

# Musica/Realtà

Marzo 2009

## 88

*Emanuele Gasparini*

Tra musica e architettura. Il *Nuper rosarum flores* di Dufay e la brunelleschiana cupola di Santa Maria del Fiore

*Daniele Lombardi*

Cluster. Killer dell'armonia?

*Robert Ignatius Letellier*

Aspetti teologici di *Le Prophète* di Scribe e Meyerbeer

*Friedrich Jaecker*

"Il dilettante e i professionisti". Giacinto Scelsi, Vieri Tosatti & Co.

*Giovanni Guanti*

"Fictional music": una risorsa inesauribile per l'immaginazione letteraria

*Arnold Schönberg*

Due articoli da *Stile e pensiero*: Musica Nuova, Musica Fuori Moda, Stile e Pensiero; Perché non esiste una grande musica americana?

<sup>1</sup> Si trattava dell'articolo di Ray Stannard Baker intitolato "New Music for an old World. Dr. Thaddeus Cahills Dynamophone", apparso nel 1906 sulla *McClure's Magazine*, luglio 1906. In Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Il Saggiatore, Milano 1977, p. 68. Il *thelharmonium* di Cahill permetteva l'emissione di alcuni intervalli a intonazione giusta, ma non era in grado di intonare frazioni di semitono o di tono, ma indicava, secondo Busoni, il modo di farlo (cfr. *ibid.*).

<sup>2</sup> *ibid.*, p. 69.

<sup>3</sup> L'importanza degli strumenti elettronici negli esperimenti di percezione dei diversi sistemi di accordatura è suffragata da numerosi esempi anche risalenti alla prima metà del Novecento.

<sup>4</sup> Edgard Varèse, *Il suono organizzato*, Ricordi-Unicopli, Milano 1985, p. 168.

<sup>5</sup> *L'Abbozzo, ovvero l'Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* uscì a Trieste, presso Carl Schmidl, nel 1907 e fu poi ripubblicato in forma ampliata dalla Insel-Verlag, Lipsia, con data 1910, nel 1916.

<sup>6</sup> Ferruccio Busoni, *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e le arti*, a cura di Fedele D'Amico, Il Saggiatore, Milano 1977.

<sup>7</sup> Cfr. *ibid.*, p. 66.

<sup>8</sup> *ibid.*, p. 69.

<sup>9</sup> *ibid.*, pp. 70-71.

<sup>10</sup> *ibid.*, p. 66.

<sup>11</sup> *ibid.*, pp. 137-38.

<sup>12</sup> *ibid.*, p. 137.

<sup>13</sup> *ibid.*, p. 138.

<sup>14</sup> Arnold Schoenberg, *Manuale di armonia*, Il Saggiatore Milano 1986, pp. 29-31.

<sup>15</sup> *ibid.*, p. 36.

<sup>16</sup> *ibid.*, p. 29.

<sup>17</sup> L'espressione 'comatico' voleva significare l'adozione dei microintervalli in musica, ma in termini piuttosto vaghi, anche se è chiaro il riferimento all'ampiezza del comma, senza specificare di quale tipo, comunque a un'idea vaga di divisione dell'ottava in commi. Si distinguono infatti due tipi di commi,

quello sintonico (o di Didimo o tolemaico), con ampiezza pari a 21.51 cent, e quello pitagorico (o ditonico) - differenza tra l'ampiezza di 7 ottave e quella di 12 quinte giuste, pari a 23.46 cent: la differenza tra i due commi è trascurabile. L'ottava può essere così suddivisa in 55,79763 commi sintonici e in 51,15087 commi pitagorici; per questo motivo, l'unità temperata di 1/53 di ottava viene spesso indicata, impropriamente, con il termine 'comma'. Inoltre 'comma' è anche il termine generico per indicare una piccola frazione del semitono.

<sup>18</sup> Cfr. Thomas Aleksandrovich de Hartmann, *L'anarchia nella musica*. In Wassily Kandinsky e Franz Marc, *Il Cavaliere Azzurro*, SE, Milano, 1988, p. 79.

<sup>19</sup> Ivi, p. 81.

## La velocità non è più un mito

La velocità non è più un mito, come non lo sono più la macchina e lo "stile d'acciaio". Ormai da tanto tempo ci troviamo a gestire praticamente tutto ciò che i futuristi preconizzavano, compreso il "canto della metropoli".

La realtà ha sopravanzato tecnologicamente quelle che potevano essere le intuizioni scientifiche e fantascientifiche e gli scenari del futuro di Marinetti & Partners. Dopo le tragedie dei regimi totalitari e due Guerre mondiali, oggi, un secolo dopo l'avvio del movimento futurista, viviamo una realtà mediatica che ha generato una mentalità coatta. Uso e valore nei processi di comunicazione sono incanalati in modo subdolo e nascosto, tale da condurre i consumatori in una costante de-sublimazione. La grande metafora del

film *Metropolis* di Fritz Lang è vista con il distacco di una proiezione storica, ma Lang, come del resto Orwell, hanno dato una rappresentazione attualissima, salvo che l'invisibile Moloch oggi intrattiene in una melassa piacevole. Le file di operai del film di Lang oggi sarebbero tutte meno depresse, con un sorriso oppiaceo sulle labbra.

Dal suo piedistallo aereo di poeta simbolista, un secolo fa Marinetti lanciava la sua "sfida alle stelle", con un insonne "avevamo vegliato tutta la notte..." – non certo un improbabile mix tra un cenacolo intellettuale e un dandystico *I Vitelloni* di Fellini, bensì un nuovo modo rivoluzionario di pensare un movimento artistico. La realtà della vita di sicuro un secolo fa era assai diversa, ma la logica di contrapposizione sociale e culturale, al di là delle apparenze, era la stessa.

La guerra, dove "l'igiene del mondo" uccise tanti innocenti, i regimi, la storia, insomma, ci indica come nelle arti il ventaglio di ricerche, sperimentazioni, esperienze, movimenti, siano stati qualcosa che costantemente ha teso a intrecciarsi alla vita, dove vicende ben diverse hanno fatto sì che la vita – come le rette parallele – l'arte la incontra all'infinito.

L'aspetto più fertile del Futurismo nei suoi primi sei anni rivoluzionari, come del resto di altre avanguardie che lo hanno seguito a distanza di pochi mesi, è stato quello di tendere a una creatività diffusa, quella che nel 1968 avrebbero detto "creatività al potere".

Quell'illusoria possibilità di superamento del criterio di valore, strangolata dai fatti della storia, è un sottile filo rosso che ha collegato

queste avanguardie artistiche a quelle della seconda metà del secolo scorso. Si pensi a *Fluxus*, si rileggano le incredibilmente forti opposizioni politiche del Cage pre-Zen, inizi anni Settanta, si veda come tutti questi valori, in toto antropologici, siano stati sconfitti da una perenne logica di potere e di sopraffazione.

Oggi questo è "in diretta", nella marmellata delle ipercomunicazioni, ovviamente dolce e dietetica, una sorta di amplesso mitologico tra Mnemosine e Proteo che siamo costretti a vedere come se fossero i due rimasti nella casa del "grande fratello".

Quello che viene prodotto da questa continua rappresentazione mediatica è un inesorabile indebolimento del processo identitario. Viene resa impossibile una interattività tra la leadership di chi formula e dunque controlla i palinsesti, e i destinatari resi passivi da un'immediata soddisfazione, un piacere che li omogeneizza su valori di intrattenimento.

La ricerca musicale, svegliatasi all'atonalità, alla dodecafonìa, al suono-rumore, alla distruzione del tactus, all'improvvisazione, dopo l'effervescenza della *Neue Musik*, con le speculazioni sul numero e sullo spazio, è stata spinta in un binario morto, dopo che la locomotiva di *Pacific 231* aveva finito il carbone.

Il passaggio dalla "belle époque" alla modernità sottintendeva una radicale riflessione, una crescita di senso di responsabilità, dall'"arte per l'arte" a una espressione artistica scaturita da una dialettica sociale possibile, una comunicazione orizzontale e non più verti-

cale o obliqua, cioè con l'artista in alto che dalle sue vette dispensa le sue creazioni a chi sta sotto.

La distanza tra Busoni e *Fluxus* è solo di pochi decenni, ma la differenza nella concezione assunta da entrambi nell'aforisma "l'arte è facile" rappresenta una antitesi epocale. Si potrebbe anche dire paradossalmente che c'è un aspetto che fa somigliare *Fluxus* al *Festival di Sanremo*, per la dimensione orizzontale della competenza comune, propugnata da entrambi, ma le due realtà sono antitetiche.

L'arte è sempre un impegno, l'intrattenimento mai: l'arte può essere gradevole o sgradevole, l'intrattenimento se non è gradevole viene fatto fuori in un secondo. L'arte perde sempre e l'intrattenimento vince, nel consenso di milioni di utenti. Ma si può forse dire che ci troviamo di nuovo in una sorta di *Biedermeier* rassicurante che riapre la discussione *in primis* sul valore dell'arte come esperienza, in un momento nel quale sarebbe importante invece una rilettura delle avanguardie storiche del secolo scorso, Futurismo in testa. L'idea di "tabula rasa" che fu di Marinetti, ma fu anche di Gramsci e tanti altri come Malevitch, è quanto di più lontano si possa immaginare dal concetto di "evergreen" che persecutoriamente ripropone i soliti miti in una conservazione che affolla la hit parade, l'auditel, i best sellers, ecc.

Tutte queste considerazioni spingono ad affrontare decisamente una storia della musica che dai primi del secolo scorso è giunta a equivocare oggi forma e fun-

zione, assorbita in una giostra mediatica che emargina gli "addetti ai lavori" che sono sempre meno. Oggi è indispensabile più che necessario restituire lucidamente alla musica una definizione di campo condivisa che tuteli una lettura storica non condizionata da banali valutazioni di gradimento, dalla molla del commerciale.

Daniele Lombardi

### L'Electroacoustic Music Festival del Conservatorio di S. Cecilia, ciò che suggerisce, quello che fa emergere

Succede a volte di trovarsi di fronte e poter così illustrare avvenimenti non comuni che riguardano la musica contemporanea e la musica elettroacustica in particolare. Ma che a concretizzarli siano quei Conservatori nei quali vivono e si formano le generazioni presenti e future di musicisti, e che in questi anni recenti si sono spesi per giungere a una trasformazione che sembra però non arrivare mai, al punto che la loro stessa identità è stata disarticolata, è realmente difficile prevederlo.

Mentre attorno il mondo politico-istituzionale si adopera con ogni mezzo per disintegrare i luoghi del fare culturale, e della ricerca non solo musicale, del nostro Paese.

Dunque sorprende e fa piacere constatare che in una fase così preoccupante per la vita musicale italiana, per l'identità e la funzione dei conservatori di musica, ma in generale per la cultura musicale