Questa scala discendente va ad impattare su di una cellula esposta al clarinetto, alla fine di b. 13, che utilizza la testa della struttura x , sempre in Re frigio, ma con un'improvvisa variante: la terza nota della struttura x al posto del normativo e atteso $sol\flat_4$, replica la seconda (mib_4) con un salto nel registro basso di ben due ottave. Questo processo può essere ascritto alla nozione di *Luogo Interazionale Formativo* [Araújo Costa 2015] come fattore che innesci la transizione da un'ambientazione espressiva ad altra, identificando quindi una nuova segmentazione sezionale, che ho chiamato 2. *basso russo*.

La soluzione di Scott può essere stata a sua volta indotta dialetticamente dalla "protensione discendente" generata da Evans con la discesa scalare, intercettata ed enfatizzata prontamente dal clarinetista. In ogni caso, Evans coglie intuitivamente due tipi di informazioni da questa cellula minimale, relative alla pertinenza ritmica e di tessitura. Sul piano ritmico trasceglie la cellula anapestica: doppia semicroma in anacrusi/semicroma. Su quello della tessitura, l'idea di virare immediatamente al basso.

Es. 9. bb. 13–16. Evans recepisce la struttura anapestica della cellula esposta dal clarinetto più l'indicazione dell'ottava bassa. La freccia evidenzia la relazione di correzione a posteriori della struttura di $x'2\ esp$

Sempre in quell'ottica cui accennavamo, dell'analogia della logica formale audiotattile con i criteri del linguaggio onirico — nel farsi repentino e improvviso dell'improvvisazione musicale, con tempi reattivi di centesimi di secondo — l'idea colta al volo di *[ottava bassa]* genera plasticamente nel pianista una serie di associazioni, che trovano probabilmente una radice culturale nella sua ascendenza familiare russa. Il salto a picco di Scott verso la seconda ottava bassa si semantizza in una frazione di secondo per Evans, scindendosi nei sememi³¹ di *[ottava]*, inteso come intervallo — e, in subordine, come modalità di conduzione della melodia — e di *[basso]*, denotante il registro; quest'ultima associazione a sua volta genera un campo connotativo che rimanda allo stilema culturale del *[basso russo]* (non dimentichiamo che la madre³² del pianista era di origine russo-carpatica).

Di fatto, come esito di queste fulminee suggestioni, Evans dalla fine di b. 13 (Es. 9, *supra*) inaugura una melopea in *ottave* collocata nella *tessitura grave*, basata sulla *cellula anapestica* (queste figure si dispongono come elementi di una costellazione inconscia). Qui riprende la variazione in sviluppo di *x* con il retrogrado di *x10* [*Re x10*], seguito a b. 143,5 da una espansione di *x'* con allargamento di tono del primo intervallo [*x'2 esp*]. A questo segue la riproposizione di *Re x10* cui si pospone da b. 151,5 una cellula isolata di due note, sempre in ottave, *fa#-sol*, che sembra quasi una correzione a posteriori di *x'2 esp* (che la ricondurrebbe alla forma autentica, con il regolare intervallo di semitono iniziale: questa relazione è segnalata con la linea tratteggiata nell'Es. 9). Questo fenomeno ci illumina sulle mozioni inconscie che guida la poiesis audiotattile, laddove si implementa con criteri visivi, che nel farsi immediato della performance possono sfuggire alla logica che reclamerebbero. La reattività cognitiva fa riemergere nel giro di pochi istanti il materiale "corretto", ed è sintomatico che Evans riprenda la sequenza ripetendo *Re x10*, quasi a volerla riiniziare, emendando, così, la traiettoria creativa.

Dopo questa riemersione del rimosso, come correzione della struttura a posteriori, la cellula non viene però completata nella corrispondente *Grundgestalt*, ma segue invece [*x3*] a b. 152–3, poi il retrogrado di *x2* [*Re x2*], il retrogrado dell'inverso (!) di *x9* [*Re I x9*], per concludere, a b. 16, con il retrogrado di *x'8* [*Re x'8*].³³

31. Per la nozione di *semema* cfr. Eco [1975, 122-sgg.].

32. «Mary Soroka [...] savored the music of her Orthodox Church.» [Pettinger 1998, 1].

33. Credo che questo esempio (ma direi, tutto il brano che stiamo analizzando) sarebbe stato oltremodo istruttivo per Adorno, tale da indurlo a modificare alcuni criteri con cui identificava il fare jazzistico. Qui siamo di fronte ad una dimostrazione di come l'azione spesso definita "mimetica e scarsamente razionalizzata" degli improvvisatori potesse anche accogliere, attraverso la mediazione audiotattile che sussume la cognitività visiva, le configurazioni più cristalline della *ratio* lineare logico-deduttiva occidentale e magnificarle, di contro, nella franca evenemenzialità dello slancio vitale, in una dimensione non apprensibile nella tradizione musicale scritta (cfr. Caporaletti in pubblicazione).

A questa complessa elaborazione Tony Scott risponde con un ulteriore sviluppo della cellula *x10 interpolata* che, come abbiamo visto, a b. 111 aveva dato luogo alla suggestione frigia (cfr. Es. 8, *supra*). Questa cellula, a b. 181–3, si commuta espandendosi all’interno di un modello scalare ottotonico a base *re*, che dà origine ad un passaggio imitativo (cfr. Es. 10). Da questo momento la testura s’infitte, abbandonando la precedente configurazione intersettiva, con interventi alternati a mo’ di interlocuzione dialogata, dando luogo ad un ordito con sovrapposizione delle parti, in Evans ancora gestite in ottave. Si noti nell’Es. 10 la quasi telepatica azione dei due performer.

Es. 10. bb. 17–18. Inizio del passaggio imitativo; si noti l’azione coordinata dei due musicisti

Il passaggio imitativo delle bb. 17–21 si conclude con elementi di liquidazione, che riprendono lo schema testurale a voci alternate (cfr. Es. 11). Scott propone dei frammenti quartali (bb. 22 e 23), mentre Evans varia e dissolve la cellula anapestica. A b. 24, quasi con accordo predeterminato, Evans si tace, e Scott ripropone la progressione di quarte con cui ha iniziato il pezzo,³⁴ a segnalare la conclusione dell’episodio e il passaggio alla sezione successiva.

34. Laddove ci si interrogasse sulla possibile funzione di segnale preordinato di questa progressione di quarte, vale notare come essa riappaia, identica o modificata ancora un paio di volte nel corso del brano.

22
B♭ Cl.
Pno.

Es. 11. Elementi frammentari di liquidazione e conclusione quartale

Non procederemo in questa sede ulteriormente alla notomizzazione delle altre parti del brano, riservandoci la possibilità di un'analisi complessiva in una prossima pubblicazione monografica. Ma credo basti solo l'esegesi di queste due sezioni introduttive a dare l'idea della caratura artistica di questo straordinario duo intessuto tra due dei più eminenti musicisti in quel frangente storico e in quella determinata scena artistica. L'analisi sin qui condotta mostra come sia profonda la percezione interpersonale (ciò che nel codice jazzistico viene definito *interplay*) e la cognizione musicale di questi artisti, e come rischi a volte di rivelarsi superficiale un approccio solo aurale al jazz, che non può rivelare la grana micrologica del materiale musicale nel suo divenire attraverso l'interazione dei performer.

In sintesi conclusiva, presento una mappa concettuale che riassume la complessa negoziazione interattiva tra i due musicisti, nella parte del brano sin qui analizzata. Questo tipo di schema credo sia utile non solo per comprendere le dipendenze elaborative nella *developing variation*, ma soprattutto le mutue inferenze sul piano cognitivo/percettivo tra i musicisti. In questo senso, è una rappresentazione della dimensione dell'*interplay*.

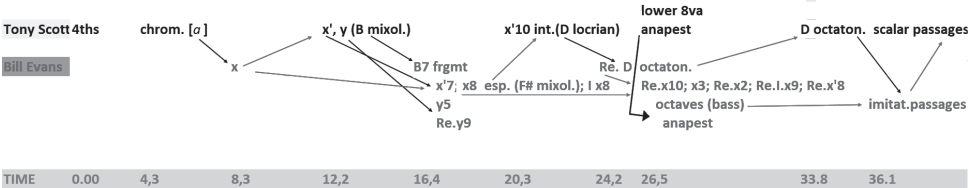


Fig. 1. Mappa concettuale dello svolgimento formale e delle negoziazioni interattive tra i due musicisti

Conclusioni

Qual è il “senso” di questa performance? È possibile individuare un “valore di verità”, nei termini adorniani (*Wahrheitsgehalt*), anche a partire da un frammento di quest’opera audiotattile (di cui abbiamo qui presentato e analizzato solo la parte introduttiva)? Quest’opera in fondo non fu pubblicata se non 27 anni più tardi, quasi a suggello di una creatività che trova se stessa nelle proprie motivazioni intrinseche ed autentiche, resistendo all’alienazione del consumo.

Dal punto di vista dell’esperienza audiotattile, alcune istanze emergono, come aspetti complementari di una fondamentale aspirazione. Alla fine degli anni ’50, presso la generazione di jazzisti nati negli anni Venti, si rivela una volontà di ampliamento dei confini delle prassi improvvisative, distanziandosi da una circoscritta concezione del jazz verso la scoperta di ulteriori dimensioni creative. In *For Stefan Wolpe* evidente appare il tentativo di connettersi alla ricerca musicale della musica del Novecento europeo, con chiari rimandi ad Hindemith, a Stravinskij, forse anche alla destrutturazione formale dell’alea, nel segno progressivo, però, della formatività audiotattile che si esplica nell’improvvisazione.

Accanto a quest’interesse per la cultura d’avanguardia del Novecento, nei musicisti coetanei dei poeti della *Beat Generation* si sviluppa anche l’attenzione alle culture tradizionali, per consimili — rispetto al jazz — affermazioni di un principio (audiotattile) unificatore, pervasivo e comprensivo, che informa nella *reliance* [Morin 1973] le musiche del mondo. Quest’aspirazione transculturale, però, è innervata dalla consapevolezza di un’intrinseca e intranscendibile differenza tra le pratiche d’intenzionale ibridazione culturale rispetto alle pure affermazioni espressive delle culture locali, d’interesse etnomusicologico, così come consegnateci dai loro modi di esistenza tradizionali. Questo nodo cruciale marca lo spirito autoriale delle esperienze musicali transculturali, rendendo così le attestazioni tradizionali locali extraeuropee disponibili all’incontro con i valori estetici di cui è latrice la tradizione scritta euro-americana. In questa sintesi, quindi, si attua non solo un incontro di forme, ma di valori estetici e esistenziali.

Bill Evans dopo l’esperienza di *For Stefan Wolpe* non seguirà questa via centrifuga, come farà in particolare Tony Scott, ma abbraccia, negli sviluppi della sua vicenda artistica, un diverso orientamento. Non indirizza la propria ricerca verso gli aspetti avanguardistici più eclatanti e manifesti, nel totale sovvertimento della sintassi tonale o adottando pratiche creative tributarie dell’ideologia della *Neue Musik* — la sua refrattarietà nei confronti di queste prospettive l’asserisce a chiare lettere proprio in *For Stefan Wolpe*. Né si volgerà alle musiche dell’Estremo Oriente, come il Tony Scott di *Music for Zen Meditation*. Evans comprende che è possibile indagare negli stessi presupposti formativi una dimensione creativa

fenomenologicamente incorporata, *leiblich*, in cui il gesto stesso e la percezione atmosferica producono valori estetici, nel puro approccio proprio-corporeo. In questo senso è del tutto indifferente — e inaffidente — che la sua azione performativa possa essere mediata da istanze formali precostituite, anche dei cosiddetti “standard”,³⁵ non dovendo rinvenire la propria legalità in un “sostegno semiotico”, sia esso dato dal codice tonale, modale o altro. Che poi, in effetti, Evans scelga drammaturgicamente di istanziare con modi consueti e ruoli normativi questo valore di verità, quasi a segnalare che la sostanza è al di sotto delle apparenze, è uno degli aspetti più affascinanti della sua musica. Ciò che in ultima analisi viene ad assumere per lui centralità estetica sono i valori che si affermano nello spirito estenuato dei tratti performativi “neumatici”, come direbbe per altri versi Adorno [2006] nella translucida decantazione espressiva del gesto sonoro improvvisativo anteriore per significanza ad ogni investimento linguistico, che all'interno di un'estetica audiotattile si fa materia incorporata suscettibile di una nuova forma. In questi termini, la ricerca di Evans rivela la propria essenza come l'altra faccia, all'interno di uno stesso orizzonte di senso fenomenologico, del free jazz.

Diverso il discorso per Tony Scott. Bisogna tener presente che nonostante all'epoca della registrazione di *For Stefan Wolpe* Bill Evans fosse considerato già una star, Scott rimaneva pur sempre la figura carismatica e il *bandleader* con cui il pianista aveva esordito; inoltre, le sessioni di registrazione erano a nome del clarinettista italo-americano.³⁶ Pertanto, l'idea di riproporre con Bill Evans le modalità creative già sperimentate assieme a Stefan Wolpe può senz'altro ascrivarsi ad un progetto di Tony Scott. Come pure lo sviluppo artistico successivo di Scott, nell'abbraccio con le tradizioni musicali extra-europee, e segnatamente con la musica di corte giapponese in *Music for Zen Meditation*, è il logico e coerente sviluppo della ricerca di nuove soluzioni e di una forma di libertà creativa sperimentata proprio in *For Stefan Wolpe*. Ma alla luce dell'analisi sin qui condotta, la pretesa accampata dal clarinettista di aver anticipato alcune modalità del free jazz può essere utilmente ricalibrata. In questa prospettiva, ciò che Scott considerava “free jazz” in *For Stefan Wolpe* può essere più propriamente ascrivibile a sviluppi della *Third Stream Music*, in cui il jazz incontrava le tecniche compositive e lo spirito creativo *visivo* della musica d'*avant garde* europea-americana, traslati però attraverso una forma di cognitività e formatività ad alto tasso di *audiotattilità*.

35. Sono brani per lo più della tradizione della canzone americana che fungono da referenti improvvisativi strutturati, di cui sono preservati la struttura ipermetrica (*chorus*) oltre che la progressione e il ritmo armonico. Ma non ad esempio il carattere espressivo, che può essere modificato dalla personalizzazione audiotattile.

36. Queste registrazioni, come già citato, confluiranno in *Sung Heroes* di Tony Scott, pubblicato solo nel 1986.

In questa prospettiva, ad un livello ermeneutico sovraordinato si evidenziano nel farsi della performance dei due musicisti euro-americani le griglie cognitive *visive* che presiedono all'atto poietico, implementando valori e schemi della tradizione musicale colta europea, con forte valenza del "carico teorico" della sistematica musicale occidentale, di contro alle risorse espressive più tipiche del *free jazz* afroamericano. Qui, suoni non temperati e/o indeterminati, l'utilizzo di *cluster* dissonanti in funzione timbrica, un clangore sonico generalizzato si facevano veicolo di protesta sociale o di un'aspirazione alla trascendenza cui incombeva, però, una gravosa materialità storicamente mutilata e dolente.

Epilogo metodologico: considerazioni sul processo analitico del jazz

La tipologia di analisi sin qui condotta su *For Stefan Wolpe* rimanda al problema del "paradigma della rappresentazione". I processi individuati hanno un fondamento reale nella fenomenologia sonora o emergono in funzione della prospettiva analitica basata sulla trascrizione? In altri termini, hanno uno statuto ontologico o sono delle pure costruzioni ermeneutiche? È una spinosa questione, basata sul ben noto argomento per cui l'improvvisazione jazz nella trascrizione sarebbe ricondotta ad un costrutto reificato, in cui la complessità delle relazioni e le stesse (micro)strutture rilevate sarebbero un "effetto ottico" causato dalla trascrizione stessa e dalla teoria musicale applicata [Cook 2001, 240–261]. Questo fatto, inoltre, implicherebbe ideologicamente sul piano estetico che attraverso l'utilizzo di criteri basati sulla rilevata coerenza motivica sulla larga scala, sulle configurazioni astratte soggiacenti, su aspetti che trovano nella composizione scritta il proprio medium elettivo, si legittimerebbe di riflesso la prassi improvvisativa non per gli intrinseci valori, ma solo in quanto succedanea di questo canonico riferimento alla musica di tradizione d'arte. Non si può sottovalutare la portata di queste critiche, che sembrano direttamente attagliate ai nostri riferimenti a strutture profonde, manifestantesi nei livelli metrici, nelle relazioni motiviche, addirittura incardinate, nelle dipendenze sulla larga scala, su una *Grundgestalt*, con costanti riferimenti alla coerenza strutturale e al costruttivismo organicistico (processi sia pure basati, nella nostra prospettiva, su mozioni cognitive audiotattili, non del tutto consapevolmente procedurali ma rispondenti a tipologie di memorie incorporate).

Nella prospettiva della *Teoria delle musiche audiotattili*, però, che mira in *primis* proprio ad individuare, descrivere e valorizzare i criteri, i processi e le qualità audiotattili, la trascrizione — beninteso, nel senso della nostra "trascrizione *etmic*" [Caporaletti 2018, 11] in notazione informatica in durate assolute, che consente la sincronizzazione dello *scrolling* con la fonte audio come *control object*

— è intesa in modo del tutto specifico. Essa diventa una “ecografia” del principio audiotattile, nei suoi effetti micro- e macro-strutturali, scevra di finalità ideologiche, intenzionali o implicite. Nulla a che vedere, quindi, con la ricerca di una feticistica reificazione di strutture evocanti l'*allure* e l'autorità dei *Meisterwerke* della tradizione scritta.

Detto ciò, vi è un ulteriore fattore che non si può eludere. Bill Evans, in particolare, pur eccellendo nelle competenze audiotattili che pertengono all'energia senso-motoria dello swing nello svolgimento ritmico, al trattamento della sostanza fonica, all'empatia formativa, all'intuizione del decorso musicale in tempo reale, tuttavia, durante la performance, tende a “vedere” — si potrebbe dire — l'invisibile, ossia le strutture intervallari e motiviche nella loro costituzione teorica e nei tracciati lineari di condotta delle parti. Ed è intimamente accosto (per consuetudine con il repertorio canonico classico e per disposizione intellettuale) a ciò che Schönberg intendeva con la nozione di *Grundgestalt*, e ai processi elaborativi e costruttivistici (variazione in sviluppo, dispositivi contrappuntistici) che le pertengono. In questo senso, la trascrizione per lui chiude il cerchio, nel senso che restituisce in scrittura ciò che nasce già vocato alla *matrice razionale visiva*.

E allora, come affrontare la questione della “costruzione ideologica” intrinseca all'analisi? Nel brano su cui ci siamo adoperati nel lavoro di trascrizione e di notomizzazione (o, se si vuole, sulla situazione contestuale interattiva che si era prodotta tra i due musicisti) sembra che l'organicismo sia controllato da coordinate ontologiche più che da una mediazione discorsivo/analitica. O almeno, che le due dimensioni siano dialetticamente correlate. In un'ottica metodologica, se non epistemologica, se un artista è organicistico nella sua intrinseca *poiesis*, nella propria formatività — se è in sé visivamente costruttivista, come lo è Bill Evans, e anche, in parte, Tony Scott — allora una seria analisi, anche se consapevole delle precostituzioni discorsive intrinseche all'impianto analitico prescelto, dovrà ciò nonostante registrare e documentare con tutti mezzi a disposizione quest'attitudine; come, di converso, nel caso opposto, sceglierà le funzionalità idonee a rendere conto sul piano omologico discorsivo di tali alternative caratteristiche. In entrambi i casi, l'analisi non preconstituirebbe ideologicamente, ma rivelerebbe.

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO TH. W. (2006), *Towards a Theory of Musical Reproduction. Notes, a Draft and Two Schemes*, Polity Press, Malden-Cambridge.
- CAPORALETTI V. (2005), *I processi improvvisativi nella musica. Un approccio globale*, LIM, Lucca.
- CAPORALETTI V. (2007), *Out-Bloody-Rageous (Soft Machine, «Third»)*. *La logica dialettica della musica audiotattile*, in ID., *Esperienze di analisi del jazz*, LIM, Lucca, pp. 165–228.
- CAPORALETTI V. (2014), *Swing e groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili*, LIM, Lucca.
- CAPORALETTI V. (2018), *Une musicologie audiotactile*, «Revue d'études du jazz et des musiques audiotactiles», 1, pp. 1–16.
- CAPORALETTI V. (2019), *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili. Un paradigma per il mondo contemporaneo*, Aracne, Roma.
- CAPORALETTI V. (2020), *On some convergences between Atmospherology and Theory of Audiotactile Music*, in F. Scassillo (cur.), *Resounding Spaces Approaching Musical Atmospheres*, Mimesis International, Milano, pp. 57–70.
- CAPORALETTI V. (in pubblic.), *Adorno and Jazz. A Dialogue with the Philosopher from an Audiotactile Perspective*, in G. Borio (ed.), *The Mediations of Music. Critical Approaches after Adorno*, Ashgate, Farnham.
- CLARKSON A. E. (1999), *Stefan Wolpe in Conversation with Eric Salzman*, «The Musical Quarterly», 3, pp. 378–412.
- COOK N. (2001), *Analyzing Performance and Performing Analysis*, in N. Cook – M. Everist (cur.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford-New York, pp. 240–261.
- CUGNY L. (2021), *Recentrer la musique. Audiotactilité et ontologie de la musique*, Symétrie, Paris.
- DAVIDSON D. (1986), *A Nice Derangement of Epitaphs*, in ID., *Truth and Interpretation. Perspectives on the Philosophy of Donald Davidson*, Basil Blackwell, Oxford, pp. 433–476.
- ECO U. (1975), *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano.
- JOST E. (1974), *Free Jazz*, Universal Edition, Graz.
- MEHEGAN J. (1965), *Jazz Improvisation*, vol. IV (*Contemporary Piano Styles*), Watson Guptill, New York.
- MORIN E. (1973), *Le paradigme perdu: la nature humaine*, Le Seuil, Paris.

- NATTIEZ J. J. (1975), *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Édition, Paris.
- PETTINGER P. (1998), *Bill Evans: How My Heart Sings*, Yale University Press, New Haven.
- RUSSELL R. (1976), *Bird Lives!*, Charterhouse, New York.
- SHADWICK P. (2002), *Bill Evans. Everything Happens To Me – a Musical Biography*, Backbeat Books, San Francisco.

SITOGRAFIA

- ARAÚJO COSTA F. (2015), *Pluralité de 'spuntos' et formativité audiotactile: un nouveau regard sur l'improvisation musicale collective*, «Itinera. Rivista di filosofia e teoria delle arti», 10, pp. 216–233, goo.gl/pQ1yhB.
- CLARKSON A. E. (cur. s.d.), *Recollections of Stefan Wolpe by former students and friends*, <<https://tinyurl.com/a3vvnv3ea>>.
- GIVAN B. (2016), *Rethinking Interaction in Jazz Improvisation*, «Music Theory Online», 22/3, <<https://tinyurl.com/2am7y752>>.

DISCOGRAFIA

- SCOTT T., *Music for Zen Meditation*, Tokyo, 1964, Verve V6-8634.
- SCOTT T., *Sung Heroes*, 1986, Sunnyside SSC 1015.

Abstract

Il saggio è suddiviso in tre parti reciprocamente interrelate: due sezioni metodologiche e una centrale di natura strettamente analitica. Preliminarmente, l'evento improvvisativo è stato trascritto attraverso una partitura retrospettiva basata su un protocollo di trascrizione (tramite software di video-notazione) in durate assolute espressamente elaborato dall'autore. Su questa base è stata condotta l'analisi musicale volta a rilevare non solo gli aspetti costruttivi intrinseci, ma anche i legami tra i criteri formativi dipendenti dai processi compositivi della tradizione colta occidentale del XX secolo e le attitudini audiotattili dei due musicisti. La parte analitica è preceduta e seguita da due sezioni: la prima, relativa ai criteri di analisi dell'improvvisazione senza referente strutturato, cioè creata senza traccia precomposta (*free jazz*), e la seconda riguardante i problemi dell'analisi jazzistica in sé.

Parole Chiave: Free jazz; analisi, improvvisazione; audiotattile; trascrizione.

Abstract

The essay is divided into three parts mutually interrelated: two methodological sections and the central one of purely analytical nature. Preliminarily, the improvisational event has been transcribed through a retrospective score based on a transcription protocol (by software video-notation) in absolute durations, expressly elaborated by the author. On this basis, the musical analysis was conducted, aimed at detecting not only the intrinsic constructive aspects, but also the links between the formative criteria dependent on the compositional processes of the 20th century Western learned tradition and the audiotactile attitudes of the two musicians. The analytical part is preceded and followed by two sections: the first one, concerning the criteria of the analysis of improvisation without a structured referent, that is created without pre-composed trace (free jazz), and the second one concerning the problems of the jazz analysis in itself.

Keywords: Free jazz, analysis; improvisation; audiotactile; transcription.

Questione di stile. Prospettive di analisi nella performance di un brano di tradizione orale nell'era di Internet: *Matajola* di Pino De Vittorio

Evoluzioni tecnologiche e concettuali

È indubbio che il progresso tecnologico e la mass-medializzazione globale della società abbiano profondamente influito sulle modalità di produzione e fruizione musicale negli ultimi lustri, ridelineandone parametri di riferimento, referenti semantici e sociali e anche funzioni e modalità di indagine. Questo studio si propone di esplorarne alcune dinamiche comparando tre versioni di un canto proveniente dalla tradizione orale (area affatto esente da queste sollecitazioni) nel momento in cui il processo di *music making* si implementa, la *performance*. In particolare, per i motivi squadernati durante la trattazione il ragionamento ruoterà attorno al criterio stilistico (in accezione estesa e interpolato con le opportune direttrici tematiche secanti e tangenti), con un accento specifico sul tema dell'autenticità (che per molti aspetti ne rappresenta un contraltare) e alcune considerazioni prospettiche finali. Di fatti sebbene l'indagine sulle musiche di tradizione orale sembri essersi concentrata maggiormente su sistemi, pratiche e contesti d'uso, i parametri estetici seppur sottotraccia hanno comunque avuto un certo peso nella ricerca, nell'analisi, nella presentazione di un determinato repertorio e delle sue caratteristiche. La questione, perciò, supera la mera concezione del "bello" e chiama in causa questioni più ampie, a partire dalla definizione di musica e dalle sue possibilità di produrre significato [Macchiarella 2016]. Quali sono dunque i presupposti da cui questa disamina prende le mosse? Se fino al secolo xx la musica e la parola hanno conosciuto due sole modalità d'esistenza, l'oralità e la scrittura, oggi la possibilità di fissare e riprodurre infinitamente gli eventi sonori ne modifica l'ontologia [Molino 2005]: la mediazione attraverso la scrittura non è più necessaria né a volte possibile. Già negli anni '70 John Blacking, durante un congresso mondiale della Società di Musicologia a Berkeley,

dibattendo sul binomio colto/popolare (di cui quello oralità/scrittura è diretta implicazione) sottolineava i limiti di una visione dicotomica: la musica è un fenomeno legato alle esperienze dell'uomo in quanto essere sociale, una forma di comunicazione che coinvolge le sfere affettivo-emotiva e corporea che esprime modelli cognitivi, cioè modi di pensare sé stessi e il mondo circostante. Il ruolo della musica nella cultura aiuta a comprendere le stesse strutture musicali, intellegibili come manifestazioni sonore della norma di una cultura. Come tale tutta la musica è strutturalmente e funzionalmente musica "popolare": la musica è «suono umanamente organizzato» [Blacking 1986, cap. 1], da cui l'importanza di temperare elementi antropologici, semiologici e psicologici unitamente a quelli più squisitamente estetici e musicologici nell'elaborazione di un sistema di analisi. La musica è veicolo di messaggi e simboli che agisce come *codice semantico aperto* [Qureshi 1986] in cui produttori e fruitori hanno la possibilità di scegliere all'interno di un insieme di significati e combinarli fra loro nell'ambito di un quadro di riferimento condiviso, che è anche oggetto d'analisi nella ricerca delle sue strutture ed eccezioni. È quanto afferma Simha Arom [1981, 40–62] quando parla di *pertinenza* dei parametri in esame: l'obiettivo è la configurazione di un modello che contiene per l'appunto l'insieme dei tratti pertinenti. Per poter procedere in questa direzione (comprendere e descrivere i messaggi e i significati della musica latori di modelli cognitivi peculiari) appare quindi ragionevole affiancare alla modalità tipica dello studio della musica d'arte occidentale, focalizzata sul compositore e sulla notazione, un'analisi che tenga conto dei punti di vista poetico ed estetico in una prospettiva che potremmo definire di matrice audiotattile:¹ il suono è fortemente legato all'intenzionalità del gesto che lo crea, ed è attraverso la sua percezione che le azioni del pubblico influiscono sulla musica. Un'analisi che consideri il contesto di riferimento (strutturale, formale, relazionale, emotivo) dell'occasione performativa secondo un certo sistema di codifica e decodifica delle strutture musicali che ne sia chiaramente coerente, e tenendo ben presenti gli elementi che specificano ciascuna cultura musicale. Le traiettorie storiche, economiche e sociali che si sono dipanate nel corso degli anni e configurano la contemporaneità vedono nel progresso tecnologico il loro fulcro e momento, e hanno notevolmente inciso nello sviluppo della tematica. Questo scenario ha interessato anche il campo delle musiche cosiddette

1. Secondo il musicologo Vincenzo Caporaletti, che ha introdotto il Principio Audiotattile, è possibile delineare due modalità cognitive e analitiche complementari: quella "audiotattile" (basata sulla razionalità psico-corporea e sull'azione orientata dal contesto) e quella "visiva", regolata da norme astratte e dalla loro combinazione. Il principio audiotattile è di tipo esperienziale, dona importanza sia ai processi di produzione sia a quelli di ricezione (il gesto è più importante del testo). Il principio visivo (che domina la musica occidentale) è figlio della notazione.

tradizionali, aggiornandone l'oggetto di osservazione e suggerendo altresì una revisione di ruolo e funzione per quanto concerne il soggetto: le figure dello studioso-esploratore con finalità euristica (retaggio romantico-coloniale vigente fino a non molto tempo fa) e del ricercatore "a tavolino" (che non ha alcun rapporto se non quello con le registrazioni sonore) paiono obsolete venendone meno ragion d'essere e agibilità pratica. La realtà di ogni abitante del globo è almeno potenzialmente sotto gli occhi di tutti, ai confini culturali si sostituiscono quelli economici, politici e sociali, né lo studioso è più colui che detiene il monopolio della ricerca, dell'informazione e della divulgazione delle musiche studiate [Giu-riati 2019]. In termini di produzione e fruizione i cambiamenti si sono sviluppati secondo una doppia direttrice: da una parte quella che può essere definita come "ibridazione mondialista", in cui vige il criterio della novità e della sperimentazione in senso ampio (con tutte le declinazioni che ne derivano); dall'altra quella della riscoperta e della riproposizione delle tradizioni locali (tale per cui alcuni dei suoi interpreti, pastori, contadini, cantastorie, sono coinvolti in esibizioni concertistiche e tour di concerti). Queste direttrici non viaggiano parallele ma si intersecano fra loro spesso e volentieri, e pure sono soggette a polarizzazioni radicali nei rispettivi estremi, apparentemente distanti ma vicini nell'esito: da una parte un esasperato relativismo in cui la contaminazione viene oppugnata come salvacondotto, quando non appuntata al petto come medaglia al valore ("World Music" o "Musica etnica" con tutti i suffissi e le desinenze annesse in cui spesso si scambia l'interculturalità con l'estensione della norma musicale occidentale alle altre culture), con il jazz che oscilla fra chi lo ascrive a prodromica *World Music* e chi lo riconduce all'occidente musicale con un contributo iniziale afro-americano; dall'altra l'arcaico e autarchico conservatorismo basato su arbitrari assiomi puristi di una tradizionalità sempre uguale a sé stessa da preservare e tramandare (musica tradizionale ma anche la sua caricatura, il folklorismo). L'arcaismo è frutto di un pensiero tardo romantico (per lo più cattolico) che rifiutava l'Illuminismo, la Rivoluzione industriale (vista come distruzione di un antico bengodi in cui l'uomo viveva in rapporto organico con la natura in una felice povertà) e la Rivoluzione francese. Il relativismo universalistico è l'esito di una globalizzazione etnocentrica *mainstream* che come già accennato ingloba in via residuale tutto ciò che non è pop anglo-americano o musica colta occidentale finendo per ricomprendere fenomeni anche molto diversi fra loro: la musica d'arte extraeuropea, la musica rituale di suonatori tradizionali riconosciuti dalla propria comunità, incroci di artisti provenienti da diverse parti del mondo, musicisti emigrati che mischiano forme tradizionali a linguaggi più contemporanei, musicisti colti occidentali che rileggono le forme popolari e che a volte utilizzano richiami di forme musicali e strumenti tradizionali come colore esotico nei loro progetti

fortemente radicati nel sistema angloccidentale («E poi arriva il complesso che valorizza il territorio, impara quattro accordi e ci costruisce un repertorio; e senza motivo c'è un percussionista ghanese che è stato ricollocato in un complesso pugliese», cantavano gli Elio e le Storie Tese nel loro *Complesso del primo maggio*). In entrambi i casi l'esito è che spesso i riferimenti culturali vengono destrutturati e rimontati strumentalmente a seconda della specifica narrazione in atto e in cui la professata diversità si riconduce a *clichés* omologanti. Questa generica e convenzionale attenzione verso una cultura popolare ha contribuito alla costruzione di un'industria del "folklorismo" in cui per ogni nazione si propone un prodotto abbastanza standardizzato costituito da rielaborazioni di melodie tradizionali per lo più ricondotte negli schemi della tonalità classica (con prevalenza del tono maggiore) e uno stile esecutivo appiattito sui modelli della canzone commerciale [Macchiarella 2001]. Le formazioni che propongono questo tipo di esecuzione prevedono strumenti che è possibile ritrovare in una rock band con l'aggiunta di qualche strumento tipico come elemento di colore, e strizzano l'occhio al gusto *mainstream* dell'audience cui si rivolgono inserendo spesso anche l'elemento del ballo, anch'esso in forma stilizzata con i ballerini che indossano inverosimili costumi pseudopopolari. Ancora, quando musiche di tradizione orale sono proposte sotto forma di concerto o disco, si pone il problema di un loro cambio di significato poetico ed estetico come avviene per qualunque cosa che sia trasferita dal suo contesto naturale. La configurazione del concerto condiziona non solo il modo di fruire la *performance* (soprattutto quando, come spesso accade, il pubblico è scarsamente informato del significato di una certa musica nel contesto di origine) ma anche quello di crearla: il musicista cambierà la concezione che ha di sé e della propria musica influenzando sul risultato finale che potrà presentarsi talvolta confuso e ondivago, fra l'inviolabile libertà del musicista di proporre ciò che vuole come vuole e l'arbitraria manipolazione dei materiali d'ispirazione per inadeguato approfondimento dei loro radicamenti e/o per incontrare le attese del pubblico (occidentale). Secondo Roberta Tucci [2008, 157–163], che legge e sintetizza Diego Carpitella [1963, 57–60], il cui pensiero agisce con forza nel periodo delle grandi trasformazioni postbelliche, il processo di massificazione della musica popolare è un processo politico che mira a disconnettere un tessuto socio-culturale, a omologare, a indirizzare verso determinate direzioni:

Il folklore "arcaico" e di base fa paura sia dal punto di vista estetico che da quello ideologico-sociologico: i canti strazianti del carrettiere e del minatore siciliani, la voce "terrosa" del pastore sardo e calabrese; la monotona uniformità di una canzone alla boara romagnola, l'agghiacciante melopea di un lamento funebre lucano e tante altre cose, sono quella che si chiama una "denuncia". Ecco perché i gruppi

dominanti tentano a tutti i costi di rendere “piacevole” questo folklore, più o meno alterandolo [Tucci 2008, 160].

Ciò che in quegli anni era attuato da forze politiche, oggi potrebbe esserlo da forze economiche per ragioni consumistiche, di fruibilità di prodotto. L'alterazione delle forme popolari “arcaiche e di base” dà luogo alla “musica folkloristica ricostruita” [*ibid.*] che livella le forme originarie. Possiamo riferirci ad Adorno e Horkheimer [1974] e alla nascita di ciò che definirono “industria culturale”, con la connessa ambiguità del termine “popolare” che da questa derivò, in special modo in Italia:

Il termine popolare in italiano può sembrare ambiguo: è popolare la musica del popolo, cioè quella di tradizione orale delle classi sociali storicamente considerate inferiori (contadini, operai, ecc.) ed è popolare la musica a grande diffusione che non è affatto delle classi sociali inferiori, ma appartiene a tutte le classi [Baroni 2005, 196].

Fino alla paradossale conclusione che l'odierna diffusione della musica nel “vilaggio globale” può rendere qualunque musica “popolare” (nel senso di disponibile a chiunque), confinando nella categoria del “colto” (elitario, riservato) quelle musiche ai margini della mediasfera [Blaukopf 1992] fruite solo da alcuni studiosi o appassionati ma espressioni nel passato di classi socio-economiche inferiori (es. la siciliana *canzuna alla carrittera*) [Macchiarella 2006]. In definitiva questo processo ha prodotto esiti tanto rilevanti quanto contrastanti: alcuni repertori di musica tradizionale sono stati riproposti (anche fedelmente) al di fuori della specifica cultura di appartenenza, o sono stati eseguiti da interpreti ad essa estranea (magari musicisti di estrazione colta), oppure ancora sono stati associati a rivendicazioni politiche e sociali. Le ragioni di questo cambio di paradigma sono ravvisabili certamente nei processi di globalizzazione etnocentrica *mainstream*, che ingloba in via residuale tutto ciò che non è pop anglo-americano e da cui inferisce il genere ibrido denominato *World Music*, nelle possibilità di campionamento dato dalle nuove tecnologie digitali applicate al suono, nello stesso sviluppo del turismo che porta ad un interesse per popolazioni lontane e le loro musiche. La musica oggi si ascolta dovunque e in qualunque momento: fissata e riprodotta, è andata perdendo la sua irripetibilità, la connessione col *qui e ora* della *performance* e divenuta *oggetto*, presentata alla diffusione mediale e riprodotta in pubblico anche in situazioni pseudo-performative, incluse le fattispecie che per definizione dovrebbero essere più lontane da questa concezione come le musiche di tradizione orale. Ad ogni modo, ogni pratica musicale oggi non può essere considerata a sé stante dal momento che la diffusione dei mezzi di registrazione e comunicazione fa convivere nello stesso spazio socio-musicale differenti

pratiche. Questa “consuonanza” [Giannattasio 2009, cit. in Macchiarella 2009, 87–90] non è una situazione nuova, compresenze di musiche diverse che si sono influenzate a vicenda sono sempre esistite: pensiamo alla civiltà musicale afro-americana, alle culture caraibiche o a generi come il flamenco. Anche la musica colta europea è stata fortemente influenzata da culture altre: il liuto nasce dall’*oud* arabo, la ciaccona e la sarabanda (forme entrate a far parte delle *Suites* barocche) sono arrivate da noi sui vascelli schiavisti coloniali. Lo stesso abbandono dello stile tonale è avvenuto in seguito al maggior contatto che in quel periodo si ebbe con le culture extraeuropee: le scale pentatoniche ed esatoniche di Debussy, il periodo fauvista di Stravinskij con la poliritmia e la politonalità della *Sagra della Primavera*, lo stesso primitivismo di Bartòk, lo strutturalismo esotico di Messiaen, Boulez e Stockhausen, fino al diffondersi del jazz. Ancora prima, le polacche di Chopin, le rapsodie ungheresi di Liszt e le danze ungheresi di Brahms, le rapsodie spagnole e il *Bolero* di Ravel, le danze slave e la Sinfonia n. 9 di Dvorak (i cui temi traggono ispirazione da danze della tribù indiana Pau-Puk-Kewis e dallo *Spiritual Swing Low, Sweet Chariot*), e poi De Falla, Albeniz, Mussorgski ma anche i nostri Respighi (*Le fontane di Roma*) e Berio (*Folk songs*).

A differenza del passato, il rapido evolversi dei supporti tecnologici ha implementato un’incessante circolazione di musiche nei mass-media e nei nuovi contesti di incontro fra società e culture creando innesti, contrapposizioni e giustapposizioni impensabili fino a qualche decennio fa. Le distinzioni di genere normalmente utilizzate faticano a definire fenomeni musicali omogenei ciascuno dei quali peraltro veicola i suoi propri significati spesso molto diversi quando non in contrapposizione con altri, e poco o nulla ci dicono sulle modalità produttive di queste musiche. Ciò che caratterizza il mondo dell’oggi è che è variata e aumentata a dismisura la velocità degli scambi e la numerosità delle informazioni potenzialmente accessibili. Internet ha iperbolizzato questo cambiamento, anche perché rispetto a un passato recente in cui erano solo gli operatori specializzati a effettuare registrazioni e riprese, la diffusione di supporti come smartphones e videocamere che consentono un rapido caricamento dei contenuti sul web con standard qualitativi accettabili ha allargato il bacino di utenza. Se il fonografo del XIX secolo ha svolto un ruolo decisivo per la conservazione della memoria musicale aggiungendo una dimensione sonora alle trascrizioni, questi nuovi mezzi potenziano la funzione documentaria inserendosi in questo nuovo contesto di fissazione e diffusione dei fenomeni musicali in un regime di libera circolazione delle conoscenze. Le condivisioni sulle piattaforme digitali come Facebook, Instagram, Whatsapp e YouTube contribuiscono a superare se non ad abbattere del tutto i limiti fisici e geografici che rendevano difficoltoso l’accesso alle fonti, e anche a ridefinire i termini della “comunità”, del gruppo di persone

che si ritrova intorno a regole, interessi, funzioni e valori attribuiti a determinate musiche in un certo contesto di fruizione [Hannerz 2001]. Non è un caso che molti artisti (anche interpreti di musica d'arte, o cosiddetta "colta"), gruppi e comunità sentano la necessità di avere una dimensione multimediale attraverso siti, pagine Facebook o contatti Whatsapp per poter essere individuati e riconosciuti in questo nuovo spazio di esistenza. In passato la trasmissione di saperi e repertori musicali tradizionali non poteva prescindere dal contatto e la presenza fisica dei suonatori e dei cantori che attraverso le loro esecuzioni fornivano anche altri elementi come la prossemica, la postura e la cinesica, il tutto nel contesto socioculturale di riferimento che era condiviso fra maestro e allievo. Oggi in rete sono disponibili numerosissimi *tutorials* che vengono proposti come veri e propri manuali audiovisivi per imparare a costruire e suonare strumenti popolari, oltre alla sterminata gamma di canti, le cui esecuzioni coprono ampi archi cronologici che meglio ne fanno cogliere il senso storico. Comunicare attraverso il computer con un musicista, un esperto di tradizioni locali, anche in assenza di codici culturali condivisi può comunque rappresentare uno scambio certamente più circoscritto ma comunque soddisfacente. Altre volte invece si tratta di surrogati poco significativi. Ci si avvicina in questo modo alle condizioni dell'oralità tradizionale mancando però il rapporto fra maestro e allievo (che resta una caratteristica presente anche nei percorsi "classici" in cui lo studio agogico, armonico e diastematico della trascrizione in spartito è solo una parte dell'apprendimento complessivo) e anche la contestualizzazione e il vissuto sociale della cultura di riferimento di cui quella musica è prodotto. Non si può parlare quindi di tradizione orale ma di tradizione *aurale* e di auralità tecnica [Finnegan 1989]. La registrazione (che Caporaletti [2005] chiama Codifica Neoauratica, CNA) può ben porsi come "nuova oralità" che contiene indicazioni prossemiche e cinesiche (gestualità, intonazione prosodica, personalità e contesto) fissate attraverso l'esecuzione ed escluse dalla natura astratta della notazione, ma anche come "nuova scrittura" rappresentando un aggiornamento dei quaderni, manoscritti e fogli volanti tramite cui venivano fissati i brani nei secoli scorsi (si pensi ai manuali di fioritura o alle varie possibilità di svolgimento di un basso continuo). Emerge quindi una funzione di salvaguardia dei repertori che questa nuova forma di diffusione in uno dei suoi scopi più degni può assolvere, ma anche un recupero di centralità, un *redde rationem* del processo performativo di creazione estemporanea che è alla base del principio audiotattile menzionato in apertura. La CNA fissa le pratiche di estemporizzazione (che è una delle possibili interpretazioni di un modello di riferimento, non solo testuale: uno spartito, ma anche una prassi esecutiva) portando nell'universo delle musiche audiotattili il concetto di

originalità. Oggettivizza la *performance* e la condiziona:² la replicabilità tecnologica modifica certamente e anzi sembra emendare l'*hic et nunc* dell'opera (seppur non del tutto, perché una cosa è fruire di un'opera attraverso un medium e un'altra è farlo in tempo reale nel momento in cui accade, sono fenomeni che assumono implicazioni di analisi peculiari e differenti), ma la registrazione fissa significativi indici delle qualità processuali/fenomeniche che consentono un certo recupero dell'aura di cui Benjamin aveva spogliato l'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica [Caporaletti 2015]. Inoltre, il web estende in termini temporali e spaziali alcune pratiche legate all'evento sonoro rappresentato, alcune ritualità una volta limitate a precisi periodi e situazioni (la critica, la competizione, l'ostentazione di ruoli e competenze), ridefinisce il confine fra il tempo reale e quello immaginato, simulato, riprodotto e contribuisce considerevolmente a formare riconessioni contestuali e semantiche che varcano i confini geografici e temporali. Certamente la circolazione, la proliferazione incontrollata di questi documenti e la possibilità di fruirne in qualunque luogo e momento (fenomeno che brillantemente Steven Feld [1994] definisce *schizofonia*) può determinare la perdita di informazioni rispetto al documento originale e una certa confusione relativamente ai contesti di riferimento: esempio immediato è l'offuscamento dei confini tra pubblico e privato, per cui un'esperienza musicale collettiva viene trasformata in un momento di ascolto privato (e viceversa) [Frith 2001]. Il progresso tecnologico ha determinato la scomparsa di molti contesti esecutivi e dei repertori ad esso associati, e i fenomeni di ricalco ed emulazione dei documenti audiovisivi tipici dell'oralità secondaria [Macchiarella 2001] determinano un generale impoverimento dei repertori residui, proprio per la mancanza di rapporto diretto maestro-allievo di cui si accennava, con una standardizzazione dei caratteri stilistici e timbrici. In più, l'incremento del benessere e il maggior tempo da poter dedicare allo svago e ai rapporti interindividuali hanno de-funzionalizzato le musiche di tradizione trasformandole spesso in forme di intrattenimento puro, di consumo (seppur soprattutto nei piccoli centri persistano occasioni e forme di incontro tradizionale attraverso cui i gruppi di riferimento affermano, riaffermano, riconoscono e ridefiniscono la propria identità) e abilitandone così l'accesso alle categorie dell'estetica occidentale moderna, ulteriore passo di distanziamento dal binomio colto/popolare.

Riassumendo, questo scenario di cui abbiamo tracciato a grandi linee alcuni aspetti presenta oggi elementi certamente fortemente positivi e stimolanti,

2. «Mozart non sapeva che il suono potesse essere fissato, Louis Armstrong o Jimi Hendrix sì», afferma Caporaletti in un'intervista rilasciata a Fabio Macaluso per l'Espresso: <<http://improntedigitali.blogautore.espresso.repubblica.it/2016/07/17/le-musiche-audiotattili-intervista-a-vincenzo-caporaletti-grande-musicologo/>>

propulsione dei quali sono stati proprio il progresso tecnologico e la mass-medializzazione globale della società. Infatti, se molti contesti esecutivi sono scomparsi, altri si sono mantenuti sotto una rinnovata spinta rivendicativa e altri ancora ne sono sorti, specialmente in ambito urbano. A partire dagli anni '80 il successo del *folk revival* ha portato a una rifunzionalizzazione delle occasioni di incontro e rituali e dei repertori ad essi associati, a volte ad opera di musicisti legati al territorio ma di formazione colta, che hanno formato così delle *élites* folkloriche. L'accresciuto benessere ha comportato un aumento del tempo da dedicare allo svago e alle attività individuali. È vero che anche le musiche di matrice popolare sono state attratte nell'orbita del consumismo e a volte mercificate, e col turismo di massa si è dilatato il fenomeno del "folklorismo", ma la diffusione dei mezzi di comunicazione ha ampliato enormemente il potenziale bacino d'utenza e quindi di interesse, tanto che si è replicato a livello mondiale quello che avvenne nel 1967 con *Sentite buona gente*³ (seppur nelle mutate condizioni socio-culturali e con importanti distinguo da effettuare): diversi interpreti tradizionali (contadini, pastori, cantastorie, ecc.) sono stati coinvolti in *tour* di concerti mondiali. Assistiamo oggi (in Italia ma non solo) al dissolversi di quella doppia linea di demarcazione che il genere folk tracciava nella prima fase del revival nei riguardi della cultura elitaria (musica classica, opera, ecc.) da una parte, e dell'industria culturale dall'altra, al superamento di quella poetica della cultura popolare che, essa stessa elitaria, tendeva al polo radicale dell'arcaismo commentato in precedenza. Dopo la prima fase di revivalismo politico in cui la riproposta rappresentava un modo creativo ed espressivo per manifestare solidarietà alle lotte e agli ideali delle classi sociali subalterne, oggi rappresenta di più un genere di intrattenimento rendendo forse più interessante orientare il discorso analitico su caratteristiche stilistiche, su elementi come il sound e le scelte formali che un performer compie in una determinata esecuzione senza però sganciarle completamente dai riferimenti contestuali da cui il materiale di riesecuzione è tratto, anche per poter effettuare raffronti più coerenti con interpretazioni dello stesso materiale (o anche di materiale diverso che però la condivisione di un parametro quale la modalità o il media di trasmissione e fruizione del messaggio può rendere grandezze omogenee e quindi comparabili). È quello che proveremo a fare con l'analisi comparata di tre versioni di un canto della tradizione orale calabrese: *Matajola*.

3. Spettacolo portato in scena da Diego Carpitella e Roberto Leydi (fra i massimi etnomusicologi italiani) che vede salire sul palco i suonatori autentici delle zone di provenienza incontrati durante gli anni di ricerca sul campo da parte degli studiosi. Spesso citato in raffronto a *Bella Ciao* (1964) e *Ci ragiono e canto* (1966, con la regia di Dario Fo), affidati invece a musicisti di riproposta.

Matajola e Pino De Vittorio

Matajola è una canzone della tradizione calabrese. La prima registrazione di cui disponiamo è stata effettuata da Otello Profazio (importante cantante e cantautore della cultura calabrese, dobbiamo a lui numerose registrazioni di brani popolari tradizionali) a Guardavalle, un paese in provincia di Catanzaro ricco di storia musicale, ed è stata edita in LP 33 giri nella raccolta *I paesi cantano. Guardavalle in Calabria* [1979] (disponibile anche su YouTube all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=seij4Mqs_Uo>). Si tratta di un canto a contrasto (l'*amebeo* della poetica greca) in cui una figlia, di ritorno da un incontro col suo innamorato, interrogata dal padre risponde evasivamente inventando di volta in volta una scusa nuova, tutte debolmente sostenibili. In questa alternanza si inserisce un terzo elemento, quasi una voce a commento fuori campo che interviene inserendosi qui e lì nel dialogo. Eccone il testo nella sua forma essenziale:

*Dimmi di d'unda veni, oh Matajola
vegna di lu mulinu, patra meu.
Mustrami lu mulinu, oh Matajola
e si lu levau la china, patra meu.
Dimmi duv'è la china, oh matajola
e si la mbippi la crapa, patra meu.
Dimmi duv'è la crapa, oh Matajola
si nda jiu 'nta lu voscu, patra meu.
Dimmi duv'è lu voscu, oh Matajola
e si lu 'ccoppau la nivi, patra meu.
Dimmi duv'è la nivi, oh Matajola
e si la squagghjau lu sulì, patra meu.
Dimmi duv'è lu sulì, oh Matajola
si lu 'ncoppau la negghja, patra meu.
Dimmi duv'è la negghja, oh Matajola
si nda jiu 'nta li celesti, patra meu.*

La struttura presenta le caratteristiche di un modello letterario di base fra i più diffusi nei canti calabresi: una sequenza di distici di endecasillabi a consonanza o assonanza àtona (sillabica) alterna, riconducibile alla categoria del cosiddetto *canto lirico monostrofico* [Nigra 1888]. L'immediata connessione di questa forma a modelli eurocolti nei canti popolari calabresi si spiega forse con l'utilizzo di un lessico certamente proveniente dal parlato⁴ ma di carattere più aulico, per confe-

4. La disposizione degli accenti, l'intonazione, le pause, il senso logico dei versi rispecchiano infatti l'organizzazione del parlato, a confortare il valore mnemotecnico della recitazione del testo nelle culture orali in cui spesso il recitare e il cantare si compenetrano fra loro nelle forme e nei significati.

rire maggiore valore al rituale comunicativo. La particolarità di questo brano è che le rime compaiono in una forma identica, nella sequenza AB AB AB in cui:

- Ogni A inizia e finisce allo stesso modo (*dimmi duv'è – oh Matajola*), eccezione fatta per la seconda strofa (*Mustrami*);
- Ogni B inizia e finisce allo stesso modo (*e si la/lu/nda – patra meu*), eccezione fatta per la prima strofa (*vegnu*).

Gli elementi di variazione testuali sono pertanto limitati all'oggetto della domanda del padre e della risposta della figlia. Particolare da notare è che le eccezioni a questa iteratività avvengono in sequenza baciata fra loro: a *vegnu* della prima B segue *Mustrimi* della seconda A, quasi a sancire l'innescio della surreale conversazione fra padre e figlia. Il brano può essere annoverato nel vasto repertorio dei canti a *strofette* accompagnati dalla chitarra battente alla *lonnuvucchisa*⁵ (dal nome del paese in cui il modello prese origine o comunque è più diffuso, Longobucco): due voci si alternano al canto seguendo uno schema in cui la prima espone la strofa e la seconda la riprende concludendola (*la vota*, la gira). In *Matajola*, la conclusione della strofa è inoltre usata come soggetto per l'esposizione della nuova. Elemento tipico delle strofette, presente in *Matajola*, è quello di inserire le cosiddette *votature*, *votate*, *vocate*, *girate*: elementi apparentemente estranei, frapposti al dipanarsi delle strofe, con funzione di sostituire o allungare un emistichio o una strofa o enfatizzare il verso.

Gli esecutori della registrazione effettuata da Profazio sono Nicola Perronace (canto e chitarra battente) e Vittoria Vetrano (voce). Il brano presenta un'apertura strumentale con una breve linea melodica che introduce il tappeto d'accompagnamento su cui si dipana l'avvicinarsi delle strofe: un'alternanza di arpeggi alle note fondamentali I – V con una scansione fra battere e levare peculiarmente approssimativa. L'articolazione ritmica del canto è più assimilabile a una suddivisione binaria che a quella ternaria della chitarra, venendosi a creare così delle intersezioni metriche per così dire "naturali". I finali delle strofe sulla nota fondamentale sono prolungati, anche perché è proprio lì che le due voci si sovrappongono polifonicamente (a distanza di terza o di seconda o all'unisono). L'emissione vocale è ruvida, sforzata e granulosa in entrambi gli esecutori (seppur nella diversità di timbro maschile e femminile).

Fra le molte versioni di questo canto eseguite e registrate disponibili, entriamo ora nel merito di quella che Pino De Vittorio ha dato in una sua recente *performance* reperibile su YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=-i_GhMOSt78>), per poi porla a confronto sia con la registrazione "originale" del

5. Sull'argomento si vedano anche, fra gli altri: Ricci-Tucci [1981; 1984, 5–6] e Ricci [2006].

1979 appena descritta sia con un'altra versione da parte di un gruppo *folk revival* calabrese. Ma prima, vediamo chi è Pino De Vittorio.

Nel panorama del *folk revival* italiano moderno, un posto rilevante nel novero dei suoi interpreti più duttili e versatili è certamente occupato da Pino De Vittorio, attore e cantante impegnato nella riscoperta della musica antica e delle tradizioni popolari ma attivo anche nella produzione classica e contemporanea.⁶

La produzione artistica degli esordi, con la compagnia Pupi e Fresedde, è caratterizzata dall'allestimento di spettacoli teatrali innovativi e articolati in cui si intrecciano musica, recitazione e ricerca storica ed etnografica. L'album (unico) del gruppo, figlio del loro secondo spettacolo *La Terra del Rimorso* (1977) di cui ne porta il nome (il primo si intitolava *La tarantella del Gargano*), è considerato come il primo lavoro di *folk revival* pubblicato realmente ispirato al tarantismo e all'opera di De Martino, ancor più del primo disco del Canzoniere Grecanico Salentino ad esempio (*Canti di Terra d'Otranto e della Grecia Salentina*) maggiormente orientato a esplorare le forme polivocali di quella regione. I componenti del gruppo oltre ad effettuare ricerche proprie avevano avuto modo di ascoltare le registrazioni di Lomax e Carpitella, seppur negli arrangiamenti finali molto si avverte l'influenza della Nuova Compagnia di Canto Popolare. Nella posizione di De Vittorio la connessione canzone folk-rivendicazione socio/politica sino a quel momento vigente si allenta, lasciando spazio a una prassi esecutiva in cui la connotazione identitaria (specialmente in opposizione all'industria culturale pop americana) si alterna o si affianca all'attenzione anche filologica per i documenti originari. I documenti e i materiali raccolti da De Vittorio vengono da lui revisionati e modificati attraverso una prassi ermeneutica che utilizzerà anche nei suoi lavori di tradizione colta, dando vita a repertori eterogenei ma coerenti, rispettosi del contesto da cui prendono ispirazione esplorando nel *folk revival* una zona di intersezione fra tradizione e sperimentazione molto diversa da quella del Nuovo Canzoniere Italiano (cruda, volutamente grezza e rustica) ma anche del Canzoniere del Lazio (più legata a forme contaminative *rock-progressive*) verso un'estetica più ricercata e con la sua voce come criterio distintivo.

6. Una sua breve biografia tratta dal web: «Dopo un avvio dedicato al recupero della tradizione pugliese [con la compagnia Pupi e Fresedde], entra nella compagnia teatrale e musicale diretta da Roberto De Simone prendendo parte ai suoi principali lavori (*Mistero Napolitano*, *Li zite 'ngalera*, *L'Opera Buffa del Giovedì Santo*, *la Gatta Cenerentola*). Per il Teatro San Carlo di Napoli lavora nel 1984 in *Il Crispino e La Comare*, e successivamente nello *Stabat Mater* e nel *Requiem in memoria di P.P. Pasolini* di De Simone. Partecipa a numerosi festival nazionali e internazionali: è interprete de *l'Orfeo* di Monteverdi rivisitato da Luciano Berio per il Maggio Musicale Fiorentino, e per le Settimane Internazionali di Napoli de *l'Histoire du Soldat* diretto da Salvatore Accardo e del *Pulcinella* di Stravinskij diretto da Massimo De Bernardt. È solista delle formazioni vocali e strumentali Maedia Aetas, Fuggilotio, Cappella Musicale della Pietà de' Turchini e Accordone Ensemble» [<http://www.zam.it>].

La mia vocalità è sempre stata lontana da quelle presenti nelle registrazioni di Carpitella o delle altre che ascoltavamo, che erano più “spiegate”. Vocalmente ho cercato di rieducare, ripulire. [...]. Ne recepivo lo stile, ma non tentavo di riprodurre quelle vocalità: la mia voce era la mia voce. Cantavo quelle melodie ma con la mia voce, non ho mai pensato di dover reinterpretare quella musica imitando i contadini o i vecchi cantori, perché vivevo nella società degli anni Settanta, quindi non trovavo giusto fare una semplice imitazione [Fornaro 2016, 762].⁷

In anni recenti, Pino De Vittorio ha incrociato il cammino con Franco Pavan, (musicologo e suonatore di liuto e tiorba, particolarmente versato nella musica antica). Pavan è da sempre convinto che il repertorio rinascimentale e barocco, considerato austero e colto, era in realtà fortemente legato ai moduli della diffusione popolare, sopravvivendo nella tradizione orale fin quasi al nostro tempo. Da questa idea è nato il suo *Laboratorio '600*, iniziativa fortemente incentrata sulla ricerca “del” e “sul” suono che

[...] nasce dalla volontà di lavorare con un piccolo gruppo di strumenti a pizzico su repertori dimenticati della musica italiana. Nei nostri progetti tutto nasce da un'intenzione e da una attrazione musicale, seguita da una ricerca intensa negli archivi e nelle biblioteche. Il rispetto per le fonti e la ricerca del particolare si stemperano poi al momento dell'esecuzione: raggiunto un testo musicale affidabile, sicuro e chiaro esso diviene infatti il luogo stesso nel quale possiamo esprimere la nostra concezione artistica [www.francopavan.com].

Uno degli ultimi prodotti di questo progetto è *Occhi Turchini*, album che propone dei brani calabresi tratti da fonti colte o semi-colte e dalle ricerche etnomusicologiche sul campo, fra cui *Matajola*.

La performance di Matajola

L'oggetto di analisi è un'esecuzione dal vivo del brano avvenuta nel Palazzo D'Avallò di Vasto il 08/07/2018 che vede Franco Pavan alla tiorba e Michele Cinquina al liuto accompagnare Pino De Vittorio. La registrazione è disponibile su YouTube al seguente indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=i_GhMOS78>.

Si tratta dunque di una *presentational performance* [Turino 2008] (presentazione a un pubblico in un determinato contesto performativo) che cercheremo di analizzare nei suoi vari aspetti, intrinseci ed estrinseci, con l'ausilio di una trascrizione all'uopo. La trascrizione (riportata nell'Es. 1) è stata elaborata a partire dall'ascolto del brano a velocità rallentata e con l'ausilio del software Tony [<<https://code.soundsoftware.ac.uk/projects/tony>>]. La notazione dev'essere

7. Il brano è tratto da un'intervista rilasciata all'autore nel 2012.

qui intesa con Boorman [1999] come *opportunità performativa* permeata delle qualità interpretative dell'esecutore, e la *performance* come una *embodied practice* in cui il corpo compie gesti e assume alcuni peculiari atteggiamenti [Caruso et al. 2016, Caruso 2019].⁸

Per la sua realizzazione ho utilizzato i segni diacritici comunemente in uso per molte notazioni della musica orale e di cui si fornisce legenda, elaborati considerando anche quanto significato da Macchiarella [1989]. Le prime due strofe e la prima *votata* sono riportate per intero. Delle seguenti si riportano integralmente quelle che presentano variazioni rilevanti, mentre le altre frasi sono state raccolte per "oggetto testuale" (del dialogo fra padre e figlia) e appartenenza per similarità formale ed esecutiva a una di quelle già trascritte, riconducendole quindi nella stessa categoria che ho chiamato *classe di esecuzione*⁹ indicata da una lettera maiuscola, ed eventualmente da un pedice quando si tratta di variazioni nella seconda ripetizione del verso (la frase musicale di risposta nella ripetizione della domanda/risposta dialogica).

Un dato evidente da cui possiamo partire è la scelta artistica di ricondurre il contrasto fra due voci a una voce sola, ravvisando il primo elemento caratteristico che la accomuna a una forma tipica della canzone calabrese, il canto monodico accompagnato. Come nel canto monodico accompagnato della tradizione, la voce ricama la tessitura melodica composta da moduli e sottomoduli al di sopra del tappeto generato dall'accompagnamento strumentale (costante armonicamente e ritmicamente), che nella prassi tradizionale è affidato a un solo strumento (di solito la chitarra battente) piuttosto che a due nella versione oggetto di analisi (seppur suonino quasi all'unisono, la tiorba e il liuto). Tutti e tre comunque sono cordofoni della famiglia dei liuti a pizzico. La scelta riflette certamente l'orientamento artistico del progetto volto alla commistione fra colto/

8. *L'embodiment* è la teoria che considera il processo cognitivo non solo come attività cerebrale, ma frutto dell'interazione del corpo con la realtà circostante. A tale proposito è da citare il *performer-assistive method* sviluppato da alcuni ricercatori dell'IPEM (Istituto di Psicoacustica e Musica Elettronica, dipartimento di musicologia, Università di Ghent, Belgio), fra cui la pianista Giusy Caruso. Con l'ausilio della tecnologia *motion capture system* essi hanno esplorato il rapporto tra intenzionalità del musicista e gestualità prodotta sullo strumento (in questo caso un pianoforte) basandosi sul presupposto che l'esecuzione musicale implica un processo creativo durante il quale l'artista interpreta la partitura, ridefinendo gli obiettivi espressivi per trasformarli in azione performativa (*enactment*) la quale a sua volta si basa su funzioni cognitive e sensomotorie che l'esecutore assimila durante lo studio della partitura stessa (*embodiment*) e che si esplica nell'occasione performativa.
9. Concetto leggermente differente da quello di *classe di equivalenza* di cui parla Arom, e che afferisce ai diversi modi di interpretare (realizzare) ciò che è inteso dall'interprete come lo stesso canto. La *classe di esecuzione* invece raggruppa gli stessi (o i simili) moduli esecutivi nell'ambito delle variazioni di strofe diverse: l'applicazione della *Variationstrieb* di Brailoiu, della *forma modulare* di Parry e Lord. Si tratta di fatto dell'*estemporizzazione del modello*, per dirla con Caporaletti e dell'*improvvisazione-variazione* di Molino.

antico e popolare, e in questo conferisce al brano una valenza timbrica peculiare: tiorba e liuto hanno una risonanza molto diversa dalla chitarra battente (che pure è utilizzata nel progetto), un'emissione sonora che viaggia su frequenze più profonde, con armonici meno presenti. Un suono più asciutto che conferisce alla struttura d'accompagnamento carattere di essenzialità ed eleganza riscontrabile anche nella tecnica esecutiva: la tiorba alterna bassi nel tempo forte e bicordi nel tempo debole, mentre il liuto effettua delle piccole fioriture cadenzali intorno alle due note fondamentali. Questo intreccio è complementare alla voce e al testo cui dona risalto, contrasto e appoggio.

Occupiamoci ora della melodia. Come spesso accade nel canto a *strofette*, è di tipo discendente. Nel brano in esame copre un range di 10 suoni nell'ambito dell'ottava (*mi-mi*) che si muovono fra il modo dorico e l'eolio con prevalenza del primo: i *do*#, VI maggiore (dorico) sono più frequenti dei *do* naturali, VI minore (eolio). Vi è poi la singola comparsa di un *re*# (sulla parola "*lu*", il primo accento forte del verso "*ah si lu levau la china, patra meu*", presente in trascrizione al rigo contrassegnato col n. 25) calante, in glissando attrattivo verso un IV grado, un *la* poggiato e mantenuto sulla sillabazione "*-vau la chi-i*"). Parliamo di IV grado sia perché l'armonia strumentale è composta da un'alternanza V-i in tonalità di Mi minore, sia perché il canto si muove in un modo di Mi, che potremmo definire autentico in accordo con Privitera [2011] in quanto la nota più grave presente nella linea melodica corrisponde alla tonica: le tensioni melodiche verso la stabilità della tonica sono tutte discendenti. Il *do* naturale appartenente all'eolio è anche un richiamo della breve introduzione di liuto che si muove sulla scala minore naturale (o melodica discendente, in senso tonale). Un altro elemento tipico di questa tipologia di canti che ritroviamo in questa esecuzione è la dilatazione metrica dell'endecasillabo all'interno della scansione regolare fornita dagli strumenti. Il gioco di frammentazioni, ricomposizioni, prolungamenti e anacrusi, ripetizioni e microvariazioni modulari che accompagnano e caratterizzano la recitazione del testo è molto vivo. Il terzo elemento che arricchisce ulteriormente la sfera agogica è l'intonazione: come si evince dalla trascrizione, numerose sono le note crescenti, calanti o comunque instabili, di un'instabilità certamente tipica della variabilità non temperata propria della voce umana ma per nulla accidentale o incidentale, all'opposto frutto della grande padronanza del mezzo vocale da parte del performer e di quella metabolizzazione del materiale sonoro di riferimento che Nattiez annovera fra i parametri da considerare nella formulazione di un giudizio di validità interpretativa di un'esecuzione (come avremo modo di approfondire più avanti nel corso della trattazione). Traendo le somme della macrostruttura modulare secondo le classi di esecuzione, notiamo che l'esecuzione riportata come classe A si presenta solo una volta, in corrispondenza del

primo verso e fungendo quindi da vera e propria porta d'ingresso al dialogo e alla struttura musicale dando un'idea della forma di entrambi ma senza assestarvisi. La classe B si presenta cinque volte, sempre in forma di prima ripetizione (frase di domanda musicale) di una domanda o di una risposta del dialogo padre/figlia. La classe B₁ compare solo due volte, e solo come risposta (musicale) alla classe B. Le classi C e C₁ sono le più numerose, comparendo rispettivamente nove e otto volte, la prima sempre come frase di domanda musicale e la seconda come frase di risposta musicale di un verso, ma non sempre in abbinamento fra loro (ad es. nella domanda dialogica della "nivi" C è seguita dalla classe F, mentre nella risposta dialogica della "craça" C₁ è preceduta da B). La classe D è quella della *votata*, per la quale nel processo di improvvisazione/variazione De Vittorio sceglie quasi sempre lo stesso modulo (compare 7 volte), alternando la D₁ (che peraltro differisce molto poco dalla D) solo 3 volte, e può essere interpretata come momento di passaggio, commento e contrappunto quasi parametrico al dipanarsi del fulcro dialogico testuale. Artisticamente interessante è però quello che accade alla fine delle strofe: De Vittorio utilizza l'iterazione della *votata* come cadenza finale, riducendo intensità, dinamica e tessitura in ogni ripetizione fino a intonare solo I e VII grado minore in giustapposizione al I-V dei cordofoni. Come se a livello figurato e assumendo il punto di vista dell'ascoltatore, una volta terminato il dialogo fra padre e figlia cui aveva appena assistito, l'autore della *votata* si allontanasse continuando a canticchiare il suo motivo di cui giunge man mano solo un'eco delle note cadenzali.

A fronte di questa struttura e sulla base di un'analogia evocata dalla scelta degli strumenti di accompagnamento utilizzati e dalla consuetudine di De Vittorio (e di Pavan) con la musica antica, considerata l'osmotica influenza già richiamata fra musiche colte e popolari è possibile ipotizzare una lettura della sua esecuzione secondo gli schemi tipici delle parti della retorica classica, con l'uso di alcune specifiche figure in una forma naturalmente diversa e più stilizzata rispetto ai madrigali rinascimentali e barocchi.¹⁰ La primissima parte strumentale e il primo scambio fra padre e figlia è l'*exordium*, cui fa seguito una *dispositio* che sfocia subito in una *elocutio* in cui la ripetizione delle classi di esecuzione rappresentano una *pallilogia* (ripetizione della stessa frase alla stessa altezza), figura specificatamente destinata alla *decoratio* melodica mentre ad esempio la variazione della *votata* fra D e D₁ o le ripetizioni degli stessi versi con classi di esecuzione diverse rappresenta una *paronomasia* (in retorica, accostare parole

10. Secondo Burmeister (1564–1629), la musica poetica è la disciplina che fa uso dei principi e della terminologia della retorica per descrivere le tecniche compositive dell'epoca. La figura retorico-musicale è una traslazione in termini musicali di uno stratagemma comunicativo atto a determinare un certo effetto sull'ascoltatore [Burmeister 1993].

con suono simile ma significato diverso; in musica, ripetizioni con variazioni). Più specificatamente, la frequenza delle classi C e C₁, il loro utilizzo e la corrispondenza che hanno col testo verbale fanno pensare a delle *anafore* (in retorica si tratta di ripetere una o più parole all'inizio di frasi o versi successivi, in musica è la ripetizione delle sezioni di apertura di una frase). A sottolineare poi il carattere surreale del dialogo, l'incredulità del padre che continua a fare domande alla figlia per esprimere controllo ma anche verificarne la sincerità, e le improbabili risposte di quest'ultima che cerca di giustificarsi, vi è la *parresia* (in retorica, quando si cerca di conciliare autorità e fiducia o mitigare un'affermazione troppo forte; in musica, l'inserimento di una dissonanza fra le consonanze in funzione di passaggio) rinvenibile nell'utilizzo di note non appartenenti agli accordi sottostanti: su un accordo di settima di dominante, all'inizio di ogni domanda e risposta, troviamo una settima minore, una sesta aumentata o addirittura in un caso (quando la risposta è particolarmente inverosimile, il mulino travolto dalla piena) un glissando dissonante discendente da un VII a un IV grado, che prima di risolvere rappresenta un momento di stallo più o meno prolungato in quasi tutte le parti centrali delle frasi (quelle in cui si nomina la nuova scusa oggetto della nuova domanda) che poggiano su un accordo di fondamentale.

Il timbro della voce di De Vittorio non è "lacerato", a gola stretta, acutamente nasale, tipico del canto contadino calabrese (mediterraneo in generale), di cui pure mantiene alcuni effetti sonori provocati da colpi di glottide e singulti in alcuni punti (particolarmente nella *votata*) o dalla diversa risonanza delle vocali o dall'effetto percussivo di alcune consonanti. È un timbro pulito, nitido ma non assimilabile al belcanto occidentale sia perché non troppo melismatico (e queste due caratteristiche avvicinano in effetti l'esecuzione alla forma della ballata continentale) sia per via delle sfumature intonative di cui abbiamo dato conto ma anche del registro, che già all'ascolto sembra essere una cuspidale voce di testa e voce di gola fra "meccanismo I" e "meccanismo II" secondo la classificazione di Castellengo [1991]:¹¹ un registro con un numero di armonici limitato, uno scarso utilizzo del vibrato, un colore chiaro e alcuni spunti di nasalità ma con notevole intensità in termini di tensione e appoggio dell'apparato fonatorio. Considerazione che ci porta direttamente ad affrontare un altro livello di analisi nell'ambito del ragionamento sullo stile che stiamo portando avanti, e cioè quello prossemico, fisico e gestuale dell'esecuzione nell'*environment* in cui prende luogo.

Si tratta come detto di una *presentational performance* molto più assimilabile a un concerto di musica colta che a un'occasione performativa funzionale o comunque legata al mondo popolare. Ciononostante, come abbiamo visto il

11. Il "meccanismo I" è la voce naturale dell'uomo adulto, il "meccanismo II" — comunemente denominato *voce di testa* — corrisponde alla voce naturale di molte donne.

performer mantiene alcune caratteristiche interpretative tipiche del canto popolare di riferimento, attualizzandole secondo le proprie inclinazioni. Il performer qui non canta rivolgendosi allo strumento come spesso avviene nelle situazioni performative occasionali (per prendere il *tùono* dello strumento e restituire una sensazione uditiva complessiva mescolando gli armonici vocali e strumentali) né accosta la mano alla guancia per dirigere la voce, ma le caratteristiche del canto mediterraneo sono rintracciabili ad esempio nella tensione dei muscoli facciali, nella leggera inclinazione del busto in avanti, nella gestualità teatrale deliberatamente ostentata che dà vita alla pulsazione ritmica implicita secondo la legge del bilateralismo umano delle funzioni orali sull'oscillazione del corpo in abbinamento all'espressione del pensiero, che rimandano a situazioni rituali (pensiamo alle preghiere degli ebrei o di un musulmano) e che modificano il vissuto del tempo nella *performance*. Infatti, l'azione della musica, intesa come oggetto musicale nella sua sintassi e come atto musicale nella sua esecuzione, incide anche nella percezione temporale sfumando i limiti cronologici e dando luogo a un tempo "rituale" differente da quello "reale" mediante una interiorizzazione della durata. L'ambiguità temporale è articolata oltre che dalla pulsazione anche dal gioco di accenti e dalle elasticità recitative che sfuggono ad una precisa definizione, lasciando spazio a percorsi percettivi soggettivi che si sincronizzano agogicamente col tempo musicale. Tutto ciò ci porta dritti nel successivo piano di analisi che riguarda proprio questo campo.

Mutuando le classificazioni fruttuosamente in uso per l'analisi della *popular music* e in particolare quella proposta da Middleton [1994] relativamente alle forme della ripetizione, la Matajola di Pino De Vittorio presa in esame si basa su una forma di ripetizione che potremmo definire *musematica*, basata cioè su unità musicali brevi la cui percezione avviene, come si dice, "in tempo presente":¹² gli elementi della sequenza di eventi sonori sono percepiti in un'unica unità generando la sensazione di un "qui e ora" dilatato secondo un percorso esperienziale *intensionale*, in cui l'ascoltatore è invitato a seguire i singoli momenti. Gli elementi della tessitura e del sound sono connessi fra loro nel flusso musicale ciclico secondo gerarchie deboli, le unità musicali (strofe, classi di esecuzione, *votate*, pause strumentali) sono accostate l'una all'altra sullo stesso livello, ripetute nella tessitura del brano, giustapposte, generando la sensazione di un continuum che potrebbe proseguire all'infinito. Dando così vita a ciò che si definisce *forma paratattica* [Marconi 2004], che in questo senso ha una struttura *aperta*, tipica delle musiche da ballo e delle musiche orali (non solo da ballo). Aperta come sono aperte le forme degli oggetti sonori mediterranei [Scarnecchia 2000], in accordo

12. Cfr. sull'argomento e sul concetto di *musema*: Chester [1970a; 1970b]; Seeger [1977]; Tagg [2000]; Marconi [2004]; Fabbri [2007].

con le tassonomie di Leydi riprese da Magrini sui modelli vocali in Italia [Leydi 1973; Magrini 1996].¹³ Aperta nel senso che opera come “codice semantico aperto” che lascia a esecutore e pubblico la possibilità di esplorare, scegliere e combinare diversi significati su diversi livelli cognitivi e percettivi [Qureshi 1986].

Analisi comparata con altre due *Matajola*

Dopo la disamina sin qui condotta può essere utile confrontare il brano oggetto del caso di studio con altre due versioni, dal punto di vista del sound e dello stile performativo: la versione “originale”, cioè la registrazione effettuata da Otello Profazio nel 1979 a Guardavalle in cui gli esecutori sono Nicola Perronace (canto e chitarra battente) e Vittoria Vetrano (voce), e quella dei “Lira battente”, gruppo di “musica popolare calabrese” (secondo la definizione che il gruppo stesso indica nel sito ufficiale)¹⁴ operante nel campo del *folk revival*.¹⁵

13. Praticando un'interpolazione fra la classica distinzione geografica operata da Nigra e i contributi forniti da Lomax sugli stili vocali, Leydi riconosce in Italia 4 macroaree di influenza: mediterranea, centrale, settentrionale e sarda. L'area mediterranea (che ricomprende le regioni meridionali) è caratterizzata (fra le altre cose) da: impianto spiccatamente melodico; base modale di tipo orientale (e soluzioni tonali moderne con larga prevalenza del minore); forte tendenza allo sviluppo melismatico; larga prevalenza dell'esecuzione solistica; emissione a gola chiusa e voce forte, alta, “lacerata”; strutture ritmiche generalmente libere; limitata dipendenza da forme strettamente strofiche. I caratteri dell'area settentrionale sono (fra gli altri): impianto di tipo melodico con disponibilità armonica; base modale di tipo nord-europeo, con conseguente disposizione al tonalismo e predominio del maggiore; tendenza alla decorazione ma limitata presenza di melismaticità; strutture ritmiche in generale rigide; predominio degli impianti strofici, spesso con ritornello; larga presenza di repertorio narrativo (nell'ambito della “*balladry*” europea). Tullia Magrini integra questa classificazione identificando i sistemi con cui l'azione sonora viene realizzata e propone di distinguere due sistemi di produzione sonora, sulla base degli atteggiamenti degli interpreti: la composizione e trasmissione di oggetti sonori compiuti e finiti (di cui la canzone è forma tipica, espressione soprattutto dell'area settentrionale), e la realizzazione estemporanea di specifici modi di canto, strategie creative di comunicazione che prevedono materiali sonori e ritmici aggregati secondo legami covalenti più liberi intorno a gestualità e timbrica.
14. www.lirabattente.com, da cui la descrizione del gruppo: «Siamo un gruppo di musica popolare formatosi nel 2007 da un'idea di Franco Pontoriero, appassionato di questo genere musicale. Il nome “Lira Battente” è tutto un programma; infatti, contiene il nome di due strumenti musicali tipici della tradizione: la Lira Calabrese e la Chitarra Battente. Il nostro motto è divulgare... divertendo... e cioè ricercare, rielaborare e divulgare il patrimonio culturale-musicale della tradizione calabrese in un modo nuovo, originale e coinvolgente, con particolare attenzione ai temi inerenti la civiltà contadina di un tempo con le sue serenate, stornelli, filastrocche, proverbi, canti d'amore, di lavoro, strine natalizie ecc. e temi riguardanti la storia postunitaria dell'Italia Meridionale, quali il brigantaggio e l'emigrazione, fino a trattare temi attuali quali l'immigrazione clandestina, o la lotta di classe sociale...» [www.lirabattente.com].
15. Di seguito i link YouTube per entrambi i brani: <https://www.youtube.com/watch?v=seij4Mqs_Uo>, <<https://youtu.be/-xkkUC8tzWU>>

Matajola

Di - mmi d'un-da ve - ni oh Ma - ta - jo - la **A**

4 'ah di - mmi di d'un-da ve - ni oh Ma - ta - jo - la

9 Ah ve-gnu di lu Mu - li - nu Pa - tra-me - u ah **B**

12 'Ah ve - gnu di lu Mu - li - nu - u Pa - tra meu ah **B1**

17 Ah Mu-stri - mi lu Mu - li - nu Ma - ta - jo - la **C**

20 'Ah Mu - stri - mi lu Mu - li - nu Ma - ta - jo - la **C1**

25 Ah si lu le-vau la chi - na Pe - tra Me - u ah **B**

28 Ah si lu le-vau la chi - na Pa - tra meu ah **C1**

Matajoia

2

31 'oh 'oh 'oh Ma nun ti muo-ve-re ddu-ve se mo - oh **D**

33 'oh 'oh 'oh Ma nun ti mo - ve - re ddu - ve si mo - oh

35 D: "China" - R: "Crapa"
C - C1 B - C1

36 Ah di-mmi duv-è la cra - pa Ma - ta - jo - la

39 'ah di-mmi duv-è la cra - pa Ma - ta - jo - la **R: "Voscu"**
B - B1 **E**

43 'oh 'oh pa ca Ma - ta - jo - la l' avi - mmu cà **D1**

45 D: "Voscu" - R: "Nivi" (prima volta)
C - C1 C -

46 'Ah si lu ncu-ppau la ni - vi pa - tra meu ah **F**

49 **D x2** D: "Nivi"-R: "Suli" D: "Suli"-R: "Negghia" **D-D1** D: "Negghia"-R: "Cilesti" **FINALE**
(votata) C-F C-C1 B-E C-C1 (votata) B-F C-C1 **D-D1-D(VII-I)**

LEGENDA

- × : instabilità di intonazione
- ▲ : intonazione crescente
- ▼ : intonazione calante
- | : accenti forti
- ' : respiro
- : prolungamento di durata della nota
- ↗ : portamento della nota crescente () o decrescente (\) meno marcato del glissato
- ↘ : glissando marcato da una nota più bassa (o più alta) a una più alta (o più bassa)

Es. 1. Trascrizione

Rispetto alla registrazione del 1979, a parte l'evidente differenza dell'alteranza delle voci al canto (tipiche delle *strofette*) e i differenti strumenti d'accompagnamento potremmo sostenere che il brano sia simile nella sua essenzialità e struttura, ed a partire dalla linea melodica strumentale d'apertura ne mantiene le caratteristiche paratattiche fondamentali legate al contesto di appartenenza e origine. La velocità del brano, in termini di BPM, è meno sostenuta. La tonalità è differente (Mi minore De Vittorio, Lab minore Perronaci — seppur la trascrizione che Danilo Gatto [2007] offre nel suo testo *Suonare la tradizione* è in La minore: non sappiamo se per semplicità nella lettura o per imprecisione dell'accordatura o dello strumento di registrazione). L'accompagnamento di tiorba e liuto prevede pizzichi e fioriture, con armonici meno risonanti di quelli della chitarra battente. Le intersezioni ritmiche col canto sono create ad arte da De Vittorio col prolungamento delle durate, i glissati, le ornamentazioni e lo spostamento degli accenti. I finali di strofa sono meno trattenuti. L'emissione canora è più pulita e levigata con un attacco più morbido, un colore più chiaro e maggior sostegno. Sui collegamenti che questa versione possiede con quella di De Vittorio e sul suo approccio al materiale di riferimento possiamo fare riferimento a quanto da lui direttamente affermato:¹⁶

Nell'emissione vocale cerco di riprendere i suoni nasali, gutturali, di gola, che ho ascoltato nei cantori e negli anziani. Senza volerli imitare perché la trovo una cosa stupida, il cantante che registravo e che aveva 80 anni quando era stato giovane avrà sicuramente cantato meglio da un punto di vista anche tecnico, quindi non trovavo giusto imitare la voce dei vecchi. La voce meno impostata è più giusta per il repertorio tradizionale, l'educazione a eseguire un brano colto è diversa, la voce è più disciplinata, e mi riesce far capire e distinguere quando voglio dare un colore su un canto tradizionale rispetto a quando voglio fare gli abbellimenti o le *messe di voce* che si utilizzano nella musica barocca. Poi ci sono dei compromessi: ultimamente ho fatto un disco di villanelle di Gorzanis, questo liutista pugliese trasferitosi nelle corti slovene. Nella villanella, che è una forma di corte che però attingeva dalla strada, c'è un compromesso fra la voce "naturale" che utilizzo nella musica tradizionale e alcuni abbellimenti e una certa pulizia della voce più tipica della musica colta. Questo compromesso fra colto e popolare si spiega perché il repertorio era scritto da musicisti colti ma attingeva dalle forme popolari. Un esempio è il lavoro che sto portando avanti con Franco Pavan, direttore del gruppo *Laboratorio '600* con cui abbiamo inciso due album, uno sulle calabresi [*Occhi Turchini* (Glossa, 2017) che contiene fra le altre *Matajola*,] e uno sulle siciliane [*Sicilane – The songs of an Island*, Glossa, 2013]: molto di questo materiale è di tradizione orale, cose anche portate da me e dalle mie vecchie ricerche, altri brani sono trascrizioni di canti popolari fatte nel '700, nell'800 da parte di musicisti colti. [...] L'improvvisazione è certamente un terreno comune fra i due mondi: anche

16. Intervista telefonica rilasciata al sottoscritto il 09/10/2019.

nel rigore che a volte è richiesto nella musica barocca (quando ad esempio canti un oratorio ad otto voci) sento che devo dare qualcosa di mio che va al di là del dettato della partitura, anche per evitare un certo didascalismo che a volte sento in alcuni gruppi pur tecnicamente perfetti [...] Anche la gestualità è molto importante: io ho visto ballare i vecchi alle processioni della Madonna, i voli dell'angelo, i gigli di Nola, il carnevale di Montemarano... tantissimi momenti in cui oltre a sentire i suoni e le voci vedevo anche i gesti dei contadini, cantori e danzatori. [...] Prima di suonarla con Pavan, *Matajola* l'ho cantata con la chitarra soltanto, e poi c'è questa versione in cui l'accompagnamento in effetti ricorda un po' il blues. Il blues è la musica tradizionale del sud degli Stati Uniti, ho lavorato un po' per estensione pensando a un ipotetico Sud qualunque, un Sud del mondo. Poi tutto è criticabile, nel senso che uno può dire "guarda questo che si mette a fare blues su un pezzo contadino" però anche nello stile vocale, se vai a sentire i vecchietti che cantano *Matajola* nella registrazione di Otello Profazio (mi sono basato su quella per elaborare le mie versioni), non ho mai pensato che gli intervalli stranissimi che loro cantano fossero errori ma dissonanze coscienti di cui ho fatto tesoro e che, insieme al peculiare andamento ritmico ciclico, molto facilmente mi portavano a pensare anche al blues. Poi io ho un po' giocato sulla cosa nella versione cui fai riferimento, ma sempre cercando di non andare oltre e restare fedele al brano, altrimenti si rischia di snaturarlo. Però ad esempio quando fa [*De Vittorio intona la strofa "Dimmi dunda veni Matajola"*], lì la voce fa una cosa che è impensabile possa fare su quel tipo di accompagnamento e di accordi. E invece loro fanno queste modulazioni stranissime che ho cercato di cogliere e di tenere più o meno fedeli all'esecuzione. Poi è chiaro, io sono una persona che vive l'oggi e un minimo di mia personalità ai brani voglio darla. [...] Lì uso un timbro di voce che un po' ricorda i vecchietti, nasale, cercando però di attualizzarlo. Quando la canto io ho in testa le voci dei vecchietti della registrazione di Profazio, anche se io faccio una cosa diversa il mio riferimento è quello, l'atmosfera nella mia testa è quella. È chiaro che poi mi lascio prendere perché quello è un brano molto ciclico, ossessivo, è un loop che sembra voler crescere ma poi ritorna sempre su sé stesso in modo ipnotico, come se dovesse succedere qualcosa che poi non succede mai. Quello è un brano che potrebbe durare dieci ore, uno sta lì e lo ascolta anche se sono solo due accordi. [...] Mi attengo strettamente al testo, che per *Matajola* è sempre quello perché ha una sua consequenzialità logica. L'interpretazione del testo è fondamentale, perché pensi a quello che stai cantando ma giochi anche sulla parola. Per dire, quando fa [*De Vittorio intona "Vegnu di lu muliiiiiiiiiiiiiiiiinu" insistendo molto sulla "i"*] magari ti piace restare sulla "i" per fare un glissato. Oppure quando c'è una "erre" più dura puoi accentuarla. Sono un grande amante della pronuncia, mi piace scandire bene e giocare sul testo rispettando però sempre quello che stai cantando e il suo significato.

Passiamo ora al secondo termine di paragone, la *Matajola* dei "Lira battente". È subito chiaro che siamo in una dimensione completamente diversa rispetto a quelle prese in esame sinora: il contesto performativo è un'esibizione su un palcoscenico, in piazza durante una festa di paese. Gli strumenti utilizzati sono

quelli tipici della musica pop (batteria, basso, chitarra) con l'inserito di un organetto, una chitarra battente e un tamburello. Formalmente, il brano possiede la struttura strofa/ritornello tipica della canzone leggera, inquadrandosi ritmicamente in una forma che il gruppo stesso definisce "di tarantella". Vediamo più in dettaglio. Iniziamo col dire che siamo qui molto lontani da qualunque ipotesi di modalità attestandoci in pieno in ambito tonale (il brano è in Sol maggiore), e lo si comprende già dall'inizio quando la linea melodica d'apertura, il micro *taqsim* volto a presentare il modo su cui si muoverà il brano (presente nella registrazione del 1979 e nella versione di De Vittorio) è sacrificato a favore dell'introduzione ritmica ad accordi pieni della chitarra battente, in modo maggiore (la spola alla quinta I-V). La strofa è per lo più in modo maggiore ed è composta da due parti (domanda-risposta), la seconda delle quali è cantata da una voce differente e prevede una breve modulazione in minore (ancora una volta spola alla quinta I-V seguita da un'ulteriore spola i-V della relativa minore). Il primo *turnaround* (anche questo disposto sulla spola I-V) ci prepara e riporta alla strofa successiva, di struttura identica alla prima e seguita da un secondo *turnaround* (vi/VI-ii-vi-III-vi-V), una sorta di *pre-chorus* che porta a quello che dovrebbe essere un ponte strumentale fra una sezione e l'altra ma che si rivela essere il vero ritornello del brano, 8 battute di infittimento ritmico da parte del collettivo con l'obiettivo di far ballare gli astanti (ancora una volta, spola alla quinta I-V). Questa struttura (riportata nella Fig. 1) al netto dell'introduzione è ripetuta pedissequamente per 4 volte. Come si può notare, la *votata* scompare del tutto. Anche il testo si modifica per adattarsi alla struttura delineata (in particolare nell'organizzazione dei *turnarounds*). Il timbro di entrambe le voci non possiede né le sfumature ricercate di De Vittorio né quelle primordiali di Perronace e Vetrano. Le parole componenti le diverse strofe sono enunciate grossomodo con la medesima diastematica e durata, verificandosi quindi un'inversione secondo cui il testo qui è un accompagnamento della struttura musicale, che a sua volta è un supporto di quella ritmica. La musica è qui *estensionale* (in opposizione a quella *intensionale* dei precedenti esempi) con una forma di ripetizione che è *discorsiva* (e non *musematica*). Le unità musicali sono relativamente lunghe e articolate, la loro percezione avviene con la consapevolezza dello scorrere del tempo, di un "prima" e di un "dopo": l'ascoltatore segue un processo che ha un inizio, un percorso basato sulle attese tonali, e un esito. Queste caratteristiche, che definiscono una forma *ipotattica* (in cui a differenza di quella *paratattica* le sezioni musicali sono articolate secondo una forte gerarchia, il brano è segmentabile in più parti, ciascuna delle quali contiene a sua volta parti più piccole) configurando una struttura *chiusa*,¹⁷ in cui vi è

17. Cfr. pag. 18 e nota 13.

un'aspettativa di una conclusione logica e consequenziale. L'equivalenza, la ripetizione, che in De Vittorio si declina nelle sue microvariazioni melodiche volte a stimolare un coinvolgimento affettivo nel fruitore, si ritrova nei "Lira Battente" a livello strutturale, con l'annullamento di qualunque variazione per favorire una partecipazione meramente e istintualmente motoria.

Intro	I - V	I - V	I - V	I - V	Spola (4 batt.)
A (domanda)	Tu dimmi dundi I - V	veni Matajo- I - V	la; Tu dimmi dundi I - V	veni Matajo- I - V	Spola (4 batt.)
B (risposta)	la; Vegnu di lu mu- linu, oi patri me- vi - III i-V (rel. minore)		u; vegnu di lu mu- linu, oi patre me- vi - III i-V (rel. minore)		Spola (4 batt.)
B1 (ripetiz. risposta)	u; oi patri me- vi - V	u; oi patri me- I - V	u; ve- gnu c di lu mu- I - V	linu, oi patre me- I - V	Turnaround (4 batt.)
A (domanda)	u; E mustrami u mu- I - V	linu Matajo- I - V	la; E mustrami u mu- I - V	linu Matajo- I - V	Spola (4 batt.)
B (risposta)	la; Si lu livau la china, oi patri me- vi - III i-V (rel. minore)		u; Si lu livau la china, oi patri me- vi - III i-V (rel. minore)		Spola (4 batt.)
B1 (ripetiz. risposta)	u; Si lu livau la vi - VI	china, si lu livau la ii iv (rel. minore)	china, si lu livau la vi i (rel. minore)	china, oi patri me- III V (rel. minore)	Turnaround (4 batt.)
	u; vi - V				Lancio (1batt.)
	I - V	I - V	I - V	I - V	Bridge- ritorn. strum. (8 batt.)
	I - V	I - V	I - V	I - V	

Fig. 1. *Matajola* dei Lira Battente (struttura)

Stile ed autenticità: alcune considerazioni

A questo punto della trattazione, se prendiamo la mappa disegnata e la osserviamo in controluce possiamo intravedere una filigrana che sottotraccia la innerva e ne attraversa i punti occorsi (raccolta delle musiche popolari, *folk*

revival, conservatorismo e relativismo nella riproposizione, rapporto colto/popolare, poetica, estetica ed estetica musicale nella società massmediale globalizzata), un contraltare parametrico all'analisi comparata degli oggetti sonori considerati che conviene pertanto approfondire alla luce del ragionamento sullo stile e a suo compendio: il concetto di *autenticità*.

È indubbio che lo sviluppo di nuovi linguaggi e sonorità (nel senso di creazione ma anche di conoscenza grazie ai mezzi di comunicazione), con la messa in discussione dei riferimenti agli originali in termini di fedeltà e norma, abbia profondamente inciso sui principi universali (il bello, il buono, il vero). È opportuno quindi riesaminare il senso antropologico dell'esperienza estetica [Desroches-Guertin 2005]. Sulla base di cosa possiamo affermare che un'interpretazione è autentica e un'altra no? A quale livello è ancora utile farlo? Che posto occupano nel nostro giudizio i parametri musicali (timbro, arrangiamento, accordatura, ornamentazione, ecc.) rispetto ad altre variabili come i gusti e le aspettative del pubblico in un certo tempo e l'interpretazione individuale della tradizione? Nel considerare uno stile musicale bisogna annoverare, oltre agli elementi formali tradizionali (melodia, ritmo, armonia), tutti quegli elementi che Leydi individua, non a caso, come caratteristici nelle forme esecutive dell'area mediterranea: l'intonazione della voce, la tecnica seguita per l'emissione, la posizione del corpo durante il canto, l'atteggiamento del volto, la tensione muscolare dell'ugola e del viso, potendo affermare che il meno importante degli elementi strutturali è quello tematico, in quanto lo stile può adattarsi a motivi nuovi, estranei a un repertorio specifico, acquisiti dalle consuetudini musicali più diverse, colte o popolari [Leydi 2008]. A questo proposito pregnante argomentazione su quanto e come lo stile sia rilevante nelle esecuzioni del materiale che interpreta Leydi e Bosio [1972, cit. in Plastino 2016, 118] la forniscono in un testo diffuso in occasione della rappresentazione di *Bella Ciao* a Milano nel 1965:

Un esempio illuminante, in questo senso, ci è offerto dal repertorio musicale delle comunità negre del Nord America. Queste comunità, a contatto con una realtà differente da quella africana d'origine, hanno elaborato una loro musica che, valendosi di materiale tematico e testuale di origine non negra, si manifesta con carattere profondamente e autenticamente negro. Sempre da questo repertorio è possibile ricavare un'esemplificazione molto chiara: gli spirituals e i blues cantati in modo stilisticamente non corretto, cioè integrati nella tradizione concertistica e liederistica [...] o canzonettistica [...], perdono ogni valore autonomo, ogni carica, ogni colore, ogni possibilità di comunicare effettivamente i loro contenuti, anche se la linea melodica e il testo letterario rimangono invariati. Lo stesso discorso, naturalmente, può farsi per altre manifestazioni popolari che vengono utilizzate in modi non autentici e integrate nel consumo musicale "normale", per esempio il flamenco spagnolo, il fado portoghese, ecc.

Provocatoriamente essi affermano che rappresenta molto di più un contributo di cultura la canzonetta di Sanremo che la riesecuzione di un canto popolare da parte di un cantante di musica leggera, perché mentre il festival di Sanremo appartiene alla società del tempo e si manifesta in stilemi coerenti, il canto popolare liberamente interpretato secondo moduli lirici o canzonettistici si presenta come prodotto insensato, disgregato, svuotato, soprattutto perché i valori emotivi legati a un canto popolare più che essere manifestazione di una visione personale sono una sintesi della visione comunitaria di un gruppo. Questo pensiero sembra calzare a pennello se ripensiamo alle versioni di *Matajola* analizzate: quella di De Vittorio più fedele al materiale di riferimento (rappresentato dalla registrazione di Profazio), quella dei Lira Battente facilmente innestabile nell'ambito della musica leggera. È sufficiente questa distinzione per battezzare come autentica un'interpretazione e inautentica l'altra? Cosa significa per un'opera del passato (o una sua riproposizione) essere autentica in un contesto esecutivo del presente? Proseguiamo il ragionamento e cerchiamo di capire meglio. Consideriamo ad esempio il fenomeno di riscoperta della musica antica e barocca: dagli anni Ottanta in poi si è messa in discussione la visione autenticista (probabilmente riduttiva e semplicistica) della prima fase, in cui si ricercava un'immagine "vera" del passato attraverso l'utilizzo di strumentazione antica e la conformità degli organici a quelli originali, a favore di una più orientata allo stile esecutivo, espressivo di queste musiche nella realtà in cui vengono riproposte; alla comprensione interna dei linguaggi che le animano esaminati nei loro propri termini. Come per il *folk revival* il problema non è più (o non solo, e non tanto) quello di trovare e cristallizzare le forme esecutive originarie (in che modo suonassero un tempo queste musiche) ma focalizzarsi sul senso immanente di queste composizioni [Kivy 1995].

Qualunque giudizio di autenticità stabilisce un nesso fra alcuni aspetti specifici dell'interpretazione e alcuni aspetti specifici dell'universo del compositore o di uno stile del passato. È quindi una costruzione simbolica la cui verità giace nell'introduzione di un nesso fra due ordini di realtà, da declinare in termini dialettici: vi sono realtà plurime da cui il giudizio di autenticità attinge gli elementi ritenuti pertinenti e a partire dai quali costruisce questa relazione fondante. Le intenzioni dell'autore (o le caratteristiche funzionali della composizione in caso di anonimi o musiche popolari), e poi ancora una volta lo stile: una composizione non è rivelatrice di un solo stile ma di molti, frutto della sedimentazione di quelli che hanno prodotto quella specifica composizione, e ogni reinterprete può essere valutata in rapporto a ciascuno di questi livelli stilistici. E poi i parametri strettamente musicali (armonia, ritmo, metrica, melodia, organizzazione intervallare, dinamiche, tessitura, ecc.). Infine, colui che è chiamato a dare un

giudizio di autenticità stabilisce una gerarchia fra questi parametri rapportandosi all'universo compositivo dell'autore o al contesto storico di riferimento. In definitiva, il giudizio di autenticità (lo *spirito* di un'opera) può essere percepito come vero quando l'ascoltatore o il critico trovano corrispondenza fra la rappresentazione che essi hanno della composizione e quella dell'interpretazione cui stanno assistendo. Importante è quindi non confondere l'*autentico* col *vero*, e questo vale in particolar modo per le musiche tradizionali che non sono un blocco immutabile e oggettivo, ma una fonte d'ispirazione e innovazione per il soggetto che le interpreta. Inoltre, sul versante percettivo dobbiamo tener conto di quello che Kivy [1995] per la musica antica ha definito il *paradosso dell'ascolto autentico*, che consiste nel farci ascoltare esecuzioni autenticamente storiche in una maniera storicamente inautentica: in altre parole, l'interpretazione autentica (qualora raggiungibile) si giustificerebbe solo potendo riportare gli ascoltatori di oggi alle condizioni percettive dell'epoca, dimenticando le evoluzioni musicali successive ma soprattutto recuperando il contesto stilistico e culturale che permetteva di compenetrare il significato senza peraltro porsi alcun tema di autenticità. Le varie tipologie di studio della musica d'arte occidentale si sono focalizzate (con esiti eccellenti) sul compositore, sull'analisi e la dimostrazione di come egli scrivesse ma non ci dicono granché sui tempi in cui vivevano. E anche se compositori-teorici come Jean Philippe Rameau (1683–1764) e Olivier Messiaen (1908–1992) ci raccontano qualcosa in più sul loro modo di lavorare, in definitiva la loro musica non dipende dalla descrizione che ne fanno, che può esplicitarne solo alcuni aspetti. Certamente questo non può portarci, come spesso accade e come già ricordato più volte, a posizioni estreme in cui si ammetta l'impossibilità di conoscere realmente *ciò che è stato* perché le nostre conoscenze storiche sono una proiezione immaginaria di noi stessi sul passato [Taruskin 1995]. Convincimento che spiana la strada a un ignorante negazionismo cui ottima risposta fornisce già il filosofo Bouveresse [1984] chiedendo provocatoriamente da dove potrebbe mai provenire dunque il concetto di realtà in base al quale possiamo affermare che le camere a gas siano o meno esistite nei fatti, indipendentemente dalla nostra immaginazione.

Possiamo pertanto ritenerci d'accordo con Nattiez [2005, 1076 seg] quando afferma:

Credo sia necessario prendere le distanze dalla vecchia credenza positivista secondo cui sarebbe possibile conoscere davvero la totalità del passato, ma non mi sembra tuttavia accettabile di finire per cadere nel fosso del relativismo postmoderno dominante alla fine del Novecento e nemmeno nell'ipostasi dell'interprete e dell'ascoltatore. Vorrei contrapporre a queste posizioni l'idea che esistano delle verità locali belle e buone, edificabili soprattutto su un'interrogazione sistematica

dell'organizzazione musicale immanente, così come propone Bent [*che nella stessa opera afferma significativamente: «È pur vero che differenti analisi possono essere ugualmente valide, ma non se provengono da promesse erranee»*]. Oserei dire che una cultura che non riconosca l'esistenza di queste verità locali è matura per il fascismo [...] Non è questione di scegliere fra oggettivismo e relativismo, perché non esiste interpretazione musicale che sia totalmente autentica o totalmente non autentica. Non esiste l'interpretazione che scopre LA verità della composizione, una sorta d'essenza platonica alla quale essa si avvicinerrebbe, e ciò vale tanto per l'interpretazione musicale quanto per l'esegesi delle composizioni [...] Vi sono interpretazioni *valide* (come quella del concerto di Brahms da parte di Gould) e altre che sono *non-valide* (come la sua interpretazione delle sonate di Mozart). La nozione di validità è interessante per riconoscere come le possibili interpretazioni di una stessa composizione siano molteplici, ma nello stesso tempo essa permette di sottolineare che questa molteplicità non autorizza l'interprete a fare qualsiasi cosa.¹⁸

L'autenticità così declinata si fonda dunque sulla lettera musicale ma anche molto sullo spirito interpretativo, ponendo ancora una volta l'accento sullo stile nell'ambito del quale il gesto dell'esecutore assume importanza fondamentale. Quando si assimila una musica, la si conosce e la si metabolizza, si è capaci di modificarla con abbellimenti e variazioni. Suonare una musica non significa averla compresa, solo quando la si è assimilata profondamente si riesce a parafrasarla intrecciando la fase interpretativa a quella improvvisativa e creativa. L'autenticità si ricollega pertanto certamente al nesso inscindibile fra soggetto, oggetto e interpretazione, ma anche a un certo adeguamento fra gesto, forma e idea musicale, *conditio sine qua non* per l'appunto dell'autenticità interpretativa [Bent 1998].

Questo punto di vista, espresso da Durning [1990] nei suoi lavori sul Medio Oriente islamico, implica un ripensamento del concetto di stile per come è inteso nella musica occidentale soprattutto in relazione al giudizio di valore legato all'autenticità, trattandosi non solo di una padronanza da parte dell'interprete (in termini di scelte da lui operate) ma anche di una competenza da parte di chi ascolta che dovrà riconoscere l'autenticità stilistica cui sta assistendo. Senza dimenticare il contesto e le premesse sociali in cui questo incontro/mediazione fra produzione e fruizione avviene: pilastro fondante certamente di ogni musica tradizionale, questa mediazione contestuale permea ogni contesto performativo (compreso quello di matrice popolare) per come abbiamo visto essersi modificato nel tempo con l'avvento delle tecnologie comunicative. Quando andiamo ad assistere a un

18. Egli fa riferimento all'esecuzione contrappuntistica delle sonate di Mozart da parte di Gould, interpretazione non valida in quanto l'indagine storica è in grado di provare al di là di ogni ragionevole dubbio che esse non sono state scritte in questo stile. Mentre la struttura contrappuntistica del suo Concerto in re minore di Brahms è ammissibile per lo stesso motivo

concerto rock, così come a uno di musica classica, abbiamo determinate aspettative non solo sugli aspetti musicali (volume, vocalità, ecc.) ma anche sulla scenografia, l'abbigliamento dei musicisti, la gestualità, l'illuminazione, e noi stessi siamo condizionati da queste variabili. Questo avviene anche nella musica di tradizione orale, e quanto accade nel *folk revival* (anche italiano, in particolare degli ultimi anni) quando ci si trovi a utilizzare il criterio dell'autenticità per valutarne un fatto musicale può forse meglio cogliersi riconoscendo anche in quest'ambito un valore estetico secondo la moderna accezione adorniana: la verità dell'opera d'arte sta nello sviluppo dell'individuo (produttore e fruitore) e decifra la qualità del suo impegno (sincerità) attraverso la condotta morale ed etica. L'inautenticità delle produzioni culturali è quella che non si cura della singolarità e della sincerità del soggetto valutando i prodotti come "artificiali", "mistificanti" e come "manipolatori", "fasulli", "ipocriti" i loro creatori e tutti coloro che li promuovono. Per non legittimare arbitrarie posizioni assolutiste o di relativismo radicale intendiamo l'autenticità non come vero in sé ma come *rappresentazione* del vero, secondo molte traiettorie possibili (in cui il punto di vista individuale possiede carattere unico e perciò universale) ma ricordandoci di quanto affermato da Nattiez in merito alle *verità locali* e della mediazione come processo sociale di condivisione valoriale fra soggetto (soggetti in realtà, produttori e fruitori) e oggetto musicale. D'altra parte, senza voler sminuire il peso che continua a esercitare in quegli ambiti utili a comprendere le culture musicali (come la prassi esecutiva e l'etnografia), pare opportuno ragionare su un aggiornamento semantico del termine "autentico" nella connotazione elogiativa che comunemente porta con sé, e porlo in rapporto dialettico con l'epoca in cui viviamo caratterizzata da diffuse ibridazioni culturali, sociali e musicali, per non incorrere in posizioni dogmatiche o arbitrari giudizi di qualità.

Conclusioni (con l'aiuto di Umberto Eco)

Sembra incontrovertibile che la *Matajola* dei Lira Battente sia frutto di una assimilazione occidentale del materiale di riferimento secondo i canoni del pop, che strizza l'occhio al *mainstream*. Parallelamente questa reificazione della *schizofonia* di Feld apre alla questione della libertà dell'interprete, pressoché illimitata nel mondo ibridato e iperconnesso dell'oggi dove tutto è permesso, finanche la possibilità di cadere nel *kitsch*, lo stereotipo derivato dalla trepida preoccupazione di compiacere. In questo, l'autenticità opera come pietra miliare nel domandarci se e fino a che punto si possa accettare tutto col pretesto della libertà [Pascal 2005], in accordo con Nattiez. D'altronde, se passiamo dal "cosa" al "perché" [*ibid.*] del fenomeno, e affianchiamo al concetto di *autenticità* quello ad esso afferente di

identità (plurale, inteso come appartenenza di un gruppo o un individuo a un certo numero di categorie e valori in cui si ritrova e identifica), una volta assunte le tre maggiori forze sociali — tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione — che sono causa del mutamento dell'attuale panorama musicale nei modi di fare e ascoltare (si potrebbe dire “vivere” e “consumare”) musica [Molino 2001], non potremmo forse ipotizzare che nel singolare contesto in cui prende luogo anche la *Matajola* dei Lira Battente sia in qualche modo autentica? Autentica, ad esempio, rispetto alle aspettative del pubblico cui si rivolge, al genere di cui è espressione che negli anni ha visto crescere e di molto la sua quota di mercato, e così via. Come affermato all'inizio del discorso la musica è una forma comunicativa che esprime modelli cognitivi che rappresentano modi di pensare sé stessi e il mondo; pertanto, quando una *performance* ha luogo afferma ed articola i valori di un gruppo di riferimento. Nel mondo del consumo massmedializzato *Matajola* si de-funzionalizza e ri-funzionalizza intorno a criteri sociali ed estetici diversi e appartenenti a insiemi uniti, disgiunti e secanti che come abbiamo visto possono anche essere messi a confronto. La questione pare dunque aperta. E la *Matajola* di Pino De Vittorio? Proseguendo in questa chiave di lettura un importante contributo può fornirlo *Le canzoni della cattiva coscienza*, pamphlet degli ex Cantacronache Sergio Liberovici, Michele Straniero, Emilio Jona e Giorgio De Maria, considerato come il primo studio “serio” sulla canzone leggera uscito per Bompiani nel 1964, nel pieno fulgore dell'era classica di Sanremo. Proprio sulla scia di Adorno, in questo libello la canzone, ogni musica d'intrattenimento, è un oggetto completamente governato dal Capitale, oppio delle masse, mezzo per controllarle. Questo libello contiene una prefazione di Umberto Eco (che poi finirà nel suo *Apocalittici e integrati*), che si pone in contrappunto rispetto alla tesi adornista degli autori (una condanna all'evasione *tout court*). Eco, infatti, ipotizza l'esistenza di un campo artistico della canzone che sia indipendente dal momento di provocazione politica e di impegno (differente quindi dalla “nuova canzone” che si sta concettualizzando nello stesso periodo):

Non è necessario che intrattenimento ed evasione, gioco, ristoro siano perciò stesso sinonimo di irresponsabilità, automatismo, qualunquismo, ghiottoneria sregolata [Eco 1964, 279]

Può esistere una “canzone diversa” che si oppone alla canzone “gastronomica”, “di consumo”. La grande e profetica intuizione è che questa canzone non deve necessariamente stare al di fuori del mercato o della cultura di massa, ma viene definita sulla base della tipologia di ascolto:

Di solito la canzone di consumo viene usata *facendo altro*, come sottofondo; la canzone “diversa” richiede rispetto e interesse [*ibid.*, 282]

Quando scrive queste righe, Eco (che qualche anno dopo ebbe a definire il sopracitato *Kitsch* come «la menzogna nell'arte»)¹⁹ ha in mente i Cantacronache e il Nuovo Canzoniere Italiano, e poi quel filone di canzone affermatosi in ambito teatrale soprattutto a Milano (Dario Fo, Ornella Vanoni, Laura Betti, Fiorenzo Carpi, il Gaber di *Canzoniere minimo*, il primo Jannacci) che hanno ruolo centrale nel fenomeno del *folk revival*. La “canzone diversa” ricomprende musicisti non necessariamente provenienti dalla classe popolare, che fanno parte del mercato discografico, che propongono temi e testi originali e/o che rimandano al mondo popolare (di cui ben conoscono le dinamiche) e che possono anche essere impegnati, con un taglio che può essere anche colto (come la formazione di alcuni) racchiudendo tutto in uno stile proprio che li caratterizza e ne sancisce coerenza e qualità. E lo propongono a un pubblico disposto ad ascoltare, a conoscere e capace di riconoscere, apprezzare e condividere quei valori che li animano. Per quanto esposto, la *Matajola* di De Vittorio ben si inserisce fra le “canzoni diverse” di cui parlava Eco e la potenza di questa proposta di pensiero applicata all'odierno *folk revival* consente di lasciare sul posto e superare, unificandole, le vecchie classificazioni descrittive e prescrittive, dicotomiche e antinomiche, di carattere politico (classi subalterne/*élites*), economico (avanguardia/consumo) culturale (classicismo colto/popolare) e storico (tradizioni vere/riproposizioni finte) e quelle che il libello stesso propone (popolare/massa, artisticità/commercio, impegno/evasione) orientando i raffronti fra i vari prodotti musicali proprio sullo stile e i giudizi di autenticità secondo questo parametro di riferimento, particolarmente adatto agli scenari in cui ci troviamo a operare oggi.

19. Rubrica “Occhio critico” del 12/10/1976. <<https://www.rsi.ch/play/tv/dossier-omaggio-ad-umberto-eco/video/umberto-eco-spiega-il-kitsch-la-menzogna-nellarte?urn=urn:rsi:video:7146752>>

BIBLIOGRAFIA

- ADORNO T. W. – HORKHEIMER M. (1974), *Dialettica dell'illuminismo*, Einaudi, Torino.
- AROM S. (1981), *New perspectives for the description of orally transmitted music*, «The World of Music», 23/2, pp. 40–62; trad. it. di I. Macchiarella, *Nuove prospettive nella descrizione delle musiche di tradizione orale*, testo del convegno *Penser la musique, penser le monde. Vers de nouveaux rapports entre ethnologie et ethnomusicologie*, Parigi 14–16 marzo 1996.
- BARONI M. (2005), *L'orecchio intelligente*, LIM, Lucca.
- BAUMANN M.P. (cur. 1992), *World music-musics of the World*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven.
- BENT M. (1998), *The grammar of early music: preconditions for analysis*, in C. C. Judd (cur.), *Tonal Structures in Early Music*, Garland, New York, pp. 15–59.
- BLACKING J. (1973), *How Musical is Man?*, University of Washington Press; trad. it. *Com'è musicale l'uomo?*, Unicopli, Milano 1986.
- BLAUKOPF K. (1992), *Mediamorphosis and secondary orality: a challenge to cultural policy*, in M. P. Baumann (cur.), *World music-musics of the World*, Florian Noetzel Verlag, Wilhelmshaven, pp. 19–36.
- BOORMAN S. (1999), *The musical text*, in N. Cook-M. Everist (cur.), *Rethinking Music*, Oxford University Press, Oxford, pp. 403–423.
- BOUVERESSE J. (1984), *Le philosophe chez les autophages*, Minuit, Paris.
- BRAILOIU C. (1978), *Folklore musicale*, voll. I e II, Bulzoni editore, Roma.
- BURMEISTER J. (1993), *Musical Poetics*, C. V. Palisca (cur.), Yale University Press, New Haven and London.
- CAPORALETTI V. (2005), *I processi improvvisativi nella musica, un approccio globale*, LIM, Lucca.
- CAPORALETTI V. (2015), *Razionalità dell'improvvisazione/Improvvisazione della razionalità*, «Itinera», 10, Università degli Studi di Milano, Milano.
- CARPITELLA D. (1963), *Sul folklore restaurato*, «Il Marcatrè», 1/1, pp. 57–60.
- CARPITELLA D. (1992), *Conversazione sulla musica (1955–1990). Lezioni, conferenze, trasmissioni radiofoniche*, Ponte alle Grazie, Firenze.
- CARUSO G. et al. (2016), *Gestures in contemporary music performance: a method to assist the performer's artistic process*, «Contemporary Music Review», 35 (Issue 4–5: *Gesture-Technology Interactions in Contemporary Music*), pp. 402–422.
- CARUSO G. (2019), *Nuove frontiere per la metodologia di ricerca sull'esecuzione musicale: il connubio tra arte e scienza*, «Itamar. Revista de investigación musical: territorios para

- el arte», 5, Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, Universitat de València (España), València, pp. 69–84.
- CASTELLENGO M. (1991), *Continuité, rupture, ornementation ou les bons usages de la transition entre deux modes d'émission vocale*, «Cahiers de musiques traditionnelles», 4, ADEM, Ginevra, pp. 155–165.
- CASTELLI F. – JONA E. – LOVATTO A. (cur. 2009), *Costantino Nigra – Canti popolari del Piemonte*, Einaudi, Torino.
- DERIU R. (cur. 2004), *Capire la forma*, SIEM-EDT, Torino.
- DESROCHES M. – GUERTIN G. (2005), *Musica, autenticità e valore*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della musica*, vol. III (*Musica e culture*), Einaudi, Torino.
- DURING J. (1990), *L'autre oreille: le pouvoir mystique de la musique au Moyen-Orient*, «Cahiers de musiques traditionnelles», 3, ADEM, Ginevra, pp. 53–72.
- ECO U. (1964), *Apocalittici e integrati: Comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*, Bompiani, Milano.
- FABBRI F. (2007), *La canzone*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della Musica*, vol. IV (*piaceri e seduzioni nella musica del XX secolo*), Einaudi, Milano.
- FACCI S. – GIANNATTASIO F. (cur. 2009), *L'etnomusicologia e le musiche contemporanee. Atti del Convegno di Venezia 25–27 gennaio 2007*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia.
- FELD S. (1994), *From Schizophonia to Scysmogenesis: On the discorse and commodification practices of 'World Music' and 'World Beat'*, in S. FELD-S. KEIL, *Music Grooves*, University of Chicago press, Chicago, pp. 255–288.
- FINNEGAN R. (1989), *The hidden musicians. Music-making in an English Town*, Cambridge University Press, Chicago.
- FORNARO G. (2016), *(Non) c'è musica e musica. Il folk revival di Pino De Vittorio*, in G. Plastino (cur.), *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, Il Saggiatore, Milano, pp. 755–766.
- FRITH S. (2001), *L'industrializzazione della musica e il problema dei valori*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della musica*, vol. I, Einaudi, Torino.
- GATTO D. (2007), *Suonare la tradizione (manuale di musica popolare calabrese)*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz).
- HANNERZ U. (2001), *La diversità culturale*, Il Mulino, Bologna.
- KIVY P. (1995), *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Cornell University Press, New York.
- LEYDI R. (1959), *Musica popolare e musica primitiva. Guida breve alla conoscenza degli stili musicali spontanei*, ERI, Torino.
- LEYDI R. (cur. 1970), *Le tradizioni popolari in Italia. Canti e Musiche popolari*, Banca provinciale lombarda, Milano.
- LEYDI R. – BOSIO G. (1972), *Bella ciao e i problemi dell'interpretazione contemporanea delle manifestazioni del mondo popolare*, in R. Leydi, *Il folk music revival*, Flaccovio, Palermo, pp. 265–271.
- LEYDI R. (1972), *Il folk music revival*, Flaccovio, Palermo.

- LEYDI R. (1973), *I canti popolari italiani*, Oscar Mondadori, Milano.
- LEYDI R. (cur. 1996), *Guida alla Musica popolare in Italia*, vol. I (*Forme e strutture*), LIM, Lucca.
- LEYDI R. (cur. 2002), *Guida alla Musica popolare in Italia*, vol. II (*I Repertori*), LIM, Lucca.
- LEYDI R. (2008), *L'altra Musica*, LIM, Lucca.
- MACCHIARELLA I. (1989), *Introduzione alla trascrizione della musica popolare*, Dip. di Musica e Spettacolo dell'Università di Bologna, Bologna.
- MACCHIARELLA I. (2001), *Dalla musica etnica ai generi d'intrattenimento*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della Musica*, Vol. I, Einaudi, Torino.
- MACCHIARELLA I. (2006), *Colto e popolare in musica*, in G. Garofalo (cur.), *Musica antica fra colto e popolare. Catalogo*, Palermo. Atti della rassegna «Musica antica fra colto e popolare», 12–21/05/2006, PIT 19 – POR Sicilia 2000/2006, Misura 2.02 – Azione D, Comune Capofila, Piana degli Albanesi (PA)
- MACCHIARELLA I. (2009), *Musica*, «AM Antropologia Museale», 8/22, Edizioni Museo Pasqualino, Palermo, pp. 87–90.
- MACCHIARELLA I. (2016), *Estetiche negoziate*, in M.A. BALSANO-P.E. CARAPEZZA-G. COLLISANI-P. MISURACA-M. PRIVITERA-A. TEDESCO (cur.), *Le cadeau du village. Musiche e Studi per Amalia Collisani*, Associazione per la conservazione delle tradizioni popolari, Palermo, pp. 243–258.
- MAGRINI T. (cur. 1993), *Antropologia della musica e culture mediterranee*, Fondazione Levi-Il Mulino, Venezia.
- MAGRINI T. (1996), *Aspetti del canto monodico in Italia*, in Leydi R (cur.), *Guida alla musica popolare in Italia*, vol. I (*Forme e strutture*), LIM, Lucca, pp. 103–160.
- MARCONI L. (2004), *Dar senso alle forme*, in R. Deriu (cur.), *Capire la forma*, SIEM-EDT, Torino, pp. 52–76.
- MIDDLETON R. (1994), *Studiare la popular music*, Feltrinelli, Milano.
- MOLINO J. (2001), *Tecnologia, globalizzazione, tribalizzazione* in NATTIEZ J. J. (a cura di), *Enciclopedia della musica* vol. I, Einaudi, Torino.
- MOLINO J. (2005), *Che cos'è l'oralità musicale*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della musica* vol. V, Einaudi, Torino.
- NATTIEZ J. J. (2005), *Interpretazione e autenticità*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della musica*, vol. II (*Il sapere musicale*), Einaudi, Torino.
- PASCAL N. (2005), *Musiche al volgere del XXI secolo: l'unità nella diversità*, in J. J. Nattiez (cur.), *Enciclopedia della Musica*, vol. V (*L'unità della musica*), Einaudi, Torino.
- PLASTINO G. (cur. 2016), *La musica folk (storie, protagonisti e documenti del revival in Italia)*, Il Saggiatore, Milano.
- PRIVITERA M. (2011), *Ogne canzona tene 'o riturnello. Riflessioni su come sono fatte le canzoni napoletane*, in E. Careri-A. Pesce (cur.), *La canzone napoletana. Le musiche e i loro contesti*, LIM, Napoli, pp. 9–34.

- QURESHI R. B. (1986), *Sufi Music of India and Pakistan: context and meaning in Qawwali*, Cambridge University press, Cambridge.
- RICCI A. (2006), *I cugini Nigro – La musica della Sila Greca*, Squilibri editore, Roma.
- RICCI A. – TUCCI R. (1984), *Il canto “alla lonnuvucchisa”: analisi del testo*, «Culture Musicali», 3, pp. 5–6.
- SCARNECCHIA P. (2000), *Musica popolare e musica colta*, Jaca book, Milano.
- SEEGER C. (1977), *On the moods of a musical logic*, «Studies in Musicology 1935–1975», University of California Press, Berkeley, pp. 64–88.
- TAGG P. (2000), *Kojak: 50 Seconds of Television Music. Towards the Analysis of Affect in Popular Music*, Mass Media Music Scholars’ Press, New York.
- TARUSKIN R. (1995), *Text and Act. Essays on Music and Performance*, Oxford University Press, Oxford.
- TUCCI R. (2008), *L’inchiesta sulla musica “di massa” e la musica “popolare” di Diego Carpitella (1958)*, «Voci», 5, pp. 1–2.
- TURINO T. (2008), *Music as Social Life. The Politics of Participation*, The University of Chicago press, Chicago.

DISCOGRAFIA

- DE VITTORIO P. – ENSEMBLE LA LYRA (2018), *Gorzanis, la barca del mio amore. Napolitani, balli e fantasie*, Arcana.
- DE VITTORIO P. – PAVAN F. – LABORATORIO ‘600 (2017), *Occhi Turchini – songs from Calabria*, Glossa Music.
- PROFAZIO O. (1979), *I paesi cantano. Guardavalle in Calabria*, Fonit Cetra 68/377.
- RICCI A. – TUCCI R. (1981), *Calabria 2 strumenti. La chitarra battente*, collab. di C. Ciasca, LP con opuscolo, «I suoni», Cetra.

SITOGRAFIA

- CHESTER A. (1970a), *For a Rock aesthetic*, «New Left Review», 1/59: <<https://newleftreview.org/issues/i59/articles/andrew-chester-for-a-rock-aesthetic>>
- CHESTER A. (1970b), *Second thoughts on a rock aesthetic: the Band*, «New Left Review», 1/62: <<https://newleftreview.org/issues/i62/articles/andrew-chester-second-thoughts-on-a-rock-aesthetic-the-band>>
- GIURIATI G. (cur. 2019), *Etnomusicologia applicata: prospettive e problemi (interventi presentati in occasione del IX Seminario Internazionale di Etnomusicologia a cura di*

Francesco Giannattasio, 1-3 febbraio 2003), Fondazione Giorgio Cini: <<http://omp.cini.it/public/index.php/FGCOP/catalog/view/5/4/15-1>>

Abstract

Le nuove tecnologie, l'avvento di Internet e dei Social Media e le implicazioni sociali e antropologiche occorse hanno indiscutibilmente influito sui processi di produzione e fruizione musicale, rendendo necessario un ripensamento anche nelle modalità di osservazione: i mezzi di registrazione e diffusione modificano l'ontologia degli eventi sonori fornendo una prospettiva complementare e trasversale che li ammette di fatto nel processo di analisi sia come strumento che come oggetto di indagine. Lo studio esplora alcune dinamiche comparando tre versioni di *Matajola* (un canto proveniente dalla tradizione orale, area affatto esente da queste sollecitazioni) nel momento in cui il processo di *music making* si implementa, la *performance*. Prendendo le mosse dall'evoluzione del rapporto fra musica e cultura, musica scritta e musica orale, nonché dei fenomeni di ibridazione fra forme, generi e ascolti che caratterizzano l'odierno scenario del consumo globalizzato in cui la musica è sempre più vissuta come genere di intrattenimento, l'intento è quello di proporre spunti utili allo sviluppo di un discorso analitico "allargato" che, interpolando i tipici parametri musicali e musicologici con principi che potremmo definire più *audiotattili* (gestualità, timbro, contesto, strumenti), consideri il criterio estetico e valorizzi il rapporto dialettico fra stile ed autenticità. I tre oggetti sonori presi in analisi, infatti, pur partendo dallo stesso materiale di riferimento nei modi in cui si esplicano fruizione e *performance* possono essere portatori di significati molto diversi.

Parole chiave: Estetica e Performance, Analisi comparata, Nuovi Media, Stile, Autenticità.

Abstract

The new technologies, the spread of Internet and the social media and the resulting social and anthropological implications have undoubtedly influenced the processes of musical production and fruition, requiring a review also in the ways of observing them: recording and broadcasting media modify sound events ontology, providing a complementary and transversal perspective allowing them into the process of analysis both as a tool and as an object of investigation. This study explores some dynamics by comparing three versions of *Matajola* (a song coming from the oral tradition, area that is not at all free from these stresses) in the moment when the *music making* process takes place, the *performance*. Starting from the evolution of the relationship between music and culture, written and oral music, as well as the hybridization phenomena between forms, genres and listening characterising today's globalised consumer scenario in which music is increasingly experienced as a genre of entertainment, the intention is to propose useful hints to the development of an "enlarged" analytical discourse which, by interpolating the typical musicological parameters with principles we might

define more *audio-tactile* (gestures, timbre, context, instruments), pays attention to aesthetic criterion and values the relationship between style and authenticity. The three sound objects analysed, in fact, even though starting from the same reference material, in the ways in which they are used and performed, can carry very different meanings.

Keywords: Aesthetics and Performance, Comparative analysis, New Media, Style, Authenticity.

Il progetto della hauntology: forme e pratiche dell'artefatto musicale in un presente nostalgico

Il tema dell'hauntology, introdotto da Derrida [1993] in contesto filosofico è stato poi ripreso in diversi studi culturali contemporanei. Parallelamente la hauntology ha da tempo fatto il suo ingresso in campo artistico e musicale. Lavorando con materiali e dispositivi propri dell'era della riproducibilità e talvolta anche con i "residui" dell'industria culturale, la musica hauntologica si connota come pratica creativa anche fortemente "teorica" e, in questo senso, condivide la progettualità della musica "d'arte", coniugandola con elementi che ne caratterizzano una specifica impronta aurale. Tali aspetti sono stati descritti (più che analizzati) in ambito saggistico e giornalistico, senza un particolare indirizzo scientifico. Partendo dalla concettualizzazione della hauntology nel contesto del postmoderno, della fine delle avanguardie [§1], della nostalgia e della retromania [§2], l'articolo presenta un'analisi della hauntologia musicale identificando aspetti progettuali e processuali [§4] della creazione di opere sonore "fantasmatiche", in cui sembrano dipanarsi temporalità multiple. Esaminando diversi casi di studio [§§3–6] e vagliando la letteratura esistente si propone di ricondurre l'analisi di queste particolari forme di autorialità — esaminate finora da *media studies* di stampo sociologico che ne hanno trascurato gli impianti musicali e le tecnologie sonore specifiche — a un discorso musicologico. Di conseguenza è stato possibile evidenziare alcune criticità nelle teorie e categorizzazioni precedentemente proposte [§7]. Infine, si procede con l'individuazione di una prassi musicale hauntologica, caratterizzata da elementi timbrici e stilistici ricorrenti di cui si cerca di fornire una rassegna ragionata [§8].

1. La scomparsa del futuro e l'invecchiamento congenito della "nuova" musica

Nella musica del ventunesimo secolo, il senso di proiezione verso il futuro sembra essere svanito. A dimostrazione di ciò si propone un esperimento mentale: immaginiamo di poter mandare un disco indietro nel tempo. Ipotizziamo quindi che un brano di oggi venga ascoltato da un pubblico di dieci, quindici o venti

anni fa. È difficile immaginare che tale ascolto provocherebbe negli ascoltatori di ieri un qualsiasi choc o turbamento. Al contrario, una volta edotti sul fatto che il disco proviene dal futuro, gli ascoltatori si sorprenderebbero di trovarvi tanti suoni riconoscibili, già presenti al loro tempo [Fisher 2013a, 19]. Sarebbero probabilmente stupiti del fatto che la musica sia evoluta così poco rispetto alla loro contemporaneità. Pensiamo invece alla velocità di avvicinamento degli stili e delle tecnologie musicali negli anni Cinquanta, Sessanta, Settanta, Ottanta e Novanta: un disco proveniente da una qualsiasi di quelle decadi conterrebbe diverse sonorità “inaudite” e inimmaginabili nelle decadi precedenti.

Già alla fine degli anni Cinquanta, Adorno preconizzava l’invecchiamento della nuova musica, giungendo a sconfessare i propri iniziali entusiasmi per la *neue Musik* e per la scuola di Darmstadt. La musica che in quel tempo voleva apparire come nuova, sostiene Adorno, stava in realtà rapidamente invecchiando. Tale congenito logoramento sarebbe ascrivibile al consueto leitmotiv della «società amministrata» (che reprimendo ogni affermazione individuale concederebbe al compositore solo un’arte angosciante come sincera ma inane forma di protesta), ma anche e soprattutto all’interesse dell’arte per la tecnologia in generale, ivi compreso l’impiego nella composizione di metodi logico-matematici, pratiche che piegherebbero la musica a «l’infatuazione per il materiale» e alla «cecità per quel che ne risulta» [Adorno 1959, 69].

Qualche decennio più tardi neppure Nattiez [1987, 172–179] è entusiasta delle correnti recenti della musica contemporanea e giudica il linguaggio musicale modernista come ormai incapace di svilupparsi in nuove forme e di comunicare con il suo pubblico di riferimento.

La “fossilizzazione” di un modernismo ormai vecchio si accompagnerebbe a un “falso nuovo” costituito da neoclassicismi e neoromanticismi musicali, “stili epigonici” che non sarebbero “altro che un arretramento” [Marino 2020, 146]. Anche il progetto per una *infinite music* del futuro, ispirato agli scritti di Busoni [1916] e sviluppato da Harper [2011] come nuovo sistema di oggetti musicali definiti da molte variabili (ben oltre le cinque proposte da Cage nel suo modello di *sound space*), è rimasto pura teoria mai davvero concretizzatasi in pratiche di autorialità.

Nel presente, con l’esaurirsi delle avanguardie fondate sul continuo rinnovamento, sembra cadere anche l’opposizione alle forme del passato. La produzione artistica appare oggi come un insieme di interferenze culturali che fatica a consolidarsi in un nuovo stile e in cui, nell’opera, sembra venire meno il concetto di “novità” per come era precedentemente inteso, ovvero come un insieme di innovazioni tecniche e formali, talvolta accompagnate dalla negazione di canoni precedenti o dalla messa in discussione verso tradizione e dei suoi valori. Ai due

insiemi di ordine temporale in cui da sempre si svolge la musica, il tempo come durata del brano e il tempo come periodo del giorno/dell'anno a cui un'opera si può riferire [Eisenberg 1987, 27] se ne aggiunge così sovente un terzo: il tempo storico degli stili e dei linguaggi utilizzati.

L'inclusione di forme del passato può anche produrre effetti singolari nella percezione di quanto è dato come "originale" (in opposizione al revival o alla ricostruzione filologica intenzionale) e portare alla creazione di opere solo parzialmente originali, derivate (più o meno dichiaratamente) da altre o contenenti frammenti di opere antecedenti [Rutherford 2017, 247].

Da una decina d'anni nel contesto della *popular music* si parla esplicitamente di "retromania" [Reynolds 2011] e anche nell'ambito della cosiddetta musica sperimentale¹ non vi è ormai più la percezione che l'innovazione possa procedere all'infinito, «non si ha affatto l'impressione che il ventunesimo secolo sia già cominciato» ed è diffusa la sensazione di «essere arrivati tardi, di vivere dopo l'età dell'oro» [Fisher 2013a, 20]. A conferma di ciò, è utile rilevare che la grande maggioranza dell'attuale produzione, sia artigianale sia industriale, di strumenti elettronici per la generazione e riproduzione timbrica (sintetizzatori, *sound libraries*) e la manipolazione del suono (riverberi, echi, processori di dinamica e di frequenza) consta per grandissima parte di simulazioni o riedizioni attualizzate di strumenti e tecnologie degli anni Settanta e Ottanta [Boxer 2015], magari "virtualizzati" dal software [Pakarinen 2011, Manning 2004] con l'intento dichiarato di "suonare" esattamente come quelle dell'epoca. Le "nuove" tecnologie del suono e della musica sono state spesso impiegate per ottenere o ricreare in modo più rapido e meno oneroso non solo i timbri ma anche le forme musicali del passato. Anche sul fronte dell'elaborazione sonora digitale (al di là del perfezionamento della sintesi vocale e dell'affermarsi di standard per il suono spazializzato) non sembrano emergere innovazioni timbriche successive ai processi granulari² sviluppati già negli anni Sessanta e alle tecniche di sintesi a modelli fisici³ degli anni Novanta.

Mancando le avanguardie forti, la musica di oggi pare aver perso la capacità di dare in sé rappresentazioni estetiche innovative e sembra incline a una nostalgia formale per il passato [Griffiths 1995], a un ritorno confortante a linguaggi e stili

1. *Experimental music* è un termine generico. Pierre Schaeffer lo utilizza per riferirsi alla musica concreta, alla *elektronische Musik* tedesca e anche alla *tape music*. John Cage definisce sperimentale tutta la musica che contiene elementi aleatori e che origina da un'azione il cui risultato non è a priori prevedibile. È detta sperimentale anche l'arte musicale che rifiuta la tradizione. Il testo di Nyman [1974] dedicato alla musica sperimentale include anche il *live electronics*, le esperienze Fluxus e il minimalismo.
2. Tecniche realizzate principalmente da Xenakis [1963] sulla base delle teorie di Gabor.
3. Simulazioni algoritmiche dei processi fisici sottostanti alla generazione naturale dei suoni, come quelle illustrate da Morrison e Adrien [1993].

consolidati, spesso tra loro accostati mediante “meticciato” o contaminazione [Piperno 2016, 150]. In alcuni casi assistiamo a un allontanamento dalla creazione di opere-modello e all’estetizzazione di pratiche che producono non più modelli formali ma opere-sistemi sottoposte alla prassi, «dispositivi performativi» [Di Scipio 2021], insiemi di agentività tra umani-macchine-spazi-ambiente che non appaiono rivolte a una proposta/visione futuristica ma alla valorizzazione delle circostanze del presente. In ambito *popular* e contro culturale, il presente digitale è invece l’oggetto di quella famiglia di musiche dette *hi-tech* o post-umane [Harper 2016] che — al contrario del *lo-fi* retromaniacale dedito al rispolvero del “calore” analogico — parassitano gli aspetti più artificiali e patinati dell’industria e del mercato per realizzarne delle satire agrodolci [ibid.] o freddamente *kitsch*: dall’atteggiamento elitistico della cosiddetta *conceptronica* [Abadir 2020] che, benché sostanzialmente priva di innovazioni formali vuole però “elevarsi” mediante paratesti seri (sovente ispirati alle teorie del postumanesimo) ai rallentamenti “ipnagogici” del *vaporwave*, alle voci “disumanizzate” nei toni striduli e infantili di *PC music* e *HexD*.

2. La “tecnostalgia” e l’infinito presente digitale

Nel celebre saggio dedicato al cosiddetto postmoderno, Fredric Jameson definisce *nostalgia mode* tutta quella produzione artistica e culturale del presente che interrompe il senso della temporalità, che manifesta una pressoché totale adesione alle forme del passato e che rinuncia all’innovazione talvolta anche per porsi dialetticamente agli antipodi di quella che era la pulsione modernista [Jameson 1991, 91].⁴ Questa riproposizione degli stili passati, talvolta al limite del parossismo, è ormai diffusa anche nella musica elettronica *dance*, fino a qualche tempo fa ultimo baluardo avanguardista da cui si immaginava un avvenire di

4. La questione è certamente più strutturata di quanto qui appena accennato, tuttavia lo stesso Jameson cade vittima dell’apparente complessità del postmoderno. Nell’analisi di *AlienNation*, un’opera multimediale realizzata nel 1979 all’Art Institute di Chicago, Jameson sostiene: «L’alternarsi di Beethoven e della disco music emette indubbiamente un messaggio di classe — la cultura alta contro quella popolare o di massa, il privilegio e l’istruzione contro forme di svago più popolari e fisiche — ciò nonostante continua a veicolare il vecchio contenuto di una certa tragica gravità, il senso formale del tempo della forma sonata medesima, “l’alta serietà” della più rigorosa estetica nel suo cimentarsi con il tempo, la contraddizione e la morte. Tale serietà si trova dunque opposta all’inesorabile distrazione temporale propria della musica commerciale metropolitana dell’epoca post-moderna» [Jameson 1991, 202, trad. di M Manganelli]. In *AlienNation* però non vi è affatto alternanza tra Beethoven e disco music. Ciò che si sente non è frutto del montaggio, di una scelta concettuale, né tantomeno è contrapposizione tra cultura alta e musica commerciale: si tratta semplicemente del noto brano *A Fifth of Beethoven* [Murphy, 1976], usato nel video senza particolari tagli o trattamenti.

“liberazione cosmica”, come ad esempio nella visione afrofuturista della *techno music* degli anni Novanta [Attimonelli 2008].

I “technoribelli”, così chiamati dal loro scrittore di riferimento Alvin Toffler — che a sua volta si definiva addirittura “futurologo” — non volevano semplicemente rendere la musica più tecnologica, muovendosi a partire dal solco di una tradizione da modernizzare [Sicko 1999]: volevano al contrario abbandonare qualsiasi legame col passato, promuovendo il dominio della tecnologia sull’arte. In alcuni casi giungevano a idolatrare l’hardware musicale e a confonderlo con il musicista, quasi come se la fonte della creatività risiedesse nello strumento tecnologico [Fronzi 2013, 246]. Per questi motivi la musica *techno* (anche nelle sue gemmazioni IDM,⁵ raccolte nel 1992 in una prima antologia), è da molti considerata anche «l’ultima musica a dare l’impressione di muoversi in avanti, ultimo lampo di futurismo privo di ironia» [Reynolds 2011, 456]. Oggi invece anche nella musica elettronica di matrice *popular* sembrano ormai consolidate due macro-tendenze: la prima è caratterizzata da un tentativo dichiarato di continuare l’evoluzione del linguaggio musicale proiettandosi teoricamente nel futuro ma, nella pratica, seguendo un cammino puntellato di citazioni e disseminato di “pietre d’inciampo” che rimandano di continuo alle radici musicali di una comunità di artisti che — non trovando forse nuovi riferimenti nel presente — si cristallizza intorno al campionamento celebrativo di brani/artisti feticcio e al riciclaggio di artefatti musicali che, anche se magari non noti al largo pubblico, per caratteristiche timbriche o ritmiche risultano immediatamente collocabili in una delle “età dell’oro” di questo o di quel sottogenere musicale. La seconda tendenza sembra partire dalla summenzionata *nostalgia mode*, qui però mossa da una venerazione per le tecnologie del passato — Taylor [2001, 96] parla espressamente di “techno-stalgia” — che arriva ad artificiare la nostalgia (e la citazione) mediante l’esasperazione di forme e stilemi passatisti, che si concretizzano in quelli che alcuni chiamano impietosamente *parody tracks* [Reynolds 2013]. Si tratta di lavori che a un ascoltatore attento — o forse anche solo sufficientemente “anziano” da poter ricordare la musica di dieci o vent’anni prima — si rivelano immediatamente come mere caricature. Emulazioni fallite, troppo aderenti ai propri modelli di cui (come in un ritratto caricaturale) si esagerano alcuni tratti giungendo a un risultato involontariamente comico o grottesco. Queste inconsapevoli parodie sembrano originare da un senso di smarrimento temporale dell’autore che appare incapace di distinguere e misurare le citazioni del passato, la cattura del presente

5. *Intelligent Dance Music* o *braindance*, stile di techno music non basato sul groove e non funzionale al ballo, bensì destinato all’ascolto domestico e che, sin dal nome che lo identifica, vorrebbe porsi come più “intellettuale” e riflessivo. La prima antologia è *Artificial Intelligence* (Warp Records, 1992).

e l'immaginazione del futuro. L'uso di forme e stilemi preesistenti non costituisce così «ripresa, recupero o rimessa in circolo ma semplice utilizzo di mattoni musicali per costruire nuove occorrenze» [Marino 2020, 149], occorrenze nella migliore delle ipotesi assimilabili a quelle del passato e talvolta anche di molto inferiori.

Questo disorientamento è divenuto palese anche in certa musica destinata al consumo di massa. Un esempio è l'album *Random Access Memories* dei Daft Punk [2013]: lo stesso titolo rimanda alla compenetrazione (o confusione) tra ricordi umani e memoria informatica. Nel disco, il duo francese che un tempo era stato promotore di una certa innovazione stilistica (per esempio dell'uso non più "tecnico" ma fortemente espressivo della *sidechain compression*⁶ e nel montaggio sapiente e sofisticato di frammenti campionati), non trovando più un modo per portare avanti il proprio percorso musicale, si rifugia in un confortante passato. Il suono di processi digitali che fino a pochi anni prima venivano messi in primo piano è ora celato all'orecchio. Si reclutano "storici" musicisti da studio di quarant'anni prima, cui far eseguire al meglio (ma con professionalità un po' fredda, forse perché straniati dall'artificialità anacronistica dell'operazione?) gli elementi costitutivi della musica pop degli anni Settanta, quasi a voler ricreare in vitro l'intero habitat che aveva generato tali sonorità. Le tecnologie digitali però ci sono e, sebbene nascoste, i loro effetti sono ben percepibili e consentono correzioni e una pulizia del suono pressoché perfette. Il risultato è un passatismo asettico in cui non emergono significativamente né l'uomo, né la macchina [Rayner 2013, Richards 2013] e (nonostante il successo commerciale) dall'ascolto del disco appare inspiegabile l'enorme impiego di tempo e risorse: cinque anni di registrazioni effettuate in tre città diverse e un budget per la produzione di circa un milione di dollari [Frere-Jones 2013, Hawking 2013]. A coronamento di questo sogno sonoro in cui passato e presente sono resi indistinguibili e innocui, gli autori assoldano il produttore di *disco music* e compositore di colonne sonore Giorgio Moroder, noto per aver innovato la musica *pop* con l'uso disinvolto di sintetizzatori e vocoder. Nel disco Moroder è ridotto a blanda voce narrante che confessa le proprie visioni futuristiche di quando era un giovane musicista:

6. L'uso parossistico della *sidechain compression* è divenuto molto popolare in seguito al successo dei dischi dei Daft Punk. Consiste nel subordinare la dinamica delle parti strumentali armoniche (o comunque non percussive) alla pulsazione del beat. A differenza del *sidechaining* "tecnico", funzionale a regolare gli equilibri tra le parti, il compressore è regolato in modo che il suo apporto non sia trasparente ma del tutto evidente, determinando un output di massa sonora che si presenta come "ansimante". Tale pratica ha connotato gran parte del cosiddetto stile "French Touch" e continua anche oggi in diversi generi di popular music elettronica. Interessante notare come un compressore a bassissimo costo (Alesis 3630, prodotto nel 1989) sia stato rivalutato fino a divenire oggetto di culto, proprio perché utilizzato dai Daft Punk nel modo sopra descritto [Abravanel 2019].

I wanted to do an album with the sounds of the 50s, the sounds of the 60s, the sounds of the 70s, and then the sound of the future. And I thought: wait a second, I know the synthesizer, why don't I use a synthesizer, which is the sound of the future? [Giorgio by Moroder, 2013]

Dichiarando di voler sovrapporre e ricontestualizzare elementi e stili musicali di epoche diverse, il giovane Moroder si poneva in un'ottica certamente post-moderna. Tuttavia, egli riteneva assolutamente necessario inserire un elemento nuovo, un *quid* "modernista" che consentisse di andare oltre la mera citazione (per quanto elettronicamente aggiornata) delle decadi precedenti e che facesse presagire una possibile musica del futuro. Questo elemento era il sintetizzatore, usato prevalentemente per bassi ostinati programmati al sequencer. Moroder era infatti divenuto amico del compositore e direttore d'orchestra Eberhard Schoener e proprio in casa di quest'ultimo aveva visto (e sentito) uno dei primi sistemi modulari Moog giunti in Europa. A ogni modo quella descritta da Moroder nel 2013 è "musica del domani" immaginata però quarant'anni prima, così il racconto finisce involontariamente per evidenziare — anziché colmare — la mancanza di visione futura degli autori del "nuovo" disco che lo ospita. In effetti, con l'esperienza di *Random Access Memories* i Daft Punk hanno smesso di pubblicare nuovi brani e nel 2021, dopo alcuni anni di silenzio, il gruppo ha comunicato il proprio scioglimento.

Mentre Augé [2009] rileva nel mondo contemporaneo l'ideologia di un presente egemonico (a scapito di un pensiero rivolto al futuro), Gibson [2012] definisce lo stato di atemporalità caratteristico delle generazioni post-internet come *endless digital now*: un infinito "adesso" digitale. Questa è una condizione che possiamo sperimentare direttamente, quando ci perdiamo nelle piattaforme di distribuzione digitale: all'interno di una stessa cornice troviamo infatti le ultime novità dell'industria dell'intrattenimento accanto ai classici del passato, poi ancora contenuti sempre nuovi (spesso effimeri e quasi istantaneamente obsoleti) accanto a opere e documenti di valore storico. Siamo smarriti tra i meandri di un archivio sterminato, senza fondo ma al contempo empiricamente superficiale, in cui non è davvero possibile addentrarsi poiché non vi si avverte mai una dimensione di profondità nella ricerca né una distanza storica tra i depositi medial, prima tra loro differenziati nella materialità dei supporti e poi oggetto di ri-mediazione [Bolter e Grusin 1999]. Quando non già restaurati o acquisiti ad altissima definizione, nei contenuti di "storico" restano solo difetti di fedeltà, rumori di fondo, "scorie" non eliminate nella conversione digitale. Tutto ci viene oggi presentato sulla medesima superficie, con la logica "dura" del database e dell'archivistica sostituite da quella "morbida" degli algoritmi, in cui ogni contenuto immagazzinato dalle "macchine della memoria" [Goodman e Parisi 2011]

sembra collocarsi a uguale (o nulla) distanza da ogni altro. Una logica morbida ma non per questo meno prescrittiva: alcuni hanno definito tali algoritmi come «macchine socio-epistemologiche» dotate di un'autorità [Rogers 2013, 97] che impone ciò che è da considerarsi rilevante.

3. Hauntology: estetica del fantasma del passato e del futuro mai giunto.

Derrida [1993] coniò il termine *hauntology* unendo ontologia (intesa come la conoscenza filosofica dell'essere) e il verbo inglese *to haunt* (perseguitare, infestare). L'esempio è quello del fantasma: un'entità che è percepita e agisce in quanto "presenza" ma è al contempo assente dalla realtà fisica. Nel suo scritto Derrida utilizza in effetti questo concetto per indicare come, dopo la caduta del Muro di Berlino, Marx sia divenuto per molti un fantasma da esorcizzare; poi per indicare gli "spettri" che ossessionavano lo stesso Marx quand'egli era in vita; infine per ricordare che la realtà in cui viviamo è un mondo spettrale, in cui i morti (le merci) governano i vivi, una realtà incomprensibile mediante la sola ontologia e per cui si rende necessaria un'analisi appunto hauntologica. Altra origine del concetto di *hauntology* — molto meno conosciuta ma certamente anteriore a quella appena citata — è rintracciabile secondo Davis [2005] nel lavoro degli psicoanalisti Abraham e Torok [1987] che si occupavano di disturbi transgenerazionali. In particolare di come i traumi non correttamente affrontati e risolti da genitori e antenati potessero poi turbare la vita dei discendenti. Il "fantasma", pertanto, non come un'entità che torna in vita per rivelare (come in un racconto del terrore) dettagli dimenticati o verità nascoste: al contrario lo spettro è costituito da un segreto di famiglia, da un'omissione deliberata, una «lacuna lasciata in noi dai segreti di qualcun altro» [ibidem].

Il *portmanteau* derridiano ebbe rapida diffusione e il suo uso si allargò per indicare l'indagine di quanto poteva essere definito come "fantasma", non presente nella realtà fisica. Tale non-esistenza poteva a sua volta articolarsi in due sottotipi: il non esistente poiché perduto, "non più" esistente, e il non esistente come immaginazione del futuro: il "non ancora" esistente,⁷ che tuttavia può apparire già oggi come creazione fantastica e futuristica dell'autore.

Nella musica del presente però, il termine "futuristico" ha smesso di far pensare al "non ancora", a un futuro immaginato, e si è invece cristallizzato in alcuni stili ormai quasi "classici", sebbene un tempo sviluppati in totale ed esplicita opposizione alla tradizione e al precostituito. È il caso dello stile detto appunto "futuristico" della musica dei Kraftwerk [Rogers 2013, Schütte 2020] (un futuro

7. La dicotomia tra *non più* e *non ancora* è di Häggblung [2008, 82].

immaginato mezzo secolo fa) e della *glitch music*⁸ di Oval, Alva Noto o Ryoji Ikeda, stile ormai consolidato da una ventina d'anni. Se prima si utilizzava la tecnologia per favorire l'emersione di forme nuove, oggi la tecnologia è in larga parte usata per ricreare il passato, il *rétro*, senza che questo provochi nell'ascoltatore una netta sensazione di anacronismo.

Proprio nel periodo in cui si sono definitivamente affermati i supporti musicali digitali e la musica registrata si è affrancata dal fruscio del nastro e dal crepitio del disco, alcuni artisti hanno iniziato a utilizzare fruscio e crepitio come elementi fondanti delle proprie composizioni.

Il lemma "hauntology" compare per le prime volte in contesto musicale prima per mano di Fisher [2005] e poco dopo nell'articolo *Haunted Audio* di Reynolds [2006] e viene utilizzato per descrivere un insieme di produzioni musicali elettroniche di matrice *popular* che, pur non rappresentando un genere vero e proprio, costituivano una «entità nebulosa» [Reynolds 2006, 28] caratterizzata da riferimenti testuali e aurali a «spettri sonori» e «fantasmi di musiche dimenticate» [27]. Questo topos è stato ulteriormente rintracciato da Fisher sia in ambito cinematografico [2012] sia in quello musicale [2013b] con approccio prevalentemente culturologico e di critica sociale, senza svilupparsi in discorso musicologico o in un'analisi specialistica dei materiali.

Tali opere suggeriscono a chi le ascolta di trovarsi dinanzi a una registrazione proveniente da un tempo che non è il presente, non solo perché si sta certamente ascoltando della musica registrata (e per questo necessariamente "differenti" rispetto al momento in cui è "accaduta"), ma perché è quella stessa musica a contenere le prove manifeste della propria registrazione: i rumori meccanici, elettrici o digitali prodotti dai mezzi di registrazione e di riproduzione sonora [Prince 2018]. Esattamente come lo stile futuristico si poneva come un segnale dal futuro (il "non ancora") immaginato dall'artista, l'originale hauntologico si dichiara come spettro/presenza di qualcosa di già avvenuto, in un tempo e in un luogo diverso da quello dell'ascolto presente ("non più", non qui). Un esempio è la descrizione dell'opera *Miniatures* del compositore Asher Thal-Nir [2009]:

Che cosa stiamo esattamente ascoltando? Chi ha fatto questo disco? [...] Notiamo la presenza di una velatura, una nebbia di crepitio [...] un pianoforte riflessivo, calmo, mesto [...] occasionalmente si percepiscono degli archi [...] il suono praticamente scompare nel rumore di fondo. [Fisher 2013a, 201, trad. di V. Perna.]

In mancanza di informazioni certe, si ipotizza che le parti di pianoforte siano state composte, eseguite e registrate su nastro degradato e poi sottoposte a

8. Musica elettronica costruita con suoni accidentali ed "errori" (*glitches*) prodotti da processi digitali [Kelly 2009].

procedimenti digitali per dare l'impressione di essere dei falsi *objets trouvés*; oppure che si tratti invece di frammenti di registrazioni radiofoniche (quindi dei veri *ready-made*) rimontati e ripetuti in sequenza. La patina di crepitio sarebbe in tal caso dovuta alla radiofonia, non ricreata artificialmente dal compositore. Questa intenzionale oscurità sull'origine dei suoni e sui procedimenti utilizzati, si contrappone nettamente alle pratiche dichiarate della musica sperimentale promulgate da John Cage e generalmente consegnate in forma di manoscritto/partitura: opere in cui le istruzioni sono definite ma il risultato finale è, almeno parzialmente, affidato alla aleatorietà.

Consideriamo invece la composizione sperimentale *I am sitting in a room* di Alvin Lucier [1969], divenuta poi un classico della *sound art*. Il lavoro inizia con la lettura di un testo da parte dell'artista.⁹ La registrazione della lettura viene diffusa nella stanza e tale riproduzione è poi a sua volta registrata. La sequenza di riproduzioni/registrazioni si ripete più volte e il suono delle parole ne è progressivamente degradato fino a non essere più intellegibile: poco a poco la voce si dissolve per lasciare posto alle risonanze riverberanti dell'ambiente. Sebbene alcuni studiosi di semiotica dell'arte [Vandsø 2012] sostengano che il lavoro di Lucier abbia natura intermediale, poiché coinvolgerebbe tre diversi media artistici (voce narrante, testo letterario, tecnologia sonora) ciascuno dotato di qualità proprie, ai fini di questa analisi appare sufficiente considerare che si tratta un'opera fonografica e al tempo stesso di una performance il cui risultato è frutto di una "formula", di un processo dichiarato che l'artista applica alla propria voce. L'esecuzione maggiormente nota è forse quella contenuta nella registrazione del 1969, ma in questo caso l'opera "originale" sembrerebbe forse costituita, più che dalla registrazione, dall'insieme delle operazioni di riproduzione e registrazione all'interno di un ambiente riverberante: un "manoscritto" che può essere "fedelmente" eseguito da altri con risultati simili, isomorfi, coincidenti con le intenzioni dell'autore, sebbene mai uguali alla registrazione primigenia. Si segnala, per esempio, l'efficace adattamento audiovisivo di Patrick Liddell [2010]: il testo di Lucier è recitato davanti a una telecamera, il file video viene caricato in rete, poi scaricato e ricaricato per mille volte. Nonostante le differenze nel dispositivo e nel supporto mediale, nella mancanza di rientro nel microfono del segnale riverberato, nel numero complessivo di sovraincisioni (in Liddell non sono nemmeno sovraincisioni ma processi numerici determinati dagli algoritmi di

9. «I am sitting in a room different from the one you are in now. I am recording the sound of my speaking voice and I am going to play it back into the room again and again until the resonant frequencies of the room reinforce themselves so that any semblance of my speech, with perhaps the exception of rhythm, is destroyed. What you will hear, then, are the resonant frequencies of the room articulated by speech».

compressione), nonostante tutto questo le progressive elaborazioni automatiche del file ne determinano una “erosione”, una sequenza di stati della cui successione possiamo avere esperienza, esattamente come possiamo udire la voce di Lucier poco a poco consumata dalle registrazioni reiterate. La formula alla base di *I am sitting in a room* determina quindi anche il risultato del processo di Liddell, dai momenti iniziali in cui il segnale audiovisivo è ancora chiaro e decodificabile, a quelli finali in cui il contenuto, il “messaggio”, è completamente irriconoscibile poiché ogni dettaglio è stato appianato dalla “livella digitale” dell’algoritmo di compressione. Si può quindi ragionevolmente asserire che quella di Liddell è essenzialmente una nuova esecuzione dell’opera di Lucier, nonostante alcune notevoli differenze di “messa in scena”.

Nel lavoro hauntologico di Asher Thal-Nir il metodo è invece intenzionalmente oscuro, celato all’ascoltatore: non è una pratica artistica autoesplicativa ma la presentazione di un enigma, un mistero deliberato che conferisce all’ascolto le caratteristiche del perturbante.¹⁰

Il primo disco di musica dichiaratamente hauntologica è forse *Selected Memories From The Haunted Ballroom* di James Leyland Kirby [1999], pubblicato sotto lo pseudonimo The Caretaker. L’autore dice di essersi ispirato ad alcune sequenze del film *The Shining* di Kubrick, ambientate in un salone popolato da fantasmi. L’anacronismo, l’esistenza di fatti collocati contemporaneamente nel presente e nel passato, è uno dei temi della pellicola. Il protagonista del film che appare al centro di una fotografia scattata nel passato, il suo volto identico a quello del presente sebbene immortalato mezzo secolo prima, è uno dei tanti momenti in cui tale anacronismo prende forma visibile. In poco più di settanta minuti il disco di Kirby raccoglie venticinque frammenti di musica da ballo degli anni Trenta, processati e trattati in modo da presentarsi all’ascoltatore come spettrali, ectoplasmatici.¹¹ Non solo le voci sono rallentate e moltiplicate a tal punto da non sembrare più umane, ma l’intera orchestra viene ricollocata in ambienti dal riverbero

10. Il termine si contrappone a *heimlich*, usato da Freud in relazione alla sua teoria sull’inconscio per descrivere una situazione o elemento avvertito come familiare (dal tedesco *Heim*, casa) e al tempo stesso intimo o segreto. In psicoanalisi, il perturbante (*das Unheimliche*) è il ritorno di qualcosa che era stato psichicamente rimosso e per questo motivo viene sentito dal soggetto come estraneo e al tempo stesso familiare. Per Freud, infatti, quando si scava a fondo nel familiare, ciò che è normalmente avvertito come accogliente può diventare improvvisamente *unheimlich*, perturbante, inquietante. Più che concetti opposti e distinti, *heimlich* e *unheimlich* rappresentano le facce di una stessa medaglia: il perturbante e l’inquietante che si nasconde proprio dietro a ciò che è solitamente vissuto e avvertito come familiare.

11. Termine introdotto da Charles Richet in parapsicologia e spiritismo per indicare una sostanza di natura sconosciuta che si materializza per dare corpo a entità soprannaturali.

parossistico, sospesa in un tempo «fuor di squadra»,¹² — il tempo hauntologico descritto da Derrida [Hägglung 2008] — e in uno spazio acustico che appare a volte etereo, altre acquatico, comunque privo di pareti solide. In alcuni casi le registrazioni vengono progressivamente rallentate in modo da spandersi fuori dai margini del ritmo pulsato e divenire materia sonora in disfacimento, in liquefazione. L'ascolto di *Selected Memories* ci trascina così in un luogo, in un tempo e anche *dentro* una musica “non più” esistente in quanto dilatata e rimodellata quasi oltre ogni sua forma originaria e riconoscibile. Poi, a deformazione completa, si torna a scorgere in lontananza la riemersione di un elemento identificabile, di un tema riconoscibile ma inequivocabilmente legato a un passato che non è più. A differenza di altri lavori, il materiale qui non lascia dubbi sulla propria origine: si tratta certamente di registrazioni d'epoca che l'artista ha rielaborato. In *Miniatures* di Thar-Nil invece questo aspetto non è chiarito e nell'ascolto non è distinguibile ciò che è stato scritto, composto, eseguito, registrato da quanto invece è stato raccolto da fonti precostituite.

4. La musica hauntologica come progetto e (ri)costruzione

Come già per altre musiche relative alle avanguardie degli anni Sessanta del secolo scorso è possibile esaminare l'hauntology, oltre che per i suoi aspetti estetico-formali, anche dal punto di vista del processo e del progetto compositivi, da intendersi sia come *fine* sia come *mezzo* del compositore, secondo meccanismi ben descritti da Brown [2010] per le pratiche del minimalismo e del postminimalismo. Nyman [1974] ha individuato cinque tipologie di processo nella musica sperimentale: il processo determinato da fattori casuali o da una fonte esterna; il processo legato alla discrezionalità degli esecutori; il processo dovuto alla variabilità intrinseca alla performance; il processo mediante ripetizione; il processo mediante l'uso dell'elettronica. A questi cinque Brown aggiunge un sesto tipo: il processo matematico, fatto di addizioni, sottrazioni, permutazioni. Queste tipologie non sembrano però descrivere esaurientemente la pratica hauntologica: sebbene questa sia certamente attraversata anche da processi elettronici e di ripetizione, oggi tali procedimenti sono diffusi nelle pratiche musicali più svariate e hanno così perduto di efficacia nell'aiutarci a distinguere lo sperimentale dal consueto.

Oltre all'esame degli aspetti estetico-formali, un metodo per inquadrare alcune specifiche pratiche di hauntology musicale potrebbe essere quello di

12. «The time is out of joint – O cursed spite, that ever I was born to set it right!» (Amleto, I, V, 190) «Il tempo è fuor di squadra: che maledetta noia, essere nato per rimetterlo in sesto!» trad. it. di E. Montale.

muoversi lungo gli assi del processo di (ri)costruzione e di (ri)composizione di un'opera fonografica andata perduta oppure rimasta incompleta, un processo che anche nella hauntology rappresenta sia l'obiettivo artistico, sia il mezzo per raggiungerlo. Un'opera sarebbe dunque hauntologica poiché ha "ontologicamente" a che fare con il "non esistente" o il "non più esistente". Questo tema potrebbe apparentemente ricordare quanto esposto da Griffiths [1995, 172] riguardo al "tempo lontano" di composizioni contemporanee che si riferiscono esplicitamente a epoche distanti oppure al "passato immaginario" di lavori che azzardano ipotetiche archeologie musicali (per esempio *Oresteia* di Xenakis o *Uaxuctum* di Scelsi, entrambe del 1966 ma riferite a luoghi ed epoche lontanissimi). Tuttavia, nella hauntology il riferimento non è necessariamente distante né immaginifico: da un lato può anche consistere nella costruzione artificiale ma verosimile di un'eterotopia musicale, dall'altro può invece concretizzarsi nella ricostruzione o nel recupero di opere incompiute o perdute nel più prossimo dei passati. Alcuni studiosi hanno cercato di esaminare in tal senso un episodio legato a La Monte Young, considerato uno dei padri del minimalismo [Papacci 2019]. Proprio *The Well-Tuned Piano* del 1964 (il titolo rimanda al clavicembalo ben temperato), l'opera più rappresentativa di Young, sarebbe infatti stata concepita sulla base di elementi presenti in *November*, una lunghissima composizione per pianoforte di Dennis Johnson della durata di circa sei ore, fissata su nastro nel 1959. Nel '62 vi fu un'esecuzione pubblica, ma non venne registrata e sembra che quasi nessuno (oltre a Young) avesse avuto modo di ascoltare il nastro di tre anni prima. Questo fino al 1992, quando fu lo stesso La Monte Young a incaricare il compositore Kyle Gann di realizzare la prima trascrizione di *November*, proprio a partire dalla versione del 1959, di cui Young rese allora disponibile la registrazione. L'impresa non era affatto semplice poiché il nastro si interrompeva dopo meno di due ore, aveva molti difetti e il tempo l'aveva ammalorato. Come se non bastasse, La Monte Young era stato perentorio nel richiederne una "trascrizione" della durata di circa sei ore. Gann si mise al lavoro e riuscì a recuperare anche alcune pagine della partitura, direttamente da Johnson [Gann 2010]. *November* è un brano che consiste di note singole e accordi cluster disseminati in modo sparso. In un'intervista, Johnson ha detto che la musica voleva rappresentare il lento avvicinarsi del freddo invernale e ha inoltre esplicitato che l'opera andava ricostruita proprio a partire dal nastro del 1959, giacché la partitura era incompleta, disordinata, piena di cancellazioni, con frecce e numerose indicazioni testuali a loro volta poi barrate o sormontate da eloquenti "NO!" [Johnson 2013]. Nel 2009, dopo anni di lavoro, si giunge all'esecuzione di una versione di circa quattro ore; quella da oltre cinque ore arriverà solo nel 2013. Il processo di (ri)composizione di un'opera

così misteriosa, la cui esistenza è sospesa tra registrazioni parziali e partiture cancellate, potrebbe essere detto in sé hauntologico.

Un altro caso interessante da diversi punti di vista è il disco *Mutator* di Alan Vega,¹³ artista sperimentatore, alieno tanto alla tradizione della musica colta quanto all'industria culturale di massa. Una prassi musicale lontana dagli schemi della canzone, dalla melodia, dal formalismo e che si articola nella costruzione di tappeti sonori umbratili, attraversati da pulsazioni ritmiche continue, timbri sintetici scuri e sferzanti, sopra i quali si dipana il filo della voce salmodiante di Vega, avvolta e "inumidita" da riverberi profondi, in quella che sembra la performance di un delirio mistico o narcotico, ma anche un sinistro avvertimento. Dal punto di vista del contenuto musicale è assolutamente coerente con i precedenti lavori del suo autore, tuttavia *Mutator* non è propriamente di un disco di Alan Vega. Almeno, non del tutto. Si tratta infatti di un "originale" postumo: dalle note di copertina apprendiamo che il disco sarebbe un «album perduto» — sarebbe meglio dire ritrovato — registrato tra il 1995 e il 1997. Un caso però diverso dai dischi *post-mortem* [Bratus 2019, 68] basati su improvvisazioni registrate che non avevano la pretesa di diventare opere compiute e anche dai *posthumous albums* registrati da gruppi musicali ormai sciolti, pubblicati nel contesto delle pratiche nostalgiche della retromania (Niemeyer 2014, 74). *Mutator* è stato pubblicato solo nel 2021, cinque anni dopo la scomparsa di Vega e venticinque anni dopo che egli ne aveva sospeso la realizzazione. Quale può essere considerato il primo esemplare di quest'opera? Le registrazioni di Vega degli anni Novanta oppure la prima edizione postuma del disco? Qual è lo scarto tra le registrazioni di 25 anni fa e quanto ci viene oggi consegnato? Quanto il "manoscritto sonoro" di Vega è stato rimaneggiato o completato da un editor (nella fattispecie, l'artista e musicista Jared Artaud)? Si è trattato, come per *November*, di un lavoro di ricostruzione oppure di qualcosa di differente? Certamente il materiale non è stato pubblicato così com'era stato lasciato da Vega, con appena qualche aggiustamento tecnico volto a ottimizzarne la resa. Non sarebbe nemmeno corretto considerare come "originale" dell'opera l'insieme delle registrazioni lasciate da Vega, poiché queste non erano ancora complete e necessitavano di un consolidamento per raggiungere la forma finale per cui erano state create: il disco. Le registrazioni degli anni Novanta sarebbero quindi materiali di lavoro forse anche sviluppati, certamente qualcosa di più che bozzetti o provini, forse anche frammenti veri e propri del lavoro finale, in ogni caso essi non possono essere considerati opera compiuta. È il disco pubblicato a presentarsi come prima opera finita [Vega 2021], la cui

13. Pseudonimo dell'artista americano Boruch Alan Bermowitz (1938–2016), principalmente attivo in duo con Martin Reverby nel progetto *Suicide*.

“originalità” è testimoniata da Liz Lamere, compagna di Vega presente alle registrazioni del 1995.

5. Lo “scompare” del suono registrato e il riaffiorare del futuro perduto

La hauntology prende forma anche nella quadrilogia *The Disintegration Loops* di William Basinski [2002–2003]. Il compositore texano stava operando per trasferire in formato digitale alcune registrazioni realizzate su nastro una ventina d’anni prima. I supporti, forse non opportunamente conservati, si erano deteriorati e la porzione magnetica del nastro si stava staccando. Questa “precarietà” produceva un risultato sonoro diverso ad ogni tentativo di conversione. Proprio mentre si stava cercando di consegnare le registrazioni all’eternità della digitalizzazione queste, poco alla volta, svanivano per sempre. Basinski fu incuriosito da questa inaspettata catastrofe e decise di avvantaggiarsene. Così lasciò girare i nastri in loop per ore ed ore, con l’intento di immortalare non più una copia fedele del loro contenuto, ma i diversi momenti della loro “perdita”, gli istanti in cui la registrazione originale veniva irrimediabilmente distrutta. Il materiale fu poi rielaborato in quattro dischi della durata complessiva di quasi cinque ore. Si potrebbe obiettare che, in fondo, quella di Basinski non sia un’operazione molto lontana da *I am sitting in a room*. Vi è tuttavia una differenza profonda: il suono in Lucier è progressivamente degradato da un meccanismo di feedback che ri-registra quanto diffuso dagli altoparlanti nella stanza e il nastro è un dispositivo che serve soprattutto a documentare il processo mentre questo si compie. Non vi è un interesse specifico per le caratteristiche del supporto analogico in sé. Infatti, la “esecuzione” audiovideo di Liddel è altrettanto efficace pur non servendosi di nastri magnetici. *The Disintegration Loops* è invece quasi interamente basato sulla materialità del nastro magnetico, sul suo deteriorarsi, e anche sulle caratteristiche “di progetto” del dispositivo di lettura che consentono (tra le altre cose) la riproduzione in loop e che prevedono un “scontro fisico” tra nastro e la testina di lettura, un incontro che ad ogni passaggio modifica inesorabilmente il nastro magnetico deteriorato, erodendo il suono in modo non prevedibile e non ripetibile. Inoltre, la voce di Lucier (e il volto di Liddel) sono dei “segnali” inizialmente chiari e decifrabili che progressivamente si perdono, la musica di Basinski invece non contiene messaggi prima decodificabili e poi incomprensibili. Non c’è voce, non c’è testo: la comprensione e il riconoscimento del “contenuto” non sono importanti. Non vi sono infatti istruzioni da eseguire. Ciò che conta è il manifestarsi hauntologico della “sparizione”, il risultato dell’incontro materiale tra il suono registrato e la macchina che, riproducendolo, lo annienta.

La hauntology riguarda anche una parte di quella musica elettronica extra-colta efficace nel descrivere un senso di smarrimento del futuro, l'incapacità di poter accedere all'immaginazione per creare mondi fantascientifici, come invece sapevano ancora fare gli autori delle decadi precedenti. Sotto questi aspetti, l'artista per molti ineludibile è William Bevan, in arte Burial. Lo stesso pseudonimo rimanda alla celebrazione della perdita, al lutto per qualcosa che non è più, ma anche alla stessa condizione di Bevan, volontariamente "sepolto vivo" in una stanza a raccogliere e assemblare suoni presi da vecchi dischi, da videogiochi e dalla rete. In un presente desolato, come in una distopia cinematografica ambientata in un mondo che ha rinunciato al proprio futuro o che non lo ha saputo progettare, la firma sonora di Burial è caratterizzata da ritmi sincopati che rimandano alla *jungle music* e al *drum'n'bass*, ma che suonano come "imbavagliati", attraversati dal fruscio del disco, attutiti da tappeti sonori di pioggia, crepitii di elettricità statica, talvolta perfino "bruciati" da fiamme evocate mediante suoni di combustioni. I brani sono sormontati da vocalità mutanti, campionamenti distorti e irriconoscibili di caduche dive del pop, ma anche da voci narranti e frammenti di discorsi che testimoniano momenti di non accettazione di sé, del sentirsi in disparte, alla ricerca dei fantasmi del passato, in un mondo che, nel presente, ha smesso di essere interessante: «*Sometimes you get that feeling like a ghost touched your heart*» [Bevan 2012]. Se, in un contesto artistico e sociale completamente diverso, Luigi Nono dichiarava in un'intervista del 1986 che il tratto principale del suo carattere era proprio la «nostalgia del futuro» [De Benedictis e Rizzardi 2019, 468], anche in Burial il senso del futuro è da cercare nel passato. Un futuro che (per dirla con McLuhan) si allontana come visto da uno specchietto retrovisore: nei ritmi e nelle esperienze dei *rave* e dei *warehouse party* conosciuti solo indirettamente attraverso i dischi e i racconti del fratello maggiore di Bevan; suoni e visioni del mondo che, anche allora, venivano esclusi dal discorso del presente proprio perché recavano con sé una visione futuristica non comprensibile ai più. Il secondo lavoro *Untrue* [Bevan 2007] sembra confessare già nel titolo una nostalgia per cose mai davvero vissute direttamente sulla propria pelle ma che — ecco il meccanismo hauntologico — in qualche modo "possiedono" l'artista come uno spettro immaginativo.

Sempre nell'ambito della popular music elettronica, ben prima di Burial vi è un esempio di hauntology piuttosto cospicuo, sebbene non rilevato a dovere dalla pubblicistica: si tratta dei Boards of Canada, duo composto dagli scozzesi Michael Sandison e Marcus Eoin, noti già negli anni Novanta per le loro creazioni sonore di musica elettronica melodica accoppiata a ritmiche *breakbeat* di derivazione hip-hop. Nonostante nella loro produzione discografica vi sia la presenza di campionamenti radiotelevisivi e di altri frammenti medialti del passato

(oltre alla presenza di “effetti/difetti” sonori come le fluttuazioni di velocità di nastro magnetico, degradamenti digitali, estetizzazioni del danneggiamento del supporto mediale), i Boards of Canada non vengono indicati dalla stampa musicale come possibili capostipiti del “suono hauntologico”. Un motivo potrebbe essere che, pur avendone anticipato le caratteristiche sonore e concettuali, i BoC non hanno dato un nome alla loro “formula” né parlato di spettri derri-diani. Ciononostante ci troviamo di fronte a pratiche di tipo hauntologico anche esplicite, come per esempio la frase campionata «*the past inside the present*» nel brano *Music Is Math* [Sandison e Eoin 2002, 0:52]. Una nostalgia musicale che non si esaurisce nella riproposizione del passato, ma che si articola nelle giustapposizione di frammenti familiari, suoni “invecchiati” artificialmente, atmosfere “disturbanti”, ripetizione di frammenti melodici con variazioni minime su accordi lunghi con sospensione di seconda e di quarta:

There are textures in what we try to do, which borrow from certain sounds or eras — even in visual things that we do as well, artwork — to trigger something, almost a cascade. It's like a memory that someone has — even though it's artificial, they never even had the memory; it's just you're ageing a song. And then people feel, is that something familiar I knew from years ago? [Sandison e Eoin 2005]

La copertina del disco *Music Has The Right To Children* [Sandison e Eoin 1998] è un'ulteriore evidenza dell'apparato hauntologico: una fotografia molto sgranata, saturata in toni verdi e blu, ritrae un gruppo di tre adulti e quattro bambini dal cui abbigliamento possiamo dedurre di trovarci nel passato degli anni Sessanta o Settanta. L'elemento perturbante è che si tratta di persone senza volto, manichini o spettri umani la cui identità è stata cancellata.

6. Il rumore dei dispositivi fonografici come confine tra digitale e analogico

Se l'utilizzo del rumore del fonografo è considerato il principale marchio sonoro della hauntology, la *turntable music* — genere interamente basato sulle potenzialità espressive del giradischi — non è però necessariamente hauntologica, sebbene metta certamente in primo piano le caratteristiche di quel dispositivo sonoro. Non è infatti sufficiente avvalersi del crepitio di un disco per innescare il processo hauntologico, bisogna anche saper “evocare il fantasma”, il tempo disarticolato, il “non più” esistente, e farlo agire in musica mediante sovrapposizioni con elementi, segnali, tracce provenienti da tempi altri. Il fruscio/crepitio hauntologico non è infatti (solo) rumore: è un oggetto musicale [Arbo 2012] oppure un *master-sound* [Strawson 1959] senza origine definita da cui talvolta sembrano emanare gli altri strati della composizione o dentro al quale gli altri oggetti, di per

sé privi di rumore di fondo, vanno a smarrirsi. A proposito di creazione di senso attraverso il rumore, potremmo oggi rileggere una riflessione di Attali alla luce di questo particolare utilizzo del rumore di fondo:

Il rumore è alla sorgente di cambiamenti di codici strutturanti. Perché esso è, in effetti, in sé stesso, nonostante la morte che contiene, portatore di un ordine, di una informazione nuova [...] Infatti, il rumore crea un senso: da una parte, perché l'interruzione di un messaggio significa il divieto del senso diffuso, la censura e la rarità. D'altra parte, perché l'assenza stessa di senso, nel rumore puro o nella ripetizione senza senso di un messaggio, canalizzando le sensazioni uditive, libera l'immaginazione dell'ascoltatore. L'assenza di senso è allora la presenza di tutti i sensi, ambiguità assoluta, costruzione fuori dal senso. [Attali 1978, 50]

Oltre alla caratterizzazione fornita dal livello del rumore del medium (livello qui inteso non come "quantità" bensì come "strato", elemento cardine della teoria di Harper sul quale torneremo nel paragrafo conclusivo), può essere utile soffermarsi sulla strumentazione, su un "organico" hauntologico composto da dispositivi e supporti medialti. Un compositore e performer sovente accostato alla *sonic hauntology* è Philip Jeck. Precursore della *turntable music* in ambito sperimentale, la sua pratica si estrinseca nella giustapposizione di vecchi dischi, accostati e sovrapposti per creare elegie malinconiche. L'elenco degli strumenti utilizzati in un recente concerto in Italia [Jeck 2019] è già in sé una lista di ingredienti la cui combinazione suggerisce risultati hauntologici:

- una tastiera giocattolo¹⁴ Casio SK1 (un modello del 1985 con timbri e ritmi preprogrammati, accompagnamenti automatici e dotato di un rudimentale campionatore con frequenza di soli 9,38kHz e una risoluzione di 8 bit)
- due giradischi degli anni Sessanta (che appaiono subito come oggetti non del presente, ma più probabilmente usati da Jeck perché i giradischi dell'epoca avevano ben quattro velocità diverse selezionabili: 16, 33, 45 e 78 giri)
- alcuni lettori/registratori miniDisc (dispositivo del passato recente, un medium magneto-ottico il cui supporto ha la peculiarità di poter essere completamente riscrivibile, senza usurarsi, inoltre è possibile passare istantaneamente da una traccia all'altra e ripetere alcune sezioni ad anello)

14. La definizione di giocattolo non toglie valore all'utilizzo di piccoli strumenti come il Casio SK1 in campo artistico, anzi sottolinea l'originalità e la capacità del musicista che se ne avvale. Molte tastiere giocattolo degli anni Ottanta sono basate su sintesi additiva, sottrattiva o modulazione a impulsi codificati (PCM) e dotate di rudimentali campionatori. Destinate a giovanissimi e principianti, i produttori ne esaltavano particolarmente l'aspetto ludico, come si può osservare dal materiale pubblicitario dell'epoca. <<https://www.youtube.com/watch?v=n6QisfCGtSk>>

- due effetti a pedale, in particolare lo Zoom B1 (un simulatore digitale di amplificatori e casse acustiche, con cui è possibile selezionare rapidamente i diversi modelli e cambiare così le caratteristiche sonore) e un'eco Boss DD-6.

Un certo mistero avvolge anche le esecuzioni (ma sarebbe meglio dire creazioni) dal vivo di musica hauntologica, probabilmente perché i suoi meccanismi generativi non sono puntualmente osservabili. Per quasi tutte le altre musiche — fatta salva la *laptop music* — una performance pubblica comporta spesso un qualche disvelamento del processo: c'è la presenza dei musicisti, ci sono strumenti che vengono suonati con una certa perizia, c'è una manualità da cui originano gli eventi sonori, nella peggiore delle ipotesi si vede almeno un disc-jockey “lanciare” il brano. Il processo nella hauntology rimane invece opportunamente misterioso, comunque non immediatamente evidente agli spettatori ma solo ipotizzabile a partire dai gesti (spesso minimi) dell'esecutore e in parte, forse, intuibile attraverso un ascolto attivo.

Si potrebbe concludere che, anche quando viene presentata dal vivo, la musica hauntologica resta un'arte primariamente fonografica, innanzitutto perché necessariamente basata sui dispositivi e sui supporti di registrazione/riproduzione sonora, ma anche perché proprio la qualità materiale di tali tecnologie costituisce la trama del suono hauntologico.

Oltre che singoli compositori, è doveroso citare il collettivo britannico Ghost Box attorno al quale operano diversi ensemble come The Focus Group, Belbury Poly e The Advisory Circle. Il mondo di Ghost Box (il cui nome rimanda agli albori della televisione e del dispositivo televisore descritto come “scatola di fantasmi”) oltre che come pratica hauntologica si configura come una eterotopia, una *Wunderkammer* di suoni — ma anche di testi e di progetti grafici — creata nel presente a partire da alcuni riferimenti storici e culturali precisi: la cosiddetta «utopia tecnocratica della Gran Bretagna del dopoguerra» [Reynolds 2006]. Gli artisti di Ghost Box coniugano così un'estetica musicale basata sulla *library music*,¹⁵ sulle colonne sonore della fantascienza televisiva, degli sceneggiati sul soprannaturale, da cui ricavano *loop* ripetitivi, punteggiati da arpeggi o brevissimi frammenti melodici dal sapore infantile, a loro volta estratti da dischi di musica jazz e folk. I due livelli, quello di “sfondo” di colonne sonore riassemblate e quello micromelodico di “figura”, sono spesso in dissonante contrasto. Inoltre il materiale è tagliato e rimontato in modo netto, brusco, senza dissolvenze,

15. Raccolte di brani realizzati appositamente per poter essere poi liberamente usati da registi e montatori come commento musicale per programmi, film e documentari televisivi. Musica quindi solitamente composta senza particolari intento artistico ma come complemento per la produzione di contenuti audiovisivi.

caratterizzato da “scossoni” sonori. La tecnologia del montaggio audio si manifesta in modo sinistro e inquietante, come un improvviso rumore notturno, una porta che sbatte o un cassetto inspiegabilmente aperto forse perché mosso dalla mano invisibile di un fantasma. Come in molta musica hauntologica, anche qui si articola un dualismo tra analogico e digitale, quindi non già il feticismo pas-satista della retromania che rifiuta o nasconde la natura digitale dei dispositivi, ma un'intenzionale dissoluzione del confine tra analogico e digitale, tra reale e virtuale, tra ciò che accade dentro il computer e ciò che invece proviene da fuori: «*the recording of space, real reverb/room sound and the virtual space on the hard drive, they are like different dimensions*» [Sexton 2012, 577].

7. Due teorie sulla hauntology: una spiegazione funzionale e una suddivisione tipologica

Una teoria sul funzionamento dell'arte hauntologica è stata formulata da Harper e, sebbene questa non riguardi esclusivamente l'hauntology in musica, può gio-vare riportarne qui i concetti principali. L'arte che «consente una lettura haunto-logica o che provoca effetti hauntologici» [Harper 2009] si articolerebbe su due livelli differenti. Il primo strato presenta un elemento (un'immagine, un suono) che riporta al passato oppure sembra giungere dal futuro. Tale elemento però si presenta in maniera completamente avulsa dal suo contesto storico-temporale. Il secondo strato adombra o compromette il primo strato, danneggiandolo o rendendolo precario e realizzando così l'effetto hauntologico: si tratta spesso di un elemento o punto di vista del presente, una prospettiva che interferisce col primo strato e in qualche modo si esprime su di esso come opinione critica, dub-bio, talvolta disilluso sarcasmo. I due strati non sono immediatamente separabili poiché vengono presentati al fruitore in contemporanea e in stretta relazione tra loro. Il primo strato, quello tipicamente relativo al passato o all'altrove, è infatti contenuto nel secondo (un elemento passato o futuro contenuto nel livello del presente) e viene percepito sempre attraverso la “lente” del presente, in modo da non poter essere colto in modo separato, come avverrebbe per una citazione sto-rica. Il processo di offuscamento del tempo presente su quello passato è come un ricordo vago e nebbioso che restituisce un'esperienza pregressa come “spettro”, minandone la consistenza e talvolta anche la verità/realtà. È proprio il ruolo “len-ticolare” del secondo strato che distingue la pratica hauntologica da quella mera-mente nostalgica [Boym 2001]. Il secondo livello decostruisce il primo e, attra-verso il meccanismo appena descritto, i testi hauntologici sarebbero tali proprio perché si decostruiscono da sé. Come si è visto nei diversi casi prima esaminati, questo processo è spesso ottenuto mediante effetti di abbassamento della fedeltà

e di decadimento del segnale, con l'evidenza di un malf funzionamento della tecnologia di registrazione/riproduzione oppure con la messa in primo piano del rumore di funzionamento (visivo o sonoro) del dispositivo mediale. La teoria di Harper è affascinante e in qualche modo sembra cogliere nel segno ma, volendo egli descrivere e spiegare anche e soprattutto le pratiche hauntologiche del visivo, non ci è forse del tutto utile per comprendere le diverse forme di hauntology in musica.

Una suddivisione della *sonic hauntology* in tre tipologie è stata proposta da Ulrich e Fogel [2012]. Gli autori distinguono tra una hauntologia *brute*, "in purezza", fatta esclusivamente di suoni "storici" recuperati e riassemblati in una versione alternativa del passato e una seconda modalità "residuale" in cui suoni preesistenti vengono utilizzati insieme a suoni "nuovi" creati dal compositore. L'hauntologia "residuale" si costituirebbe quindi mediante la comparsa di residui del passato all'interno di musiche per il resto dichiaratamente attuali. La differenza tra *brute* e *résiduelle* sembrerebbe situarsi nel "dosaggio" delle tracce provenienti dal passato, che nella seconda tipologia sarebbe di quantità inferiore: un travaso, un'interferenza o una decorazione "storica" apposta su una musica di per sé "moderna". Vi sarebbe infine un'hauntologia di terzo tipo, definita "traumatica", priva di suoni pre-esistenti ma caratterizzata da riferimenti estetici e culturali a sonorità e *tòpoi* musicali di un passato inquietante. Si tratta di una forma di hauntology che secondo Fogel scaturirebbe da uno stato psicologico del compositore, da un'attività subconscia volta a esprimere appunto traumi che lo perseguitano: affermazioni queste difficilmente dimostrabili da qualsivoglia analisi musicologica. Gli esempi forniti a supporto (Spettro Family, Father Murphy, Heroine in Tahiti, Donato Epiro) sembrano guardare perlopiù a una certa scena musicale italiana *popular* definita "psichedelia occulta" [Fogel 2012, 25]. Si tratta di musiche fortemente debitrice delle sonorizzazioni cinematografiche degli anni Sessanta e Settanta (in particolare i *b-movies* all'italiana di soggetto horror o cannibale) per cui si scomoda il termine hauntology per fornire una controparte italiana alla hauntologia britannica di Ghost Box, ma che musicalmente non presentano una particolare attenzione ai meccanismi di stratificazione temporale né alla rievocazione di un "futuro perduto" e che si potrebbero forse collocare (al netto delle intenzioni dichiarate dagli autori) in un solco passatista e tenebroso della *retromania*. È però vero che, mentre queste opere dovrebbero richiamare la nostalgia, ci forniscono invece una visione fantastica e alternativa del passato popolata da "mostri" malvagi. Per questo l'hauntologia traumatica è descritta dagli autori come «musica d'incantesimo, preghiera occulta, tra spiritualismo e sciamanesimo» [ibid.], definizioni culturali anche interessanti però poco utili in un'analisi musicale. Tra gli esempi "traumatici" appare più hauntologicamente

rilevante il lavoro del duo canadese *Esprits Frappeurs* [Lambert e St-Onge 2011] in cui si esplorano i limiti del trattamento digitale della voce. Inizialmente registrata in un'unica ripresa, la voce di Lambert viene allungata e ridotta (mediante *time-stretching*) e degradata da distorsioni e *downsampling* per ridursi infine quasi a un'onda quadra che ricorda un segnale morse o un sonar marino, come se il duo stesse cercando di entrare in contatto con l'aldilà: «*activate electronic sounds processes as a mean to communicate with spirits*» [ibidem]. Nel disco *Haunted Woodland*, Glover [2010] realizza invece una *ambient music* hauntologica coniugando lunghi bordoni armonici a strati di *field recording*, al fine di rievocare e “animare” le foreste delle Midlands inglesi. Le registrazioni ambientali vengono descritte come “trappole per i fantasmi” e in effetti contribuiscono a conferire una “spettralità” che è solitamente assente dalla *ambient music* più canonica.

Tralasciando la problematica categoria del “traumatico”, la divisione tra hauntology “pura” e “residuale” può apparire concettualmente sensata, gli autori sembrano però non tenere conto dell'intervento della modellazione sonora — oltre che ovviamente del lavoro di sviluppo del testo musicale — che completa e determina il risultato finale delle opere fonografiche. Anche quando materiali sonori sono tutti pre-esistenti, a un ascolto attento e meno categorico è del tutto evidente che il lavoro hauntologico non risieda nel mero assemblaggio. L'idea che riesumare i suoni del passato per portarli alla luce senza rielaborarli costituisca di per sé un forte gesto hauntologico appare peraltro piuttosto fragile. Il caso limite è fornito dall'archeofono di Henri Chamoux — dispositivo che permette di “estrarre” i suoni intrappolati nei vecchi cilindri di cera e che consente l'ascolto delle voci di personaggi vissuti nel XIX secolo — oppure dall'acquisizione digitale che ci consente di udire i fonoautogrammi di Édouard-Léon Scott de Martinville [Feaster 2019]. Entrambi esempi di preziosi recuperi storici, in certi casi affascinanti poiché possono comportare anche una “conversione concettuale” del materiale registrato [Camlot 2015], tuttavia il lavoro di recupero in sé appare privo della complessità discronica¹⁶ che provoca lo straniamento della hauntology. Nemmeno lo “spostamento” operato nelle pratiche di ri-mediazione

16. Nella letteratura hauntologica «*dyschronic*» è un termine che Fisher [2013] attribuisce a Reynolds [2006], ma di cui lo stesso Reynolds ha in seguito negato la paternità: «*I didn't come up with that one. Not sure if it's Mark's dreaming.*» [Reynolds 2021]. Una definizione potrebbe essere quella che oppone il discronico al diacronico. Mentre in una diacronia si ha la distinta successione degli eventi secondo una sequenza prima-dopo, nella discronia si ha l'accostamento e la sovrapposizione di diverse temporalità, secondo stati di continuità e di discontinuità: «il presente cronologico separa un futuro che sarà da un passato che è stato; nel presente discronico c'è un futuro che è stato e un passato che sarà» [Chiodi 2010, 57]. In ambito neuropsicologico la discronia è il sintomo di malattie collegate all'incapacità di riconoscere il passare del tempo, oppure della presenza di difetti nell'organizzazione ritmica del sistema nervoso o nella fisiologia degli orologi biologici [Schmid 2020, 54].

di Aleksander Kolkowski [2012] che utilizza cilindri di cera per documentare le voci del presente, o il cosiddetto “effetto Edison” di Paul DeMarinis [1993] ottenuto leggendo vecchi supporti fonomeccanici con tecnologie ottiche [Gottschalk 2016, 256] sembrano dare adito al senso di smarrimento multitemporale che caratterizza il meccanismo hauntologico. Quando in *March* [DeMarinis 1995] si sovrappone il suono della batteria elettronica Roland TR-808 alla vecchia registrazione di una marcia militare di John Philip Sousa, l’effetto complessivo è leggero, quasi ridanciano e affatto perturbante.

Un possibile limite delle teorie e delle suddivisioni tipologiche della *sonic hauntology* è che le prime sembrano porre attenzione sul “senso”, sul “significato” della musica intesa come linguaggio fornito di regole, legami tra le parti e sulla struttura di un discorso musicale inteso nella sua dimensione testuale, *vexata quaestio* [Jankélévitch 2000] che esula dalle finalità di questo articolo e che forse non aiuta in ogni caso a comprendere le caratteristiche sonore della hauntology né la sua pratica musicale. Le suddivisioni basate su presenza e quantità di suoni recuperati ci illudono di poter distinguere tra diverse sottogeneri di hauntology misurando il “dosaggio” degli “ingredienti”, ovvero i rapporti quantitativi tra frammenti sonori del passato e nuove creazioni del compositore, tra citazione e immaginazione (che può essere a sua volta nostalgica o futuribile), categorie in realtà non così nettamente separabili nell’ascolto (una nuova melodia dal sapore antico è più o meno hauntologica del campionamento di un vecchio disco?) e che finiscono per non cogliere il progetto/processo dell’opera dal contenuto sonoro delle parti musicali in essa stratificate.

8. Conclusioni: la musica hauntologica come progetto o come testo sonoro.

Pur lavorando con materiali e dispositivi propri dell’era della riproducibilità e talvolta anche con i “residui” dell’industria dell’intrattenimento e del consumo culturale massificato, la hauntology si connota come pratica artistica anche fortemente “teorica” e, in questo senso condivide la progettualità (l’essere “progetto”, “concetto” ed esercizio intellettuale) della musica “d’arte”. Proprio perché teorica e al tempo stesso basata su artefatti dell’industria culturale, la musica hauntologica rende evidenti gli “stampi” della musica registrata, i cui processi e i rumori di riproduzione vengono riproposti come forme contemplabili. Il “ristagno” delle vecchie registrazioni viene così sottratto alla «distruzione permanente» [Attali 1978, 194] necessaria e imposta dall’industria culturale e — attraverso la ricontestualizzazione “spettrale” dei residui del passato — si evoca e si critica lo “stoccaggio” del suono mercificato, dove il godimento per l’accumulo di “merci musicali” può arrivare a sostituire il piacere per la musica stessa. In questo appare

concretizzarsi anche l'auspicio (o il monito) di Kittler che, nella sua opera più importante sulla storia e sugli effetti delle "tecnologie della memoria", scrive: «*Media always already provide the appearances of spectres*» [Kittler 1999, 12]. In ambito sonoro le manifestazioni degli "spettri" sono spesso intrecciate con la cultura dei dispositivi mediali e degli artefatti sonori materiali.

Riprodurre una registrazione al contrario, concentrarsi sul fruscio del solco finale di un album dimenticato sul piatto e lasciato girare all'infinito, sperimentare come variano le caratteristiche sonore di un disco riprodotto alla velocità sbagliata, udire la puntina del giradischi saltare con precisione sempre nello stesso punto su disco graffiato creando un *loop* "sbagliato" ma che si ripresenta sempre perfettamente allo stesso modo: tutte cose che anche un ascoltatore non specialista può sperimentare e che contribuiscono a completare l'esperienza del medium con quella dei suoi stessi limiti tecnologici, dei suoi vincoli materiali e a portare l'esplorazione del supporto (accoppiato al dispositivo) al di là della sua riproduzione canonica, increspandone – per così dire – la superficie sonora con effetti talvolta stranianti e psicologicamente significativi [Gallerneaux 2018], almeno per chi vi si cimenta per le prime volte. Tuttavia quanto appena descritto non è sufficiente a innescare il meccanismo hauntologico: quest'ultimo va necessariamente creato o evocato attraverso un processo compositivo che — sebbene possa avere origine da eventi accidentali o "incontri" con la materialità caduca dei supporti fisici o con la fallibilità meno prevedibile ma certamente presente anche nei media e nelle reti digitali [Appadurai e Alexander, 2020] le cui precarietà si manifestano all'improvviso con arresti di *buffering* o errori/*glitch* — deve prevedere un'esplicita intenzionalità del musicista, qui inteso come artista del suono che sa padroneggiare gli aspetti tecnici e formali degli "spettri" musicali.

Da quanto esposto ed esaminato nei paragrafi precedenti abbiamo visto come in musica si possano distinguere essenzialmente due tipi di apparato hauntologico, talvolta utilizzati insieme all'interno della stessa opera. In alcuni casi la musica hauntologica sembra essere tale per progetto e per processo, in particolare per gli aspetti di recupero pseudo-archeologico inseriti nella fase creativa, ovvero quando il musicista opera una (ri)costruzione artificiosa e personale, una (ri)composizione di materiali perduti o incompleti [Rutherford 2017, 253], come nella "trascrizione" di sei ore *November* di Johnson basata su una registrazione parziale, o nel completamento di *Mutator* dopo la morte del suo autore e dopo un quarto di secolo dall'iniziale abbandono del progetto. In questa prima tipologia il processo hauntologico non è di per sé autoesplicativo e necessita di essere raccontato a latere dell'ascolto per essere colto. Va sostanzialmente rivelato "cosa" è stato realizzato dal compositore, anche se non necessariamente il "come". Si tratta dunque di "hauntology per progetto" che potrebbe non essere compresa

mediante il solo ascolto dell'opera (tranne nei casi in cui sono presenti anche tracce sonore della ricostruzione o del ritrovamento di un artefatto frammentario o smarrito). Si può quindi mettere in moto un meccanismo hauntologico primariamente legato al paratesto che descrive il processo musicale, talvolta anche senza che quest'ultimo realizzi una *sonic hauntology* vera e propria.

La tipologia più diffusa di prassi musicale hauntologica è invece quella sonora in senso stretto. Il processo non è dichiarato ma compaiono elementi e tecniche ricorrenti che si possono dire segnalanti il meccanismo hauntologico, in quanto presenti in molte di quelle opere che hanno innescato la discussione sugli "spettri" sonori. Proveremo qui a fornirne una sistematizzazione in forma di elenco ragionato.

- Il rumore dei dispositivi di riproduzione, il fruscio del nastro, il ronzio di un campo elettromagnetico, il crepitio della puntina del giradischi oppure dell'elettricità statica. Il rumore appena descritto era già ritrovabile in certa popular music degli anni Sessanta, ma nella hauntology il rumore segnala la "presenza" (o rappresenta il simulacro) di macchine, di supporti di registrazione e di tecnologie obsolete, non necessariamente relative al presente della composizione. In linea teorica si potrebbe anche immaginare di utilizzare il suono continuo di altri media e di altri dispositivi che, tanto come il fonografo, possono rimandare a tempi e a luoghi diversi, ad esempio il suono del motore di un hard disk, il rumore meccanico delle testine di lettura, il cinguettio digitale dei fax, oppure ancora i gravi delle interferenze di *grounding* o i ronzii acuti degli alimentatori *switching*. Non appare essenziale limitarsi a giradischi e radio.
- Il rumore hauntologico, al contrario di quanto avviene nella *glitch music*, non consta di "errori" estemporanei, di "refusi" audio transitori: è un materiale sonoro mediale di lunghezza indefinita che può avvolgere il "contenuto" musicale come una patina. Anche il glitch può avere natura mediale, ma è riferito (letteralmente) al *malfunzionamento* di una tecnologia, mentre il rumore hauntologico è quasi sempre il suono emesso da un dispositivo *in funzione*.
- L'utilizzo creativo di *objets trouvés* musicali e extramusicali. La hauntology emerge in un'epoca in cui il consolidamento delle reti digitali, delle piattaforme di distribuzione online, degli archivi a libero accesso, consentono a professionisti e amatori di avere immediato accesso a registrazioni di ogni tipo, provenienti dai diversi periodi storici. Questa dimensione tecnologica dell'accesso a materiali d'archivio è fondamentale per la pratica hauntologica, poiché consente la "resurrezione" di frammenti di epoche diverse

e anche la successiva disseminazione della musica che ne risulta su quelle stesse piattaforme [Sexton 2012].

- Creazione artificiale di ambienti sonori dilatati, rarefatti, per indicare che l’origine del suono risieda in un’epoca lontana (o comunque in un tempo altro), che la fonte sonora sia come sospesa nel vuoto o affondata un liquido (in un luogo quindi del tutto diverso da quello dell’ascolto), come già in *The Sinking of the Titanic* di Bryars (1969–1972), ben descritto in Rutherford [2017, 209]. Il contenuto musicale primario si può far dissolvere, evaporare o scomparire progressivamente anche mediante un’erosione relativamente incontrollata del supporto [Basinski 2002], oppure lasciando solo il segnale in uscita da riverberi e delay ma eliminando il suono originale; o ancora “diluendo” i segmenti registrati (mediante reiterazioni di *time stretching* e *pitch shifting*) in un lento “magma” sonoro, come nei frammenti espansi e deformati di Kirby [1999].
- Un’intenzionale oscurità sul processo utilizzato e sull’origine dei materiali raccolti e rielaborati, che causa una difficoltà nel discernere cosa è composizione e cosa invece è appropriazione, campionamento, rielaborazione. Si ha spesso anche una relativa indifferenziazione tra lo “sfondo”, il “contenitore” (i suoni lontani, i crepitii, gli ambienti) e la “figura”, il “contenuto” musicale vero e proprio (suoni brevi, frammenti melodici).

A livello ideale, la *sonic hauntology* si contrappone alla “estetica della presenza”, caratteristica per esempio di una concezione storica della musica rock in cui l’esperienza della musica è vissuta in connessione alla “presenza” dell’artista/performer (visione peraltro contestata da studi recenti [Atton 2019] che riconoscono una certa ambiguità e “virtualizzazione” della presenza). I fautori e gli estimatori dell’estetica della presenza idealizzano infatti un generico “presente”, disprezzando il sintetico, l’artificiale. Il grande rimosso di questo modo di intendere la musica sono però le tecnologie che rendono possibili tali “autentiche” esecuzioni e registrazioni. Mentre l’estimatore della “presenza autentica” preferisce illudersi che le tecnologie e i supporti non esistano o che siano trasparenti, l’artista *hauntologico* mette in luce proprio il suono dei dispositivi, rende chiaramente udibile la materialità dei supporti e le caratteristiche dei media. Per il musicista *hauntologico* il medium fonografico coincide con il suono della musica, non è un mero supporto, un contenitore di “significanti”: è esso stesso significato. Così, nella pratica, un campionamento ritagliato e modellato non è solo un oggetto musicale che, oltre ad avere una funzione nella composizione, rimanda anche alla propria origine mediale (ad esempio, una voce presa dalla radio o da un disco). Il frammento *hauntologico* è anche e soprattutto la “voce” della stessa tecnologia che

lo riproduce, che lo reitera in modo sovente innaturale, non “fedele”, che rende percepibile la “grana” di supporti analogici logorati dal tempo, oppure che passa un suono “ricco” al setaccio di un’acquisizione digitale a frequenza di campionamento appositamente ridotta, proprio per rendere udibile lo stesso processo di conversione.

Per molte decadi la musica elettronica è stata considerata la musica del domani e quindi i suoi timbri, gli oggetti musicali elettrici ed elettronici prodotti a partire dall’inizio del Novecento potevano (e possono ancora) essere intesi come “segnali dal futuro”. Oggi però sappiamo che quel futuro non è arrivato. Mentre l’approccio postmodernista e la *nostalgia mode* cercano di assemblare elementi di epoche diverse senza soluzione di continuità, nascondendo o glissando su collegamenti e anacronismi, la *sonic hauntology* si costruisce anche mettendo in primo piano la “sutura” e gli elementi di raccordo, rendendo così evidente l’innaturalità degli accostamenti, il loro presentarsi in modo discronico. Quando il continuum temporale viene spezzato e ricomposto “fuori squadra”, non è più possibile dividere i frammenti del passato da quelli del presente, un presente in cui il riaffiorare dei ricordi — memorie di un futuro atteso e mai giunto — ci svela l’inganno insito nella modalità nostalgica e nel *pastiche* postmodernista. Se la modernità è caratterizzata dall’emersione di «tecnologie che ci hanno reso tutti dei fantasmi» [Fisher 2012] e nella postmodernità il tempo storico è ormai sostituito dal tempo spettrale dei dispositivi di registrazione/riproduzione — dispositivi che si fanno essere onnipresenti ma di cui si cerca di schermare la presenza o di “normalizzarla” — la hauntology rende nettamente percepibili la presenza e gli effetti di tali tecnologie, esponendoci così al perturbante. La nebbia sonora della musica hauntologica, il suo connotarsi con crepitii e fruscii, ci indica che il suono ha origine in un tempo e in un luogo diversi rispetto a quelli dell’ascolto ma non è solo testimonianza storica, traccia del passaggio cronologico o, come nell’opera di Lucier [1969], di un procedimento che oblitera il suono originale. Si tratta di uno “spettro”, della traccia di eventi e cause non chiaramente individuabili che si solleva come polvere dagli oggetti sonori recuperati [Fisher 2013a, 2016]. Ci si domanda quale possa essere la loro origine, senza essere in grado di dare una risposta certa. Il “non darsi” dell’evento musicale primigenio ricorda il tema dell’originale assente in arte classica, in cui l’opera originale, come l’archetipo e il mito, è detta esistere solo fuori dalla storia e non nello spazio-tempo della sua manifestazione empirica di artefatto: un originale che dunque «latita sotto la realtà concreta dell’esemplare» [Centanni et al. 2005, 29]. Nella musica hauntologica l’originale però non è un archetipo, esso è contemporaneamente assente e presente: si manifesta non come esemplare compiuto ma come “fantasma empirico”. I frammenti sonori ritrovati chissà dove — ammesso che non siano

anch'essi una creazione dell'artista — e inseriti nella composizione, ci appaiono distanti, le loro fonti non determinabili, ma al contempo sono impossibili da percepire come nettamente separati dall'opera che li contiene. L'incertezza su quale sia davvero stato il processo compositivo è essa stessa esperienza hauntologica.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAHAM N. – TOROK M. (1987), *L'écorce et le noyau*, Flammarion, Parigi.
- ABRAVANEL D. (2019), *Sidechain Compression: Concepts & History*, «Canadian Musician», 41/3.
- ADORNO T. W. (1959), *Dissonanze*, trad. di G. Manzoni, Feltrinelli, Milano.
- APPADURAI A. – ALEXANDER N. (2020), *Failure*, Polity Press, Cambridge.
- ARBO A. (2012), *Che cos'è un "oggetto musicale"?*, «Rivista di Estetica», 50, pp. 9–27.
- ATTALI J. (1978), *Rumori*, Mazzotta, Milano.
- ATTON C. (2019). *Challenging authenticity: Fakes and forgeries in rock music*, «Popular Music», 38/2, pp. 204–218.
- ATTIMONELLI C. (2008), *Techno: ritmi afrofuturisti*, Meltemi, Roma.
- AUGÉ M. (2009), *Che fine ha fatto il futuro? Dai nonluoghi al nontempo*, Elèuthera, Milano.
- BENJAMIN W. (1936), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, in A. Pinotti e A. Somaini (cur.), «Aura e Choc: saggi sulla teoria dei media», Einaudi, Milano.
- BOLTER J.D. – GRUSIN R. (1999), *Remediation*, MIT Press, Cambridge.
- BOYM S. (2001), *The Future of Nostalgia*, Basic Books, New York.
- BRATUS A. (2019), *Mediatization in Popular Music Recorded Artifacts: Performance on Record and on Screen*, Lexington Books, Lanham.
- BROWN G. H. (2010), *Process as Means and Ends in Minimalist and Postminimalist Music*, «Perspectives of New Music», 48/2, pp. 180–192.
- BUSONI F. (1916), *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, Insel Verlag, Leipzig.
- CAMLOT J., (2015) *Historicist Audio Forensics: The Archive of Voices as Repository of Material and Conceptual Artefacts*, «Interdisciplinary Studies in the Long Nineteenth Century», 21.
- CENTANNI M. et al. (2005), *L'originale assente*, Mondadori, Milano.
- CHIODI G. (2010), *Presente discronico*, «Heliopolis: Culture Civiltà Politica», 7/1, pp. 47–58.
- DAVIS C. (2005), *Hauntology, spectres and phantoms*, «French Studies», 59/3, pp. 373–379.
- DE BENEDICTIS A. I. – RIZZARDI, V. (2019), *Luigi Nono: La nostalgia del futuro, scritti e colloqui scelti 1948–1989*, Il Saggiatore, Milano.
- DERRIDA J. (1993), *Spectres de Marx*, Galilée, Parigi.
- DI SCIPIO A. (2021), *Circuiti del tempo*, Libreria Musicale Italiana, Lucca.

- DUFOURT H. (1979) *Musique spectrale*, «Société Nationale de Radiodiffusion, Radio France/Société internationale de musique contemporaine», III, pp. 30–32.
- EISENBERG E. (1987), *Recording angel: explorations in phonography*, McGraw-Hill, New York.
- FEASTER P. (2019), *Enigmatic Proofs: The Archiving of Édouard-Léon Scott de Martinville's Phonautograms*, «Technology and Culture», 60/2, pp. 14–38.
- FISHER M. (2012), *What is hauntology?*, «Film Quarterly», 66/1, pp. 16–24.
- FISHER M. (2013a), *Ghosts of my life: writings on hauntology and lost futures*, John Hunt Publishing, Alresford.
- FISHER M. (2013b), *The metaphysics of crackle*, «Dancecult», 5/2, pp. 42–55.
- FRONZI G. (2013), *Storia ed estetica della musica elettroacustica*, EDT, Torino.
- GALLERNEAUX K. (2018), *High Static Dead Lines: Sonic Spectres and the Object Hereafter*, MIT Press, Cambridge.
- GANN K. (2010), *Reconstructing November*, «American Music», 28/4, pp. 481–491.
- GIBSON W. (2012), *Distrust That Particular Flavor*, Putnam, New York.
- GOODMAN S. – PARISI, L. (2011), *Machines of Memory*, in S. Radstone e B. Schwarz (cur.), «Memory: Histories, Theories, Debates», Fordham University Press, New York.
- GOTTSCHALK J. (2016), *Experimental Music Since 1970*, Bloomsbury, Londra.
- GRIFFITHS P. (1995), *Modern Music and After*, Oxford University Press, New York.
- HÄGGLUNG M. (2008), *Radical Atheism: Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, Palo Alto.
- HARPER A. (2011), *Composition, Change and Musical Objects in Infinite Music*, «Darmstädter Beiträge zur neuen Musik», 22, pp. 15–28.
- HARPER A. (2016), *A Satire of Digital Culture? The New Hi-Tech Underground*, «Seismographic Sounds», Norient, Bern.
- JAMESON F. (1991), *Postmodernism, or the cultural logic of late capitalism*, Duke University Press, Durham.
- JANKÉLÉVITCH V. (2000), *La musica e l'ineffabile*, Bompiani, Milano.
- KELLY C. (2009), *Cracked Media: The Sound of Malfunction*, MIT Press, Cambridge.
- KITTLER F. (1999), *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford University Press, Stanford.
- MANNING P. (2004), *Electronic and Computer Music, Revised and Expanded Edition*, «Computer Music Journal», 28/4, pp. 93–95.
- MARINO G. (2020), *Frammenti di un disco incantato*, Aracne, Roma.
- MORRISON J. – ADRIEN, J. (1993), *Mosaic: a framework for modal synthesis*, «Computer Music Journal», 17/1, pp. 45–56.
- NATTIEZ J.J. (1987), *Il discorso musicale. Per una semiologia della musica*, Einaudi, Torino.
- NIEMEYER K. (2014), *Media and Nostalgia: Yearning for the Past, Present and Future*, Palgrave Macmillan, Londra.

- NYMAN M. (1974), *Experimental music: Cage and beyond*, Cambridge University Press, Londra.
- PAKARINEN J. et al. (2011) *Recent Advances in Real-Time Musical Effects, Synthesis, and Virtual Analog Models*, «Eurasip journal on advances in signal processing», 1, pp. 1–15.
- PAPACCI R. (2019), *Elettronica Hi-Tech*, Arcana, Roma.
- PIPERNO F. (2016), *Musiche d'oggi: percorsi e contaminazioni. Appunti per un bilancio provvisorio*, «Rivista di Estetica», 61, pp. 138–151.
- PRINCE S. (2018), *Straying from the Pathways: Hidden Histories, Echoes of the Future's Past and the Unsettled Landscape, A Year In The Country*, London.
- REYNOLDS S. (2006), *Haunted Audio: Society of the Spectral*, «The Wire», 273, pp. 26–33.
- REYNOLDS S. (2011), *Retromania: pop culture's addiction to its own past*, Faber & Faber, Londra.
- REYNOLDS S. (2013), *Energy Flash: A Journey Through Rave Music and Dance Culture*, Faber & Faber, Londra.
- ROGERS R. (2013), *Digital methods*, MIT Press, Cambridge.
- RUTHERFORD T. (2017), *Music After the Fall*, University of California Press, Oakland.
- SANDISON M. – EOIN, M. (2005), *Protect and Survive*, intervista di R. Young, «Wire», 260.
- SCHMID H. (2020), *Uchronia: Designing Time*, Birkhäuser, Berlin.
- SCHÜTTE U. (2020), *Kraftwerk: Future Music from Germany*, Penguin, Londra.
- SEXTON J. (2012), *Weird Britain in Exile: Ghost Box, Hauntology, and Alternative Heritage*, «Popular Music and Society», 35/4, pp. 561–584.
- SICKO D. (1999), *Techno rebels: the renegades of electronic funk*, Billboard Books, New York.
- STRAWSON P. F. (1959), *Individuals: An Essay in Descriptive Metaphysics*, Methuen, Londra.
- TAYLOR T.D. (2001), *Strange Sounds: music, technology and culture*, Routledge, New York.
- ULRICH – FOGEL B. (2013), *L'hantologie. Trouver dans notre présent les traces du passé pour mieux comprendre notre futur*, «Playlist Society», 2/10, pp. 1–43.
- VANDSØ A. (2012), *I'm Recording the Sound of my Speaking Voice: Enunciation in Alvin Lucier's "I'm Sitting in a Room"*, «Sound Effect», 2/1, pp. 97–112.
- XENAKIS I. (1963), *Musiques formelles: nouveaux principes formels de composition musicale*, num. monogr., «La Revue Musical», 253.

SITOGRAFIA

- ABADIR R. (2020), *Conceptronica: On the elitism of contemporary electronic music*, «Mada», Marzo 2020. <<https://www.madamasr.com/en/2020/10/26/feature/culture/conceptronica-on-the-elitism-of-contemporary-electronic-music/>>
- BEVAN W. (2012), *Burial: unedited transcript*, «The Wire», Dicembre 2012. <https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/burial_unedited-transcript>
- BOXER S. (2015), *The synth revival*, «The Guardian», 8 Luglio 2015. <<https://www.theguardian.com/music/2015/jul/08/the-grid-spearhead-synth-revival-moog-ensemble>>
- DEMARINIS P. (1993), *The Edison Effect*, <<http://pauldemarinis.org/EdisonEffect.html>>
- FRERE-JONES S. (2013), *Random Access Denied*, «The Newyorker», 10 giugno 2013. <<https://www.newyorker.com/culture/sasha-frere-jones/random-access-denied>>
- HARPER A. (2009), *Hauntology: The Past Inside The Present*, 27 ottobre 2009. <<http://rougesfoam.blogspot.com/2009/10/hauntology-past-inside-present.html>>
- HAWKIN S. (2013). *Daft Punk's 'Random Access Memories': Bloated, Tedious and Mystifyingly Obsessed with Authenticity* «Flavorwire», 4 maggio 2013. <<https://www.flavorwire.com/391419/why-daft-punks-random-access-memories-wont-save-electronic-music>>
- JOHNSON D. (2013), *Maths, Mars landings and minimalism*, Intervista di C. Bell in «The Wire», Marzo 2013. <https://www.thewire.co.uk/in-writing/interviews/dennis-johnson_>
- LIDELL P. (2010), *I am sitting in a video room*, <<https://www.youtube.com/watch?v=icruGcSsPpo>>
- REYNOLDS S. (2021), 1 Luglio. <<https://twitter.com/SimonRetromania/status/1399821023055290370>>
- RAYNER B. (2013). *Daft Punk loses its way on Random Access Memories* «Toronto Star», 21 Maggio 2013. <https://www.thestar.com/entertainment/music/2013/05/21/daft_punk_loses_its_way_on_random_access_memories_album_review.html>
- RICHARDS C. (2013). *Daft Punk's "Random Access Memories" Sounds Better on Dance Floor but Still Disappoints: Innovative French Duo Pulls Out All the Stops but with Underwhelming Results*. «The Washington Post», 22 Maggio 2013. <https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/daft-punks-random-access-memories-sounds-better-on-the-dance-floor-but-still-disappoints/2013/05/22/75883e88-c23f-11e2-8c3b-ob5e9247e8ca_story.html>
- ROGERS J. (2013), *Kraftwerk's fusion of art, beats and electronics has become a template*, «The Guardian», 27 Gennaio. <<https://www.theguardian.com/music/2013/jan/27/kraftwerk-most-influential-electronic-band-tate>>

DISCOGRAFIA

- BASINSKI W. (2002), *The Disintegration Loops*, New York, *Temporary Residence* <<https://www.youtube.com/watch?v=mjnAEsgo9dI>>
- BEVAN W. (2007), *Untrue*, Hyperdub. <<https://www.youtube.com/watch?v=wA9XOGfHB9Y>>
- DAFT PUNK (2013), *Giorgio By Moroder*, «Random Access Memories», Sony. <<https://www.youtube.com/watch?v=zhl-Cs1-sG4>>
- DEMARINIS P. (1995), *The Edison Effect, A Listener's Companion*, Eindhoven, Apollo Records
- GLOVER R. (2010), *Haunted Woodland*, Staffordshire, Wayside and Woodland Recordings <<https://digital.waysideandwoodland.com/album/haunted-woodland-volume-one>>
- JACK P. (2019), *Inner Spaces*, concerto al San Fedele, Milano <<https://www.youtube.com/watch?v=ZkZq6C81Cgk>>
- JOHNSON D. (1959), *November*, esecuzione del 2013 di R. Andrew Lee
I. <<https://www.youtube.com/watch?v=vW5EaaROAWU>>
II. <<https://www.youtube.com/watch?v=oIdjDwoycVo>>
III. <<https://www.youtube.com/watch?v=77MDIyonh1s>>
IV. <<https://www.youtube.com/watch?v=fBXtYo4KX2c>>
- KIRBY J. L. (1999), *Selected Memories From The Haunted Ballroom*, V/Vm Test Records <https://www.youtube.com/watch?v=Ryg8_HQoVXo>
- KOLKOWSKI A. (2012), *A Wax Cylinder Archive*, <<http://www.phonographies.org/>>
- LAMBERT P. – ST-ONGE, A. (2011), *Première Apparition*, Montreal, Los Discos Enfants-mes. <<https://blackmantra.bandcamp.com/album/premi-re-apparition>>
- LUCIER A. (1969), *I am sitting in a room*, <<https://www.ubu.com/sound/lucier.html>>
- MURPHY W. (1976), *A Fifth Of Beethoven*, New York, Private Stock Records.
- SANDISON M. – EOIN, M. (1998) *Music has the right to children*, Warp Records
- SANDISON M. – EOIN, M. (2002) *Music is Math*, Warp Records <<https://www.youtube.com/watch?v=lhPWJHrwgR4>>
- THAL-NIR A. (2009), *Miniatures*, Sourdine, <<https://ashertuil.bandcamp.com/album/miniatures>>
- VEGA A. (2021), *Mutator*, Sacred Bones, <<https://www.youtube.com/watch?v=wcv-wePcpb8>>

Abstract

La musica hauntologica, lavorando con materiali e dispositivi propri dell'era della riproducibilità e talvolta anche con i "residui" dell'industria culturale, si connota come pratica artistica anche fortemente "teorica" e, in questo senso condivide la progettualità della musica "d'arte", coniugata a pratiche che ne caratterizzano l'impronta aurale. Partendo dalla concettualizzazione del tema della hauntology

nel contesto del postmoderno, della fine delle avanguardie, della nostalgia e della retromania, l'articolo presenta un'analisi della hauntologia musicale individuando aspetti progettuali e processuali nella creazione di opere sonore "fantasmatiche", in cui sembrano dipanarsi livelli temporali multipli. Esaminando diversi casi di studio e vagliando la letteratura esistente, si evidenziano alcune criticità nelle teorie e categorizzazioni precedentemente proposte. Si procede quindi all'individuazione di una prassi musicale hauntologica, e si presentano elementi timbrici e stilistici ricorrenti di cui si cerca di fornire una rassegna ragionata.

Parole chiave: hauntology, spettri sonori, arte fonografica, archeologia sonora, nostalgia del futuro.

Abstract

By working with materials and devices from the era of reproducibility (and often even with the "residues" of the cultural industry) hauntological music positions itself as a practice which is both expressive and "theoretical". In this sense, it shares the strategy of art music, combined with specific elements that characterize the hauntological aural imprint. Starting from the conceptualization of the theme of hauntology in the context of postmodernism, the end of the *avant gardes* and the proliferation of *nostalgia* and *retromania*, this paper presents an analysis of musical hauntology, identifying both design aspects and process aspects employed in the creation of "ghostlike" sound works, in which multiple temporal levels are unraveled. By examining several case studies and sifting through existing literature, we highlight some critical issues in the previously proposed theories and categorizations. Finally, we proceed to the identification of a hauntological musical praxis. Recurring timbral and stylistic elements are listed, reviewed and discussed in both their formal characteristics and in the role they play within the hauntological mechanism.

Keywords: hauntology, sonic spectres, phonographic art, sound archeology, nostalgia for the future.

Recensioni

AGOSTINO DI SCIPIO, *Circuiti del Tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, LIM, Lucca 2021, 632 pp., 35 euro, ISBN: 978-88-5543-068-5

Ogni compositore, ogni artista, ha la responsabilità di plasmare la propria “voce”. Agostino Di Scipio (Napoli, 1962) si avvicina da sempre al “suono” e alla “tecnologia” non solo intendendoli come mezzi per indagare strutture, pratiche, espressioni linguistiche, ma anche come veri veicoli di conoscenza, di esplorazione della realtà, piattaforme per approfondire il mondo udibile, innesco di forme complesse o cellule generatrici di sistemi più grandi che si alternano tra omeostasi e caos o crash.¹

Queste osservazioni introduttive ci aiutano a comprendere quale sia l'operazione che Di Scipio — compositore, studioso e *sound artist* — realizza nel suo ultimo volume *Circuiti del Tempo. Un percorso storico-critico nella creatività musicale elettroacustica e informatica*, denso e articolato saggio di 632 pagine. «Si tratta non tanto di una *storia della musica elettroacustica e informatica* — leggiamo dal quarto di copertina — quanto di un percorso attraverso le forme della *creatività tecnologico-musicale* intese come figure di un'ampia transizione storico-culturale: dalla tarda modernità alla post-modernità, fino alle soglie del contemporaneo, quando si rivela l'individuazione di pratiche *sonore* non più pensate necessariamente come *musica*» (corsivi miei). Il volume non è appunto una storia della musica elettroacustica, quanto l'operazione responsabile di un artista che attraverso la propria “voce” ricostruisce criticamente tale storia, tesse percorsi, individua dinamiche e pratiche che sono nate dalla relazione suono-musica-tecnologia.

Questa recensione giunge alla fine di un percorso di conoscenza mediata e diretta con l'autore del libro: conoscenza mediata in quanto cresciuta con la lettura dei suoi numerosi scritti, dagli articoli dei primi anni Novanta e dal famoso *Teoria e prassi nell'era dell'informatica* (1995), fino ai più recenti volumi come *Pensare le tecnologie del suono e della musica* (2013); conoscenza diretta che mi ha portata a scrivere varie volte sulla sua musica in interviste, volumi e riviste specialistiche. Ciò che segue dunque è una recensione sugli esiti del volume alla luce del percorso artistico, scientifico e accademico del suo autore. Non è infatti possibile disgiungere la sua personalità artistica da quella di studioso. Le considerazioni che seguono sono anche il risultato di una riflessione che fra le altre cose mi ha vista co-partecipe di una delle varie recenti presentazioni del volume.

1. Con una locuzione analoga avevo aperto il mio articolo del 2014, Laura Zattra, *Points of Time, Points in Time, Points in Space. Agostino Di Scipio's Early Works (1987-2000)*, «Contemporary Music Review», 33-1, pp. 72-85.

Struttura del volume

Il libro è diviso in quattro parti. La Parte I è dedicata alla protoelettronica, una preistoria della musica elettroacustica che presenta di volta in volta gli strumenti per la registrazione, gli strumenti per la riproduzione (telefonia, drammi radiofonici...) e la liuteria elettronica con gli strumenti elettrofoni; riflette inoltre sull'evoluzione dei linguaggi musicali dal punto di vista dell'emancipazione del suono (si veda l'influenza di Edgar Varèse) e la crescente formalizzazione di strutture del linguaggio approfondendo il legame tra la nascita di queste esperienze e le circostanze storiche, antropologiche e sociali, mostrando infine il ruolo fondamentale di alcuni studiosi che hanno individuato la necessità della *tecnica* nella nuova società moderna (Heidegger). La Parte II è dedicata alla fase musicale-tecnologica analogica, con una visione che non si limita alla storia occidentale (europea e statunitense), bensì offre un'apertura alle esperienze orientali ed extra europee-statunitensi, nell'ottica di una trattazione più larga e inclusiva della storia e della produzione musicale e musicologica (come del resto già avveniva anche nel volume, ormai fuori stampa, di Francesco Galante e Nicola Sani, *Musica espansa*, Ricordi 2000). La Parte III è dedicata alla fase informatica, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta-Novanta, dal passaggio tra analogico e digitale alle esperienze improvvise, alle prime esperienze della musica informatica fino all'introduzione del tempo reale. L'ultima parte, la IV, è anche la sezione che tenta di proporre una rilettura della fine del XX secolo (il volume arriva a trattare i primi anni Duemila) con lo scopo di proporre una decifrazione della realtà artistica che ci circonda.

La scrittura di *Circuiti del tempo* risulta diversa rispetto agli scritti precedenti dell'autore (articoli, saggi, curatele, caratterizzati da una densità concettuale che deriva altresì dalla sua formazione filosofica), e si presenta con un dettato di lingua e stile scorrevoli. Per scelta dell'autore, l'apparato di note è snello e la bibliografia, che non mostra i vari richiami all'interno del testo «per non frammentare la lettura» (p. XIX), risulta anch'essa filtrata dato che elenca solamente la bibliografia consultata, esauriente e consistente. Un elemento originale è costituito dall'indice dei nomi. Non si tratta infatti della tradizionale lista di nomi, bensì di ben tre indici: l'indice dei nomi propri (compositori, inventori); l'indice dei nomi di strumenti, enti di ricerca, dispositivi; l'indice dei nomi di eventi, contesti storici, glossari con nozioni e nuclei tematici che non potevano rientrare nelle prime due liste.

L'operazione *Circuiti del Tempo*

Il volume consente approcci di lettura differenziati. Permette di leggere la storia della musica elettroacustica e informatica in maniera lineare, come una catena pressoché causale, specialmente nelle prime tre parti (*"Circuiti del Tempo"*). Tuttavia, come si è detto, questa non è una storia della musica *tout court*, dato che ogni sua sezione è ugualmente affrontata con uno sguardo al punto di vista attuale. Il volume diventa in questo caso un "percorso storico-critico" (come leggiamo nel sottotitolo), e il titolo va letto in tal senso come *"Circuiti del Tempo"*, un circuito per l'appunto all'interno, nella creatività musicale elettroacustica e informatica — se continuiamo a leggere il sottotitolo — anziché *della* creatività musicale elettroacustica e informatica. Circuito e Tempo. Feedback, sincronia e diacronia. Il tempo è difatti una dimensione fondamentale della stessa ricerca artistica di Di Scipio, dei suoi brani, delle sue installazioni, perché sperimenta temporalità che creano appunto circuiti, *feedback*, ed esplorazioni sia temporali che spaziali.

Circuiti del Tempo non presenta, dunque, solamente un'evoluzione cronologica, bensì una presentazione critica di un'enorme massa di dati. È un rizoma (altro termine chiave nella produzione del compositore-teorico Di Scipio), un network di dinamiche, di pratiche, in evoluzione sì, ma in reazione incessante. Tale dimensione allo stesso tempo lineare e circuitale si concretizza materialmente nelle pagine del testo sotto forma di capitoli e sotto-capitoli che possono essere letti come un *ipertesto*, a partire da nuclei tematici che attraversano il volume (ad es. la dimensione cibernetica, la dimensione dell'ambiente, lo sperimentalismo nelle sue forme europee e americane). Purtroppo, questa minuziosa suddivisione e sotto-suddivisione (es. capitoli interni 1.1.1) non compare nel sommario iniziale e il riferimento ai sotto-capitoli risulta a volte un po' scomodo.

Per questo, il terzo indice dei nomi aiuta molto il lettore nella "costruzione" dei vari percorsi. È evidente che il volume si presterebbe facilmente ad una versione online, mentre l'attuale versione cartacea a volte appiattisce l'idea tentacolare e reticolare dei percorsi che si intersecano (a margine di ciò, una seconda edizione necessiterebbe di una rilettura attenta al fine di correggere i refusi). La dimensione dell'*ipertesto*, punto di forza del libro, andrebbe valorizzata ulteriormente con soluzioni più adatte all'epoca digitale che stiamo vivendo. Questa dimensione rizomatica, che crea feedback continui tra i concetti e le pratiche della musica elettroacustica, sono lo specchio del compositore e *sound artist* Agostino Di Scipio. E, nonostante il nome dell'artista non compaia né all'interno del testo, né di conseguenza nell'indice dei nomi (come ci si sarebbe potuti aspettare soprattutto per le Parti III e IV, visto il ruolo importante di Di Scipio nel

panorama della musica informatica e della *Sound Art*), tanti sono gli elementi che mostrano come la sua impostazione estetico/compositiva si rifletta nella scrittura del volume.

Invero, *Circuiti del Tempo* è un percorso storico-critico scritto da un *practitioner*, da uno degli attori principali della musica elettroacustica, e mostra una conoscenza approfondita delle pratiche costruitasi sul campo, con un approccio da *insider*, che ha visto molta tecnologia nascere, svilupparsi, e in certi casi morire (in questo senso, il volume può anche essere inteso quasi come un progetto di *practice-led research*). Il testo approfondisce ampiamente vantaggi e, di volta in volta, i limiti delle differenti tecnologie o strumenti, perché sono scomparsi, da cosa sono state sostituiti. In tal senso, il volume è appunto un percorso “critico” perché indaga trasversalmente le dinamiche tecnologiche, commerciali, politiche, sociali, antropologiche, geografiche di chi ha fatto la storia. Si spiega forse alla luce di ciò il fatto che il suo autore sia meno interessato a citare in maniera filologica/storica, all’interno dei vari capitoli, tutte le fonti specifiche (anche se, come si è detto, quelle fondamentali e consultate sono presentate alla fine del libro).

Se è vero che il nome proprio del compositore Di Scipio non compare tra i nomi che ritroviamo in questo percorso storico-critico, in realtà soprattutto nella III e IV Parte vediamo segni della sua diretta testimonianza. È lo stesso Di Scipio, durante una presentazione del libro, a spiegare che «per quanto ampio possa essere il mio sguardo, anche per aver viaggiato molto e aver lavorato in differenti situazioni, alcune preferenze o mie curiosità e mie tendenze e direzioni personali mi hanno fatto conoscere una persona o un orizzonte piuttosto che un altro. Di conseguenza è vero che, se facciamo una sorta di censimento di tematiche o autori, è facile comprendere quali di queste persone e tendenze siano più vicine a me e dunque mi riflettono».²

La Parte IV è la meno storica e la più critica in quanto presenta modelli, dinamiche e pratiche non ancora storicizzati: si parla di *bricolage*, rimediazione, invenzione o recupero della tecnologia. L'autore propone una mappatura della rimediazione digitale individuando quattro poli: la pratica del *live coding*, la pratica del meticcio, la pratica del remix (esperienze di confine tra la sperimentazione pura della tecnologia e forme più commerciali), e infine la *Sound Art*. In quest'ultima vediamo in trasparenza l'esperienza personale di Di Scipio, anche se il nome non viene mai incluso nelle sperimentazioni presentate. Di Scipio afferma quanto sia stato importante per lui «sottolineare la pluralità di queste quattro direzioni attuali, dato che uno dei temi del libro è proprio la musica

2. Agostino Di Scipio a Laura Zattra, presentazione del libro, L'Aquila, 13 ottobre 2021.

elettronica nelle sue varie forme, nell'evoluzione dei vari linguaggi. Nei termini di Benjamin, una nuova forma d'arte nasce quando le precedenti creano tensioni che non riescono a soddisfare, e a quel punto qualcosa o qualche forma si emancipa e prende una strada autonoma. La *Sound Art* è interessante proprio per tale motivo». ³ Pertanto, l'approccio del volume rivolto alle *pratiche* della musica elettroacustica risulta vincente perché, nella contemporaneità, notiamo una pluralità di emergenze (di pratiche) che risulterebbero invisibili se considerate dal punto di vista della storia della musica, mentre diventano emergenti se consideriamo proprio la storia delle pratiche musicali: «una pratica non esiste fintanto che non la si fa», afferma Di Scipio, ⁴ e come questa pratica si declina diventa anche il suo manifestarsi, la sua stessa auto-teorizzazione, che piano piano si farà storia. La parte IV è dunque allo stesso tempo una mappatura di pratiche, ma anche uno sguardo a come il futuro potrebbe evolvere.

Conclusioni

Il volume *Circuiti del Tempo* dello studioso Agostino Di Scipio rispecchia la personalità dell'artista, compositore e *sound artist* Agostino Di Scipio. Come l'artista esplora, nella sua arte sonora, originali metodi di generazione e trasmissione del suono, sperimentando con i fenomeni di emergenza e con dinamiche caotiche (tramite la programmazione informatica, le reti uomo-macchina-ambiente, la progettazione di sistemi di autogoverno sonoro, temporale e formale), così nel suo libro lo studioso mostra l'interdisciplinarietà e la transdisciplinarietà del fare musica e suono in un vivere quotidiano (del passato e del presente) da lui definito "condizione tecnologica" (dal quarto di copertina) toccando anche esperienze di confine difficili da categorizzare. Il volume è, dunque, un'operazione coraggiosa perché, fra le altre cose, esce dopo un importante silenzio letterario nel panorama editoriale in lingua italiana. Dal primo volume in italiano sull'argomento, *Musica ex machina* di Fred Prieberg (traduzione italiana del 1963 dal volume originale tedesco del 1960) passando per *Introduzione alla musica elettronica* di Gentilucci (1972), al volume *La musica elettronica. Testi scelti e commentati* da Henri Pousseur (1976), nei decenni successivi i libri usciti sull'argomento si possono contare sulle dita di una mano: il volume di Galante e Sani, il breve compendio *Rumore Bianco* di Andrea Cremaschi e Francesco Giomi (2008), e il più recente volume di Giacomo Fronzi (2013), quest'ultimo però caratterizzato da un'impostazione estetica.

3. Ibidem.

4. Ibidem.

La difficoltà da parte degli studiosi di scrivere volumi sulla musica elettroacustica dipende proprio dal moltiplicarsi esponenziale delle tecnologie nel corso dei decenni, dalla loro rapida espansione ed obsolescenza, dal moltiplicarsi delle applicazioni e pratiche artistiche e musicali, e dei repertori stessi. Ecco perché quest'analisi, o mappatura, si mostra come un'operazione audace, giacché in un mondo iper tecnologizzato in cui ogni esperienza è mediata dalla tecnologia, diventa pressoché sovrumano seguire le varie direzioni passate e attuali. Per farlo, è necessaria la conoscenza approfondita di un numero formidabile di sviluppi tecnologici ed artistici. Oltretutto, con lo svilupparsi degli studi musicologici sulla musica elettroacustica dopo il 2000, la tendenza è quasi opposta. Sono finalmente usciti vari volumi di storia dedicati ai singoli centri di musica elettroacustica, a specifici compositori, a particolari repertori, con metodologie che spaziano dalla ricerca in archivio, alla *actor-network theory*, ai *Sound Studies*, ai *Sound Technology and Society Studies*, volumi che finalmente indagano in maniera sempre più approfondita le microstorie della musica elettroacustica.⁵

È comprensibile, allora, come un volume come questo sia il frutto di una lunga gestazione e di un approccio da *insider* e *practitioner*. Ed è dunque necessaria la sua impostazione più rizomatica che lineare, così com'è inevitabile che la sua lettura risulti complessa (una lettura da sinistra a destra sarebbe problematica), perché articolata è la mappatura diacronica attraverso lo studio delle pratiche, tanto quanto sono complessi i tentacoli sincronici e diacronici delle pratiche legate alla tecnologia del suono. La chiave di lettura del libro sta dunque, a mio avviso, nell'ipertesto, nella possibilità di leggere attraverso i nuclei tematici che, come si è visto, toccano l'approccio cibernetico, l'ambiente, lo sperimentalismo, ma anche pratiche come la rivoluzione del suono fissato (Bartók che trascrive dal fonografo le musiche folkloriche), o presenze come Christian Fennesz e Brian Eno o autori meno centrali come George Crumb, tutti influenzati non tanto dalla

5. Tra i recenti volumi post 2000, si vedano ad esempio la storia del WDR di Colonia (Jennifer Iverson, *Electronic Inspirations: Technologies of the Cold War Musical Avant-Garde*, New Cultural History of Music, Oxford University Press, New York 2019); del San Francisco Tape Music Center (David Bernstein, ed., *The San Francisco Tape Music Center: 1960s Counterculture and the Avant-Garde*, University of California Press, Berkeley 2008); il Groupe de Recherches Musicales (Évelyne Gayou, *GRM—Le Groupe de Recherches Musicales: Cinquante ans d'histoire*, Fayard, Paris 2007); l'EMS, Elektronmusikstudion Stockholm (Sanne Krogh Groth, *Politics and Aesthetics in Electronic Music: A Study of EMS—Elektronmusikstudion Stockholm, 1964–1979*, Kehrer, Heidelberg 2014); il CCRMA, Center for Computer Research in Music and Acoustics (Andrew J. Nelson, *The Sound of Innovation: Stanford and the Computer Music Revolution*, MIT Press, Cambridge, MA 2015); lo Studio di Fonologia Musicale della RAI (John Dack and Maria Maddalena Novati, *The Studio di Fonologia: A Musical Journey, 1954–1983, Update 2008–2012*, Ricordi, Milano 2012); S. Durante e L. Zattra (cur.), *Vent'anni di musica elettronica all'università di Padova. Il centro di sonologia computazionale*, CIMS, Archivio Musiche del XX secolo, Palermo 2002.

storia della tecnologia, bensì fautori di idee visionarie, a volte persino impossibili, legate al suono come elemento che condiziona lo sviluppo dei linguaggi e delle pratiche esecutive. Di Scipio è contro il determinismo tecnologico. In questo volume mostra come le pratiche musicali, nella storia e nel presente, direttamente o non direttamente influenzate dalla tecnologia, siano il risultato della cristallizzazione di pratiche esecutive legate alla tecnologia, in cui ogni autore ha la responsabilità di usare delle risorse in maniera autoriale, di creare in ogni emanazione un proprio linguaggio, un'intuizione, non un puro assemblaggio di tecnologie. «Questa è la vera invenzione, un artigianato sofisticatissimo». ⁶ È chiaro, dunque, come Di Scipio si ponga nell'alveo di studiosi che oggi non si soffermano più, o non si soffermano soltanto, sulla cosiddetta "musica elettroacustica" come definizione ad ombrello (nella definizione di Simon Emmerson e Denis Smalley che si legge nel *New Grove Dictionary of Music and Musicians*), ⁷ bensì approfondiscono la *sound-based-art*, così come viene definita da Leigh Landy nel *Routledge Companion to Sounding Art* (2017): «both note-based and sound-based works» (p. 17) che sono stati create «over the last century catalyzing an ongoing need for a broader definition of music» (p. 19). ⁸

Il lettore di *Circuiti del Tempo* sarà dunque inevitabilmente lo studente già serio e impegnato, oppure chiunque sia in possesso di una base della storia della musica elettroacustica (storici o sociologi dei media, analisti e filologi, ricercatori nel campo dei *sound studies*). Poiché, oltre a questo aspetto rizomatico che richiede un impegno attivo, mancano le fonti direttamente inserite nel testo, può risultare a volte difficile poter approfondire gli argomenti di volta in volta trattati. Può, ad esempio, capitare di leggere: «come afferma Manovich», «come afferma Conrad Boehmer», lasciando al lettore l'iniziativa di recuperare il testo nella lista dei riferimenti bibliografici, senza rimandi alle pagine specifiche menzionate; una situazione un po' critica nel caso in cui di un autore si citino più titoli; altre volte vengono riportati passi virgolettati senza dare informazioni sulla fonte (vedi p. 404, primo paragrafo).

L'unicità e i punti di forza di questo volume consistono pertanto nel richiedere al lettore un ruolo attivo, nell'invitarlo a scegliere il proprio percorso di lettura personale in base ai nuclei tematici che offrono un continuo spunto di riflessione e innumerevoli collegamenti tra i capitoli. Per il lettore che invece affronta per la prima volta questo autore, è altamente consigliato non fermarsi alla lettura di

6. Agostino Di Scipio a Laura Zattra, presentazione del libro, L'Aquila, 13 ottobre 2021.

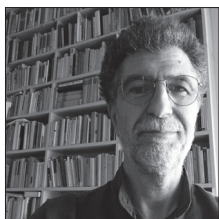
7. Emmerson S. – Smalley D., "Electroacoustic Music" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, 2nd ed., 29 vols., 8, 59–67, Macmillan, London 2001.

8. Landy Leigh (2016), *But Is It (Also) Music?*, in M. Cobussen, V. Meelberg, B. Truax (eds), *The Routledge Companion to Sounding Art*, Routledge, NY, pp. 17–26.

questa operazione straordinaria e originale, bensì di accostarla a tutti gli altri scritti di Di Scipio. *Circuiti del Tempo* è infatti l'ultimo lavoro di una lunga serie di saggi di un teorico e *practitioner* che, con grande responsabilità, ha saputo plasmare la propria "voce" nel panorama della *sound-based-art*. Questo volume ne è lo specchio, e rientrerà pienamente tra le più originali chiavi di lettura del passato, del presente e del futuro dedicate al rapporto suono-musica-tecnologia.

LAURA ZATTRA

Notizie sugli autori / Notes on contributors



Sergio Lanza si diploma in Composizione Sperimentale al Conservatorio di Milano, ma si forma anche a contatto con B. Ferneyhough e G. Grisey. Dopo studi classici si laurea in Filosofia e collabora con il *Seminario Permanente di Filosofia della Musica* (G. Piana). Pubblica alcuni studi nel campo della fenomenologia dell'ascolto, dell'analisi e dell'estetica. Dalla metà degli anni Ottanta la sua musica è presente in vari festival di musica contemporanea in Italia e all'Estero. Ha composto più di 50 lavori per svariate formazioni cameristiche, anche con l'elettronica e pezzi per orchestra, tra i quali *III Ricerca di mutamento*, registrata nel 2013 dall'Orchestra dei Pomeriggi Musicali e *Riflesso dall'interno*, per sax e orchestra d'archi, eseguito nel 2014 a Ciudad Real (Spagna). Ha tenuto seminari all'Università di Milano, Palermo ed Helsinki, e Master Class di Composizione in Spagna e Francia. Attualmente insegna Composizione e Analisi al Conservatorio di Alessandria. www.sergiolanza.it

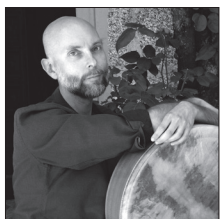
Sergio Lanza is graduated in Experimental Composition at the Milan Conservatory, but also trained with B. Ferneyhough and G. Grisey. After classical studies he graduated in Philosophy and collaborates with the *Permanent Seminar of Philosophy of Music* (G. Piana). He publishes studies in the field of the phenomenology of listening, analysis and aesthetics. Since the mid-eighties his music has been present in various contemporary music festivals in Italy and abroad. He has composed more than 50 works for various chamber ensembles, including electronics, and pieces for orchestra, including *III Ricerca di mutamento*, recorded in 2013 by the Orchestra dei Pomeriggi Musicali and *Riflesso dall'interno*, for sax and string orchestra, performed in 2014 in Ciudad Real (Spain). He has held seminars at the University of Milan, Palermo and Helsinki, and Composition Master Classes in Spain and France. He currently teaches Composition and Analysis at the Alessandria Conservatory. www.sergiolanza.it



Vincenzo Caporaletti, musicologo, musicista e compositore, è professore di Musicologia Generale e Musicologia Transculturale presso l'Università di Macerata, ed è condirettore del Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (Sorbonne Université) e del Centro Interuniversitario di Ricerca Musicologica (Università di Macerata, Conservatorio di Fermo, Conservatorio di Pescara). È direttore delle collane *Grooves*. *Collana di Studi Musicali Afro-Americani e Popular*, Edizioni di *Musiche Audiotattili*, *Musiche da leggere* (Libreria Musicale Italiana), *Musicologie e Culture* (Aracne) e delle riviste *Acusfere suoni_culture_musicologie* (LIM), *Journal of Jazz*

and *Audiotactile Music Studies* (Sorbonne Université). Tra i suoi libri: *I processi improvvisativi nella musica* (2005); *Esperienze di analisi del jazz* (2007); *Jelly Roll Morton, the Old Quadrille and Tiger Rag. An Historiographic Revision* (2011); *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili* (2014); *Improvisation, Culture, Audiotactilité* (2016); *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili* (2019); *'Blue Etude 2' by Enrico Intra and Enrico Pieranunzi* (2021).

Vincenzo Caporaletti, musicologist, musician and composer, teaches General Musicology and Transcultural Musicology at the University of Macerata and is co-director of the Centre de Recherche International sur le Jazz et les Musiques Audiotactiles (Sorbonne Université); he also heads the Centro Interuniversitario di Ricerca Musicologica (Università di Macerata, Conservatorio di Fermo, Conservatorio di Pescara). He is editor of series *Grooves. Collana di Studi Musicali Afro-Americani e Popular*, *Edizioni di Musiche Audiotattili*, *Musiche da leggere* (Libreria Musicale Italiana), *Musicologie e Culture* (Aracne) and of journals *Acusfere suoni_culture_musicologie* (LIM), *Journal of Jazz and Audiotactile Music Studies* (Sorbonne Université). His books include *I processi improvvisativi nella musica* (2005); *Esperienze di analisi del jazz* (2007); *Jelly Roll Morton, the Old Quadrille and Tiger Rag. An Historiographic Revision* (2011); *Swing e Groove. Sui fondamenti estetici delle musiche audiotattili* (2014); *Improvisation, Culture, Audiotactilité* (2016); *Introduzione alla teoria delle musiche audiotattili* (2019); *'Blue Etude' 2 by Enrico Intra and Enrico Pieranunzi* (2021).



Francesco Magarò. Dopo il Diploma in pianoforte al Conservatorio “F. Torrefranca” di Vibo Valentia e la laurea in Economia con specializzazione in Marketing dei beni artistici e culturali all’Università Bocconi di Milano, intraprende lo studio dei tamburi a cornice. Il suo percorso professionale gli consente pertanto di entrare in contatto sia con la cosiddetta musica “colta” occidentale sia con le musiche orientali classiche e di tradizione orale, contribuendo alla formazione di un’espressione musicale trasversale. La curiosità per i diversi linguaggi e l’approccio interdisciplinare che ne caratterizzano l’attività di pratica e di ricerca lo portano a conseguire il Master in Analisi e Teoria musicale dell’Università della Calabria e il Diploma Accademico di II livello in Musiche Tradizionali presso il Conservatorio “S. Giacomantonio” di Cosenza. È stato docente e *artist in residence* per l’edizione 2021 di Tamburi Mundi international festival a Friburgo in Brisgovia (GER). Svolge attività didattica e concertistica in Italia e all’estero con diversi progetti e formazioni e prosegue la sua attività di ricerca accademica in etnomusicologia e musicologia comparata.

Francesco Magarò. After the classical piano Diploma in Conservatory and the Master’s degree in Economics - Artistic and Cultural heritage Marketing, he began studying frame drums. His professional path allowed him to come into touch with both the so-called western “cultured” music and the classical oriental music and oral tradition, thus developing a transversal musical expression. His interest in different languages and the interdisciplinary approach characterizing his practice and research led him to achieve

a Master's degree in Musical Analysis and Theory and a 2nd level Academic Diploma in Traditional Music. He was teacher and artist in residence for the 2021 edition of Tam-buri Mundi international festival in Freiburg im Breisgau (GER). He carries out teaching and concert activity in Italy and abroad with many projects and ensembles while continuing his academic research in ethnomusicology and comparative musicology.



Guglielmo Bottin. Dopo gli studi in psicologia della musica all'università di Padova, si dedica alla libera professione come compositore di musica per i media, arrangiatore di popular music e infine come artista e performer di musica elettronica, esperienza che lo porta a esibirsi in oltre trenta paesi nel mondo. Autore di una cinquantina di pubblicazioni discografiche per etichette europee, britanniche e statunitensi, nel 2017 è chiamato a chiudere il 62° Festival Internazionale di Musica Contemporanea de La Biennale di Venezia con il progetto di live electronics *Robòttin*, in collaborazione con Alexander Robotnick. Nel 2019, sotto la direzione di Ivan Fedele, contribuisce alla progettazione del CIMM (Centro Informatico Musicale Multimediale, struttura permanente de La Biennale di Venezia) di cui coordina le attività negli anni successivi. È attualmente dottorando presso l'Università degli studi di Milano.

Guglielmo Bottin. After studying psychology of music at the University of Padua, he worked as a composer of music for the media, arranger of popular music, and finally as an artist and performer of electronic music in his own right, an experience that led him to perform in over 30 countries around the world. Author of over 50 releases on European, British and North American record labels, in 2017 he performed at the 62nd International Festival of Contemporary Music of La Biennale di Venezia with the live electronics project *Robòttin*, in collaboration with Alexander Robotnick. In 2019, under the direction of Ivan Fedele, he contributed to the establishing of Biennale's Centre for Electronic Music and Multimedia (CIMM), whose activities he kept on developing in the following years. He is currently a doctoral candidate at the University of Milan.

IMPRESSO E RILEGATO IN ITALIA
PER CONTO DELLA LIBRERIA MUSICALE ITALIANA



· LUCCA MMXXII ·
· MMDCLXXV AUC ·