AA.VV.

# d.a.t.

[divulgazioneaudiotestuale]

rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

IL Sileno Edizioni

ISBN 979-12-80064-34-9

numero 10 – anno VI – aprile 2022

[d.a.t.]

**Comitato Scientifico**
Bruno Benvenuto (Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno)
Leonardo V. Distaso (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)
Ciro Greco (Accademia di Belle Arti di Napoli)
Silvia Lanzalone (Conservatorio “Ottorino Respighi” di Latina)
Maurizio Pisati (Conservatorio “Giovan Battista Martini” di Bologna)
Luigino Pizzaleo (Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma)
Roberto Zanata (Conservatorio “Umberto Giordano” di Foggia)

**Comitato di redazione**
Sara Amoresano
Giovanna Carugno
Renato Grieco
Claudio Panariello
Filomena Parente
Massimo Scamarcio

**Comitato Direttivo**
Antonio Mastrogiacomo (Direttore Responsabile)
Luigino Pizzaleo (Coordinatore Scientifico)
Ambra Benvenuto (Redattore Capo)

[d.a.t.]

9 ESILIO NAZIONALE E NARRAZIONE MUSICALE NELLE BALLATE OP. 23 E OP. 38 DI FRYDERYK CHOPIN
*Gianluca Blasio*

35 UN LONG CHEMIN VERS L'AUTHENTICITÉ: LA MUSIQUE DE LOKUA KANZA, PÉPÉ OLÉKA ET TITA NZEBI
*Ezin Pierre Dognon*

68 A PUNKY REGGAE PARTY – L'ESPERIENZA POSTCOLONIALE INGLESE DEL 2-TONE E DI ROCK AGAINST RACISM
*Riccardo Follo*

99 *INTERVALS*: L'ESPERIENZA AUDIOVISIVA SECONDO PETER GREENAWAY
*Luigi Lettieri*

115 «IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA
*Daniela Tortora*

171 *VEGLIA*: PER PERCUSSIONI E RISONATORI
*Marco De Martino*

188 MÈTAL HURLANT
*Pietro Santangelo*

193 LEMS&QUATERMASS PROJECT: IL SUONO DELLE IMMAGINI, IMMAGINI DEL SUONO
*Roberto Vecchiarelli*

*This page intentionally left blank*

## PREFAZIONE

a cura del Comitato di Redazione

Un lustro, unitamente al raggiungimento della doppia cifra, a corona di un'attività editoriale fattasi ricerca sul campo: apriamo questa prefazione giammai paghi di questi riferimenti, piuttosto entusiasti di poter contare i numeri a venire, i saggi che saranno, le produzioni ancor da compiersi. Una proposta fattasi partecipe di una geografia relazionale piuttosto estesa, senza restringere troppo il campo alle musiche da mettere in questione: non troppo lontani dagli esordi lirici della prima ora, tocca piuttosto rinnovare l'impegno nell'assicurare un confronto con le diverse pratiche musicali che la scena contemporanea, sia essa musicologica sia essa sonora, assicura.

Apre questo numero 10 una ricerca di Gianluca Blasio, *Esilio nazionale e narrazione musicale nelle ballate op. 23 e op. 38 di Fryderyk Chopin*, che mette in relazione un saggio di Maria Cizmic riguardo alcune opere di autori sovietici analizzate come rappresentazioni culturali correlate a eventi terribili dal passato recente di raccordo al concetto di trauma culturale del sociologo Jeffrey Alexander.

Seguono due testi la cui disposizione permette di ricavare ulteriori indicazioni in relazione alla eterogeneità delle pratiche musicale considerate: da un lato, la proposta di Ezin Pierre Dognon interroga la carriera di tre autori in relazione al loro personale successo in ambito discografico con *Un long chemin vers l'authenticité: la musique*

*PREFAZIONE*

*de Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi*.; dall'altro *Punky Reggae Pary* di Riccardo Follo indaga il tragitto percorso dal Reggae-Ska giamaicano, nel passaggio post-coloniale dalla Giamaica al Regno Unito. Il "*Punky Reggae Party*" consumatosi nell'Inghilterra postcoloniale degli anni Settanta avrebbe prodotto alcune notevoli esperienze musicali e culturali come band del "movimento" 2-Tone, unitamente all'esperienza intrinsecamente meticcia di Rock Against Racism. Variando di registro, Luigi Lettieri propone un'operazione di "smontaggio" del cortometraggio *Intervals* di Peter Greenaway con l'intenzione di mettere a nudo le relazioni tra suono e immagine in un contesto audiovisivo, partendo dalla separazione del suono in tre macroaree (parola, effetti/rumori, musica) rapportate al montato.

*«Il bagliore inaudito del suono »: le percussioni di Enrico Renna* è il corposo saggio di Daniela Tortora che analizza tre brani del compositore Enrico Renna, flautista pianista direttore e didatta, dedicati agli strumenti a percussione: *Sinfonia delle campane* (2002), *Luce* (2008) e *Fellmusik* (1982-2017), al centro dell'osservatorio dell'autrice che ha potuto contare sulla collaborazione del Maestro e sulla possibilità di accesso alla ricca documentazione custodita all'interno del suo archivio privato. Questo studio, articolato in tre paragrafi distinti, tenta di ricostruire la genesi di ciascuna delle tre opere con una particolare attenzione rivolta alle relazioni tra composizione, scrittura ed esecuzione.

La sezione dedicata agli *artefatti* comincia questa volta con *Veglia: per percussoini e risonatori* di Marco De Martino. Lo scritto descrive il percorso compositivo osservato facendo riferimento da un lato alla quotidiana esplorazione dello strumento tradizionale, dall'altro alla costruzione di uno spazio sonoro che vada oltre i limiti fisici dello strumento, servendosi dei principi di aumentazione.

Pietro Santangelo presenta *Mètal Hurlant*, il cui titolo omaggia la celebre rivista di fumetti fondata da Moebius negli anni '70, un brano inedito di musica acusmatica composto utilizzando esclusivamente materiali sonori originati dal sassofono.

*PREFAZIONE*

Chiude questo numero Roberto Vecchiarelli, presentando una ricerca portata avanti a più mani in dialogo con Eugenio Giordani, così da mettere in relazione suoni e immagini in accordo alle pratiche definite tra il conservatorio Rossini di Pesaro e l'Accademia di Belle Arti di Urbino, *LEMS&Quatermass project: il suono delle immagini, immagini del suono* presentata oralmente lo scorso anno, nel corso dell'evento SpazioLEMS (2021).

Da un lato una rivista, dall'altro una collana: segnaliamo infine come, a partire dal testo *Utopia dell'ascolto (2020),* all'impegno semestrale vada sommandosi, in maniera piuttosto intermittente, la pubblicazione di curatele e monografie che si promettano di profilare alcuni motivi intorno alle musiche del XXI secolo. Davvero poco altro da aggiungere, prima di lasciarvi in compagnia dei nostri autori;

# *ESILIO NAZIONALE E NARRAZIONE MUSICALE NELLE BALLATE OP. 23 E OP. 38 DI FRYDERYK CHOPIN*

GIANLUCA BLASIO

L'elaborazione di un'opera musicale come atto sociale di riflessione su eventi terribili verificatisi in un passato recente si qualifica come una tra le più interessanti tendenze compositive del Novecento. Le composizioni inerenti a questo orientamento tendono a configurarsi come vere e proprie narrazioni in termini musicali, il cui fine è quello di contribuire – in qualità di artefatti culturali – alla creazione di una memoria storica collettiva correlata ad eventi considerati traumatici.

Un'accurata indagine di questo approccio poietico è offerta dal saggio *Performing Pain. Music and Trauma in Eastern Europe* (2011) di Maria Cizmic, incentrato su casi di studio relativi ad opere musicali di autori vissuti in Europa orientale tra gli anni Settanta e Ottanta del Novecento, durante il regime sovietico. Attuando un raffinato esercizio di ermeneutica, Cizmic individua dei collegamenti significanti come sostrato alla base delle musiche analizzate e mostra come queste composizioni rappresentino il diffondersi di una mentalità specifica, caratterizzata soprattutto dall'impegno in senso culturale degli intellettuali nella riappropriazione e conseguente restituzione alla collettività del recente passato. È evidente la rilevanza delle opere considerate in relazione all'era stalinista, in quanto «as musical acts of witnessing, each of these pieces deals with historical memory – either in terms of compositional choices, the

work's contemporary context, or its subsequent reception».[1] Entrando maggiormente nel merito, inoltre, poco più avanti la musicologa precisa che «the musical interest in history during the late twentieth century repeatedly encompassed the century's traumas».[2]

Il rinvio al concetto di trauma è centrale in *Performing Pain*. Ripercorrendo dalla formulazione classica di matrice freudiana alcune tra le più interessanti applicazioni di questa nozione interdisciplinare – nell'ambito accademico cosiddetto dei *trauma studies* – Cizmic si sofferma maggiormente sulle sue implicazioni di natura sociologica. A questo proposito, particolarmente pertinente all'oggetto della sua ricerca risulta la teoria di «trauma culturale» elaborata da Jeffrey Alexander ed esposta compiutamente in *Trauma. A Social Theory* (2012). In breve, essa consiste nella negazione della natura in sé traumatica di un determinato avvenimento e nell'adozione di un'ottica costruttivistica, secondo la quale quello stesso avvenimento è da considerarsi traumatico soltanto in seguito ad un processo collettivo di interpretazione/rappresentazione culturale.

Secondo Alexander «il processo di trauma può essere definito come la distanza che separa un evento dalla sua rappresentazione»[3] e il successo di quest'ultima presso un determinato pubblico (*audience*) è alla base della cosiddetta «esperienza del trauma», descritta in questi termini:

> L'esperienza del trauma" può essere interpretata come un processo sociologico che definisce la natura del dolore subìto da una collettività, ne individua le vittime, attribuisce le responsabilità e ne definisce le conseguenze morali e materiali. Nella misura in cui viene esperito un trauma, e quindi immaginato e rappresentato, la collettività ridefinisce la propria identità. Questa

[1] CIZMIC, M. (2011), p. 8.

[2] Ivi, p. 9.

[3] ALEXANDER, J. C. (2012), p. 49.

> ricostruzione implica una "ri-memorializzazione" del passato collettivo; la memoria, infatti, non ha soltanto un versante sociale fluido, ma è anche profondamente connessa con il senso del sé nel presente. Le identità vengono costantemente ricostruite e radicate non soltanto mediante il presente e il futuro, ma anche ricostruendo la vita passata delle collettività.[4]

Ciò che rende intrigante questa «teoria sociale» del trauma è l'utilizzo da parte del sociologo statunitense di termini frequentemente ricorrenti nel lessico delle discipline della musica e dello spettacolo: processo culturale, *performance*, *audience*, interpretazione, rappresentazione, arene istituzionali e così via. Non stupisce dunque che una studiosa come Maria Cizmic possa averne ricavato utili spunti di riflessione e la prospettiva di svolgere ulteriori ricerche in questa direzione sembra promettente.

Identificare reti di associazioni simboliche tra eventi traumatici e relative rappresentazioni musicali sembra piuttosto naturale se si ripercorre la storia del Novecento e i primi anni del nuovo millennio. Più singolare sembra invece l'applicazione di un simile approccio metodologico ad un'indagine storiografica sull'opera di un compositore come Fryderyk Chopin: obiettivo dell'articolo è quello di procedere ad una verifica di questa ipotesi.

A tale scopo verrà in primo luogo delineata una panoramica sulla ricezione della musica chopiniana dall'Ottocento ad oggi, funzionale ad una più efficace contestualizzazione della letteratura critica individuata. In seguito, tenendo presente la teoria del trauma culturale di Alexander come categoria storiografica, si tenterà di rintracciare nella bibliografia individuata le evidenze che consentano di leggere almeno due tra le quattro Ballate del "poeta del pianoforte" – la prima in Sol minore Op. 23 (pubblicata nel 1836) e la seconda in Fa maggiore/La minore Op. 38 (pubblicata nel 1840) – come narrazioni musicali dell'esilio che coinvolse gli intellettuali polacchi in seguito al fallimento dell'insurrezione del 1830-31 contro il

[4] Ivi, p. 65.

governo russo. Saranno infine evidenziate alcune riverberazioni contemporanee di questa rappresentazione culturale ed avanzate alcune conclusioni in merito.

Secondo Jim Samson, un'indagine sulla ricezione di Chopin si collega principalmente a produzioni sociali di significato in relazione alla sua musica.[5] Tenendo in considerazione la natura problematica dei rapporti fra testo e *performance* e gli interessi del gruppo sociale di turno ad 'appropriarsi' dell'identità di un'opera musicale, le ricerche del musicologo britannico hanno condotto alla sintesi di tre macro-tendenze.

La prima, predominante nel corso dell'Ottocento, si caratterizza per l'inclinazione ad attribuire significati contingenti alla musica, nonché a fornirne descrizioni in termini figurativi e sequenziali. In tal senso, un'opera non era considerata come una sintesi di elementi diversi che concorrono alla formazione di una totalità organica bensì come combinazione o successione di gesti, stili o forme musicali. Sulla base di questi presupposti, risulta più comprensibile la pratica – molto diffusa presso la critica coeva – di individuare nelle composizioni di Chopin allusioni ad elementi extra-musicali e la proliferazione di interpretazioni programmatiche – soprattutto per le opere di più ampio respiro.[6] Samson puntualizza che «the work was understood to mediate larger realities, and of several kinds: it expressed an emotion; it told a story; it exemplified a

[5] SAMSON, J. (1994), p. 1.

[6] È significativo notare che questo orientamento estetico implicava in primo luogo la disapprovazione di Chopin stesso, la cui ben nota posizione in proposito sembra anticipare il pensiero espresso da Eduard Hanslick nel celebre saggio *Vom Musikalisch-Schönen* (Il bello musicale) del 1854, costantemente aggiornato ed ampliato nell'arco di ben sedici edizioni. La prospettiva chopiniana è accostata a quella formalistica, cui generalmente sono stati ricondotti gli studi di Hanslick, in BERGER, K. (1994), pp. 77-80, laddove si confronta la concezione del noto critico musicale ottocentesco con successive riprese ed argomentazioni dovute a studiosi quali Kendall L. Walton e Roger Scruton.

genre; it articulated a style; it confirmed an institution […] It was, in a sense, a narrative».[7]

Del tutto opposta la seconda macro-tendenza, che contraddistingue gran parte del ventesimo secolo. Il Novecento, infatti, sancisce la definitiva affermazione dell'analisi come strumento privilegiato di indagine e descrizione dell'opera musicale, decontestualizzata e considerata come un mondo a sé. In generale, questo orientamento conduce alla supremazia delle ragioni del testo su quelle della *performance* e al trionfo dell'idea di struttura in relazione alla forma musicale.

A partire all'incirca dagli anni Novanta del secolo scorso, tuttavia, un diverso approccio ermeneutico alla musica di Chopin tende a soppiantare il metodo analitico. Quest'ultimo finisce per essere inquadrato come retaggio dell'epoca che ne aveva consentito la diffusione e, di conseguenza, la sua efficacia risulta sminuita. La reazione generale del mondo accademico – o almeno di una certa parte di esso – è quella di una rivalutazione della propensione a parlare dell'opera in termini figurativo-descrittivi, aggiornata però a moderni criteri d'indagine musicologica e con particolare attenzione a dinamiche di natura sociologica e culturale. Questa prospettiva metodologica rappresenta attualmente una delle principali tendenze di ricerca relative a Chopin e spiega la preferenza accordata, ad esempio, alle ipotesi di ricostruzione delle prassi esecutive dell'epoca nonché agli studi sulla ricezione, che portano interpreti e ricercatori a reclamare «un'ermeneutica storica orientata a ricostruire quegli aspetti del contesto culturale coevo, che plasmarono la musica di Chopin dandole un senso per il pubblico del primo Ottocento».[8]

Ciò non implica che l'analisi musicale sia stata completamente esclusa come approccio metodologico nelle inchieste degli chopinologi. Semplicemente, dal

[7] SAMSON, J. (1994), p. 13.

[8] SAMSON, J. (2003), p. 147.

momento che non ricopre più la stessa fondamentale funzione che le era riconosciuta fino a qualche decennio fa, essa cambia forma più frequentemente rispetto ai suoi autorevoli modelli passati, adattandosi di volta in volta alle esigenze del momento.
In questo caso, una metodologia di lavoro che privilegiasse la ricezione delle opere di Chopin si è rivelata assolutamente proficua. Facendo riferimento ad un campione bibliografico dedicato in generale alla musica del maestro polacco e procedendo in seguito ad una scrematura, volta a prendere in considerazione soprattutto studi inerenti alle Ballate Op. 23 e Op. 38, si è preferito escludere i contributi di natura prettamente analitica in quanto ritenuti di scarsa utilità nell'ambito di questa indagine. Viceversa, tra i saggi rintracciati, si è scelto di privilegiare quelli la cui impostazione risultasse almeno in parte caratterizzata dall'influenza di discipline storico-letterarie, semiologiche, sociologiche e narratologiche. Esse, infatti, rivelano

> the semantic possibilities of music – which would recur often enough in later nineteenth-century criticism. This issue was suppressed to an extent by the Formalism of our own century, but it has resurfaced again in a recent body of literature dealing with music and narrative, much of it exploring applications from literary theory.[9]

La prima fonte interessante in questo senso è una testimonianza di Félicien Mallefille – modesto romanziere e drammaturgo francese che faceva parte del circolo di intellettuali gravitanti negli anni Trenta intorno a Chopin nonché amante fisso di George Sand finchè quest'ultima non rivolse i suoi interessi al compositore polacco. Di fatto, il 9 settembre 1838 usciva sulla «Revue et Gazette Musicale de Paris» un articolo in forma di lettera aperta indirizzata a Chopin dallo scrittore francese. L'intervento descrive le circostanze che fornirono l'occasione per la stesura di un

[9] SAMSON, J. (1992[b]), p. 81.

poemetto ispirato all'ascolto di una «ballade polonaise que nous aimons tant»,[10] eseguita dal pianista-compositore in uno dei suoi raffinati 'salotti musicali' in presenza di amici e conoscenti. Come dichiarato dal letterato stesso, in un primo momento l'ascolto dell'opera gli suscitò sensazioni indistinte che solo successivamente presero la forma di immagini, inducendolo alla composizione di un testo in forma drammatica ispirato all'esilio polacco del 1831 dal titolo *Les Exilés – Un Chemin*.

L'esilio cui allude Mallefille è generalmente noto presso gli storici come 'Grande emigrazione' e costituì la conseguenza del fallimento dell'insurrezione polacca contro l'Impero russo. Iniziata il 29 novembre 1830 – da cui l'appellativo di 'Rivolta di novembre' – essa, dopo alterne vicende, si concluse con la sconfitta dei ribelli polacchi, culminando il 7 settembre 1831 nella caduta di Varsavia. La guerra russo-polacca del 1830-31 in sè non ebbe una risonanza significativa nell'ambito della politica internazionale ma causò l'esodo dalla madrepatria di gran parte dell'*élite* polacca: aristocratici, intellettuali e patrioti di varia estrazione sociale che, temendo ritorsioni da parte dello zar, si diressero prevalentemente in Francia, in nome di un'alleanza tra i due paesi risalente all'epoca napoleonica.[11] Questa circostanza fu vissuta come un evento terribile dai cittadini polacchi. Anche Chopin ne restò profondamente scosso ed è possibile riscontrare testimonianze del suo stato d'animo nello scritto noto come 'diario di Stoccarda' – dove il compositore soggiornava nel momento in cui ricevette la notizia della presa di Varsavia – nonché in svariati schizzi e abbozzi di musica che prenderanno forma successivamente, dando vita ad alcuni dei suoi lavori più noti.[12]

[10] MALLEFILLE, F. (1838), p. 362.

[11] Cfr. PEKACZ, J. T. (2000), pp. 163-66.

[12] Per approfondimenti vd. BELOTTI, G. (1974), pp. 258-310.

Lo stato d'animo degli esiliati polacchi sembra trovare una rappresentazione degna di nota nel breve scritto di Mallefille. La storia è quella di un giovane polacco che, in seguito all'invasione del suo paese da parte dei russi, mostra un atteggiamento di remissione nei confronti della vita, contrariamente ai suoi compatrioti, e vorrebbe farla finita. Per questo viene biasimato da un sacerdote e da un vecchio il quale, piuttosto, preferisce riporre la sua fiducia nel nipote, cui affida la propria spada. L'arrivo di un pellegrino, tuttavia, desta nel giovane un moto di rivalsa. Il viandante, infatti, gli prospetta un futuro di rinascita se questi sarà capace di ricostuire la sua fortuna altrove, in un altro paese, proprio come lui stesso ha fatto a suo tempo. Il giovane polacco però ritiene che non sia degno di lui abbandonare nel momento del bisogno i suoi cari: perciò ritorna sui propri passi e decide di unirsi ai compagni di sventura per opporre un'ultima tenace resistenza allo straniero.[13]

Non è chiaro se Mallefille alluda alla prima o, più probabilmente, alla seconda Ballata di Chopin e la questione resta tuttora aperta. Ciò che conta però è il fatto che lo scrittore identifichi precisamente nella composizione che aveva ascoltato una «ballade polonaise» ossia un'opera di ispirazione nazionalistica, e la trasfigurazione letteraria operata in base alle sue 'suggestioni d'ascolto' è di importanza fondamentale per interpretare le Ballate Op. 23 e Op. 38 di Chopin alla luce della teoria del trauma culturale di Alexander. Si vedrà come a questa rappresentazione letteraria e ad alcuni suoi temi fondamentali (l'esilio, lo smarrimento del giovane polacco, la figura del viandante, il sentimento di rivalsa) facciano riferimento autori successivi che, ricostruendo la prospettiva di ricezione delle Ballate presso il pubblico ottocentesco, ne evidenziano alcune significative implicazioni quali, in primo luogo, le interpretazioni programmatiche.

[13] Cfr. MALLEFILLE, F. (1838), pp. 362-64.

La genesi di queste attribuzioni può essere rintracciata in un'estetica tipica dell'epoca, volta ad intravedere nelle opere del maestro narrazioni musicali dai tratti nazionalistici. Questo orientamento era predominante in particolar modo nella letteratura critica successiva alla morte di Chopin (1849) e la motivazione è eminentemente storica. È opportuno ricordare, infatti, che per tutto l'Ottocento la Polonia non esistette formalmente come entità statale. Nel 1795, dopo l'ultima spartizione tra le potenze egemoni di Prussia, Austria e Impero russo dei territori appartenenti alla confederazione polacco-lituana, il paese scomparve dalle carte geografiche e nel corso del diciannovesimo secolo lo spirito della Polonia sopravvisse esclusivamente tramite le sue tradizioni e rappresentazioni culturali, identificabili in opere letterarie, artistiche e musicali. Un'esemplificazione di questo fenomeno fu la rivendicazione da parte dei polacchi delle composizioni di Chopin in qualità di artefatti culturali nei quali ritrovare l'identità e l'orgoglio nazionale. Questo processo avvenne in un primo momento prevalentemente con le Polacche e le Mazurche ma non ci volle molto tempo prima che tutta l'opera di Chopin fosse investita di contenuti nazionalistici.[14]

In questo senso, oltre che ai critici polacchi della seconda metà del secolo, una parte considerevole di responsabilità va attribuita alle influenti personalità di Franz Liszt e Robert Schumann che contribuirono a plasmare un'immagine di Chopin corrispondente allo stereotipo del "compositore slavo" descritto da Samson.[15] Essi, infatti, resero popolare l'idea che la sua musica fosse un'espressione dello spirito e dell'anima polacca, avallando una determinata ricezione delle sue opere. Secondo Leon Botstein

[14] Cfr. CHECHLIŃSKA, Z. (1992), pp. 206-19.

[15] Cfr. SAMSON, J. (1992[a]), pp. 6-8.

> Schumann and Liszt's appeals to some Polish essence in Chopin derived from their need to isolate the uniqueness and striking rhetorical and emotional power of Chopin's music. They felt compelled to demarcate and contain Chopin's astonishing originality and alluring distinctiveness in relation to themselves as composers. The Polish explanation – the appeal to exoticism – fit. […] Their view took hold. Chopin may have fashioned his originality out of cosmopolitan Classical and Romantic musical traditions, but his expressive rhetoric successfully passed as being rooted in the character of Poland and its national feelings of loss, oppression, and isolation.[16]

Schumann peraltro è il primo autore a fornire indizi significativi su una presunta associazione tra le prime due Ballate di Chopin e le composizioni omonime del poeta Adam Mickiewicz, uno dei leader spirituali del risorgimento polacco e amico del musicista. Nella recensione della Ballata Op. 38 pubblicata nel 1841 sulla «Neue Zeitschrift für Musik», il compositore e critico musicale tedesco rievoca una visita di Chopin a Lipsia nel 1836 durante la quale il collega polacco eseguì per lui la prima Ballata Op. 23 (fresca di stampa) ed alcuni estratti della seconda (all'epoca ancora *in fieri*) e «parlò anche del fatto che per le sue Ballate egli era stato ispirato da alcune poesie di Mickiewicz».[17]

Da questa dichiarazione nacque il profluvio di interpretazioni che nei decenni successivi tentarono di collegare ognuna delle quattro Ballate a specifici poemi di Mickiewicz, generando un acceso dibattito ancora non del tutto sopito.[18] Come precisa Samson, infatti,

[16] BOTSTEIN, L. (2017), pp. 319-20.

[17] SCHUMANN, R. (1841), p. 836.

[18] Per le corrispondenze intertestuali individuate tra le singole Ballate di Chopin e i componimenti di Mickiewicz cfr. BELOTTI, G. (1984), pp. 271-85 e SAMSON, J. (1992[b]), pp. 33-38.

> such links with Mickiewicz were a commonplace of nineteenth-century criticism and they inevitably encouraged a national perspective on the ballades, especially – it need hardly be added – in Poland, where Chopin was often viewed as a powerful symbol of national identity.[19]

La loro ricezione in Europa occidentale, tuttavia, non fu univoca: se il carattere 'nazionale' era di fatto generalmente riconosciuto, esse erano considerate «songs of the homeland in Poland and poetic effusions in France, they were often 'music of intellect' in Germany and England – 'advanced', aloof, even iconoclastic in character».[20]

In ogni caso, l'inclinazione ad instaurare associazioni dirette tra le Ballate di Chopin e le opere di Mickiewicz comincia ad essere messa in discussione nella prima metà del Novecento grazie al graduale imporsi dell'analisi musicale come metodologia d'indagine privilegiata. Il contributo di Lubov Keefer *The Influence of Adam Mickiewicz on the Ballades of Chopin* (1946) fa luce su questo cambio di paradigma, rimarcando il debole legame tra la poesia di Mickiewicz e la musica di Chopin. In questo caso però le ragioni addotte sono di natura prevalentemente biografica. La studiosa pur evidenziando i rapporti di stima che sussistevano tra il poeta ed il musicista, accomunati dalla condizione di esiliati a Parigi, finisce per 'accusare' Chopin di non essere un intellettuale a tutto tondo bensì un uomo dall'animo squisitamente musicale, che si lasciava scuotere solo nei momenti più drammatici per la sua patria ed i suoi connazionali: un atteggiamento che definisce di «intellectual isolationism»,[21] quintessenza della sua stessa aristocraticità spirituale. Questa posizione è convalidata anche dagli studi biografici di Gastone Belotti (*F. Chopin*,

[19] SAMSON, J. (1992[b]), p. 34.

[20] Ivi, p. 35.

[21] KEEFER, L. (1946), p. 50.

*l'uomo*, 1974) e di Jolanta Pekacz, che nel suo articolo *Deconstructing a "National Composer": Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49* (2000) contribuisce ad un ridimensionamento del patriottismo chopiniano, ponendo l'accento sull'ambiguità dei rapporti che intercorrevano tra il compositore e i circoli di esuli polacchi a Parigi tra gli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento.

Particolarmente interessante è il fatto che Belotti e Pekacz evidenzino un certo distacco nell'atteggiamento di Chopin – piuttosto restio a prendere attivamente posizione in merito alla 'questione polacca' concernente l'indipendenza nazionale – contribuendo così a sminuire il mito ottocentesco del compositore-eroe nazionale. D'altra parte, l'esilio di Chopin non era collegato al fallimento della 'Rivolta di novembre' ma fu dettato da esigenze di natura artistica.[22] Il compositore, infatti, si lasciò alle spalle la Polonia il 2 novembre 1830 in cerca di fortuna e prospettive favorevoli che gli permettessero di far decollare la carriera e all'epoca non avrebbe mai immaginato di non rimettere più piede in patria. A dire il vero ne avrebbe anche avuto la possibilità – grazie ad una serie di amnistie che lo zar concesse nei confronti degli esiliati a partire dal 1833 – ma non la sfruttò. Il motivo, probabilmente, è da ricercarsi nel successo ottenuto a Parigi presso i circoli aristocratici – in particolare quelli dei suoi connazionali, esuli come lui ma per motivazioni diverse – e nella posizione professionale che, faticosamente conquistata, non sarebbe stato saggio abbandonare. Nonostante fosse formalmente legato a tutti i suoi compatrioti, non condivise mai le idee dell'ala radicale degli esiliati, parteggiando invece per i conservatori. Per le stesse motivazioni, non si sentì mai completamente a suo agio nei circoli intellettuali gravitanti intorno alla "Società letteraria polacca" di Parigi, fra i quali si aggirava l'affascinante idea del messianismo,[23] un vero e proprio credo che

[22] PEKACZ, J. T. (2000), p. 166.

[23] KALLBERG, J. (1990), p. 252.

intravedeva nella Polonia "il Cristo tra le Nazioni"[24] che avrebbe guidato una rivoluzione pan-europea protesa verso l'indipendenza di tutti i popoli oppressi. Queste constatazioni corroborano l'idea che il patriottismo di Chopin appaia più sofisticato rispetto, ad esempio, a quello più aperto di un Adam Mickiewicz. In tal senso, si potrebbe dire con Andrzej Walicki che il compositore polacco gravitasse nell'orbita di un nazionalismo "culturale" piuttosto che in quella di un nazionalismo "politico".[25] Proiezioni di questo orientamento chopiniano possono essere ritrovate nelle Ballate Op. 23 e Op. 38 interpretate come narrazioni musicali dell'esilio polacco del 1831. Questa lettura inizia ad essere suggerita da Jeffrey Kallberg che in una sua indagine fa riferimento alla funzione di generi e stili musicali come significanti socio-culturali. Nel saggio *Hearing Poland: Chopin and Nationalism* (1990) lo studioso rivolge l'attenzione ai temi della memoria, dell'esilio e della ricezione di Chopin, costruendo un'indagine di stampo sociologico in cui esamina i risvolti che legano i significati musicali al fenomeno sociale condiviso da tutti i partecipanti coinvolti, siano essi compositori, interpreti o il pubblico. Centrale in questo discorso è il riferimento al messianismo polacco – come catalizzatore ideologico di svariate rappresentazioni culturali – e al genere delle composizioni musicali – come concetto allusivo, che rinvia ad un determinato contenuto per stabilire un contatto con il pubblico. Proprio a quest'ultima implicazione, secondo Kallberg, si legherebbe la scelta apparentemente insolita di Chopin di servirsi di generi 'neutri' come il Notturno o la Ballata, rispetto a Polacche o Mazurche, per costruire un discorso musicale impregnato di nazionalismo.[26] Quest'osservazione è ripresa da Samson in *Chopin. The Four Ballades* (1992) collegando il processo graduale di un cambio di paradigma

[24] BELLMAN, J. D. (2010), p. 122.

[25] Cit. in KALLBERG, J. (1990), p. 245.

[26] Ivi, pp. 250-54.

compositivo – il cui principio, non a caso, è individuato nel periodo seguente il traumatico fallimento dell'insurrezione polacca – ad una maggiore consapevolezza del musicista nell'attribuire specifici titoli alle proprie creazioni.

Il caso della Ballata Op. 23 è emblematico: molti studiosi infatti riconoscono che Chopin mutuò il titolo per la sua opera dalle omonime composizioni letterarie, che proprio durante il Romanticismo conobbero un *revival* grazie al rinnovato interesse nei confronti di forme e generi letterari medievali e di carattere popolare. A questo proposito, Samson afferma che la riscoperta della ballata come genere letterario nel primo Ottocento (si pensi in particolare alla raccolta *Ballady i Romanse* del 1822 di Mickiewicz) deve aver stimolato il maestro a comporre una ballata esclusivamente musicale che avesse in se stessa la propria struttura narrativa. La specifica intitolazione del genere, dunque, non implica un particolare programma ma invita piuttosto gli ascoltatori ad interpretare le relazioni musicali in termini di narratività letteraria. Perciò non sono tanto le qualità intrinseche dell'opera musicale a suggerire una narratività bensì la predisposizione del pubblico – stimolato dal titolo "ballata" – a costruire una narrazione, partendo dal modo in cui gli elementi puramente musicali si trasformano nel tempo della rappresentazione.[27]

Questa idea viene ripresa e sviluppata nell'articolo *Chopin's Ballade Op. 23 and the revolution of the intellectuals* (1994) di Karol Berger che, riallacciandosi anche alla rappresentazione letteraria di Mallefille della «ballade polonaise», individua una corrispondenza tra la forma musicale della Ballata Op. 23 di Chopin e la coscienza storica degli emigrati polacchi a Parigi tra il 1830 e il 1848. Il punto di intersezione è rintracciato nel concetto di narrazione, intesa come successione di eventi musicali legati tra loro da relazioni di causa-effetto. Proprio su questo terreno comune si incontrerebbero la struttura temporale della narrazione musicale di Chopin e quella

[27] SAMSON, J. (1992[b]), p. 14.

delle storie che gli emigrati raccontavano per identificare se stessi, per capire chi fossero sia individualmente che collettivamente.[28] Riprendendo le idee di Kallberg sul tema del messianismo, Berger precisa inoltre che questo pensiero – con il suo messaggio di rivoluzione futura di portata pan-europea – penetrò a vari livelli nei circoli culturali parigini, riscuotendo una certa adesione tra gli anni Trenta e Quaranta. In tal senso, è possibile interpretare la forma della Ballata Op. 23 – tipica anche di altre composizioni chopiniane di ampio respiro, in cui ad un inizio tranquillo, di natura più intima e domestica, segue un epilogo di carattere pubblico, fiero e tragico – come un'espressione in termini musicali dell'ideologia messianica e della storia che accomunava l'esilio degli emigrati polacchi all'esodo degli Ebrei.[29] Una storia che poteva trovare eco in diverse forme di rappresentazione culturale e che era, in ogni caso, identificabile con il trauma della separazione dalla madrepatria in seguito al fallimento della 'Rivolta di novembre'. Il trauma stesso è all'origine della percezione collettiva di alienazione, superabile solo nella riscoperta di valori identitari condivisi, individuabili nel sentimento di auto-identificazione rappresentato dalla promessa di un futuro ritorno dall'esilio.[30]

Certo, è nota la propensione di Chopin a rifuggire da interpretazioni extra-musicali correlate alle sue opere ma ciò non impediva che ve ne fossero. D'altra parte, non sarebbe corretto qualificare la Ballata Op. 23 come rappresentazione musicale di un programma di liberazione nazionale, nonostante recenti studi abbiano evidenziato che nel primo Ottocento la distanza tra 'musica a programma' e 'musica assoluta' non fosse così marcata come generalmente si è portati a credere.[31] Piuttosto, sembra più

[28] BERGER, K. (1994), pp. 76-77.

[29] Ivi, p. 77.

[30] Ivi, pp. 82-83.

[31] Cfr. BERGER, K. (1994), p. 77 e BELLMAN, J. D. (2010), p. 170.

appropriato collocare l'Op. 23 in una sorta di 'zona grigia', compresa tra i due estremi, che permetta di leggerla come testimonianza musicale di una storia legata ad un trauma collettivo. Le strategie compositive messe in atto da Chopin dovevano contribuire a rafforzare questa percezione presso il pubblico coevo. In questo senso, la scelta del titolo come significante narrativo e la conseguente codificazione di un nuovo genere – contenitore neutrale rispetto ad altri dichiaratamente nazionalistici – si qualificano come strumenti comunicativi emblematici, una sottile espressione di quel nazionalismo "culturale" dai tratti più pacati ma non meno decisi che contraddistingueva Chopin tra gli intellettuali residenti a Parigi.

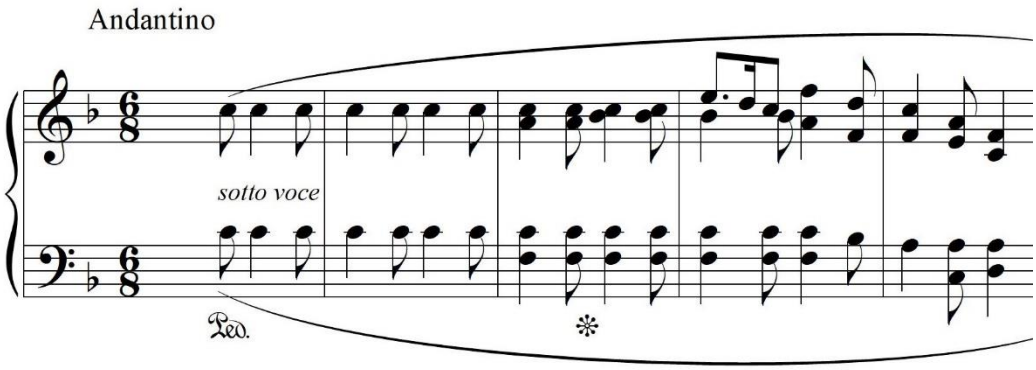
Il contributo di Berger è probabilmente il più importante riferimento bibliografico che collega direttamente il trauma vissuto dagli esiliati polacchi ad una sua proiezione in un'opera musicale chopiniana. Esso, comunque, non è rimasto isolato: studi successivi hanno ripreso e sviluppato queste idee, spostando l'attenzione sulla Ballata Op. 38. Questa tendenza, in effetti, era già stata preannunciata da Kallberg con l'indicazione di due scrittori contemporanei di Chopin (e perciò tanto più affidabili) che intravidero nell'opera una narrazione musicale di ispirazione politica. Si tratta di Mallefille – di cui si è già detto – e di Heinrich Probst, agente parigino della casa editrice "Breitkopf und Härtel", che in una lettera del 10 marzo 1839 indirizzata ai suoi superiori allude a «eine Ballade des Pèlerins».[32] Di fatto, la propensione ad identificare la Ballata Op. 38 associandola a contenuti programmatici è radicata nella letteratura che la riguarda. Il fatto che essa sia tradizionalmente considerata come una rappresentazione musicale della Ballata *Switeź* di Mickiewicz – nella quale si narra di un villaggio lituano sulle rive del lago eponimo messo a ferro e fuoco da un'orda di soldati russi – ha spinto alcuni musicologi ad approfondire la questione.

[32] Cit. in KALLBERG, J. (1990), p. 256, nota 33.

Il confronto analitico attuato da Dorota Zakrzewska nel suo *Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's* Ballady *and Chopin's* Ballades (1999) tra la struttura formale di *Switeź* e quella dell'Op. 38 rappresenta un contributo determinante sulla difficoltà della maggior parte dei critici ad interpretare la composizione di Chopin in termini esclusivamente musicali. Individuando puntuali corrispondenze tra strategie narrative dell'opera letteraria e contenuti drammatici dell'opera musicale, la studiosa contribuisce a chiarire le ragioni del consenso diffuso nell'attribuzione di significati extra-musicali alla Ballata Op. 38. Il riferimento ad una rappresentazione musicale relativa ad eventi traumatici è qui costituito dall'istituire una relazione tra i sentimenti di alienazione ed impotenza – connessi alla condizione di vagabondaggio cui erano condannati gli esiliati polacchi – e le storie e i contenuti espressi dalle opere di Mickiewicz e Chopin, culminanti nel sentimento di nostalgia e di perdita del passato condiviso dagli emigrati.

Un altro autore che insiste ulteriormente sulle motivazioni che avrebbero permesso di individuare un programma ben definito nella stessa Ballata, consentendo ad ascoltatori come Mallefille e Probst di descriverla come «ballade polonaise» e «Ballade des Pèlerins», è Jonathan Bellman nella sua monografia *Chopin's Polish Ballade. Op. 38 as Narrative of National Martyrdom* (2010). Inserendo tra gli obiettivi della sua ricerca il tentativo di una ricostruzione attendibile della prospettiva d'ascolto del pubblico coevo, lo studioso dimostra che le ragioni per cui è possibile intravedere nella Ballata Op. 38 una narrazione musicale della sofferenza del popolo polacco e della sua aspirazione all'indipendenza sono soprattutto musicali e derivano da "evidenze interne" – secondo la definizione di Edward Baxter Perry – emerse da un confronto intertestuale tra opere dello stesso Chopin ed altri compositori dell'epoca come Meyerbeer e Rossini.[33]

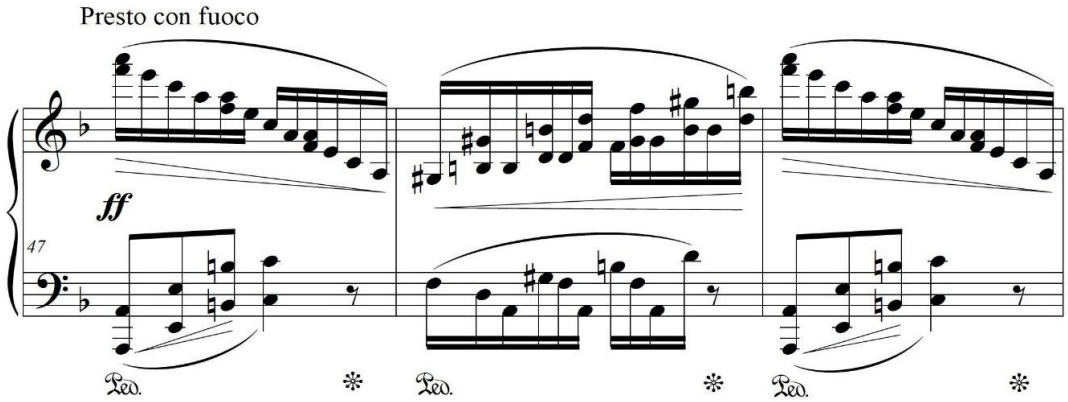
[33] BELLMAN, J. D. (2010), p. 145.




[**Fig. 1** - Fryderyk Chopin, Ballata Op. 38, bb. 1-4 (ed. Paderewski)]

L'insolito utilizzo di un sistema bitonale con il mancato ritorno alla tonica iniziale e la giustapposizione di sezioni contrastanti – in cui ad un ritmo di siciliana che richiama la Ballata di Raimbaud dall'opera *Robert le Diable* di Meyerbeer (Fig. 1) è alternata una figurazione 'di bravura' con riferimenti alla sezione 'tempestosa' dell'*ouverture* del *Guillaume Tell* di Rossini e allo studio Op. 25 n° 11 dello stesso Chopin (Fig. 2) – costituiscono altrettante strategie compositive che rinviano ad un preciso 'dizionario musicale' i cui gesti espressivi potevano essere compresi almeno da un certo tipo di pubblico. Questo è il motivo che consentiva a persone come Mallefille e Probst di alludere alla Ballata Op. 38 con un'indicazione ben precisa e alla pianista tedesca Johanna Kinkel di fornire una completa descrizione in termini narrativi della Ballata Op. 23: erano sicuri che sarebbero stati compresi perché condividevano con i propri interlocutori lo stesso codice linguistico e un simile orizzonte conoscitivo.[34]

[34] Per Johanna Kinkel vd. BELLMAN, J. D. (2010), pp. 74-75.




[**Fig. 2** - Fryderyk Chopin, Ballata Op. 38, bb. 47-49 (ed. Paderewski)]

Sulla scorta di questo quadro bibliografico si può aggiungere che se con l'articolo *Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative* (2004) il musicologo Michael Klein fornisce affascinanti spunti di riflessione sui meccanismi della narrazione musicale in prospettiva semiologica convogliando le sue osservazioni preliminari in una brillante analisi della quarta Ballata in Fa minore Op. 52, ulteriori studi di Halina Goldberg ed Ewelina Boczkowska, d'altro canto, pur non trattando nello specifico delle Ballate di Chopin si ricollegano alle argomentazioni sostenute da Berger (1994) e Zakrzewska (1999), focalizzando l'attenzione sull'importanza della narrazione e della nostalgia nella musica del compositore polacco. In particolare, Halina Goldberg nel suo saggio *"Remembering that tale of grief": The Prophetic Voice in Chopin's Music* (2004) ricostruisce magistralmente il contesto storico-sociale e musicale nel quale il maestro fu identificato come *wieszcz* (profeta del popolo polacco), un ruolo di cui fu investito spiritualmente per il significato attribuito alle sue opere da intellettuali ed artisti suoi pari come il pianista e musicografo Wilhelm von Lenz, lo scrittore Félicien Mallefille e il pittore Eugène Delacroix. Nel suo articolo *Chopin's Ghosts* (2012), invece, Ewelina Boczkowska enfatizza l'incidenza del dolore e del disorientamento causati

dall'esilio del 1831 sul processo di formazione dell'identità polacca, fondata su un sentimento di profonda malinconia per la perdita traumatica della nazione. Secondo la studiosa questo sentimento assume i connotati di una depressione psicologica collettiva che Chopin riversò nelle sue composizioni, dando vita a «musical narratives haunted by encrypted memories of loss».[35]

Come s'è visto, diversi autori sembrano applicare più o meno consapevolmente alcuni strumenti metodologici relativi all'ambito dei *trauma studies* nella descrizione di fenomeni musicali. A questo punto, in base alle informazioni raccolte finora, sembra utile verificare quanto un modello come quello inerente all'«esperienza del trauma» di cui parla Jeffrey Alexander possa adattarsi alle vicende storico-culturali che coinvolsero Chopin e i suoi contemporanei.

In tal caso l'evento che ha attivato il processo di formazione del trauma è rintracciabile nell'esilio del 1831, che costrinse gran parte dell'*élite* polacca (identificata come «gruppo portatore», secondo la teorizzazione proposta da Max Weber nei suoi studi inerenti alla sociologia delle religioni) ad abbandonare la madrepatria. È importante tener presente però che il senso di perdita (della nazione) che ne derivò non venne subito percepito in maniera univoca e il generale disinteresse mostrato dalle principali potenze europee nei confronti della 'questione polacca' ne è una dimostrazione.[36] Muovendosi nell'ambito di un'«arena estetica», dunque, artisti ed intellettuali come Mickiewicz e Chopin, in quanto rappresentanti del gruppo portatore, hanno tramandato con le proprie opere «rappresentazioni simboliche» delle conseguenze di quell'evento, fornendo l'occasione in prima istanza al proprio pubblico (gli emigrati) di rivendicarne l'appartenenza. In tal senso, le Ballate Op. 23 e Op. 38 di Chopin possono essere considerate rappresentazioni musicali dell'esilio nazionale in cui

[35] BOCZKOWSKA, E. (2012), p. 212.

[36] Ivi, p. 211-12.

intravedere il contrasto tra le vittime (i polacchi) e i carnefici (i russi), seppur con qualche ambiguità.[37] Il ruolo catalizzatore delle narrazioni musicali chopiniane nel processo di costruzione culturale del trauma può comunque essere associato al consenso del pubblico coevo che, tramite figure rappresentative come un Mallefille o un von Lenz, contribuisce a costruzioni di significato nell'ambito del proprio contesto socio-culturale. Infine, è possibile riscontrare una deviazione rispetto allo schema delineato da Alexander riguardo a quella che lo studioso definisce «revisione identitaria» poiché, nell'ambito della storia polacca, sembra più appropriato parlare di rafforzamento (o rinnovamento) dell'identità collettiva tramite «memorializzazioni» derivanti dalla «"lezione" del trauma» che non di una vera e propria «ridefinizione».

A tal proposito, è interessante indicare – sempre in riferimento alle Ballate di Chopin – un collegamento tra alcune testimonianze contemporanee di matrice culturale e riverberazioni del processo di costruzione di significato relativo al trauma. Questo spunto di riflessione è offerto in particolare da due articoli – firmati rispettivamente da Alexander Stein (2007) ed Ewelina Boczkowska (2019) – che trattano del ruolo svolto dalla musica di Chopin in film che rappresentano eventi traumatici della storia polacca.[38] L'esempio paradigmatico è costituito dalla famosa scena del film *Il pianista* (2002) di Roman Polanski in cui il protagonista, Władysław Szpilman, esegue alla presenza dell'ufficiale tedesco Wilm Hosenfeld la prima Ballata di Chopin Op. 23. È significativo che nelle memorie di Szpilman, da cui è tratto il film, questi dichiari di aver suonato per Hosenfeld il Notturno in Do diesis minore (1830), una pagina meno impegnativa tecnicamente che date le circostanze – uno strumento malridotto, nonché le critiche condizioni di salute in cui si trovava il pianista – avrebbe potuto affrontare meglio. Nel realizzare la scena descritta da Szpilman, Polanski di fatto sostituisce il

[37] Cosa sarebbe successo, infatti, se i polacchi non avessero dato inizio alla 'Rivolta di Novembre'?

[38] Vd. STEIN, A. (2007) e BOCZKOWSKA, E. (2019).

Notturno con la Ballata in Sol minore e la scelta non sembra casuale. Così facendo, infatti, il regista polacco sembra riaffermare il valore di significante culturale attribuito all'Op. 23 di Chopin di cui parlava Karol Berger, contribuendo a quel processo di costruzione diacronica di significati sociali correlato a rappresentazioni di eventi traumatici. Collocata in quel contesto – la scena chiave di un film che intende fornire una «memorializzazione» del genocidio degli ebrei polacchi di Varsavia – la Ballata Op. 23 acquisisce un significato particolare, in quanto costituisce a sua volta una riflessione musicale di Chopin su un precedente evento, considerato traumatico, della storia polacca: l'esilio del 1831. D'altra parte, il primo tema della Ballata Op. 23 sembra svolgere la medesima funzione di raffinato significante musicale quando appare evocato in forma di frammentaria citazione verso la fine del primo movimento della Sinfonia n° 21 "Kaddish" Op. 152 (1991) di Mieczysław Weinberg, dedicata (ancora una volta) alle vittime dell'Olocausto del ghetto di Varsavia.

Alla luce di queste considerazioni si potrebbe affermare che, nell'ambito della storiografia musicale, servirsi di una teoria come quella del trauma culturale di Alexander come filtro funzionale alla descrizione dei fenomeni di cui lo studioso si occupa di volta in volta può trovare adeguata applicazione non solo nella ricostruzione di fatti musicali del Novecento o, in senso lato, contemporanei ma anche di quelli relativi ad altre epoche storiche. Se non altro, dall'indagine sulla bibliografia chopiniana considerata sono emerse evidenze che rendono possibile la scelta di un simile approccio operativo almeno in relazione a determinati contesti.

Il caso di studio esposto appare emblematico data la stretta pertinenza delle argomentazioni proposte dai vari studiosi ad alcune delle più significative tematiche riconducibili all'ambito multidisciplinare dei *trauma studies* (i sentimenti di alienazione, straniamento, di dolore legato alla perdita e l'importanza del racconto come mezzo per superare il trauma). In questo senso, una storiografia musicale che si serva della categoria del trauma culturale come possibile strumento d'indagine non potrebbe che fornire un apporto innovativo alla disciplina. L'adozione di tale

prospettiva metodologica implica infatti che la narrazione dei fatti musicali proceda per fratture, interruzioni e contrasti: in altre parole, fa capo ad un approccio originale che si rivela altresì attualissimo.

**Riferimenti bibliografici**

**ALEXANDER**, J. C. (2012) *Trauma. A Social Theory*, Cambridge; Malden: Polity (trad. it. *Trauma. La rappresentazione sociale del dolore*, Milano: Meltemi, 2018).

**BELLMAN**, J. D. (2010) *Chopin's Polish Ballade. Op. 38 as Narrative of National Martyrdom*, New York: Oxford University Press.

**BELLMAN**, J. D. – GOLDBERG, H. (2017) [a cura di] *Chopin and His World*, Princeton: Princeton University Press.

**BELOTTI**, G. (1974) *F. Chopin, l'uomo*, 3 voll., Milano-Roma: Sapere.

**BELOTTI**, G. (1984) *Chopin*, Torino: EDT.

**BERGER**, K. (1994) [a cura di John Rink e Jim Samson] *Chopin Studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 72-83.

**BOCZKOWSKA**, E. (2012) *Chopin's Ghosts* in «19th-Century Music», XXXV/3, pp. 204–23.

**BOCZKOWSKA**, E. (2019) [a cura di Michael Baumgartner e Ewelina Boczkowska] *Music, Collective Memory, Trauma, and Nostalgia in European Cinema after the Second World War*, New York: Routledge, pp. 253-75.

**BOTSTEIN**, L. (2017) [a cura di Jonathan Bellman e Halina Goldberg] *Chopin and His World*, Princeton: Princeton University Press, pp. 315-54.

**CHECHLIŃSKA**, Z. (1992) [a cura di Jim Samson] *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University press, pp. 206-19.

**CHEN**, I. (2005), *Narrative in the Ballades of Fryderyk Chopin: Rhythm as a Reflection of Adam Mickiewicz's Poetic Ballads*, tesi di dottorato (Piano Performance Studies), relatore Ron Sadoff, The Steinhardt School of Education, New York.

**CIZMIC**, M. (2011) *Performing pain. Music and Trauma in Eastern Europe*, Oxford: Oxford University Press.

**DAHLHAUS**, C. (1980) *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion (trad. it. *La musica dell'Ottocento*, Scandicci: La Nuova Italia, 1990).

**GOLDBERG**, H. (2004) [a cura di Halina Goldberg] *The Age of Chopin: Interdisciplinary Studies*, Bloomington: Indiana University Press, pp. 54-94.

**GOLDBERG**, H. (2015) *Descriptive Instrumental Music in Nineteenth-Century Poland: Context, Genre, and Performance*, in «Journal of Musicological Research», XXXIV/3, pp. 224-248.

**GOLDBERG**, H. (2016) *Nationalizing the* Kujawiak *and Constructions of Nostalgia in Chopin's Mazurkas*, in «19th-Century Music», XXXIX/3, pp. 223-247.

**HANSLICK**, E. (1854) *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig: R. Weigel (ed. it. a cura di Leonardo Distaso, *Il bello musicale*, Sesto San Giovanni: Aesthetica, 2020).

**KALLBERG**, J. (1990) [a cura di Larry Todd] *Nineteenth-Century Piano Music*, New York: Schirmer Books, pp. 221-57.

**KEEFER**, L. (1946) *The Influence of Adam Mickiewicz on the Ballades of Chopin* in «The American Slavic and East European Review», V/1-2, pp. 38-50.

**KLEIN**, M. (2004) *Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative*, in «Music Theory Spectrum – The Journal of the Society for Music Theory», XXVI/1, pp. 23-55.

**VON LENZ**, W. (1872) *Die großen Pianoforte-Virtuosen unserer Zeit aus persönlicher Bekanntschaft. Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Berlin: Behr (trad. it. *Il pianoforte e i suoi virtuosi. Liszt, Chopin, Tausig, Henselt*, Palermo: Sellerio, 2002).

**MALLEFILLE**, F. (1838) *A M. F. Chopin, sur sa ballade polonaise* in «Revue et Gazette Musicale de Paris», V/36, pp. 362-64.

**PARAKILAS**, J. (1992) *Ballads without words: Chopin and the Tradition of the Instrumental* Ballade, Portland (Oregon): Amadeus Press.

**PEKACZ**, J. T. (2000) *Deconstructing a "National Composer": Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831-49* in «19th-Century Music», XXIV/2, pp. 161-172.

**PESSINA**, M. (2007) *Le Ballate per pianoforte di Fryderyk Chopin. Contesto, testo, interpretazione*, Lucca: LIM.

**PLANTINGA**, L. (1984) *Romantic Music. A History of Musical Style in Nineteenth Century in Europe*, New York: W.W. Norton & Company Inc. (trad. it. *La musica romantica. Storia dello stile musicale nell'Europa dell'Ottocento*, Milano: Feltrinelli, 1989).

**ROSEN**, C. (1995) *The Romantic Generation*, Cambridge (MA): Harvard University Press (trad. it. *La generazione romantica*, Milano: Gli Adelphi, 2005).

**SAMSON**, J. (1985) *The Music of Chopin*, London: Routledge.

**SAMSON**, J. (1992[a]) [a cura di] *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 2-8.

**SAMSON**, J. (1992[b]) *Chopin. The Four Ballades*, Cambridge: Cambridge University Press.

**SAMSON**, J. (1994) [a cura di John Rink e Jim Samson] *Chopin Studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-17.

**SAMSON**, J. (2003) [a cura di Enzo Restagno] *Maurizio Pollini. Ritratto di un artista*, Milano: Skira, pp. 123-47.

**SCHUMANN**, R. (1841) [a cura di Martin Kreisig] *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1914 (trad. it. *Pezzi brevi per pianoforte*, in *Gli scritti critici*, a cura di Antonietta Cerocchi Pozzi, 2 voll., Milano: Ricordi e Lucca: LIM, 1991, II, pp. 823-40).

**STEIN**, A. (2007) *Music and Trauma in Polanski's* The Pianist *(2002)*, in «Psychoanalytic Inquiry», XXVII/4, pp. 440-54.

**ZAKRZEWSKA**, D. (1999) *Alienation and Powerlessness: Adam Mickiewicz's* Ballady *and Chopin's* Ballades in «Polish Music Journal», II/1-2, https://polishmusic.usc.edu/research/publications/polish-music-journal/vol2/mickiewicz-and-chopin/.

# *UN LONG CHEMIN VERS L'AUTHENTICITÉ : LA MUSIQUE DE LOKUA KANZA, PÉPÉ OLÉKA ET TITA NZEBI*

EZIN PIERRE DOGNON

« L'une des caractéristiques fondamentales du créateur est qu'il passe son temps et sa vie à chercher[1]. »
Pierre-Michel Menger

S'intéresser à l'itinéraire des artistes Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi nous amène à interroger leur environnement culturel, social et leurs influences musicales. Le contexte du marché de production de ces artistes est aussi un aspect qui permettra de mieux analyser leur parcours. Nous entendons par itinéraire, la trajectoire dans le cadre de cet article. Par définition, la trajectoire est « l'ensemble de la carrière d'une personnalité[2] ». Celle de Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi, loin de se résumer à une simple carrière, est une quête permanente de la connaissance. Animés par un désir d'apprentissage pour mieux se positionner sur le marché[3] du disque, quelles

[1] MENGER, P. M. (1983), Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine, Paris : Flammarion, p. 126.

[2] « Trajectoire », *Dictionnaire Larousse*, dictionnaire de la langue française, Paris. En ligne : https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/trajectoire/78991, [consulté le 27 avril 2021].

[3] C'est ce qu'affirme Lokua Kanza : « Je suis parti parce que je voulais faire ma musique autrement. Et à l'époque, j'ai quitté le Congo car ce n'était pas l'endroit idéal, je tenais à aller pour apprendre […] Je fais partie de ces gens qui veulent changer les choses. » Entretien téléphonique de Lokua Kanza avec l'auteur le 23 mars 2021.

trajectoires adoptent-ils ? Dans cet article, nous clarifierons d'abord la notion de trajectoire. Ensuite nous relèverons les points communs entre les trois artistes de notre corpus ainsi que ce qui les distingue. Enfin, nous évoquerons l'ancrage de la musique traditionnelle dans leurs œuvres.

**Regard de différents scientifiques sur la trajectoire**

La trajectoire, selon la sociologue de l'art Florence Lethurgez, est « une remise en cause intérieure comme pour s'adapter à une donne utilitaire[4] ». Nathalie Heinich résume la trajectoire à la carrière d'un artiste. Pour Heinich, « la notion de carrière renvoie à ces parcours où la réussite passe par la réalisation d'un parcours standardisé, de postes en postes, dans une progression[5] ». La conception que Heinich se fait de la notion de trajectoire consiste à se conformer à des étapes préétablies afin d'aboutir à un niveau supérieur, et donc plus valorisant, que ce soit dans le monde de l'entreprise ou dans celui des arts. Il s'agit des actes qui fondent la démarche de la réalisation de la carrière musicale. Morgan Jouvenet[6] assimile la trajectoire au parcours qu'un artiste réalise depuis ses débuts jusqu'au moment où le chercheur décide d'analyser son exercice dans la musique.

[4] LETHURGEZ, F. (2017) « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », in Information géographique, vol. 81, n° 1, p. 10.

[5] HEINICH, N. (1996), Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs, Paris : Éditions klincksieck, p. 111.

[6] MORGAN, J. (2006), Rap, techno, électro… Le musicien entre travail artistique et critique sociale, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme, p. 281.

Selon Antoine Hennion, au cours de leur trajectoire, les musiciens sont appelés à : « transformer radicalement leur musique et leur rapport au public, […] rentrer dans un travail d'équipe, […] affronter des techniques inconnues, […] subir les évaluations très critiques de points de vue jusque-là ignorés[7] ». La réussite des artistes musiciens peut être évaluée alors en fonction de leur mobilité. Cette mobilité s'effectue au sein d'un creuset culturel national, d'un système civilisationnel à l'autre, ou d'un pays, que l'on dit souvent d'origine, à un autre, un pays d'accueil, ou d'arrivée selon l'anthropologue Sara Le Menestrel :

> Le parcours du chercheur offre la possibilité de relier l'univers musical et chorégraphique des artistes auxquels nous nous sommes consacrés aux autres sphères de leur vie sociale, nous donnant ainsi à comprendre les acteurs dans leur intégrité, sans les cantonner à un rôle ou à un contexte spécifique[8].

En musique, par exemple, le chanteur commence sa carrière en étant dépourvu d'album ; il prouve ensuite ce dont il est capable, ce qui lui permet, petit à petit, d'exister dans le milieu. Sa progression se réalise à travers des disques, des concerts, des tournées, et sa notoriété est grandissante. L'ensemble de ces acquis, après un certain nombre d'années d'exercice, en tant qu'artiste, révèle sa trajectoire. Celle-ci ne saurait exister véritablement et se développer sans la prise en compte des aspects relatifs, non à une réussite subjective, mais plutôt à une réussite objective, comme

[7] HENNION, A. (1981), Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés, Paris : Métailié, p. 65.

[8] LE MENESTREL, S. (2012) [dir.], Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations, Paris : Hermann, p. 23.

l'expliquent Fabienne Bastid[9] et Jean Pralong[10]. Dans le contexte d'une réussite objective, ce n'est pas l'artiste qui définit les facteurs d'appréciation de la réussite de sa trajectoire mais l'*establishment*, les acteurs clés de son secteur et les maillons de la chaîne de l'industrie de son domaine. Tout se passerait alors comme si le créateur d'œuvres d'art se trouvait dans une situation de recrutement par une entreprise :

> Mais il existe aussi toute une gamme d'attentes normatives moins explicites qui contrôlent et régulent les comportements des individus. L'apparence est un indice de qualité et sera évaluée comme tel […]. Les jeux de réputation sont aussi d'une grande influence […]. C'est le respect de cet ensemble d'attentes ou, au contraire, l'impossibilité à valider ces normes qui conditionnent l'accès aux emplois et façonnent les trajectoires. (Jean Pralong[11])

La pratique artistique de nos trois musiciens originaires des pays du Golfe de Guinée, montre la pertinence de la philosophie de Heinich. Tous nés en Afrique, ces artistes de musique tradi-moderne ont parcouru les scènes des festivals de différents horizons. Ils ont fait des rencontres avec d'autres musiciens, d'autres professionnels du domaine du son et des compositions. Leur esthétique musicale liée à leurs origines se fusionne à l'esthétique des musiques d'autres pays.

[9] BASTID, F. (2009) « Que signifie « réussir sa carrière" pour un cadre aujourd'hui ? entre approche subjective et subjectivisme » in Humanisme et Entreprise, vol. 1, n° 291, p. 3.

[10] Cf. PRALONG, J. (2010) « Toutes les trajectoires se valent-elles ? schémas cognitifs et succès de carrière », in Management & Avenir, vol. 7, n° 37, pp. 70 - 91.

[11] PRALONG, J. (2010) « Toutes les trajectoires se valent-elles ? schémas cognitifs et succès de carrière », in Management & Avenir, vol. 7, n° 37, p. 73.

[**Fig. 1** - Pochette de l'album 3 de Lokua Kanza signé par Kanisa Productions en 1998. Cette photo est un shooting réalisé dans le cadre de la sortie du troisième album de l'artiste]

Leurs pays (Bénin, Gabon, Congo) ont été des plaques tournantes de l'esclavage.

Lokua Kanza est né à Bukavu[12] en République démocratique du Congo (RDC). Il s'installe en France en 1984.

Pépé Oléka naît à Badagry[13] au Nigéria. Plus tard, elle vit avec sa mère à Cotonou au Bénin. Elle arrive à Marseille en 2004. Présentement, elle habite à Conakry, en Guinée-Conakry.

Tita Nzebi est né à M'Bigou[14] au Gabon. Elle émigre vers la France en 1998 ; elle réside à Chatou.

La musique tradi-moderne est au centre des esthétiques musicales de Bukavu, de Badagry et de M'Bigou. Les villes d'origines de ces trois artistes sont un point d'ancrage dans le Golfe de Guinée.

Pour Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi, le talent et le don de chanteur ne suffisent pas pour avoir un avenir musical en Afrique, un continent de tradition orale[15].

[12] Anciennement Costermansville, situé au sud du lac Kivu, Bukavu a des frontières avec le Rwanda et le Burundi. La ville forme un arc de cercle le long du lac Kivu (Baie de Bukavu) sur environ 10 kilomètres, coiffé d'une botte qui ressemble à celle de l'Italie. Elle est bâtie sur cinq presqu'îles adossées à de hauts massifs à la végétation luxuriante et s'élevant jusqu'à 2 000 mètres. Cela procure un panorama et des paysages contrastés et de toute beauté. […] Bukavu est accessible depuis Goma en voiture (207 kilomètres de pistes praticables uniquement en 4×4), en avion (± 30 minutes) ou en bateau (3 à 8 heures de traversée du lac selon les bateaux). Dernière option clairement à privilégier : le paysage est superbe et les conditions de traversée très bonnes (confort bateau, rapidité, ponctualité…).

[13] Badagry est une ville côtière du sud-ouest du Nigeria, qui fait partie de l'État de Lagos. Fondé à la fin du XV[e] siècle, c'est un port protégé devenu un point de passage pour la traite des esclaves vers l'Amérique.

[14] Mbigou est une ville du Gabon, située dans la province de la Ngounié. Cette petite ville de quelques milliers d'habitants, se trouve à 700 mètres d'altitude, au milieu de collines.

[15] BAMBA, S. (1996), De la tradition à la world music, Paris : L'Harmattan, p. 205.

**Les points de convergence entre ces artistes**

Selon les trois artistes, immigrer en France s'avère un passage nécessaire pour une réussite de carrière à la hauteur de leurs attentes. Leur pays d'origine ne leur offrait pas les mêmes opportunités. C'est ce qu'explique Lokua Kanza à Manuela Giroud :

> Si tu as envie de faire une musique comme celle que j'essaie de faire, qui soit tout simplement universelle tout en ayant des bases, tu es obligé d'aller vers les gens. En Afrique, il y a un problème d'infrastructure. Au Zaïre [aujourd'hui, RDC], tu n'as pas un seul studio 24 pistes, par exemple[16].

Attirée par l'industrie musicale française, Pépé Oléka exprime ses centres d'intérêt : « Personnellement, je suis allée en France afin de bénéficier des opportunités liées à une structuration extraordinairement réussie de l'industrie de la musique et non dans le but de combler des carences artistiques quelconques[17]. » Tita Nzebi s'inscrit également dans cette vision de Lokua Kanza et Pépé Oléka. Elle énumère plusieurs avantages par rapport au fonctionnement de l'industrie musicale française qui l'attire :

> En France, il y a plus de festivals, de studios d'enregistrement et de répétitions, de salles de concert, etc., pour tout type de musique. Pour les artistes musiciens accompagnant d'autres artistes, ils ont beaucoup plus de chances de vivre de leur pratique musicale ici qu'en Afrique où leur travail n'est parfois pas reconnu et valorisé. […] En France, il existe des cadres juridiques

[16] Lokua Kanza, Réponse à la question de Manuela Giroud : Est-ce que l'Europe est une étape obligée pour un Africain qui veut faire carrière ? GIROUD, M. (1994) « D'amour et d'émotions », in NF Magazine, n° 268, p. 29.

[17] Pépé Oléka, Entretien avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020.

> protégeant les artistes (droit d'auteurs, d'interprètes pour les musiciens avec la SPEDIDAM[18], par exemple, droits à l'image, salaires, retraites, etc.). Paris reste, incontestablement, une grande capitale culturelle mondialement connue et reconnue. Travailler en France, singulièrement à Paris, c'est avoir la possibilité de rencontrer des personnes de diverses origines avec des cultures et des expériences musicales très différentes, ce qui est enrichissant. […] En termes de rencontres et d'échanges, la France offre de nombreux avantages, ainsi qu'en termes de formation. Il y a, ici [en France], une offre d'écoles de musiques, de cours divers et variés, sans commune mesure avec ce qu'il existe dans nos pays. […] Pour des raisons purement marketing, la France est un atout pour de nombreux artistes. Une image de la tour Eiffel, des rues, des cafés parisiens ou de grands magasins est un plus pour certaines campagnes de communication. Cela fait partie du "farotage[19]" et c'est important pour certains artistes et pour un certain public. (Tita Nzebi[20])

Contrairement à une telle structuration, le système musical africain, se démarque malheureusement par ses normes peu intéressantes :

> Je pense que le problème de la musique africaine, ce n'est pas du tout ce qu'elle est mais les moyens de production mis à sa disposition et l'environnement institutionnel dans lequel évolue

[18] Créée en 1959 par cinq artistes-interprètes de la musique, la Société de Perception et de Distribution des Droits des Artistes-Interprètes (SPEDIDAM) leur permet d'exercer un contrôle sur les utilisations secondaires de leurs interprétations enregistrées et de percevoir des rémunérations complémentaires pour ces utilisations (enregistrements diffusés dans des spectacles, disques sonorisant des films…) – Cf. : https://spedidam.fr/la-spedidam/quest-ce-que-la-spedidam/.

[19] Au Cameroun et en Côte-d'Ivoire, verser, distribuer de l'argent à quelqu'un, à un groupe, généralement dans le but de le soudoyer : Faroter (un personnage influent) pour obtenir un poste. Cf. : http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/.

[20] Entretien par mail de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 novembre 2020. Tita Nzebi répondait à la question : Est-ce que vous pensez qu'il y a des sujets communs aux artistes en provenance de l'Afrique pour la France ?

> l'artiste africain en Afrique. Le jour où le rayonnement international des artistes africains se fera massivement à partir de l'Afrique, nous ne nous poserons plus certaines questions. (Tita Nzebi[21])

Tita Nzebi pointe aussi du doigt, le manque d'ouverture et d'opportunités dans le système musical africain : « Dans nos pays, on est un peu condamnés à travailler avec les mêmes personnes et, souvent, de la même manière[22]. » Puis, elle évoque l'un des fléaux essentiels de l'univers musical africain : « Les Africains sont de grands consommateurs de musique et, pour l'instant, ce sont les pirates qui en profitent […][23]» L'analyse de Tita Nzebi s'achève par une approche pour solutionner les problèmes qu'elle a posés : « Il faut structurer les marchés culturels africains. La culture doit être pourvoyeuse d'emplois et de revenus en Afrique. Ce n'est qu'à cette condition que toutes les formes d'expression musicale pourront se développer. […] Il faut structurer les marchés musicaux africains[24]».

Pour les trois musiciens, la France est donc un marché qui offre des opportunités du fait de l'organisation de son industrie musicale. Selon ces artistes, partir de leur pays d'origine est un fait déterminant dans la réussite de leur carrière. Cependant, la France offre-t-elle réellement l'avantage d'une diversité culturelle pour les musiciens du Golfe de Guinée[25] ?

[21] Entretien par mail de Tita Nzebi avec l'auteur le 19 avril 2019. Tita Nzebi répondait à la question : Pensez-vous que la musique africaine d'inspiration traditionnelle peut apporter du succès à un artiste s'il n'y apporte pas un certain métissage ?

[22] *Ibid*.

[23] *Ibid*.

[24] *Ibid*.

[25] Se définit comme le territoire que se partagent des États. Il est un espace maritime situé à l'ouest du continent africain. Il inclut généralement huit pays côtiers que borde l'Océan Atlantique. Ces « pays

Le Golfe de Guinée est souvent au centre des débats politiques à cause de ses richesses pétrolières, de ses mines d'or et de la stratégie de sécurité autour de la production de l'hydrocarbure[26]. Notre intérêt pour cet espace hors du contexte de production d'hydrocarbures[27] s'explique par le fait qu'il a été au centre du commerce des esclaves. Loin de cette ère, à notre époque, l'immigration est le moyen pour les Africains de rallier l'extérieur de l'Afrique, l'Europe, la France.

[**Fig. 2**. Pépé Oléka en concert au festival Cotonou Couleurs Jazz à Cotonou en 2012. Avec l'aimable autorisation de l'artiste]

riverains sont : la Côte d'Ivoire, le Ghana, le Togo, le Bénin, le Nigéria, le Cameroun, la Guinée Equatoriale et le Gabon. Les îles de Bioko et Annobon (parties insulaires de la Guinée Equatoriale) et celles de São Tomé et Principe sont situées dans les eaux de ce golfe jusqu'au cap Lopez (au Gabon) et qui forment le golfe du Bénin et la baie du Biafra. Cf. http://www.cosmovisions.com/Golfe-Guinee.htm.

[26] TOURNIER, V. VIRCOULON, T. (2015) « Sécurité dans le golfe de Guinée : un combat régional », in Politique étrangère, vol. automne, n° 3, p. 161.

[27] Ibid., p. 161.

Il est bien connu que le phénomène de la migration des Africains aux compétences élevées vers des pays d'accueil où ils se trouvent se nomme la fuite des cerveaux[28]. Ce ne sont plus les négriers qui viennent prendre les Africains de force[29]. Il n'y a plus de razzias pour les arracher à leurs pays : il n'y a plus de rois[30] pour contribuer au phénomène esclavagiste. Il n'y a plus de royaumes puissants : nous sommes à l'époque des républiques et de la mondialisation[31]. Le besoin de main-d'œuvre est différent. En France, l'arrivant étranger devient un immigré[32]. Les pays de départ ne perdent-ils pas leurs forces vives ? « L'émigration des travailleurs qualifiés est généralement accusée de priver les pays en développement d'une de leurs ressources les plus rares : le capital humain[33]. » Aujourd'hui, n'est-il pas question des capacités professionnelles et intellectuelles ?

[28] DOCQUIER, F. (2007) « Fuite des cerveaux et inégalités entre pays » in Revue d'économie du développement, vol. 15, n° 2 – 3, p. 49.

[29] HERZHAFT, G. (2005), Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, Paris : Fayard, p. 105.

[30] Cf. AGOUMKPE, E. (2018), Gbêhanzin, panthéon africain de la résistance, Paris : Céphas.

[31] Cf. LÉVY, J. (2007) « La mondialisation : un événement géographique », in L'Information géographique, vol. 71, n° 2, pp. 6 - 31.

[32] Cf. https://www.histoire-immigration.fr/questions-contemporaines/les-mots/qu-est-ce-qu-un-immigre

[33] DOCQUIER, F. (2007) « Fuite des cerveaux et inégalités entre pays » in Revue d'économie du développement, vol. 15, n° 2 – 3, p. 51.

[**Fig. 3** - Tita Nzebi sur scène au Théâtre Monsabré à Blois en 2017.
Photographe : Camille Larquier. Avec l'aimable autorisation de l'artiste.]

Nos artistes ont immigré pour faire valoir leur compétence et bénéficier des avantages de l'avancé industrielle, technique et technologique de la France. C'est ce que démontre Lethurgez : « La France est, à l'inverse, considérée comme un environnement ouvert, et dans lequel les compositrices découvrent à la fois plus de liberté, de diversité et d'opportunités[34]. » Cette trajectoire s'exerce par une mobilité

[34] LETHURGEZ, F. (2017) « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », in Information géographique, vol. 81, n° 1, p. 5.

plus intellectuelle et technique que physique, selon des objectifs d'activités professionnelles et de recherche d'un pays développé pour mieux pratiquer et exercer son art. Ce phénomène traduit une « mondialité musicale[35] […] toujours évolutive, se construit ici par des phénomènes complexes de consolidation des modèles pédagogiques et esthétiques dans le creuset de grandes institutions[36] », comme le qualifie Lethurgez.

**Quelques points qui distinguent les trois artistes**

Lokua Kanza a été bercé par les chants et rythmes congolais mais sa pensée intellectuelle et musicale sont influencées par les sphères américaines et européennes. C'est ce que nous confie l'artiste :

> J'ai commencé à l'âge de 8 ans par une chorale. Ensuite, vers l'âge de 13-14 ans, j'ai commencé à apprendre la guitare et je jouais dans les petits orchestres. Et, vers l'âge de 16-17 ans, je suis allé au conservatoire pour apprendre la musique classique, Beethoven, Mozart et autres. Ensuite, en 1984, je suis arrivé en France et je suis allé à l'école du jazz. Si tu veux, je suis entre deux extrémités, au niveau culturel, plus ma culture africaine, c'est-à-dire nos traditions, les chants, le traditionnel et autres, que j'adore et dont je suis fou amoureux. C'est tous ces croisements-là

[35] Florence Lethurgez, « Être une compositrice Japonaise en France aujourd'hui, entre tradition et mondialisation », Hermès, La Revue, vol. 1, n° 86, C.N.R.S. éditions, Paris, 2020, p. 235. En ligne : https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2020-1-page-231.htm, [consulté le 15 juin 2021].
[36] LETHURGEZ, F. (2020) « Être une compositrice Japonaise en France aujourd'hui, entre tradition et mondialisation », in Hermès, La Revue, vol. 1, n° 86, p. 235.

> qui ont fait que j'ai essayé de sortir le meilleur de toutes ces musiques que j'ai pu apprendre en ayant comme base la musique africaine, la musique traditionnelle. (Lokua Kanza[37])

En France Lokua Kanza s'est inscrit au Centre d'Informations Musicales (CIM) de Paris, où il approfondit ses connaissances dans le genre du jazz. La pratique musicale de Lokua Kanza est le résultat de l'apprentissage de la musique fait dans son pays d'origine et en Occident :

> […] je suis entre deux extrémités, au niveau culturel, plus ma culture africaine, c'est-à-dire nos traditions, les chants, le traditionnel et autres. C'est tous ces croisements-là qui ont fait que j'ai essayé de sortir le meilleur de toutes ces musiques que j'ai pu apprendre en ayant comme base la musique africaine, la musique traditionnelle […]. (Lokua Kanza[38])

En matière d'activité musicale, Lokua Kanza clarifie deux options : « On a les musiques traditionnelles, effectivement, celles-là qui sont des musiques liées à une tradition, à un pays, à une culture. On a les musiciens qui ont fait le conservatoire, qui ont fait des écoles. Moi, je fais partie de cette seconde catégorie[39]. » Malgré ses nombreuses années d'exercice du métier de la musique, il poursuit sa carrière en se professionnalisant : « Même à mon âge, aujourd'hui, je continue à apprendre à chanter alors que beaucoup de gens me disent que je suis bon. Moi, je ne me trouve pas bon. Je trouve que je suis encore un bon étudiant qui doit encore atteindre d'autres

[37] Entretien téléphonique de Lokua Kanza avec l'auteur le 17 avril 2019. Lokua Kanza répondait à la question : Vous sortez d'une formation classique qui est le jazz et j'aimerais que vous nous parliez de comment vous vous êtes familiarisé avec la musique ?

[38] *Ibid.*

[39] *Ibid.*

niveaux[40]. » Orienté vers la transmission des savoirs[41], Lokua Kanza estime que l'artiste doit au minimum savoir de quoi il parle :

> Prenons le cas, aujourd'hui, de la Covid-19. Quand tu envoies ton enfant à l'hôpital, tu te dis que tu voudrais qu'il y ait un bon médecin. Pourquoi ce phénomène-là n'est pas dans la musique ? Pourquoi il ne serait pas dans la musique ? Tu n'enverras jamais ton enfant à un médecin qui ne vient d'apprendre la médecine qu'hier ? Tu diras sûrement : « Eh non, je ne veux pas ». C'est comme aux États-Unis : quand on veut payer, on donne la chance à ceux qui la méritent. Or, malheureusement, chez nous, ce n'est pas toujours le cas. S'il y a des choses à changer, c'est cela. Mon combat aussi, depuis que je suis en France, s'inscrit dans cette démarche. (Lokua Kanza[42])

Des cas comme Lokua Kanza, sont rares dans le milieu des artistes français d'origine africaine. Cependant, il est fort heureux de constater qu'il en existe de plus en plus et même parmi les artistes, qui ont commencé par instinct comme c'est le cas avec Pépé Oléka et Tita Nzebi qui se professionnalisent au cours de leur pratique.

Lokua Kanza a appris le solfège. Il sait lire la musique et sait transcrire une partition. Il possède une connaissance approfondie des rythmes de son pays. Cette influence

[40] *Ibid*.

[41] *Cf*. Entretien accordé à PRN, PRN Tv, Kinshasa, 2021. Cet entretien a été accordé à PRN dans le cadre de la promotion de l'album Moko. Lokua Kanza y évoque les conditions de production de l'album et ses projets musicaux. La vidéo disponible sur YouTube est accessible via le lien : https://urlz.fr/ho8t

[42] *Ibid*., Lokua Kanza répondait à la question : *Parlons de la carrière musicale, justement, pour prolonger la question. Quand on suit le parcours des musiciens ou de certains artistes, on a cette « mercantilisation » de la musique, aujourd'hui, si bien qu'on résume, en fait, la réussite à certaines choses subjectives qui deviennent objectives, pour d'autres. Comment percevez-vous la réussite d'une carrière ?*

multiple fait un mélange de matière composite et complexe qui s'intercède mutuellement.

Tita Nzebi découvre quant à elle la musique par le milieu familial. Comme Pépé Oléka, elle a appris la musique par la culture du don, du talent tout en étant autodidacte. Selon Tita Nzebi :

> La première caractéristique, la seule qui soit spécifique à ma musique, c'est la langue *Nzebi* dans laquelle je chante principalement. Cette langue donne une couleur particulière à mon chant. La deuxième caractéristique, ce sont les rythmes que j'utilise. Certains sont typiquement *Nzebi*. (Tita Nzebi[43])

En plus d'être éduquée aux rythmes et danses traditionnelles, les influences de Pépé Oléka sont multiples :

> Mes modèles de musiciens sont nombreux et font divers styles musicaux. Pendant une bonne partie de ma formation autodidacte, je me suis intéressée à la musique noire américaine du début du XXème siècle. Une période post-esclavagiste qui va permettre aux musiciens de s'exprimer. Le blues de Bessie Smith m'a véritablement révélée à moi-même. Je rajouterais des musiciens africains tels que Miriam Makéba, une pionnière des textes engagés, qui aura marqué tout une génération de chanteuses africaines, Bella Bellow, pour son incroyable grâce. Il y a aussi Tracy Chapman, une chanteuse et guitariste engagée, une "story teller" que j'écoute toujours. Mais, les couvents des divinités des religions endogènes béninoises vont façonner la manière de penser ma musique (Pépé Oléka[44]).

[43] Tita Nzebi, Réponses au sondage en ligne réalisé par l'auteur le 13 mars 2019.

[44] Entretien de Pépé Oléka avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020. Pépé Oléka répondait à la question, Qui sont vos modèles de musiciens (entendre artistes) et pourquoi celui et/ou ces musiciens ? (Inclure le plus grand nombre possible d'arguments)

Dans sa situation d'autodidacte, Pépé Oléka n'a pas manqué de se faire des repères à partir des grandes figures féminines, des icônes de la musique américaine et de la musique africaine.

La voix non autotunée[45] sonne parfois en fausse note lorsque l'artiste est amené à chanter dans une langue autre que sa langue maternelle. C'est ce qui s'observe chez Tita Nzebi qui conserve dans ses productions la voix naturelle sans permettre une correction par des logiciels robotisés. Selon le bassiste et contrebassiste Ivan Réchard, les limites de Tita Nzebi « se situent dans la justesse vocale, ses faibles connaissances harmoniques et son manque de culture musicale en dehors de la culture africaine[46] ». Ce constat est partagé par le guitariste Serge Ananou qui évoque les limites de la pratique artistique de Tita Nzebi : « Elle est assez limitée musicalement. Elle ne sait ni lire ni écrire la musique, ne joue d'aucun instrument harmonique et ne travaille pas vraiment sa voix, d'où son incapacité á savoir quand elle chante juste ou faux[47]. » Cette remarque est contredite par Sam Mapindi qui a enseigné les fondamentaux de la musique à Tita Nzebi au Gabon :

[45] C'est le nouveau paradoxe des jeunes talents : sa facilité à arranger la voix et les fausses notes fait de cette pratique une option que les nouveaux artistes adoptent au détriment du travail vocal.

[46] Entretien par mail de Ivan Réchard, ancien bassiste et contrebassiste de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 mai 2021. Réchard répondait à la question, *Selon vous, quelles sont les limites de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?*

[47] Entretien par mail de Serge Ananou, ancien guitariste de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 mai 2021. Serge Ananou répondait à la question, *Selon vous, quelles sont les limites de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?*

> Sa voix, son sens du rythme, et les thèmes développés ne peuvent pas constituer une faiblesse bien au contraire, la maîtrise qu'elle a pour sa voix est sans pareille pour une chanteuse qui arrive d'Afrique et qui a la facilité devant des musiciens professionnels à tenir le rythme, chanté dans le temps et sur les gammes. (Sam Mapindi[48])

Quand il évoque ce qu'il aime dans la musique de Tita Nzebi, Charles Mallo compagnon et manager de l'artiste indique :

> C'est d'abord la voix, le véhicule de ses messages. Je ne comprends pas le nzebi mais les expressions vocales et la gestuelle sont là et compréhensibles manifestement aussi pour des milliers de personnes qui ne comprennent pas non plus le nzebi. C'est ensuite l'orchestration à l'européenne particulièrement sur les complaintes. (Charles Mallo[49])

La divergence sur la voix de Tita Nzebi démontre la relativité du goût. Interrogé au sujet des forces de la qualité artistique de Tita Nzebi, l'artiste Jann Halexander donne sa perception :

[48] Entretien par le canal WhatsApp de Sam Mapindi Tsoumbou, coach vocal de Tita Nzebi avec l'auteur le 3 mai 2021. Sam Mapindi répondait à la question, *Selon vous, quelles sont les limites de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?* Selon Mapindi, « Tita Nzebi a eu une formation de base bien faite. Quand je l'apprenais à chanter, je lui ai d'abord appris à battre le tempo, puis la mesure, puis les différentes mesures du métronome, ensuite la mélodie, la nuance, et même les syncopes. Ensuite, je lui ai appris les différents instruments acoustiques, du plus petit tambour au gros tamtam. Les percussions traditionnelles, les différents battements de claps, il ne lui restait plus qu'à poser cette voix devenue suave mais que je la faisais travailler nuit et jour mais alors à ma façon qui n'était pas aussi tendre. »

[49] Entretien par mail de Charles MALLO, manager de Tita Nzebi avec l'auteur le 22 mai 2021. Charles Mallo répondait à la question, *Qu'aimez-vous dans la musique de Tita Nzebi ?*

> Il y a d'abord sa voix, un instrument à elle toute seule, capable de nombreuses variations. Le souffle est puissant. Les instruments se mettent à hauteur de la voix, qui guide. Les instruments ne couvrent jamais sa voix sur les enregistrements. C'est une voix qui accepte l'émotion, mais pas l'émotion facile pour plaire au plus grand nombre mais une émotion qui n'est pas seulement la sienne mais celle de ceux et celles qui l'ont précédé. Et où la mélancolie est souvent présente. (Jann Halexander[50])

Tita Nzebi nous a confié en *off*, qu'elle s'exerce trois fois par jours pendant de longues heures pour travailler la voix. Elle garde son authenticité d'artiste moderne d'influence traditionnelle en cultivant le don naturel. L'artiste pense que, la langue nzebi dans laquelle elle chante exerce une influence naturelle sur sa manière de chanter :

> Quand je chante un texte en nzebi dixit Tita Nzebi, je peux le dire en nzebi, le texte sera le même. Il ne sera pas déformé à cause du choix de ma voix. Nos langues sont appelées les langues à tons. Ce sont des langues qui ont déjà une musicalité chantonnante. Il faut les respecter. Dans ma composition, je respecte ça. Et comme moi en grandissant je n'écoutais pas beaucoup de musique et je n'écoute toujours pas beaucoup de musique. C'est vrai que j'écoute ce qui passe à la radio mais je ne suis pas une mélomane de musique en fait. […] Moi j'ai ce bagage naturel là et donc je ne suis pas polluée par ce que font les autres. Donc tout ce qui me vient, je reprends le thème de monsieur Mallo, c'est authentique. Je suis vraiment authentique dans ce que je suis. Donc la question de savoir est-ce que ma voix est adaptée, en fait c'est une question que je ne me pose pas. Je pense que oui, elle est adaptée tout à fait. En fait je ne me suis jamais posée cette question. Cependant si elle est adaptée pour chanter de l'opéra, je vous dirai non. Je ne suis pas capable de faire autre chose, je ne serai pas capable de faire tous les trucs modernes que d'autres chantent. Parce qu'ils écoutent ça, ils ont travaillé leur oreille à cela et comme je n'écoute pas

[50] Entretien par mail de Jann Halexander, artiste chanteur et responsable chargé de la mise en lumière des concerts de Tita Nzebi avec l'auteur le 25 mai 2021. Jann Halexander répondait à la question, *Selon vous quelles sont les forces de sa pratique artistique ? Est-ce au niveau de sa voix, de son rythme, des instruments ou des thèmes qu'elle développe ?*

> ça comme tous les autres mélomanes, il faut que je travaille pour pouvoir chanter comme eux. Il y a des choses que les gens chantent que je serai totalement incapable de chanter parce que ce n'est pas ma culture tout simplement. (Tita Nzebi[51])

Tita Nzebi met sa voix à disposition pour la vulgarisation de la culture et de la langue en rapport avec son ethnie *Nzebi*[52]. Ses propos au sujet du débat de la fausseté des notes par un artiste indiquent :

[51] Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Tita répondait à la question, *Tu penses que la langue Nzebi exerce une influence sur ta voix ?*

[52] Les Nzebi du Gabon, peuple d'Afrique centrale, majoritairement au Gabon avec des ramifications au Congo Brazzaville, ont une histoire qui leur est propre. Les premiers explorateurs du Gabon et de la vallée de l'Ogooué ont fait mention de leur existence à la fin du XIXème siècle dans le territoire qui leur est reconnu : jusqu'aujourd'hui. Qui sont-ils ? D'où viennent-ils ? Et pourquoi faire leur Histoire ? Les Nzebi reconnaissent être partis d'un endroit appelé Koto, qui serait leur site d'origine. De ce site nous n'avons que des informations d'ordre mythique (a-historiques) qui, heureusement, nous renseignent sur les origines de l'organisation sociale de ce peuple. Koto, d'après les sources orales et écrites, se situerait vers le Congo Brazzaville. Les Nzebi seraient entrés au Gabon vers la moitié du XVIIIème siècle, par l'Est ; ils auraient séjourné près d'un siècle à Moanda (Sud-est du Gabon) avant de s'éparpiller à travers le territoire qui est le leur aujourd'hui. Une fois : installés, ils se sont socialement, politiquement et religieusement organisés selon leur ordre traditionnel La conquête coloniale, de la part de la France, entraînera le bouleversement de cet ordre et des tentatives, de la part des Nzebi, pour préserver celui-ci. Dans sa quête de conquête coloniale exclusive et sans limites, la France, à travers ses représentants au Gabon, connaîtra quelques difficultés quant à la soumission totale du Gabon. Cet état de fait poussera les autorités françaises à modifier, au gré des humeurs des populations locales et de leurs propres stratégies expansionnistes, l'organisation administrative du pays ; à tel point qu'on en arrivera à la création, en 1915, de la circonscription des "Bandjabis ", groupe ethnique, parmi tant d'autres, difficile à soumettre du fait de son éloignement de l'épicentre décisionnel. […] – *Cf.*, http://www.theses.fr/2005PA010542

> […] C'est parce que c'est la langue qui est comme ça, elle est flexible. Quand je suis arrivée en France et que j'ai commencé à travailler, c'était un problème qui m'a été souvent posé. Beaucoup de gens me disaient « mais tu chantes faux ». Et chanter faux, je ne savais même pas ce que ça veut dire. Chez nous, il y a un thème qui s'appelle *L'béss*. L'expression *L'béss*, avoir le *L'béss* en Nzebi, c'est-à-dire que quand tu as une voix, il y a des gens qui ne sont pas du tout chanteur de toutes les façons. Ils ne peuvent pas chanter. Ce n'est pas possible. C'est ça le *L'béss*. C'est une incapacité à chanter une mélodie du début jusqu'à la fin et être à peu près audible. C'est presque un handicap. Mais je n'ai pas cet handicap-là. Je suis capable de chanter. Mais quand je chante avec les tonalités de ma voix, et peut-être parce que chez nous il n'y a pas d'instruments harmoniques aussi. Donc on m'a beaucoup parlé de cette histoire de justesse. On me disait : « là, c'est juste ». Et je me souviens une fois en studio, j'ai chanté et les gens disaient mais « non, là tu n'es pas juste ». Et l'un des ingénieurs du son me dit « attends je vais corriger ». Et il a pris un truc qui s'appelle *auto-tune* et il a corrigé ma voix et sincèrement, cette attitude m'a agressé. Je lui ai dit, tu vois, c'est faux ce que tu viens de faire. C'est archi faux. Donc ce qui est faux pour moi (sourire) est juste pour les autres. Et ce qui est juste pour les autres parfois est faux. Mais je pense qu'à force de travailler puisque j'ai beaucoup travaillé avec des instruments harmoniques, je crois que j'ai éduqué mon oreille et je crois que j'ai de moins en moins ce problème-là. Mais c'est lié, je crois, au style de musique et à la langue. Je pense que c'est ça. Je vais vous raconter une anecdote. Je discutais avec une amie, il n'y a pas longtemps et elle me disait, « c'est rare d'entendre une chanteuse traditionnelle qui chante juste, parce que toi quand tu chantes tu es juste » et je me suis dit tiens, on m'a tellement dit que « je chantais fausse » et elle me réplique en disant « en général, les autres quand elles chantent, elles sont tout le temps faux ». Je lui aie opposé que les autres dont elle parle ne chantent pas faux. J'ai pris le soin de lui expliquer qu'elle les écoute avec une oreille occidentalisée. C'est pour cela qu'elle entend qu'elles sont fausses. Et si, c'était celui qui écoutait qui écoutait par fausseté et non celui qui chante, qui est faux ? C'est une question que je laisse à votre appréciation. (Tita Nzebi[53])

[53] Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Tita répondait à notre remarque, J'ai posé cette question parce que, en écoutant tes disques (ce que je veux dire, je le remarque aussi chez les artistes béninois, dahoméens, c'est-à-dire on a une

Tita Nzebi fait de la musique de façon naturelle[54] et instinctive[55] avec du neuf sur le naturel et n'est-ce pas ce qu'approuvait déjà Adorno en disant : « Le déplacement des effets vers la valeur d'échange fait que l'on n'exige plus rien de la musique[56]. »

**Comment se manifeste l'ancrage de la musique traditionnelle ?**

Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi pratiquent un style que nous qualifions d'assez sophistiquer, de créatif, d'intellectuel, qui les écarte du *soukouss* ou de l'*afrozouk* ou d'autres styles « commerciaux ». Ils sont dans une approche de recherche musicale voire expérimentale. Ils s'apparent en cela, de façon certes un peu lointaine, aux artistes de musique contemporaine. Ainsi que le rappelle Pierre-Michel Menger cité plus haut, ils pratiquent leur création en passant leur temps et leur vie à « chercher ». Il s'agit bien sûr de recherche artistique et non scientifique, mais cette recherche tous azimuts (technique, technologique, poétique, instrumentale, humaine…) s'inscrit également dans un esprit de préservation, de sauvegarde et de transmission d'un fonds « traditionnel » et « culturel ». Le fondement musical africain reste intact, ici et là,

certaine impression d'une instabilité de la tonalité), pour quelqu'un qui a l'oreille des musiques classiques, on a l'impression que l'artiste chante faux.

[54] Cette expression provient de l'artiste elle-même. Cf. Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Tita Nzebi répondait à la question, qu'il y a-t-il de traditionnel dans ta pratique musicale ?

[55] Cette expression provient de Charles Mallo. Cf. Entretien de l'auteur avec l'artiste Tita Nzebi et son manager Charles Mallo à Paris la Défense le 26 juin 2021. Charles Mallo répondait à la question, est ce que vous voulez répondre à la même question par rapport à ce qu'il y a de traditionnel dans ce que Tita fait ?

[56] ADORNO, Théodor W, Le caractère fétiche dans la musique, Op. cit., p. 61.

même s'il tend à disparaître. Cette musique présente « une intrication intime de la danse, du chant et de la musique[57]. » L'immersion de ces artistes en France n'a pas dénaturée leurs pratiques musicales. Ils ont conservé à leur musique une authenticité, ainsi qu'ils le déclarent eux-mêmes. Leur musique reste tradi-moderne, terme employé par exemple par Tita Nzebi. Elle se présente comme une des « divines semences[58] » dont parle Mamadou Badiane quand il décrit la spiritualité des déportés de la traite négrière. Les Africains esclaves ont gardé en eux leur authenticité, ou une partie de celle-ci, au cours de leur déportation vers les Amériques. Et elle s'est maintenue en dépit de tous les sévices des églises pour les effacer.

Au temps contemporain[59], nos artistes défendent une musique selon des fondements africains. Lokua Kanza « s'inspire des harmonies vocales traditionnelles. Il y ajoute les souffles lancinants dans une bouteille, les percussions les plus chaudes, quelques accords de guitare[60]. » Ce style musical inventé par Lokua Kanza fait le tour du monde. Il se détache alors de la musique africaine considérée comme essentiellement dansante.

> Les substantifs comme ''éthique'' et ''authenticité'' affirme Lokua Kanza, caractérisent bien mon processus de création. Personnellement, si je n'étais pas musicien, je serais un amoureux de la musique, un amoureux de l'art, en général. J'ai beaucoup de respect pour les gens qui

[57] ARNAUD, G. LECOMTE, H. (2006), Musiques de toutes les Afriques, Paris : Fayard, p. 560.

[58] EADIE, E. FARDIN, L. SOLBIAC, R. (2011) [dir.], L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle. Les Héritages, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan, p. 261.

[59] Apollinaire Anakésa-Kululuka définit le « contemporain » comme « ce qui est de notre temps, ce qui vit ou se réalise à la même époque, ou encore ce qui est du même temps ». Cf. ANAKESA KULULUKA, A. (2002) « La world music savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », in Musurgia, vol. 9, n° 3 - 4, p. 2.

[60] Cf. PONTOREAU, P. (1994) « Le sirocco souffle sur Montréal », in Le Devoir, n° 184.

> passent des heures à travailler, des années et des années à bosser. Les gens pour qui la musique est un amusement, ce n'est pas méchant, mais je n'ai pas beaucoup d'estime pour eux, pour être honnête. C'est comme un cuisinier : quand on va au restaurant, on paie parce que le monsieur, il a passé des années de travail. Et, on sait, quand on est à table, que ce qu'il va nous apporter sera d'un bon goût. C'est pareil quand on va à l'hôpital : on n'a même pas besoin de se poser des questions parce qu'on sait que le docteur a fait 10 ans d'études. Quand on monte dans l'avion, on est en paix parce que le pilote a passé, je ne sais, 15 ans de son temps, à apprendre comment piloter. Au même moment, si tu veux monter dans l'avion et qu'on te fait savoir que le pilote, monsieur Antoine, est plombier mais qu'il va essayer de piloter, je pense que personne ne va entrer dans cet avion. Je pense que c'est super important d'avoir une certaine expérience dans son métier et, surtout, de préserver ses valeurs. (Lokua Kanza[61]).

L'art nécessite du travail constant de la part de la personne qui s'y engage selon ce que décrit Lokua Kanza.

Ensuite, Pépé Oléka explique : « Les couvents des divinités des religions endogènes béninoises vont façonner la manière de penser ma musique[62]. » Puis, elle ajoute :

> J'ai baigné dans plusieurs rythmes traditionnels béninois. Je suis, à la base, chanteuse de cabaret. Donc, à propos du rythme, je vais puiser partout. Je ne me limite pas à un rythme, en particulier. Je vais là où la musique m'emporte. J'appelle mon style de l'afro soul alternatif. J'ai la liberté d'aller parcourir tous les rythmes. Je vais aussi bien dans le rythme *tèkè* de chez nous que dans le rythme *toba*, dans le rythme *agbadja* dans le *tchinkoumin* et dans le *highlife*. C'est vrai que, ces dernières années, je me suis beaucoup laissé influencer par le *high life* parce que je trouve

[61] Entretien téléphonique de Lokua Kanza avec l'auteur le 17 avril 2019. Lokua Kanza répondait à la question : Il m'est arrivé de vous relier à certains mots comme ''éthique'', ''authenticité'' … Est-ce que vous confirmez que ces deux mots vous caractérisent, par exemple ?

[62] Entretien de Pépé Oléka avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020. Pépé Oléka répondait à la question : Qui sont vos modèles de musiciens (entendre artistes) et pourquoi celui et/ou ces musiciens ? (Inclure le plus grand nombre possible d'arguments).

> ce style très moderne et contemporain à la fois. Il faut savoir que c'est le *high life* qui a donné naissance à l'*afro beat*, très apprécié dans le monde entier, aujourd'hui. Même si j'ai quelques rythmes de prédilection comme le *high life*, je vais puiser un peu partout. Dans *Mousso*, en particulier, j'ai été puiser dans le jazz, le blues et le *high life* ; on a ajouté l'*udu* que je joue, cet instrument en terre cuite. Il y a aussi de la polyphonie, toutes ces petites choses qui font de la musique qui vient d'Afrique une richesse authentique. Je ne me suis pas cantonnée à un rythme en particulier mais, à certains moments, si vous avez l'oreille des musiques africaines, vous constaterez qu'il y a plusieurs molécules, si je peux le dire ainsi, qui composent ce rythme. La mélodie vient avant les paroles. C'est dire à quel point le rythme est caractéristique de la musique. Personnellement, je ne cherche pas à plaire au mélomane ou à untel dans ma pratique. J'œuvre à faire quelque chose qui me ressemble et, si le mélomane s'y retrouve, c'est tant mieux. La course effrénée aux millions de vues n'est pas ma quête. Donc, le rythme à la mode ne me hante pas. Toutefois, je reconnais que c'est l'une des singularités de la musique d'aujourd'hui, ou, du moins, c'est ce que recherche le grand nombre de mélomanes. La question est de savoir ce que l'on veut réellement, en tant qu'artiste. (Pépé Oléka[63])

La polyphonie qu'évoque Pépé Oléka est une association d'instruments de musique traditionnelle. Cet agencement relève de ce qui est complexe à en croire l'épistémologue Edgar Morin. Il qualifie de complexe : « ce qui ne peut se résumer en un maître mot, ce qui ne peut se ramener à une loi, ce qui ne peut se réduire à une idée simple[64] ». Dans ce sens, la musique de Pépé Oléka relève de la complexité. Nicolas Darbon, par les mots de James Clarke, parle de « Nouvelle Complexité » :

> La Nouvelle Complexité […] cherche à enrichir le langage musical de manière maximale, ce qui conduit à une musique d'un type très complexe – complexe à la fois pour les exigences

[63] Entretien de Pépé Oléka avec l'auteur par le canal WhatsApp le 11 novembre 2020. Pépé Oléka répondait à la question : Que dire de votre rapport au rythme ?

[64] MORIN, E. (1990), Introduction à la pensée complexe, Paris : Le Seuil, p. 10.

> techniques immenses vis-à-vis de l'exécutant et pour la quantité extraordinaire de matériaux et d'informations présentés[65].

Dans son caractère complexe, la musique de Pépé Oléka possède un soubassement rythmique béninois et africain. Tita Nzebi apporte une clarification à sa démarche musicale : « A la musique, j'apporte la particularité des rythmes *Nzebi* […][66]. » Elle part du *Nzebi*, le nom de son ethnie d'origine au Gabon. Elle en fait son patronyme d'artiste musicienne. Puis, elle en exploite les rythmes « traditionnels » qu'elle couple à la guitare et à la batterie, éléments de la musique « moderne ».
Tita Nzebi nous explique les fondements de son engagement musical symbolisé par la langue et les rythmes :

> Les rythmes sont typiquement nzebi. La langue dans laquelle je chante c'est le nzebi et donc tout est nzebi dans la musique que je fais. Et c'est pour cela et pour revenir au thème de notre discussion *l'identité et l'authenticité en question*, je trouve que je rentre bien dans ce thème là parce que moi ma musique est si on peut l'affirmer identitaire. Qu'est-ce qu'il y a d'identitaire dedans ? C'est ma musique en elle-même. Qu'est-ce qu'il y a d'authentique : c'est cette musique en elle-même qui est authentique. Et pourquoi il y a une question qui est liée à cela justement parce que la barrière qu'il peut y avoir par rapport à cela est que moi je chante dans une langue que beaucoup ne comprennent pas. Donc ça pourrait constituer une barrière pour un éventuel auditoire. Et donc il faut trouver peut-être le moyen de rendre cette musique accessible à d'autres personnes qui ne parlent pas la même langue que moi et qui ne la comprennent pas. La chance que j'aie eu est que j'ai commencé cette carrière solo ici en France donc je dis que ma musique elle s'est un peu développée hors sol. Mon auditoire est principalement occidental pour l'instant. Les africains sont en train de me découvrir, même mes compatriotes ils me découvrent au fur et

[65] DARBON, N. (2008), Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité, Notre-Dame de Bliquetuit : Millénaire III Editions, p. 80.
[66] Tita Nzebi, Entretien par mail avec l'auteur le 25 novembre 2020, Op. cit., p. 14.

> à mesure mais mon auditoire il est principalement occidental. Donc finalement la question identitaire ou la question d'authenticité n'est pas vraiment à la musique ce que beaucoup d'artistes croient parce qu'ils sont souvent obligés de se dessaisir de leur identité pour essayer de coller à un marché et c'est dommage. Je les comprends parce que c'est beaucoup plus difficile et plus long de convaincre un public qui ne comprend pas une langue dans une musique mais c'est faisable. Je ne suis pas l'artiste la plus commerciale, la plus connue du monde mais j'existe. Ça fait plusieurs années que je fais ça et que je suis en train d'évoluer dans ça. Donc ce qu'il a de nzebi dans ma musique, dans ce que je fais est que tout ce que je fais est du nzebi. Sauf les instruments qui ne sont pas des instruments nzebi parce que si je voulais être nzebi à 100% dans tout ce que je fais il n'y aurait pas de guitare dans ma musique, il n'y aurait pas de batterie dans ma musique parce que ce ne sont pas des instruments de chez moi. Chez nous notre instrument principal c'est le tam-tam mais il y a aussi des instruments à cordes mais ils sont très rares et on ne les utilise pas n'importe comment. Donc c'est surtout le tam-tam et les percussions qui accompagnent les musiques nzebi. (Tita Nzebi[67])

Cette approche de Tita Nzebi est similaire à la démarche de l'écrivain ivoirien, Ahmadou Kourouma[68]. Cet auteur s'est servi d'un processus d'une grande simplicité

[67] Entretien de Tita Nzebi via la plateforme zoom avec les membres du GRiiiM et des mélomanes de l'artiste le 26 novembre 2021. Tita Nzebi répondait à la question : Qu'est-ce qu'il y a du nzebi dans ta pratique musicale notamment dans tes rythmes.

[68] Ahmadou Kourouma, né le 24 novembre 1927 à Boundiali en Côte d'Ivoire et mort le 11 décembre 2003 à Lyon en France, est un écrivain ivoirien. En 1968, son premier roman, Les Soleils des indépendances, porte un regard très critique sur les gouvernants de l'après-décolonisation. En 1972, il tente de faire représenter sur scène sa pièce de théâtre Tougnantigui ou le Diseur de vérité. En 1988, son deuxième roman, Monnè, outrages et défis, retrace un siècle d'histoire coloniale. En 1998, son troisième roman, En attendant le vote des bêtes sauvages, raconte l'histoire d'un chasseur de la « tribu des hommes nus » qui devient dictateur. À travers ce roman, qui obtient le Prix du Livre Inter, on reconnaît facilement le parcours du chef d'État togolais, Gnassingbé Eyadema, et diverses personnalités politiques africaines contemporaines. En 2000, son quatrième roman, Allah n'est pas obligé, raconte l'histoire d'un enfant orphelin qui, parti rejoindre sa tante au Liberia, y devient enfant soldat. Ce livre

pour faire découvrir au lecteur de son premier ouvrage devenu un chef-d'œuvre, la langue *malinké*[69] non pas en la traduisant en français mais en la restituant avec des mots de la langue Française. Ce procédé a produit comme effet sur le lecteur de s'exprimer en *malinké* tout en utilisant des mots français accessibles à tous, aussi bien aux *Malinkés* dont la langue était ainsi promue mais aussi aux lecteurs francophones qui découvraient l'esprit, la mentalité *malinké*. La barrière de la langue[70] s'avère souvent un handicap qu'Ahmadou Kourouma a résolu à sa manière, permettant au récepteur, par sa méthode, indiquée précédemment, de communiquer avec la langue de départ tout en restant en contact avec sa langue d'origine.

Spécialiste d'études afro américaine, Marc Mvé Bekale apporte un regard qui permet de mieux comprendre l'esthétique musicale de Tita Nzebi[71] :

obtient le Prix Renaudot et le Prix Goncourt des lycéens. La même année, il est récompensé par le grand prix Jean-Giono pour l'ensemble de son œuvre. Lorsqu'en septembre 2002, la guerre civile éclate en Côte d'Ivoire, il prend position contre l'ivoirité, « une absurdité qui nous a menés au désordre » et pour le retour de la paix dans son pays. Au moment de sa mort, il travaillait à la rédaction d'un nouveau livre, Quand on refuse on dit non, une suite d'Allah n'est pas obligée : le jeune héros, enfant soldat démobilisé, retourne en Côte d'Ivoire à Daloa, et vit le conflit ivoirien. Ce roman est publié à titre posthume en 2004. Kourouma est marié à une Française rencontrée pendant son séjour à Lyon, et il est père de quatre enfants. Onze ans après sa mort, en novembre 2014, sa dépouille est transférée de Lyon en Côte d'Ivoire. Cf., https://fr.wikipedia.org/wiki/Ahmadou_Kourouma.

[69] Le malinké, issue de la langue Mandingue est parlée en Guinée, au Mali, au Sénégal et en Côte d'Ivoire par les Malinkés. On compte environ entre 500 000 et 1 million de personnes malinkophones dans le monde et principalement en Afrique de l'Ouest.

[70] Cf. ANDERSON, P. GRELIS, L. (2003) « De la langue originaire à la langue de l'autre », in Éla. Études de linguistique appliquée, vol. 3, n° 131, pp. 343 – 356.

[71] MALLO, C. (2022) Mu Mutu. « Grâce à l'Homme », film en couleur, avec BEKALE, M. M. DARBON, N. DOGNON, E. P. Et al., Paris : Bibaka Music, 33'.

> La musique de Tita Nzebi d'après les analyses de Marc Mvé Bekale est une invitation au voyage qui nous mène vers un environnement culturel assez particulier. Un environnement culturel pour lequel on a besoin quelque peu d'initiation pour l'apprécier. J'entends par initiation non pas au sens métaphysique, mystique ou religieux mais la notion d'initiation renvoie à la soif de connaissance sur les sources dans lesquelles elle puise son inspiration musicale. En la matière, je dirai que Tita Nzebi s'inspire abondamment des rythmes tirés du répertoire traditionnel et populaire du peuple nzebi. Il faut dire que les nzebi ont créé un art musical et chorégraphique que l'on appelle *Lingwala*. Chez Tita Nzebi ce rythme est vraiment retravaillé ; c'est-à-dire que, il n'y a pas de retranscription brute de cette expression musicale. Elle est hyperstylisée. Elle est épurée pour atteindre ce que j'ai appelé un degré de sophistication dû à un subtile et savant mélange d'instruments qui vont du trombone à la trompette et à la guitare électrique. Dans le *Lingwala* on trouve également une modalité musicale assez intéressante. Le chant est souvent composé de deux parties. Vous avez une partie avec un ensemble de voix masculine et un ensemble de voix féminine qui se répondent. Mais au-dessus de cet ensemble vous avez une voix d'animation ; ce qui fait une musique très dynamique, une musique très colorée et très vivante qui sollicite souvent le corps. Et là le *Lingwala* est indissociable du corps parce que comme on peut le voir, c'est souvent des déhanchés latéraux et qui donnent d'ailleurs quelque chose comme un mouvement en 4 temps, ça peut parfois être en 3 temps. Quelque chose comme 1-2-3-4, 1-2-3-4. Et là, c'est une modalité rythmique, c'est un substrat rythmique majeur que l'on va souvent trouver dans la musique de Tita Nzebi. Donc ce qu'on peut dire c'est que, elle a fait entrer la tradition nzebi dans les canons esthétiques post-modernes.

L'analyse de Bekale attribue la paternité de la fusion sonore des rythmes nzebi et des instruments modernes à Tita Nzebi. Cette analyse démontre comment la musique de Tita Nzebi nécessite pour le mélomane consommateur certaines prédispositions avant d'être comprise.

Pour résumer, Lokua Kanza, Pépé Oléka et Tita Nzebi se sont installés en France. Ils ont, chacun à leur façon, mis en place un style de musique tradi-moderne qui leur est

propre. Leur pratique musicale se détache quelque peu de la « mercantilisation[72] » telle qu'analysée par Théodor W. Adorno. Il ne s'agit pas exclusivement de musique « grand public » ; la démarche est relativement proche de la musique classique dans la mesure où elle vise un public de connaisseurs et d'admirateurs, ainsi qu'une forme d'universalité transculturelle. L'influence des musiques traditionnelles génère chez ces artistes ouverts à la modernité une esthétique musicale tradi-moderne (pour reprendre l'expression des artistes eux-mêmes). C'est ce qui les singularise des musiques de mode, musiques vite démodées, à caractère hautement commercial et industriel, débouchant sur la « liquidation de l'individu[73] ». Ces artistes, par leurs moyens personnels, sont arrivés en France, déçus du fonctionnement artistique dans leurs pays d'origine, et y exercent leur métier de chanteur en bénéficiant de certaines ouvertures professionnelles. S'ils ne vivent pas pleinement de leur art (contrairement à des artistes tels que le congolais Maître Gims ou la franco-malienne Aya Nakamura), en revanche ils sont parvenus à jouer une musique qu'ils jugent authentique et qu'ils valorisent à travers des tournées de spectacles[74].

[72] ADORNO, T. W. (2007), Le caractère fétiche dans la musique, Paris : Allia, p. 22. A en croire Adorno, le principe des stars est devenu totalitaire. Les réactions de l'auditeur semblent faire abstraction de tout rapport à l'exécution même de la musique pour ne plus répondre immédiatement qu'au succès précédemment accumulé. Expliquer ce succès par les écoutes spontanées qui l'ont précédé n'est pas suffisant, il faut plutôt considérer qu'il a été programmé à l'avance par la volonté des éditeurs, des magnats du cinéma parlant et des seigneurs de la radio.

[73] ADORNO, T. W. (2007), Le caractère fétiche dans la musique, Paris : Allia, p. 21.

[74] Cf. LE MENESTREL, S. (2012) [dir.], Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations, Paris : Hermann.

**Références bibliographiques**

**Les livres cités**

**ADORNO,** T. W. (2007), Le caractère fétiche dans la musique, Paris : Allia.

**AGOUMKPE**, E. (2018), Gbêhanzin, panthéon africain de la résistance, Paris : Céphas.

**ARNAUD**, G. **LECOMTE**, H. (2006), Musiques de toutes les Afriques, Paris : Fayard.

**BAMBA**, S. (1996), De la tradition à la world music, Paris : L'Harmattan.

**DARBON**, N. (2008), Brian Ferneyhough et la Nouvelle Complexité, Notre-Dame de Bliquetuit : Millénaire III Editions.

**HEINICH**, N. (1996), Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs, Paris : Éditions klincksieck.

**HENNION**, A. (1981), Les professionnels du disque. Une sociologie des variétés, Paris : Métailié.

**HERZHAFT**, G. (2005), Americana. Histoire des musiques de l'Amérique du Nord, Paris : Fayard.

**LE MENESTREL**, S. (2012) [dir.], Des vies en musique. Parcours d'artistes, mobilités, transformations, Paris : Hermann.

**MENGER**, P. M. (1983), Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'état dans la société contemporaine, Paris : Flammarion.

**MORIN**, E. (1990), Introduction à la pensée complexe, Paris : Le Seuil.

**Les articles cités**

**ANAKESA KULULUKA**, A. (2002) « La world music savante : une nouvelle identité culturelle de la musique contemporaine ? », in Musurgia, vol. 9, n° 3 - 4, pp. 55 – 72.

**ANDERSON, P. GRELIS**, L. (2003) « De la langue originaire à la langue de l'autre », in Éla. Études de linguistique appliquée, vol. 3, n° 131, pp. 343 – 356.

**BASTID**, F. (2009) « Que signifie « réussir sa carrière" pour un cadre aujourd'hui ? entre approche subjective et subjectivisme » in Humanisme et Entreprise, vol. 1, n° 291, pp. 1 - 20.

**DOCQUIER**, F. (2007) « Fuite des cerveaux et inégalités entre pays » in Revue d'économie du développement, vol. 15, n° 2 – 3, pp. 49 - 88.

**EADIE**, E., **FARDIN**, L. **SOLBIAC**, R. (2011) [dir.], L'Esclavage de l'Africain en Amérique du 16e au 19e siècle. Les Héritages, Perpignan : Presses universitaires de Perpignan.

**GIROUD**, M. (1994) « D'amour et d'émotions », in NF Magazine, n° 268, pp. 1- 29.

**LETHURGEZ**, F. (2020) « Être une compositrice Japonaise en France aujourd'hui, entre tradition et mondialisation », in Hermès, La Revue, vol. 1, n° 86, pp. 231 - 236.

**LETHURGEZ**, F. (2017) « Paroles d'attachement et paroles attachantes : dire et composer les territoires de la musique contemporaine », in Information géographique, vol. 81, n° 1, pp. 86 – 101.

**LÉVY**, J. (2007) « La mondialisation : un événement géographique », in L'Information géographique, vol. 71, n° 2, pp. 6 - 31.

**MORGAN**, J. (2006), Rap, techno, électro… Le musicien entre travail artistique et critique sociale, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

**PONTOREAU**, P. (1994) « Le sirocco souffle sur Montréal », in Le Devoir, n° 184.

**PRALONG**, J. (2010) « Toutes les trajectoires se valent-elles ? schémas cognitifs et succès de carrière », in Management & Avenir, vol. 7, n° 37, pp. 70 - 91.
**TOURNIER**, V., **VIRCOULON**, T. (2015) « Sécurité dans le golfe de Guinée : un combat régional », in Politique étrangère, vol. automne, n° 3, pp. 161 – 174.

**Filmographie**

**MALLO**, C. (2022) Mu Mutu. « Grâce à l'Homme », film en couleur, avec **BEKALE**, M. M. **DARBON**, N., **DOGNON**, E. P. Et al., Paris: Bibaka Music, 33'.

# *A PUNKY REGGAE PARTY - L'ESPERIENZA POSTCOLONIALE INGLESE DEL 2-TONE E DI ROCK AGAINST RACISM*

RICCARDO FOLLO

*Punky Reggae Party* celebra l'incontro tra culture e sotto-culture bianche e nere, interessante dal punto di vista politico, sociale e culturale, poiché tale incontro ha prodotto alcune delle esperienze antirazziste più importanti del periodo che va dal dopoguerra ai primi anni ottanta. L'incontro tra Punk e Reggae ha innanzitutto dato espressione a un'intera generazione giovanile alla ricerca di un'identità: i giovani asiatici e afro-caraibici, perché non si sentivano parte né della propria cultura di origine, né di quella "ospite", e i giovani bianchi perché disillusi dalla crisi organica che stava attraversando il paese in quegli anni e dalla perdita di fiducia nello Stato e nel governo, oltre a un generale senso di insoddisfazione dovuto alla sempre più reale fine dell'Impero Britannico. A tutti questi giovani, la musica e le controculture hanno fornito non soltanto un'identità, ma anche uno strumento attraverso cui far sentire la propria voce e soprattutto esprimere il proprio dissenso. È interessante notare a margine come gli effetti, il seguito di questo *Punky Reggae Party*, questo incontro tra culture si manifesti esplicitamente ancora oggi e sia diventato parte integrante della "cultura" inglese - ad esempio, sulle gradinate londinesi di Stamford Bridge, i tifosi del Chelsea hanno adottato come coro da stadio una famosa canzone Reggae/Ska, *Liquidator* di Harry J. Allstars (1969). I due punti focali principali attorno ai quali si è concretizzato l'incontro tra le diverse esperienze (musicali e culturali) di lotta e di resistenza sono la campagna antirazzista di Rock Against Racism (RAR) e

l'esperienza musicale che nacque attorno all'etichetta discografica 2-Tone Records, fondata da Jerry Dammers, membro della band The Specials.

Rock Against Racism (1977-1982 circa) fu una campagna politica e culturale antirazzista nata in seguito ad alcune dichiarazioni xenofobe e anti-immigrazione del chitarrista blues inglese Eric Clapton, volta a combattere il razzismo all'interno della, e attraverso la, musica. L'etichetta discografica 2-Tone racchiuse sotto di sé tutta una serie di band, che sono andate a formare quello che possiamo definire un vero e proprio "movimento" 2-Tone, accomunate come erano da una comune avversione al razzismo, visibile non solo nel *design* a scacchi bianchi e neri che simboleggiava la vicinanza delle due "culture", delle due "razze" (dei due "toni"), ma anche nei testi delle canzoni e nella composizione delle band stesse, che con le loro line-up multi-culturali costituivano una rottura netta con tutto il Pop mainstream di quegli anni. Con l'avvento di questi gruppi e di questo nuovo genere musicale che mescolava sapientemente lo Ska giamaicano con il Punk inglese, per la prima volta sulla televisione nazionale inglese, la BBC, andarono in onda nel famoso programma *Top Of The Pops* band di bianchi e neri, a simboleggiare all'intera nazione una vicinanza e una unione tra questi due mondi, fino ad allora ermeticamente separati.

Sarà fondamentale dunque fare leva su una breve storia dell'evoluzione della musica giamaicana [disponibile in appendice], sia per capire la mescolanza di generi musicali che venne dopo, sia per comprendere meglio le storie e le esperienze delle popolazioni che hanno creato questa musica, che le hanno dato sostanza, e che l'hanno esportata in tutto il mondo. La musica giamaicana, quindi, rappresenta il *fil rouge* di questo articolo, che si andrà poi ad intrecciare con il discorso su razza, razzismo e antirazzismo, visibile ed evidente nella situazione che le comunità afro-caraibiche hanno dovuto affrontare sia in una condizione coloniale che in quella post-coloniale.

**Reggae/Ska in UK**

Dal dopoguerra in poi, nella fase post-coloniale del rapporto tra le due isole, si assiste a quella che Bauman chiama pressione coloniale alla rovescia: un *ritorno coloniale* dei paesi ex-colonizzati verso i loro ex-colonizzatori (Bauman, 2005, cit. in Mellino, 2012, p.64). In Inghilterra la numerosa presenza di immigrati Giamaicani, Pakistani o Indiani non può essere vista ignorando il passato coloniale britannico nell'Oceano Indiano e nei Caraibi. Il fenomeno delle migrazioni di massa non sarebbe altro che l'espressione di quella condizione postcoloniale, strettamente legata secondo Stuart Hall «all'irruzione dei margini nel centro, al ritorno del mostro coloniale della razza e del razzismo nel ventre stesso della bestia» (Hall, 2006, cit. in Mellino, 2012, p.65). Questo rovesciamento del rapporto coloniale ha generato tutte le storie critiche provenienti dal basso, le storie dei subordinati, delle minoranze, degli oppressi, dei colonizzati, dei "popoli senza storia". È quello che possiamo trovare nelle esperienze musicali del Reggae/Ska giamaicano e del Two-Tone britannico, ovvero un paradigma di lotta culturale attraverso l'espressione popolare: la musica, uno dei primissimi strumenti di resistenza, in Giamaica è stata esattamente l'espressione di questa lotta, specie in accordo alla ricezione nella "madrepatria". Secondo C.L.R. James:

> le popolazioni che si trovano in una civiltà occidentale, che ci sono nate ma che non ne fanno completamente parte, hanno una visione unica della propria società. [...] Quello che queste persone hanno da dire darà una nuova visione, uno sguardo più forte e più profondo sia sulla civiltà occidentale che sulla popolazione nera al suo interno (James, 2000, p.55).

La componente culturale afrocaraibica delle comunità nere in Inghilterra divenne una presenza costante e inizialmente ambigua sulla scena culturale e sociale della nazione "ospitante". Grazie alle condivise esperienze di classe tra la *working class* bianca e inglese e i nuovi migranti afrocaraibici, nelle istituzioni culturali della *working class*

inglese si verificò uno storico incontro tra culture, il cui risultato fu visibile all'interno delle sottoculture giovanili che si svilupparono, in cui la componente nera era predominante. «La supremazia nera all'interno di queste sottoculture invertì nella maniera più evidente la relazione di dominazione e subordinazione che esisteva al di fuori delle dance hall, lungo le linee della razza» (Gilroy, 1987, p. 215). Probabilmente fu l'ideologia Rastafariana ed il suo utopismo che risuonarono maggiormente tra la popolazione bianca (Haddon, 2017, p. 296); il reggae era infatti *rebel music*, non era diventata presuntuosa e condiscendente come molta della musica rock prodotta dalle rockstar bianche e ricche. Gli artisti Reggae, invece, rimanevano in contatto con le proprie origini, cercavano di restare vicini ai propri fan. E soprattutto cantavano di povertà, disperazione e rivolta – temi che si relazionavano facilmente alle esperienze quotidiane di molti giovani bianchi (Hebdige, cit. in Connell, Gibson, 2003, p. 178).

Uno dei risultati di questa vicinanza tra bianchi e neri fu l'adozione della musica giamaicana da parte di una delle prime sottoculture giovanili inglesi di quegli anni: i *Mods* (detti anche *Hard Mods*, diminutivo di *mod*ernista). La musica giamaicana già aveva fatto un suo debutto in Inghilterra, come vedremo più avanti, attraverso l'etichetta *Blue Beat Records*, ma fu con l'arrivo delle prime sottoculture che iniziò a diventare un fenomeno riconosciuto pur senza perdere il suo carattere alternativo e *underground* - che costituiva uno dei principali punti di attrazione verso questa musica per i giovani inglesi (Hebdige, 1987, p.78). Fu tra l'estate e l'autunno del 1963 che un riconoscibile stile *mod* inizia a diffondersi nelle metropoli inglesi, ed in particolare nei quartieri meridionali di Londra. Ciò che accomunava i mod era la quasi frenetica attenzione nel vestirsi, la passione per i dischi, le anfetamine e gli scooter italiani, e il ritrovarsi in determinati club o luoghi di ritrovo. E soprattutto ascoltare la stessa musica. «La musica dei *mods* era rigidamente nera come ispirazione»; R'n'B, Soul e Ska (Chambers, 2003, p. 58). «Lo Ska aveva ovviamente soddisfatto le esigenze che la musica pop non riusciva più a fornire» e aveva resistito alla commercializzazione

(Hebdige, in Hall, Jefferson, 1975, p. 148). Il successo della musica giamaicana in quegli anni può essere attribuito, secondo Augustyn, ai mods, per canzoni come *Madness* di Prince Buster (1964) o *Al Capone* (1967) dello stesso artista, che raggiunsero le vette delle classifiche discografiche grazie al "consumo" che ne facevano i giovani inglesi (Augustyn, 2013, p.68).

Intorno al 1966 il movimento *mod*, tuttavia, iniziò a sgretolarsi; alcuni ex-mods andarono a confluire nel mondo *hippie* degli anni '70 mentre altri, i cosiddetti *hard mods* rinforzarono ancora di più le ideologie e lo stile dei mods, ribadendo ancora più chiaramente i limiti che la crisi imponeva sulla realtà quotidiana, creando una nuova sottocultura: gli *Skinheads* (Hebdige, 1987, p. 78; Chambers, 2018, p. 60). Gli Skinheads erano giovani bianchi provenienti dalla classe operaia che rifiutavano le sonorità pop e «sembravano essersi resi conto che la musica pop, che una volta distruggeva qualsiasi barriera di classe, apparteneva ora a un'intellighenzia» (George Melly, cit. in Chambers, 2018, p. 128). Fu in questo momento che la musica giamaicana entrò definitivamente nella coscienza pop inglese; alcuni singoli come *Israelites* di Desmond Dekker (1968) raggiunsero le vette delle classifiche inglesi grazie agli Skinhead, diventando veri e propri "inni" degli Skinhead, mentre alcuni artisti giamaicani registrano canzoni dedicate ai loro fan inglesi dai capelli corti, come ad esempio la canzone *Skinhead Moonstomp* (1970) della band Symrapip (Hebdige, 1987, p.78; Jones, 2016, p. 91).

Con gli Skinhead le connessioni tra cultura bianca e cultura afro-caraibica si intensificarono ulteriormente, al punto che molti li definivano "*white negroes*" e la stampa sottolineava la minaccia violenta che questi gruppi di giovani potevano rappresentare (Hall, Jefferson, 1975, p. 149). La violenza tra i vari gruppi di *Skin* non era infrequente, anzi; una delle principali attività di questi gruppi era il cosiddetto *Paki-bashing*, azioni violente e razziste contro proprietà o persone di origine asiatica

(Pakistani o Indiani, principalmente). Spesso si scontravano anche gruppi rivali di Skinheads oppure la violenza faceva parte delle dinamiche di *hooliganism* degli stadi inglesi (*Ibid.*). A causa di questi loro atteggiamenti la cultura *skinhead* è da sempre stata associata con movimenti di destra o di estrema destra e fascisti. Tuttavia, come confermato da diversi autori, non tutti erano razzisti e vi erano anche degli Skinhead neri (Traber, 2013, p.7). Purtroppo, però, questo movimento giovanile è stato da subito individuato da gruppi politici parlamentari o extraparlamentari come possibile territorio di reclutamento. La sezione giovanile del National Front cercò più volte di appropriarsi di questi giovani per unirle alle fila del loro movimento, dando voce alle loro richieste razziste contro gli immigrati ed assicurandosi una solida base elettorale (Worley, Copsey, 2016, pp. 36-7). E spesso ci riuscirono in virtù della ricerca di identità che si esprimeva attraverso queste sottoculture; gli skinheads, così come i mods prima di loro e i punk successivamente, non facevano altro, appropriandosi di alcuni aspetti di una cultura "esterna", di crearsene una propria, nuova ed *unica*.

Questa alleanza tra giovani bianchi e neri, tuttavia era estremamente precaria e non era destinata a durare, almeno per il momento. Al di fuori dei club, delle discoteche e dei luoghi di ritrovo, dove bianchi e neri si mescolavano ascoltando la musica giamaicana, nel mondo del lavoro la situazione si faceva sempre più stringente. La disoccupazione cresceva a dismisura al punto che bisognava dividersi quel poco lavoro che c'era con i propri coetanei afrocaraibici. Inoltre, i continui attacchi razzisti contro la comunità asiatica erano un chiaro segno che qualcosa non andava tra i due gruppi (Hebdige, 1979, p. 58). Simon Jones descrive questo periodo come "*great reggae war*", durante la quale per circa nove mesi, su base quasi quotidiana, si verificavano scontri fra giovani neri alla ricerca di un locale che suonasse la loro musica, e giovani bianchi che si ritrovarono ora nei loro pub e nelle loro discoteche in inferiorità numerica rispetto ai neri. Il clima di tensione razziale alimentato dai discorsi di Powell, le infiltrazioni tra gli Skinhead di National Front e British Movement

segnarono la fine di questa alleanza tra bianchi e neri. È in questo momento che l'adozione dello stile *Skinhead* inizia a stringere rapporti più stretti con il mondo degli *hooligans* e con numerosi episodi di razzismo non più solo contro gli asiatici ma stavolta anche verso la comunità nera afro-caraibica (Jones, 2016, p. 93). Nell'estate del 1972, infine, un gruppo di Skinhead si unì ai residenti della zona di Toxeth a Liverpool per attaccare un gruppo di migranti di seconda generazione e questo avvenimento, secondo Hebdige, segnò un punto di svolta nella storia del rapporto tra gli Skinhead ed il Reggae (Hebdige, 1979, p. 59).

Furono i *Punk* a raccogliere il testimone lasciato dagli Skinheads. Il termine *punk* (letteralmente: teppista) è stato utilizzato per la prima volta durante gli anni '70 da alcuni critici musicali americani per descrivere alcune "*garage bands*" che negli ultimi anni stavano nascendo nel Lower East Side di Manhattan. Il termine fu successivamente utilizzato per indicare sia un genere musicale (il Punk) che una sottocultura giovanile (i Punk). Furono gruppi come i Sex Pistols e i The Clash a portare questo nuovo genere musicale alla ribalta internazionale (Moore, 2004, p. 309). Il Punk rivendicò sempre la sua origine operaia, opposta al sistema politico cercando sempre di attingere dallo stile di vita della classe operaia avvicinandosi al loro pubblico, invece di allontanarsi come avevano fatto le grandi Rockstar del passato (Connell, Gibson, 2003, p. 77). Lo stile di un Punk, con i capelli a punta, le magliette strappate, i pantaloni di pelle e i giubbini di jeans, può sembrare a prima vista totalmente diverso dallo stile Reggae. Anche i due generi musicali sembrano essere totalmente all'opposto uno dall'altro: calmo, tranquillo e rilassato il Reggae; veloce, frenetico e "violento", il Punk. Le similitudini tra i due mondi, le due culture, tuttavia, erano molte. Il Punk, ad esempio, parlava della crisi inglese allo stesso modo in cui il Reggae parlava del declino della società occidentale, di Babylon; entrambi i movimenti erano inoltre radicati nell'esperienza sub-urbana ed entrambi i gruppi venivano "rigettati dalla società" e "trattati con impunità" (*Punky Reggae Party* – Bob

Marley, 1977) sulla base del loro aspetto, dei loro atteggiamenti e delle loro convinzioni. Anche i titoli delle canzoni sono simili: *Anarchy in the UK* (Sex Pistols, 1976) e *War inna Babylon* (Max Romeo, 1976) sono due ottimi esempi (Hebdige, 2003, p. 81). John Lydon (alias, Johnny Rotten), leader dei Sex Pistols, dichiarò da subito il suo entusiasmo verso il reggae, confermato anche nel suo gruppo successivo, i Public Image Ltd. I The Clash registrarono diverse cover di vecchie *hit* reggae, oltre a inserire la musica giamaicana durante i loro *live set*. Alcuni gruppi, inoltre, presero l'abitudine di produrre delle "versioni" dub delle loro canzoni sul lato-B dei dischi, pratica presa in prestito dall'industria discografica reggae (Jones, 2016, p. 96). Grazie a questo *endorsement* del Punk nei confronti del Reggae, la popolarità di questo genere crebbe notevolmente in questi anni. Johnny Rotten, leader dei Sex Pistols, fece un vero e proprio appello ai suoi fans, dicendo che avrebbero dovuto ascoltare più musica reggae perché il messaggio che passava questa musica giamaicana era esattamente lo stesso che cercavano di trasmettere i gruppi punk (Rachel, 2016, p. 61). Nonostante le forti affinità però, l'integrità dei due generi venne scrupolosamente mantenuta. Reggae e Punk, musicalmente sono in opposizione; ad esempio, mentre il Punk predilige le alte frequenze, il reggae è molto più spinto verso le basse frequenze. Anche nel modo di scrivere i testi, se il punk è diretto e frontale nelle sue critiche del sistema, il reggae fa largo uso di ellissi o allusioni (Hebdige, 1979, p.67-8). Reggae e Rasta «erano una presenza aliena, un corpo estraneo che minacciava la cultura inglese mainstream dall'interno e che risuonava con i valori adottati dal Punk (anarchia) » (Hebdige, cit. in Stratton, 2011, p. 201). Attraverso il reggae e la musica giamaicana, il movimento punk cercava di esprimere la propria alienazione verso la società inglese attraverso l'alienazione che vivevano quotidianamente gli afrocaraibici in Inghilterra. In altre parole, i Punk usavano il reggae per mostrare la *loro* alienazione (Stratton, 2011, p. 204). Non solo, attraverso il Reggae ora la gente era più attenta e interessata alla comunità nera e alle discriminazioni che subiva quotidianamente. Secondo Brinsley

Forde, membro di Aswad, la prima *black british reggae band* a firmare con un'importante etichetta discografica, nella musica reggae si parla delle proprie esperienze, sperando che la gente riesca a identificarsi con esse. "*We're not satisfied with the life we're living*", dice Forde parafrasando Bob Marley, e i giovani bianchi gli rispondevano 'Sì, capisco quello che stai dicendo. Non ho bisogno di essere nero per identificarmici'. (Rachel, 2016, p. 67). 0171Improvvisamente un nero non era poi una presenza così estranea, ed è stata la musica che ha iniziato a buttare giù queste barriere» (Forde, cit. in *Ivi*, p. 68).

All'interno della scena Punk è possibile anche riconoscere la volontà di riscatto di una intera generazione di giovani bianchi inglesi rispetto alla società che li aveva messi in secondo piano. La canzone *White Riot* dei Clash (1977) fornisce un ottimo esempio: in occasione del carnevale di Notting Hill del 1976 la comunità afrocaraibica si ribellò all'eccessiva presenza di forze dell'ordine che sembrava rappresentare quasi una repressione dell'evento. "Ispirati" dalla rabbia e dalla ribellione della comunità delle West Indies, i Clash invitavano i loro coetanei bianchi a fare altrettanto, dichiarando di volere una "rivolta bianca, una rivolta nostra", esprimendo appieno la volontà di questa generazione di trovare una via di uscita dal sistema (Stratton, 2011, p. 204).

La primissima esperienza della musica giamaicana in Inghilterra risale ai primi periodi dell'immigrazione di massa dai Caraibi. Già verso la fine degli anni '50 la cultura del *sound system*, delle *blues dances* e delle *shebeens* era diffusa tra la popolazione delle West Indies nei quartieri a maggioranza neri come Brixton o Ladbrooke Grove. La prima etichetta discografica a lanciarsi nella produzione e nell'importazione di musica giamaicana fu la *Blue Beat Label*, sussidiaria della *Melodisc* già impegnata nell'importazione di *calypso, mento* e altra *world music*. Il nome della casa discografica deriva dal nome con cui i giamaicani londinesi si riferivano a questo nuovo "Jamaican R'n'B", che poi divenne Ska. La Blue Beat Label entrò quindi

ufficialmente nel mercato nel 1960 con la canzone *Boogie in My Bones* di Laurel Aitken (Lorre, 2019, p. 102). In questo periodo la musica giamaicana era ancora relegata tra le musiche *underground*, veniva spesso ignorata quando non apertamente derisa o inferiorizzata dai critici musicali o dalle radio e dalle televisioni, che deliberatamente sceglievano di tenere questa musica fuori dai loro palinsesti. Furono, come abbiamo visto, le sottoculture giovanili a spingere progressivamente sempre di più la musica giamaicana verso le vette delle classifiche discografiche inglesi, ma fu Chris Blackwell il primo a riuscirci. Uno dei punti vincenti della strategia di Blackwell fu quello di aver agito da "mediatore culturale" tra Giamaica ed Inghilterra, cercando di riportare agli inglesi un suono meno grezzo e più pulito rispetto alle registrazioni Ska prodotte in Giamaica. Per l'arrangiamento di *My Boy Lollipop* così come per la registrazione di *Legend* (1984) di Bob Marley, Blackwell utilizzò musicisti inglesi, convinto che ciò potesse portare una maggiore popolarità della musica presso i giovani inglesi, «prendendo la musica del ghetto e trasformandola, per un consumo più generale» (Stratton, 2010, p. 10). Di lì in poi, grazie all'intervento di Mods, Skinhead e Punk, la musica Reggae/Ska trova un suo spazio all'interno del panorama discografico inglese.

Oltre alla musica importata dalla Giamaica, tuttavia, nascevano in Inghilterra numerosi gruppi reggae formati da immigrati caraibici di seconda generazione, oramai in tutto e per tutto "inglesi", che però non perdevano le radici con la loro cultura, con la loro musica e con la loro religione. Steel Pulse, the Cimarons, Matumbi, Aswad sono solo alcuni dei nomi delle principali band di "*black British reggae*".

> Non appena lasciavamo la scuola ci accorgemmo che tutto quello che ci era stato promesso – un lavoro, un futuro e così via – era tutto diverso. Quando ti rendi conto di questo, tutto quello che puoi fare è rivolgerti alla tua cultura e a te stesso. Non c'è nessun altro posto dove cercare. Ad un nero non viene data la possibilità di esprimere la propria voce al di fuori della musica.

> Per questo la musica è importante. La musica è il messaggio (David Hinds, cit. in Hebdige, 1987, p. 85).

Molti di questi gruppi si rifanno apertamente ai temi Rastafariani di Jah, Babylon e Zion, ma allo stesso tempo, a differenza del reggae proveniente dalla Giamaica, questi gruppi facevano riferimento alle loro vite di neri anglo-giamaicani in Inghilterra e alle condizioni in cui la comunità nera versava. *Can't Walk the Streets* (1979) degli Aswad affronta il problema della *Sus-Law* (Suspected Person Act, attraverso cui la polizia poteva arrestare chiunque fosse anche solo sospettato di commettere un crimine, senza alcuna prova); il primo album degli Steel Pulse, *Handsworth Revolution* (1978) è dedicato alla comunità di Handsworth (Birmingham) della quale il gruppo fa parte. Altre canzoni del gruppo come *Ku Klux Klan* (1978) affrontavano direttamente il problema del razzismo; il nome della reggae band UB40 (anche se non rientrano nella categoria delle "black" British band) deriva dal modulo che bisognava compilare per la richiesta di sussidi statali (Unemployment Benefit, Form 40) (Hebdige, 1987, p.85). Ancora una volta la musica giamaicana dimostra la sua capacità di creare nuove identità culturali, dando voce a quei messaggi e quelle comunità spesso inascoltate.

Il Reggae ed altre forme musicali nere possono essere considerate, complessivamente, come un'espressione anticapitalista. Ciò non vuol dire che il Reggae si limita al solo anticapitalismo, essendo molto attento e attivo su temi come il razzismo o il sessismo; tuttavia, è intorno al discorso sul capitalismo che si possono ritrovare tre filoni che racchiudono la critica del Reggae e che hanno costituito uno dei motivi di attrattiva nei confronti della *working class* bianca. Il primo tipo di critica anticapitalista ritrovabile nella musica Reggae è la critica al *produttivismo*, alla cultura del lavoro capitalista che aveva prima schiavizzato i neri, e ora li inseriva all'interno della già sfruttata classe operaia. La situazione dell'Inghilterra postcoloniale in cui giovani bianchi e neri si vennero a trovare negli anni settanta era particolarmente applicabile

a questo tipo di critica (Gilroy, 1987, p. 268). Il secondo tema critico è quello che fa riferimento allo Stato, nel senso più ampio del termine, incarnato nella terminologia Rastafariana in Babylon. Il richiamo alla città biblica stava ad indicare qualsiasi autorità legislativa che agisse sulla vita delle popolazioni, dai colonizzatori, agli schiavisti, fino alla polizia britannica. Come è evidente, anche intorno a questo tema i giovani bianchi poterono identificarsi, dato il loro status di giovani che li portava naturalmente a essere etichettati come possibili criminali. Un esempio di questo tema è la famosa canzone di Bob Marley *I Shoot the Sheriff* (1974). Il terzo tema attorno cui si cristallizza la critica della musica Reggae è il valore della storia, della schiavitù da riscoprire per le popolazioni nere, simbolo di un'oppressione passata ma mai superata; il musicista Burning Spear chiede "*do you remember the days of slavery?"* nella canzone *Slavery Days* (1974), per ricollegare l'esperienza della schiavitù passata all'oppressione postcoloniale come primo passo verso un suo superamento. Verso una "emancipazione dalla schiavitù mentale" e la riscoperta di una propria identità, cosa di cui erano alla ricerca anche i giovani bianchi (Gilroy, 1987, 281).

Questa "alleanza", questa vicinanza tra Punk inglese e Reggae/Ska giamaicano si cristallizza definitivamente nei gruppi Reggae-Ska-Punk del cosiddetto movimento 2-Tone. In riferimento a quanto ricordato sulla situazione politica e socio economica dell'Inghilterra degli anni '70 settanta, l'inflazione raggiunse livelli altissimi, la disoccupazione continuasse a crescere (fino alla cifra record di 66% nel 1981), e a causa della crisi del petrolio in Medio Oriente fu introdotta la settimana di tre giorni, con la quale si limitava l'utilizzo della corrente da parte degli esercizi commerciali. Le fabbriche di automobili di Coventry e Birmingham avevano attirato negli anni un gran numero di lavoratori afro-caraibici, con il loro numero che passò dalle 5000 unità nel 1951 a circa 70000 persone in venti anni nel 1971. Quest'area geografica presentava particolari caratteristiche che col tempo favorirono l'emersione del movimento 2-Tone, ad esempio un particolare provvedimento legislativo che venne

introdotto dal consiglio cittadino di Birmingham, con il quale si mise in atto una politica di "dispersione razziale" in ambito abitativo, per evitare di creare zone ghettizzate. Ciò costituì la base su cui si poteva costruire questa mescolanza di bianchi e neri emersa nel 2 Tone (Conduit, 2107, pp. 28-9).

> C'era qualcosa che aveva a che fare con l'industria automobilistica. Quando sei stato accanto ad una persona in una catena di montaggio per dieci anni … non noti di che colore è la sua pelle (Wakeling, cit. in Conduit, 2017, p. 58)

Fu Jerry Dammers l'artefice di tutto il movimento del 2-Tone e, secondo Augustyn, senza di lui lo Ska in Inghilterra sarebbe rimasto un genere musicale di nicchia, incapace di fare il grande salto nell'industria pop e *mainstream*. Dammers nasce in India nel 1954, ma all'età di dieci anni si trasferisce con la sua famiglia a Coventry; da adolescente attraversa tutta la trafila di sottoculture giovanili di quegli anni – Hippies, Mods, Skinheads – e inizia da subito ad appassionarsi alla musica giamaicana Reggae/Ska (Augustyn, 2013, p. 76). L'idea di Dammers nacque dalla volontà di riflettere i gusti eterogenei del pubblico giovanile britannico sottoproletario, riuscendo anche ad esprimere umori e stile, in modo che le nuove generazioni potessero trovare la loro voce in questo movimento (Jones, 2016, pp. 105-6). Inizialmente l'idea era quella di cercare un sound *punky-reggae* simile a quello dei The Clash nella canzone *White Man in Hammersmith Palais* (1978) ma la band per molto tempo provò ad integrare i due stili senza molto successo. La soluzione fu trovata nello Ska che era musicalmente più leggero del Reggae e aveva meno connotazioni religiose (Reynolds, 2006, p. 231). Secondo Dammers, era più simile ad alcuni stili di Brit Rock degli anni '60 (*Ibid.*), mentre Lynval Golding, il chitarrista giamaicano degli Specials, sostenne che il reggae era «troppo pesante e troppo rilassato per la nuova generazione, che vuole sfogarsi e liberare la propria energia» (Jones, 2016, p. 105). Quelli erano infatti gli anni della *disco music* e i giovani inglesi, che nel finesettimana cercavano uno svago

rispetto alla vita che conducevano, avevano bisogno di ballare, di sfogarsi. Né il Reggae né tantomeno il Punk sono musiche particolarmente ballabili, mentre lo Ska lo è molto di più; questo fu un altro dei motivi che spinse Dammers e i successivi gruppi del 2-Tone ad "utilizzare" lo Ska piuttosto che il Reggae (Conduit, 2017, p. 47).

Dammers fondò nel 1978 i *The Specials*, creando altresì una propria etichetta discografica, la *Two Tone Records*, una mascotte ed un motivo ricorrente che sarebbe stato il *concept-art* della band e della *label*, ovvero il motivo a scacchiera, che simboleggiava la vicinanza di bianchi e neri, l'armonia razziale e la tolleranza (Conduit, 2017, p.60; Gilroy, 1987, p. 226). Sulla questione del nome, *Two Tone*, Dammers non pensò da subito al significato antirazzista che poteva avere, i due toni, bianco e nero uno accanto all'altro, ma una volta che i giornali e le persone iniziarono a dargli questo significato per lui non c'erano affatto problemi. Dopotutto «l'idea del 2-Tone era quella di creare una band multirazziale punk/reggae facendone una forte affermazione di anti-razzismo» (Dammers, cit. in Rachel, 2016, p. 236). Anche la scelta del motivo a scacchi bianchi e neri, secondo Dave Wakeling, membro dei The Beat, altra band dell'etichetta 2-Tone, era un modo per riappropriarsi di questo "simbolo" che era un motivo ricorrente sulle uniformi della polizia (Wakeling, cit. in *Ivi*, p. 238).

Dammers era fortemente intenzionato a far arrivare questo messaggio antirazzista al suo pubblico, ed in particolare, come sostenuto da lui stesso, ai gruppi nazionalisti e razzisti che stavano guadagnando fiducia nel paese. I due giamaicani Lynval Golding e Neville Staples, quindi, entrarono a far parte della band e quasi tutte le band della *Two Tone Records* erano composte da *lineup* miste, o nere, ad eccezione dei Madness, l'unica band composta esclusivamente da bianchi. «Non ci poteva essere una migliore pubblicità di armonia razziale che vedere bianchi e neri insieme sul palco, e in

particolar modo quando quel palco raggiungeva milioni di persone attraverso la televisione» (Traber, 2013, p. 8). Secondo Augustyn, inoltre, il messaggio di unità e di uguaglianza veniva trasmesso dagli Specials (e dagli altri gruppi) attraverso il cosiddetto *stage invasion*, l'invasione del palco da parte del pubblico durante il concerto e soprattutto alla fine. Era un modo per eliminare le barriere esistenti tra la band ed il pubblico, per «mantenersi sullo stesso livello delle persone che comprano i tuoi dischi», nelle parole dello stesso Dammers. In queste situazioni il motto era "*nobody is special*", con il quale la band ricordava a tutti i suoi fan che si era davvero tutti uguali, vivendo tutti nella stessa situazione di crisi, di disoccupazione, di tensione razziale. Si trattava, conclude Augustyn, di una chiara presa di posizione contro la borghesia (Augustyn, 2013, p. 77) e, aggiungiamo noi, contro il razzismo e le discriminazioni. Secondo Linton Kwesi Johnson, «gli Specials erano ragazzi bianchi inglesi, influenzati dalla musica e dalla cultura giamaicane; un incontro dei giovani attraverso la musica» (LKJ, cit. in Rachel, 2016, p. 238).

Nell'autunno del 1979 la *2-Tone Mania* si era sparsa per tutta la nazione, con la definitiva consacrazione nella trasmissione televisiva *Top of The Pops*. Il sogno di Dammers di una moderna Motown – una invincibile fabbrica di hit musicali, con diverse band unite da un sound comune – sembrava essersi avverato (Reynolds, 2006, p.232). La maggior parte delle canzoni 2-Tone originali (quando, cioè, non erano cover di vecchie canzoni giamaicane) trattavano temi che facevano riferimento alla propria esperienza sub-urbana: razzismo, molestie e maltrattamenti da parte della polizia, disoccupazione, politica, erano i temi principali di moltissime canzoni. Ma è sul tema della *razza* che il Two Tone fece la sua affermazione più potente (Jones, 2016, p. 106).

Le band del 2-Tone per essere sicuri che il loro messaggio passasse, consce dell'ambiguità che si poteva creare visti i partecipanti ai loro concerti, hanno più volte

dichiarato la loro totale avversione al razzismo. Conduit cita un giornale musicale, *Melody Maker*, attraverso il quale le band del 2-Tone fecero un appello rivolto ai piantagrane, agli istigatori, ai razzisti che cercavano la violenza di stare lontani dai loro concerti: «chiunque sia alla ricerca di una rissa non è il benvenuto alle serate 2-Tone» (Melody Maker, 03/11/1979, cit. in Conduit, 2017, p. 94). Altri argomenti affrontati dalle canzoni Two-Tone comprendono la politica, la disoccupazione, la guerra, la rabbia sociale e di classe, la violenza della polizia e un generale senso di insoddisfazione nei confronti della società inglese. I testi dei gruppi 2-Tone rispecchiavano quindi in generale la situazione sociopolitica dell'epoca, dando voce alle richieste delle nuove generazioni, e facendo aperti riferimenti ad argomenti o persone specifiche (Conduit, 2017, p.102).

Tuttavia, il loro capolavoro, gli Specials, lo hanno compiuto nel 1981, con la canzone *Ghost Town*, che raggiunse le vette delle classifiche inglesi e diventò la "colonna sonora" dei Riot partiti da Brixton nello stesso anno in cui neri e bianchi, insieme, si ribellarono contro il sistema inglese. Ispirati sia da un recente viaggio a Kingston, sia dalla testimonianza in prima persona degli effetti delle politiche della Thatcher in Inghilterra, nacque l'ispirazione per Ghost Town (Reynolds, 2006, p. 238). Dammers spiega ancora meglio il contesto in cui venne scritta la canzone:

> Il paese stava cadendo a pezzi. Viaggiando tra le varie città potevi renderti conto che ciò che stava accadendo era terribile. A Liverpool, tutti i negozi erano chiusi e anche tutto il resto stava chiudendo. Margaret Thatcher sembrava essere impazzita, stava chiudendo tutte le industrie, costringendo milioni di persone alla disoccupazione. Noi l'abbiamo visto con i nostri occhi durante il tour. Potevi vedere questa frustrazione nel pubblico. A Glasgow, c'erano queste vecchiette in strada che vendevano i loro oggetti della casa, come tazze e salsiere. Era incredibile. Era chiaro che qualcosa era davvero, davvero sbagliato. (Dammers, cit. in Stratton, 2011, p. 213).

Secondo Reynolds, *Ghost Town* fu la canzone più importante e politicamente attuale nel mondo musicale dopo *God Save the Queen* (1977) dei Sex Pistols. Le tre settimane in cui la canzone era al numero uno delle classifiche nei sobborghi inglesi scoppiava la rivolta, come avvertiva il gruppo nella canzone – *Can't go no more/People are getting angry* (Reynolds, 2006, p. 238). Anche Augustyn definisce questa canzone la versione Ska di *God Save the Queen* tra le canzoni sulla mancanza di futuro. La canzone era perfetta per il periodo, rappresentava il sound di quello che stava accadendo, ogni ragazzino nelle Midlands poteva identificarsi nella canzone, vivendo in una *ghost town*. Ovviamente «la musica non causò le rivolte. […] Ma canzoni come questa aiutarono le persone a rendersi conto che c'era qualcosa di veramente sbagliato in questo paese» (Augustyn, 2013, p. 83).

> This town (town) is coming like a Ghost Town/All the clubs have been closed down/This place (town) is coming like a Ghost Town/Bands won't play no more. (Too much fighting on the dance floor). Do you remember the good old days before the Ghost Town? /We danced and sang, and the music played in a de boomtown. This town (town) is coming like a Ghost Town/Why must the youth fight against themselves? / Government leaving the youth on the shelf.

Il 1981 fu anche l'anno in cui i The Specials iniziarono a perdere colpi; già da prima dell'uscita di Ghost Town circolavano voci su un possibile scioglimento della band, o comunque di tensioni all'interno del gruppo emerse a causa di questioni di classe, secondo Reynolds. Dammers inoltre era un personaggio particolare, e raramente lasciava esprimere creativamente gli altri membri della band. Terry Hall, Lynval Golding e Neville Staples decisero quindi di abbandonare la band per iniziare un progetto diverso (*Fun Boy Three*), mentre Dammers continuò con un ultimo album dove erano pubblicate canzoni come "War Crimes", "(Free) Nelson Mandela" e "Racist Friend", ma che non ebbe particolarmente seguito. Nel 1982 le band originali del 2-Tone si erano tutte sciolte (Reynolds, 2006, p. 238). Secondo Dammers, tuttavia,

gli altri membri della band «non riuscivano o non erano interessati a guardare il quadro generale» che era il fatto che gli Specials ed il 2-Tone stavano realizzando qualcosa di straordinario ed unico (Dammers, cit. in Rachel, 2016, p. 327).

Il lascito di questo movimento, come vedremo, è enorme. Oltre ad aver partecipato attivamente ad organizzazioni come Rock Against Racism o la Anti-Nazi League, i gruppi del movimento 2-Tone portarono avanti un "antirazzismo dal basso", un antirazzismo come stile di vita da esprimersi su un palco con una band razzialmente mista che suonava una musica, espressione di una identità nuova e meticcia. La semplice esistenza delle band del 2-Tone aveva un significato antirazzista molto potente: secondo uno dei membri dei Selecter: «semplicemente facendo quello che facciamo, ed essendo quello che siamo, noi *siamo* rock contro il razzismo» (Jones, 2016, p. 108). Secondo Dammers «il 2-Tone, insieme ad altre campagne come *Rock Against Racism*, ha contribuito a rendere il razzismo quotidiano inaccettabile. Prima era abbastanza comune utilizzare parole come "*ni**er*" o "*w*gs"*, ma il 2-Tone ha contribuito a migliorare questa situazione» (Dammers, cit. in Rachel, 2016, p. 332). Le idee politiche del 2-Tone erano fondate su valori antirazzisti comuni e, riconoscendo e riflettendo alcune delle contraddizioni del concetto di razza, il movimento 2-Tone tentò di superare le differenze culturali e politiche tra le varie comunità sub-urbane, senza che però queste differenze potessero diventare una fonte di divisione.

**Il movimento di Rock Against Racism e la produzione di un antirazzismo dal basso**

Nel 1976 in Inghilterra vi erano circa un milione e mezzo di persone che vivevano *on the dole*, cioè grazie ai sussidi del *welfare state*, i prezzi salivano mentre gli stipendi

erano fermi e i gruppi di estrema destra come il British Movement e il National Front stavano guadagnando terreno (anche) elettorale soprattutto in alcune aree di Londra. Il governo aveva bisogno di un capro espiatorio, di qualcuno da incolpare, per scrollarsi di dosso le proprie responsabilità, e i discorsi razzisti dei leader di questi movimenti politici e di quelle frange della popolazione che li supportavano fornirono loro il giusto obiettivo. I discorsi razzisti di politici di prim'ordine come Enoch Powell e Margaret Thatcher continuavano ad avere effetti sulla popolazione, iniziando a riprendere le proposte avanzate dai fascisti del National Front: Powell propose infatti un piano di "rimpatrio volontario" per gli immigrati (Conduit, 2017, p. 22), molti dei quali, però, erano nati e cresciuti in Inghilterra. L'avanzata delle destre era stata causata anche dalla cattiva gestione governativa laburista. Sotto il governo laburista guidato da James Callaghan (1976-79), infatti, l'inflazione aveva raggiunto il picco del 25%, una lunghissima serie di scioperi portò al cosiddetto "*Winter of Discontent*" (1978-9), e le condizioni di vita della classe lavoratrice erano calate drasticamente. Ciò diede spazio intanto al governo Thatcher, ma anche alle frange più estremiste della destra extraparlamentare.

Gli attacchi razzisti nei confronti delle comunità asiatiche e afrocaraibiche erano sempre più frequenti, e l'oppressione proveniva "dall'alto", attraverso gli organi e le istituzioni statali come la polizia, i tribunali e il sistema educativo (Renton, 2019, p. 32). Nel mese di agosto del 1976 si verificarono degli scontri tra la comunità afrocaraibica impegnata nell'annuale Carnevale di Notting Hill e la polizia; poi arrivarono le parole di David Bowie e di Eric Clapton. Bowie, il *white duke*, venne immortalato dai fotografi mentre salutava i suoi fan alla stazione di Victoria Station a Londra; non sappiamo né probabilmente sapremo mai la verità ma il caso volle che Bowie fosse immortalato proprio mentre il suo braccio era teso davanti a sé, con la mano aperta, nella stessa posa del saluto fascista. Qualche mese dopo venne intervistato dalla rivista *Playboy*:

> Ritengo che l'Inghilterra possa beneficiare da un leader fascista. […] Credo fermamente nel fascismo, le persone hanno sempre risposto con grande efficienza sotto una leadership forte. […] Adolf Hitler è stato una delle prime rockstar (cit. in Renton, 2019, p. 51).

Tempo dopo, tuttavia, Bowie rinnegò che quello fosse un saluto fascista ma che lui stesse semplicemente agitando il braccio verso la folla e l'immagine era fuorviante (Rachel, 2016, p. 16). Eric Clapton invece, grande chitarrista e musicista, ex membro della band The Cream, che per molti era considerato il "Dio del Blues", la musica nera per eccellenza, la musica degli schiavi, durante un concerto a Birmingham, tenne un discorso razzista e a supporto delle idee di Powell che molti autori e attivisti dell'epoca non hanno paura a definire "rivoltante" o "terrificante" o "da brividi".

Fu da questa situazione che nacque *Rock Against Racism* che, insieme alla musica dei The Specials e delle altre band del 2-Tone, ha rappresentato una delle più importanti manifestazioni di un antirazzismo "dal basso", che puntava non ad un miglioramento delle "*race relations*" o ad una diminuzione delle discriminazioni, ma ad uno sradicamento del razzismo e delle idee di estrema destra dall'interno della società civile, soprattutto giovanile. Come vedremo, uno degli obiettivi della campagna Rock Against Racism (RAR), era proprio quello di evitare che migliaia di giovani disillusi, senza un futuro e alla ricerca di qualcosa a cui appartenere, potessero riversarsi nelle file del National Front (NF) o di altri movimenti fascisti e razzisti. Erano i giovani il loro obiettivo, e i giovani bianchi; per questo modo cercarono di arrivare a questo obiettivo attraverso la musica che agiva, secondo L.K. Johnson, come una "livella" che portava tutti quanti sullo stesso piano, ed essendo una sfida anche alla dominazione culturale Inglese, la cultura e la creatività svolgevano un ruolo fondamentale (LKJ cit. in Rachel, 2016, pp.73 e 96).

Rock Against Racism conservò la particolarità di essere un movimento senza gerarchie, che univa tutti quanti sullo stesso piano, in cui non vi erano "capi" o leader politici o carismatici, ma tutto nacque dall'indignazione di una persona. David Saunders, detto "Red", era un fotografo, attivista di sinistra, vicino alle idee del Socialist Workers' Party, attivo nelle campagne pacifiste contro la guerra in Vietnam ed altre manifestazioni di strada. Dopo aver letto un articolo di giornale sul concerto di Clapton, e sull'onda della rabbia e della delusione, Red decide di scrivere di getto una lettera:

> Quando abbiamo letto del concerto di Eric Clapton a Birmingham dove ha espresso supporto per Enoch Powell, abbiamo quasi vomitato. Cosa sta succedendo, Eric? Hai qualche danno celebrale. Quindi ti vuoi candidare come MP (Member of Parlament, ndt), e credi che verremo colonizzati dai neri. Andiamo…stai leggendo troppe cose del Daily Express, lo sai che non riesci a reggerle. Ammettilo, metà della tua musica è nera. Sei il più grande colonizzatore del rock. Sei un grande musicista, ma dove saresti senza il blues e l'R'n'B? […] Vogliamo organizzare un movimento rank-and-file ("popolare") contro il veleno razzista nella musica rock – e cerchiamo supporto. Tutti quelli interessati, sono pregati di scrivere a: ROCK AGAINST RACISM, 8 Cotton Gardens, London.
>
> P.S. "Chi ha sparato allo sceriffo", Eric? Di sicuro non sei stato tu!
>
> Firmato: Red Saunders, Roger Huddle, Peter Bruno, Angela Follet, etc. (Rachel, 2016, p. 6)

La lettera venne co-firmata da altri attivisti, artisti, musicisti e fotografi amici di Red, e tutti o quasi tutti attivisti militanti di sinistra. Citeremo alcuni dei nomi degli altri partecipanti al movimento quando necessario - pur omettendo una lista esaustiva dei suoi membri vogliamo sottolineare il carattere popolare ed egualitario di questo movimento il cui ideale di riferimento era semplice: "*Love Music, Hate Racism*" (Conduit, 2017, p. 24).

*Rock Against Racism* (d'ora in poi, RAR) cercava altresì di arginare l'avanzata del National Front. Questa contro-mobilitazione ha aiutato a smontare l'ideale propagandistico secondo cui il NF era un movimento a difesa dell'interesse nazionale e ha contribuito ad aumentare la consapevolezza politica nei confronti dei pericoli posti dalla crescita di questo movimento (Solomos, 1993, p.190). RAR ha dato inoltre espressione ai sentimenti di quella generazione giovanile che era stata fortemente influenzata e "modellata" dalle tradizioni e le espressioni culturali nere, e quindi non riusciva a trovare un senso nelle reazioni razziste dello stato nei confronti della comunità afrocaraibica (Cohen and Bains (eds.), 1988, p. 146). Inoltre RAR, pur essendo stata in qualche modo un'espressione del *Socialist Workers' Party* (SWP) inglese, si è distanziato molto dalle idee e dalle strategie d'azione della sinistra tradizionale sottolineando l'importanza delle culture giovanili e del potenziale radicale della musica "rock" e dei suoi sottogeneri (Gilroy, 1987, p. 156). "*Il Rock era e può essere ancora una vera cultura progressista*", recitava la lettera di Red Saunders (cit. in *Ibidem*). Il successo di RAR fu inoltre dovuto alla loro abilità di utilizzare la cultura, la musica, e le *nuove* forme musicali, per creare un'alleanza tra bianchi e neri che aumentasse una coscienza antirazzista tra i giovani (Lentin, 2004, p. 136).

Rock Against Racism cavalcò in qualche modo l'onda di rivolta culturale scaturita dall'emergenza del Punk e dalla sua fusione con la musica nera giamaicana, come confermato anche da Red Saunders: "*...siamo saliti sul treno. È come se ci fosse una stazione ferroviaria; il treno arriva, le porte si aprono e salgono i Punk; alla stazione successiva salgono tutte le band Reggae*". Secondo gli organizzatori di RAR, infatti, era fondamentale arrivare innanzitutto ai giovani bianchi attratti dalla musica punk, il cui utilizzo di simboli nazisti come la svastica, come vedremo, venne spesso frainteso da giornalisti, critici musicali e soprattutto dai giovani stessi. Le band reggae, inoltre, avrebbero fornito anche il supporto da parte della comunità afrocaraibica. Come confermato anche dal fotografo e membro fondatore di RAR Syd "Tune" Shelton,

semplicemente mettere insieme band punk e reggae sullo stesso palco rappresentava una forte azione politica (Rachel, 2016, p. 48).

Le intenzioni politiche degli attivisti di RAR erano serie, e si resero ben presto conto che presentare sullo stesso palco una *line-up* multietnica aveva sicuramente la sua potenza, ma era necessario allo stesso tempo lasciare un messaggio serio e indelebile ai giovani che partecipavano ai concerti. Secondo gli attivisti RAR, il punto era che un ragazzo poteva venire a un concerto solamente perché interessato a questo o a quel gruppo; «non erano necessariamente antirazzisti convinti. Ecco perché abbiamo dovuto creare il giornale, per dargli qualcosa da portare a casa, da leggere e su cui riflettere» (cit. in Rachel, 2016, p. 34). Con questo spirito nacque la *fanzine* (da *fan* e *magazine*) di RAR, *Temporary Hoarding*, una rivista che contenesse i messaggi politici che si cercava di far passare attraverso la musica, oltre ovviamente ai "normali" contenuti di una rivista musicale, come interviste agli artisti e alle band o i testi delle canzoni e le informazioni sui prossimi concerti. *Temporary Hoarding* divenne ben presto il "fronte politico" di Rock Against Racism, una maniera per poter parlare di argomenti spesso poco trattati dall'informazione mainstream come, ad esempio, l'apartheid in Sud Africa, la situazione dello Zimbabwe o dell'Irlanda del Nord. Ma anche di sesso, fascismo, nazismo e pure di calcio (Renton, 2019, p. 55). Il primo numero di Temporary Hoarding conteneva una sorta di *manifesto* di RAR scritto da David Widgery:

> We want rebel music, street music. Music that breaks down people's fear of one another. Crisis music. Now music. Music that knows who the real enemy is (cit. in Rachel, 2016, p 37).

Secondo Kate Webb, la più giovane tra i membri del collettivo centrale di RAR e la prima ad essere ufficialmente "assunta" dal movimento, *Temporary Hoarding*

rappresentava una sorta di "*social network* prima che ci venisse fornito dai media"; si puntava infatti a mettere in contatto tra di loro persone distanti e diverse, unite però nella lotta contro il razzismo e le ingiustizie razziali. Il successo fu da subito incredibile, con centinaia di lettere che ogni giorno arrivavano presso la sede di RAR di persone in giro per la nazione che chiedevano "cosa posso fare?" (Rachel, 2016, p. 36).

Quello che forse può essere considerato come l'apice di RAR e di tutta la sua mobilitazione è forse il primo *Carnival Against the Nazis* del 1978. Rock Against Racism in quel periodo era particolarmente impegnata nel contrastare alcune frange di fan di molte delle band che apparivano sui manifesti dei concerti di RAR, come i già citati Sham 69, i quali spesso attiravano ai loro eventi alcuni gruppi di sostenitori del NF. Il movimento in questo periodo stava anche iniziando a ricevere lamentele sempre maggiori da parte di alcuni musicisti punk scontenti di una eccessiva politicizzazione dell'ambiente e di una strumentalizzazione della loro immagine (Renton, 2019, p. 105). Nel mese di gennaio, poi, Margaret Thatcher tenne il famoso discorso in cui avvertiva il timore che la popolazione inglese stava vivendo, di venire "sommersa" da persone con una cultura diversa; i conservatori guadagnarono undici punti percentuali nei sondaggi elettorali, e il National Front rilanciò le sue attività. Fu in questa situazione di "rilancio" delle idee razziste della destra e dell'estrema destra che l'Anti Nazi League (un'altra organizzazione legata a RAR) contattò il collettivo di Rock Against Racism per organizzare un nuovo evento antirazzista e antifascista con il sostegno di entrambe le organizzazioni (Renton, 2019, p.107). Secondo David Widgery, questa mossa dell'Anti Nazi League fu determinante nell'ottenere un sostegno popolare di massa, rendendo «la politica più divertente, e la musica più politica» (cit. in Rachel, 2016, p. 129). Secondo Syd Shelton, il termine "Carnevale" preso in prestito dalla comunità afrocaraibica inglese voleva rappresentare la multiculturalità dell'evento (*Ibidem*).

Il primo Carnival Against the Nazis si tenne il 30 aprile 1978, il giorno prima delle elezioni di maggio, e venne organizzato un corteo che, partendo da Trafalgar Square, avrebbe attraversato la città, toccando anche alcune zone in cui il NF aveva un discreto numero di sostenitori ed elettori, per finire al Victoria Park, nell'East End, "il luogo dei dimenticati" (Kate Webb, attivista RAR, cit. in Rachel, 2016, p. 129). Inizialmente non si prevedevano grandi numeri, gli organizzatori erano preparati ad accogliere un migliaio di persone al massimo, ma il risultato fu incredibile per tutti gli osservatori. Si contarono all'incirca 80.000 partecipanti al concerto conclusivo di Victoria Park, ed alcuni agenti di polizia intervistati il giorno successivo dal *Guardian* riportarono che mentre la testa del corteo era già arrivata al concerto, la coda doveva ancora partire da Trafalgar Square (Renton, 2019, p. 110). Fu un evento memorabile, che tutti i partecipanti ricordano come una giornata con una fortissima energia giovanile; il concerto vide l'esibizione dei Clash, con le loro hit *White Riot* e *London's Calling*, della black british band Steel Pulse, che si esibirono cantando la loro canzone *Ku Klux Klan* (1978) vestendo dei lenzuoli bianchi con cappelli a punta e, a chiusura dell'evento, Tom Robinson reinvitò tutte le band sul palco per un'ultima canzone finale "*Something in the Air*", brano dei Thunderclap Newman del 1969 ("*we have got to get it together*") . Le foto mostrano un pubblico giovane e misto, comprensivo di tutte le razze e di tutte le sottoculture; secondo lo storico Raphael Samuel il carnevale di Victoria Park, il Woodstock del RAR fu "la manifestazione più operaia a cui sono stato, e una delle poche che ha sensibilmente cambiato il clima dell'opinione pubblica".

Rock Against Racism continuò fino alla fine degli anni settanta, continuando ad organizzare concerti e campagne politiche con specifici obiettivi, come Rock Against Thatcher e Rock Against Repressions, in supporto della causa irlandese, dopo essere state contattata da alcuni membri dell'IRA. La campagna era però naturalmente destinata ad una conclusione, come ricordano alcuni attivisti del movimento. Secondo

Widgery RAR era riuscita a mostrare come "bianchi e neri, ispirati da un misto di socialismo, punk-rock e umanità" potessero organizzarsi per cambiare le cose. «Non abbiamo fermato gli attacchi razziali, tantomeno il razzismo. […] Ma l'elettrizzante idea che la musica popolare potesse essere qualcosa di più di semplice intrattenimento ha mantenuto e si è rafforzata» (Rachel, 2016, p. 222). Rock Against Racism aveva fornito un'identità comune e un senso di appartenenza a tutta quella gioventù inglese *two-tone*, bianca e nera, che si stava perdendo all'interno delle proprie città, trasformate dalla crisi capitalista in delle *ghost town*. Non solo, il vero successo di RAR fu quello di aver esposto agli occhi di tutti il *razzismo istituzionale* ed *endemico* della società inglese; grazie a RAR, infatti, «il razzismo divenne identificato con lo Stato, con il razzismo istituzionale nella polizia, non con il razzismo di una singola persona» (Rachel, 2016, p. 222).

La definizione di razzismo proposta da Widgery ed espressa nell'attività di Rock Against Racism ha sottolineato che il razzismo collega le attività dei gruppi neofascisti direttamente alle azioni delle agenzie di stato, in particolare i tribunali, la polizia e le autorità di immigrazione (Gilroy, 1987, p. 157). Ovviamente un movimento culturale non poteva, da solo, cambiare le cose completamente ed eliminare il razzismo, ma in un certo senso l'obiettivo di RAR era stato raggiunto. La prima novità del movimento fu quella di aver messo insieme band bianche e nere sullo stesso palco; con il Two-Tone si era andati addirittura oltre, con bianchi e neri nella stessa band. Nel manifesto del movimento si diceva *"we want rebel music, we want crisis music*", e nel 1981 usciva *Ghost Town* dei The Specials, esattamente quello che cercavano di ottenere gli organizzatori di Rock Against Racism. Secondo diverse testimonianze, alcuni punk e skinheads dell'epoca hanno dichiarato di non essersi iscritti al NF solo grazie a RAR e ANL. Rock Against Racism capì sin dal primo momento che «l'alienazione e la rabbia tra i giovani bianchi e neri che si esprimeva nel reggae e nel punk era

un'importante manifestazione sociale dell'alienazione e della rabbia che stavano all'interno del sistema stesso» (Roger Huddle, cit. in Rachel, 2016, p 225).

La grande campagna antifascista e antirazzista di Rock Against Racism fu la più grande mobilitazione di massa dai tempi della Campagna per il Disarmamento Nucleare. Tra il 1977 e il 1979 l'ANL aveva distribuito circa 750.000 spillette; RAR nel solo 1978 organizzò circa trecento concerti e cinque carnevali. Circa 250.000 persone avevano partecipato ai primi due carnevali e, in totale, quasi un milione di persone è stato coinvolto in questo periodo in qualche attività antirazzista, che fosse un concerto, una manifestazione, una distribuzione di volantini, o la realizzazione di graffiti (Renton, 2019, p. 169). RAR aveva cambiato la società e la musica, il Two-Tone e gli Specials ne erano in qualche modo la prova; aveva dunque un senso che fossero loro la band principale in quella che sarà ricordata come la "festa d'addio" di RAR, ovvero il Carnevale di Leeds. Nel mese di luglio del 1981, mentre gli Specials erano al numero due delle classifiche inglesi, a Potternewton Park, il luogo abituale per i carnevali della comunità afrocaraibica, si tenne l'ultimo Carnival Against the Nazis. Secondo Renton, circa ventimila persone vi parteciparono, "infastiditi" da meno di cinquanta sostenitori del NF (Renton, 2019, p. 161). Contemporaneamente a RAR anche gli Specials si stavano "esaurendo", divisi al loro interno a causa della forte personalità di Dammers e del suo maggiore attaccamento alla causa rispetto agli altri membri del gruppo. Secondo Dave Thompson, gli Specials vennero anche colpiti dalle critiche ricevute da RAR stesso, di non essere abbastanza dedicati alla causa. Il chitarrista del gruppo, Ronny Radiation, ammise che forse avrebbero potuto fare di più, «ma eravamo esausti dal continuo viaggiare in tournée. […] A causa anche di conflitti interni e l'improvviso successo del 2-Tone, è stato difficile occuparsi di tutti i problemi del mondo! I nostri problemi erano già abbastanza complicati» (cit. in Thompson, 2017, p.179).

In conclusione, il 2 Tone e Rock Against Racism hanno provato a mostrare alla società inglese non solo dell'esistenza del razzismo istituzionale, endemico alla società inglese, ma dell'esistenza di un'alternativa possibile, "mostrando la via" e dimostrando semplicemente con i fatti che un'alternativa al razzismo, alla razzializzazione di bianchi e neri, a partire dalla musica era possibile. Questo testo si propone quindi come una ricostruzione storico-musicale dell'esperienza inglese, dalla quale potremmo imparare molto nel nostro rapporto con razzismo e antirazzismo. Il discorso dovrebbe essere più lungo e complicato, e adatto ad una sede diversa, ma in ogni caso le sfide globali del mondo contemporaneo ci chiedono di *ripensare* il nostro approccio al razzismo che va inteso come tutto quell'insieme di dinamiche di discriminazione o disuguaglianza razziale che, pur non facendo un aperto riferimento alla razza o al colore della pelle, anche quando gli individui agiscono senza un intento riconoscibilmente razzista o discriminatorio e che portano comunque alla creazione di schemi o modelli sistematici di discriminazione (Murji, 2017, p. 82). A tal fine riteniamo dunque necessaria, una rielaborazione dell'agenda politica antirazzista, che sappia tenere entro una prospettiva *storica* il razzismo ma soprattutto - e qui l'esperienza britannica può rivelarsi un modello importante - che sappia fondarsi su una strategia che potremmo chiamare *bottom-top,* con un antirazzismo che, come quello di RAR e del 2 Tone, provenga dal basso, proprio dalle fasce più razzializzate della popolazione. È necessario che questi movimenti mantengano una propria autonomia, senza dissolversi all'interno dell'agenda politica istituzionale (di cui alla fine il razzismo stesso è espressione). Anche in Italia, c'è sempre più bisogno di un antirazzismo che tragga la sua forma principale da quelle espressioni culturali di vario tipo che emergono proprio da quei segmenti della popolazione che rivendicano sempre di più il loro diritto all'autorappresentazione, all'autonomia culturale e politica. Come afferma Mellino nell'articolo *Governare col Razzismo* (2019), il razzismo in Italia viene ancora visto come qualcosa di esterno o di accessorio, derivante da un

pregiudizio o da un "deficit di cultura e conoscenza"; si tratta di una concezione che non può non considerare anche la lotta antirazzista come un elemento "accessorio" delle lotte politiche, capace di manifestarsi soltanto nel momento in cui bisogna contrastare uno specifico avvenimento (Mellino. 2019, p 87). L'antirazzismo – in Italia, ma non solo – deve riscoprire un proprio valore autonomo e indipendente, partendo da una ridefinizione dell'oggetto del discorso, il razzismo, e una "ripoliticizzazione" dell'antirazzismo stesso.

**Bibliografia**

**AUGUSTYN**, H. (2013), *Ska. The Rhythm of Liberation* - Scarecrow Press, Lanham - Toronto - Plymouth, UK.

**CHAMBERS**, I. (2018), *Ritmi urbani. Pop music e cultura di massa*, Meltemi editore, Milano (ed. or. 1985).

**COHEN**, P., **BAINS**, H.S., (ed.) (1988), *Multi-Racist* Britain, MacMillan Education, London

**CONDUIT**, S. (2017), *A Cultural Study of Two-Tone in the Socio-Political and Economic context of the 1970s* – A thesis submitted in partial fulfilment for the requirements for the degree of MA at the University of Central Lancashire, UCLAN (Univ. of Central Lancashire) – Disponibile online presso: http://clok.uclan.ac.uk/23006/ (Consultato ad Aprile 2020)

**CONNEL**, J., **GIBSON**, C., (2003), *Sound Tracks. Popular Music, Identity and Place*, Routledge, London.

**GILROY**, P. (2002), *There Ain't no Black in the Union Jack: The Cultural Politics of Race and Nation*, Routledge, Londra - New York (ed.or. 1987)

**HADDON**, M. (2017), *Dub is the new Black: Modes of Identification and Tendencies of Appropriation in Late 1970s Post-Punk*, in "Journal of Popular Music", Vol. 36, No. 2, pp. 283-301.

**HALL**, S., **JEFFERSON**, T. (eds.) (1976), *Resistance Through Rituals. Youth Subcultures in Postwar Britain*, Routledge, London

**HEBDIGE**, D. (1979), *Subculture. The meaning of Style*. Routledge, London.

**HEBDIGE**, D. (1987), *Cut 'n' Mix. Culture, Identity and Caribbean Music*, Routledge, London

**JAMES**, C.L.R., (2000), *Africans and Afro-Caribbeans: A Personal View* in Writing Black Britain, ed. James Proctor, Manchester University Press.

**JONES**, S. (2016), *Black Culture, White Youth. The Reggae Tradition from JA to UK*, Bassline Books *(ed. Or. 1988*).

**KING**, S.A., et al. (2002), *Reggae, Rastafari, and the rhetoric of social control*, University Press of Mississippi.

**LEMONIUS**, M. (2017), *"Deviously Ingenious": British Colonialism in Jamaica*, Peace Research, Vol. 49, No. 2, pp 79-103.

**LENTIN**, A., (2004), *Racism and Anti-Racism in Europe*, Pluto Press.

**LORRE**, S. (2019), *Rhythm and Blue Beat. "Jamaican R&B", Live and on Record, in Early-1960s' London*, in "Journal of Popular Music Studies", Vol. 31, No. 3, pp.95-118.

**LUCASSEN**, L.; **FELDMAN**, D., **OLTMER**, J. (a cura di), (2006), *Paths of Integration: Migrants in Western Europe* (1880-2004), Amsterdam University Press.

**MANUEL**, P. (2016), *Caribbean Currents. Caribbean Music From Rumba to Reggae*, Temple University Press, Philadelphia (USA).

**MELLINO**, M. (2012), *Cittadinanze Postcoloniali: Appartenenze, razza e razzismo in Europa e in Italia*, Carocci, Roma.

**MELLINO**, M. (2019), *L'antirazzismo come stile di vita*, in Dinamopress, https://www.dinamopress.it/news/lantirazzismo-stile-vita-the-specials-le-sottoculture-giovanili-leredita-del-two-tone-40-anni/

**MOORE** R. (2004), *Postmodernism and Punk Subculture: Cultures of Authenticity and Deconstruction*, in "The Communication Review", Vol. 7, No. 3, pp. 305-327

**RACHEL** D. (2016), *Walls Come Tumbling Down. The Music and Politic of Rock Against Racism, 2 Tone and Red Wedge*, Picador, London.

**RENTON**, D. (2019), *Never Again. Rock Against Racism and the Anti-Nazi League 1976-1982*, Routledge.

**REYNOLDS**, S. (2006) *Rip it Up and Start Again. Postpunk 1978-1984*, Penguin Books, London

**SOLOMOS**, J. (1993), *Race and Racism in Britain*, MacMillan, London

**STRATTON**, J. (2010), *Chris Blackwell and "My Boy Lollipop": Ska, Race and British Popular Music*, in "Journal of Popular Music Studies, Vol. 22, No. 4, pp. 436-465.

**STRATTON**, J. (2011), *Skin Deep: Ska and Reggae on the Racial Faultline in Britain, 1968-1981*, in *"Popular Music History"*, Vol. 5, No. 2, pp. 191-215.

**THOMPSON**, D. (2017), *Wheels out of Gear. 2-Tone, The Specials and a World in Flame*, Helter Skelter Publishing.

**TRABER**, D.S. (2013), *Pick It Up! Pick It Up!: The Transnational Localism of Ska*, Popular Music and Society, vol. 36, n°1, pp.1-18.

**WORLEY**, M., **COPSEY**, N. (2016), *White Youth: The Far Right, Punk and British Youth Culture, 1977-87*, in "JOMEC Journal 9", 'Expressive Culture and Populist Radical Right Parties in Europe'.

# *INTERVALS:*
# L'ESPERIENZA AUDIOVISIVA SECONDO PETER GREENAWAY

LUIGI LETTIERI

«L'unico vero cinema è quello di Walt Disney»[1]. Nulla meglio di questa citazione, attribuita al grande regista lettone Sergej Michajlovič Ėjzenštejn, è in grado di descrivere il cinema secondo Peter Greenaway, - pittore, regista, architetto dalla formazione culturale ampia e quasi Rinascimentale, tra gli artisti più eclettici e poliedrici del nostro tempo - un cinema nel quale risulta fondamentale la centralità dell'immaginazione, della componente onirico-eidetica su quella ontologica, fondato sulla *reminiscenza*, sulle simbologie, e non sul più scontato *plot*. Si può notare già dai suoi primi lavori come il regista di Newport intenda il cinema estremamente diverso dalla tipica concezione *mimetica*[2] aristotelica, e dunque libero da ogni rapporto di

[1] CRETTO, L. (2000) «Il testo è un'immagine. Conversazione con Peter Greenaway» in Carte di Cinema, n.7, Bologna

[2] André Bazin, nel suo saggio "Ontologia dell'immagine fotografica", parla del "complesso della mummia", ovvero la necessità per l'uomo di "imbalsamare" la realtà per mantenerne memoria. La vera svolta in questa concezione avviene grazie alla fotografia, con la quale la realtà non viene più semplicemente raffigurata, ma "ripresentata" in uno spazio diverso e libera dai vincoli della temporalità, divenendo eterna. Sembra così essere immediata conseguenza che il cinema rappresenti la realtà così come essa è ontologicamente, limitandosi a descriverla e a sottrarla dalla corruzione inevitabile del tempo. Tuttavia quanto si percepisce tramite il mezzo cinematografico non è però la realtà stessa, bensì una filtrazione inevitabile di essa, una finzione nel senso etimologico di tale termine (derivando dal

subordine con la parola scritta. Lui stesso ha spesso asserito che il cinema è stato concepito fin dagli esordi come una trasposizione cognitivo-sensoriale di testi scritti e non per quello che in realtà egli è, ovvero un complesso contenitore di suoni ed immagini il cui scopo è quello di creare una comunicazione libera dalla necessità di riprodurre in azioni la parola scritta. Nella sua ottica il cinema non è solo una trama in azione, ma un'esperienza audiovisiva a tutto tondo che fa dell'astrazione, della reiterazione e della ridondanza il suo principale obiettivo, incarnando per certi versi il pensiero di Umberto Eco riguardante l'*opera aperta* o l'opera in movimento, ovvero costruita in modo da essere vista infinite volte e vedere ogni volta infinite cose nuove. I suoi film, pertanto, originano e si sviluppano intorno a schemi ricorrenti, sistemi di segni, numerologie, lettere dell'alfabeto, colori, tutto ciò al fine di privilegiare l'impatto audio-visivo, di immergere lo spettatore in un mondo apparentemente criptico fatto di simboli e forme. Un cinema, come ama definirlo lui stesso, *autoconsapevole*, poiché esso non è, ontologicamente parlando, la realtà e mai potrà esserlo, bensì aspira a diventare un prodotto costruito, astratto, in definitiva la traslazione audio-figurativa della propria immaginazione: «il film diventa così un mezzo profondamente artificiale»[3]. La sintassi figurativa diventa, dunque, il flusso comunicativo del mondo sensibile, senza sostituirsi mai ad esso, ma solo evocandolo come nel mito della caverna di Platone. Tale sintassi si fonda su tre componenti principali: la composizione dell'immagine, la presenza di forti contrasti, la dimensione

verbo "fingo" latino, che significa proprio rappresentare). Si tratta dell'elaborazione di un qualcosa che non fa parte più dell'ontologia percepibile con la plasticità dell'immagine, ma con quella della memoria e della fantasia: una ontologia per certi versi trascendentale, nella quale viene sfruttato il fattore eidetico dello spettatore.

[3] «the film is deeply, deeply artificial medium» (GREENAWAY, P. – LEUPER, E. (2002) [Trad. Luigi Lettieri] «The Early films of Peter Greenaway 1», Londra: The British Film Institute)

sonora (fondamentale quanto l'immagine) la quale determina quello che Ėjzenštejn definisce la *dimensione patetica dell'immagine*; anzi per Peter Greenaway la componente sonora e quella figurativa devono essere concepite parallelamente, proprio come avvenuto con Prokofiev ed Ėjzenštejn in Alexander Nevsky.

Per quanto detto finora, non essendo l'azione di Greenaway volta a legarsi come di consuetudine a doppio filo con un testo scritto, in prima battuta questo tipo di prodotto audiovisivo può sembrare un po' ostico, ma con i giusti metodi d'indagine è possibile arrivare alle reali intenzioni comunicative del regista gallese.

### 1.1 L'audio - visivo: una simbiosi tra suono e immagini

A tal proposito, sarà capitato a tutti di osservare come, fin dalle prime fasi di vita, l'uomo sia, spinto dalla curiosità, portato a fare esperienza del mondo esterno smontando tutto ciò che gli viene fornito. Così come il bambino, dunque, smonta il giocattolo per scoprirne le varie parti di cui è formato, allo stesso modo è possibile "smontare" un prodotto audiovisivo al fine di comprenderne le caratteristiche costitutive, cogliere simbologie, capire le reali intenzioni dell'autore. Su questa base, Michel Chion fornisce un metodo di indagine efficace che ci permette di descrivere in maniera puntuale quanto avviene nel legame tra suono e immagine in qualunque opera audiovisiva.

Nella fattispecie si parte dalla constatazione di fatto che in un prodotto audiovisivo la componente sonora sia di fondamentale importanza, contribuendo almeno al 50% della riuscita del prodotto finale. Anzi l'utente medio è disposto a sopportare un video che non sia da un punto di vista grafico qualitativamente elevato, ma non è disposto a sopportare un video che invece dal punto di vista audio non sia soddisfacente. A tal proposito può risultare simpatico constatare come nella quotidianità si è propensi a

proseguire nella visione di un programma televisivo con audio soddisfacente anche in presenza di un disturbo video importante, mentre si è portati a cambiare rapidamente canale se a risultarne disturbato è l'audio, anche in presenza di buona qualità video, ciò perché l'audio nell'esperienza quotidiana funziona come una sorta di filtro rispetto a quanto ci circonda, completando se non addirittura sostituendo in alcuni casi i dati forniti dalla vista.

Da ciò si può tranquillamente asserire che ogni audiovisivo, per essere soddisfacente, deve essere formato da più tracce audio opportunamente miscelate, almeno quattro: la prima traccia è il *soundscape*, ovvero il suono ambiente in presa diretta, avente come fine quello di determinare la spazialità del suono e dunque dell'azione; la seconda traccia è data dalla *parola*, che può essere affidata ad una voce narrante o ad un dialogo tra personaggi; segue la traccia degli *effetti*, ovvero il suono specifico conseguente ad una determinata azione (ad esempio l'accensione di un fiammifero, la goccia che cade, un colpo di martello), sia essa presente nelle immagini o meno. Infine abbiamo l'eventuale *colonna sonora*, inserita di norma a conclusione del lavoro di montaggio video e missaggio audio poiché un prodotto audiovisivo deve poter funzionare anche in presenza delle solo prime tre tracce elencate, a prescindere poprio dalla colonna sonora, la quale, invece, deve rappresentare il valore aggiunto, l'amplificatore emotivo per eccellenza.

In base a quanto appena descritto, ne deriva che l'audio di un prodotto audiovisivo sia costituito da strati sovrapposti indipendenti ma che, in maniera verticale e simultanea, si relazionano saldamente all'azione scenica e al montaggio video, in un rapporto diverso da quello del contrappunto sonoro teorizzato da Ėjzenštejn, creando invece una sorta di "legame armonico". In tal modo la decriptazione dell'audiovisivo passa - analogamente a quanto avvenuto nel passaggio dal contrappunto all'armonia - attraverso una lettura verticale della struttura del prodotto, ed il montaggio audio risulta così l'elemento di raccordo tra i vari *shot* del montaggio video nonché il

principale responsabile della coerenza narrativa e della fluidità del prodotto finale, poiché nel cinema «non vi sono una colonna immagine e una colonna audio, ma vi è un luogo di immagini e suoni»[4]. Da ciò ne consegue un modello di analisi volto a descrivere in maniera puntuale detta interazione: per prima cosa, avvalendosi del modello delle mascherature, si colgono le differenze tra suono *visualizzato* e suono *acusmatico*, o fuori campo, ponendosi opportune domande (*Cosa sto vedendo? Cosa sto ascoltando? Cosa vedo di ciò che sento? Cosa sento di ciò che vedo?*); passo successivo è la catalogazione dei differenti elementi sonori nelle tre macro-aree principali, ossia parola, musica, rumori/effetti, con le relative caratteritiche (suono diegetico o a-diegetico, empatico o anempatico, effetti di mascheratura o riverbero, separazione netta o miscelazione tra le aree sonore); infine si pone l'attenzione sui punti di *sincronizzazione*, ovvero parti della concatenazione di eventi audiovisivi dove si concretizza un momento di forte sincronismo tra evento sonoro ed evento visivo, «verso cui tutto converge, a partire da cui tutto si diffonde»[5], proprio come avviene nella pratica dell'armonia con le cadenze.

Ne consegue che analisi come quelle di Chion interroghino su ciò di cui fruiamo con temporalità molto più lunghe di quelle della fruizione stessa, richiedendo visioni multiple consecutive della materia oggetto dell'analisi[6]. A tal fine, può risultare utile applicare all'audiovisivo un TC (*Time Code*) in modo da avere una linea temporale

[4] CHION, M. (2017) [Trad. Dario Buzzolan] «L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema», Torino: ed. Lindau

[5] Ibidem

[6] Per completezza, è d'uopo ricordare le tre differenti fasi di ascolto teorizzate da Chion: l'ascolto *causale*, ovvero servirsi del suono per risalire alla causa che lo ha scatenato; l'ascolto *semantico*, che permette l'interpretazione del suono a partire dal linguaggio o da un particolare codice o convenzione; l'ascolto *ridotto*, riguradante la descrizione delle qualità intrinseche del suono, a prescindere da causa e significato semantico.

prefissata univoca, per poi visionare con tempi rallentati il filmato; questa strategia analitica diventa fondamentale in prodotti filmici come *Intervals*, di cui ci accingiamo a parlare, privi di sceneggiatura ma pieni di simboli e numeri ricorrenti.

### 1.2 La genesi della produzione audiovisiva di Peter Greenaway. *Intervals*

Peter Greenaway, a metà degli anni sessanta del secolo scorso, era impiegato come montaggista presso il *British Film Institute*, dove ebbe accesso a un'enorme videoteca di film sperimentali *underground* realizzati a partire dal secondo dopoguerra. La visione di questo materiale contribuì a fargli prendere coscienza del fatto che si potesse realizzare un'opera cinematografica affascinante, provocatoria, accattivante con risorse modeste. Convinto del fatto che il cineoperatore fosse la figura più importante dopo produttore e regista poiché realizzava la parte fotografica, alla fine degli anni '60 Greenaway decise di acquistare una macchina fotografica economica, una giapponese *Rolex-camera spring-loaded* con lunghezza massima di registrazione di circa 17 secondi, la quale gli permise di produrre da autodidatta i primi cortometraggi, senza pretese di distribuzione e finanziati con parte dei suoi guadagni proprio come montaggista.

Parafrasando François Truffaut, il quale sosteneva che ogni regista dia il massimo della potenza creativa nella realizzazione di un'opera prima, è possibile notare come in questi primi lavori sperimentali di Peter Greenaway (*Intervals, Windows, Dear Phone*) siano presenti tutte le caratteristiche che sono state successivamente associate unanimemente al cinema dell'artista britannico, a partire dalla nozione di *paesaggio* in senso lato – derivante dal *background* culturale dello stesso regista, proveniente per l'appunto da una famiglia di orticoltori ed ecologisti *ante litteram* - fino ad arrivare allo strutturalismo cinematografico, cioè quel desiderio di creare un *cinema*

*autocosciente* libero dalla parola e basato su simboli, numeri, conteggi, equazioni. Proprio *Intervals*, cortometraggio concepito nel 1969 a valle di uno studio quasi decennale dell'autore stesso riguardante la realizzazione di murales ed affreschi, ed ultimato il 30 ottobre 1973 con il montaggio audio, è impregnato di simbologie e serie numeriche ricorrenti in un continuo rimbalzo tra audio e video. Girato a Venezia (città che lui stesso definisce fotogenica per eccellenza) tra il 26 dicembre 1968 e l'8 gennaio 1969 come un provocatorio esercizio accademico intellettuale rigurdante le strutture e la matematica, presenta un montaggio non sequenziale palesemente influenzato da uno dei registi di maggiore ispirazione per Greenaway, ossia Ingmar Bergman; in particolar modo l'analogia con la scena d'apertura di *Persona* (girato per l'appunto nel 1966) del regista scandinavo è evidentissima, come evidente è l'ispirazione tratta dallo studio dei murales e dalle strutture delle pareti esterne degli edifici: in *Intervals* lo sforzo è posto nel riprendere muri e marciapiedi della città di Venezia, ponendo particolare attenzione sul lato antropizzato della città, ossia le botteghe, le persone che transitano sui marciapiedi, le imbarcazioni che attraversano i canali.

Le riprese sono state effettuate impiegando una camera fissa (forse proprio la *Rolex-camera* in questione, con celluloide da 16mm e 24 fps) posta sul marciapiede opposto a quello ripreso, puntando ortogonalmente al movimento e, considerando le proporzioni simili alla percezione dell'occhio umano ma con un leggero appiattimento dei piani, si presume con l'ausilio di una focale medio-tele (forse un 60 mm equivalente) ed un diaframma sufficientemente chiuso da consentire di avere tutto a fuoco.

### 1.3 La strategia analitica come metodo di decriptazione di un'opera sperimentale

Può risultare utile quindi passare ad una spiegazione più operativa di detta strategia analitica, mostrando il "cantiere di lavoro", costituito, come si può notare da fig.1, dal foglio di calcolo, un ambiente ostico che costringe ad essere estremamente procedurali, ma nel quale siamo allo stesso tempo noi stessi a decidere come impostare detta strategia.

Ciò che caratterizza i 7'30" di questo cortometraggio del regista gallese è la particolare struttura dello stesso: un blocco di due minuti di montato non sequenziale reiterato per tre volte variandone la sola traccia audio; non solo, se definiamo come ciclo la sequenza di immagini comprese tra due fotogrammi neri, ogni blocco di due minuti può essere dunque suddiviso in quindici cicli, mentre se consideriamo come scena l'unità di tempo, luogo e azione, allora ogni blocco contiene tredici scene, poiché in due casi abbiamo continuità con il ciclo precedente. Inoltre, come si può osservare dall'analisi, l'undicesimo ciclo è di durata doppia (tre eccezioni, come tre le ripetizioni, tre le musiche scelte per il terzo blocco).

È possibile dunque creare un foglio di calcolo per ognuno dei tre blocchi del cortometraggio dove analizzare cosa accade nel singolo blocco in maniera puntuale rispetto alle tre macroaree sonore: parola, effetti/rumori e musica.

| Scena | parole | musica | rumori | n. di battiti |
|---|---|---|---|---|
| 1 | assente | assente | metronomo | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 2 | | | metronomo | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 3 | | | metronomo | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 4 | | | campana+ | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 5 | | | campana+ | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 6 | | | colpi metallici (8v) + colombi | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 7 | | | lattina che rotola (3v) + | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 8 | | | lattina che rotola+ | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 9 | | | colpi acuti mettalici + sordi | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 10 | | | colpi acuti mettalici | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 11 | vociare indefinito | | sirena+ | 26 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 12 | vociare indefinito | | metronomo | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 13 | assente | | metronomo | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 14 | | | metronomo | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |
| 15 | | | metronomo | 13 |
| nero | | | metronomo fuori tempo | 1 |

[**Fig. 1**]

Nel primo blocco è già possibile verificare l'assenza della parola e della musica, quest'ultima non presente neanche in maniera diegetica. Ciò che caratterizza tutto il primo blocco è, invece, la presenza del costante rintocco di metronomo a 104 bpm. Ogni ciclo, inoltre, contiene 13 battiti di metronomo (lo stesso numero delle scene), mentre i cicli doppi ne contengono 26, fissando in questo modo oltre che le unità di luogo (Venezia) e di azione (le persone che camminano) anche l'unità di tempo (fig.1): pur abiurando la concezione mimetica aristotelica del teatro e del cinema, Greenaway crea appositamente un contrasto impiegando in maniera rigida le unità aristoteliche di tempo, luogo e azione, come una legge del contrappasso. Procedendo con l'analisi è facile notare come i primi due cicli/scene inquadrino quasi esclusivamente muri, in prevalenza quelli che diventeranno successivamente il "palcoscenico" dell'andirivieni delle persone. A livello del secondo ciclo si può già evidenziare una sorta di linea di fuga temporale e visiva dettata dall'alternanza di un'immagine fissa sempre uguale sui tempi forti, e di una che varia sui tempi deboli, creando una sorta di divisione binaria che, unita ad una sincronizzazione forte con il battito metronomico, sembra addirittura far percepire una accelerazione del tempo, pur rimanendo quest'ultimo invariato. Dal terzo ciclo fanno la loro comparsa le persone, riprese quasi esclusivamente figura intera, dove il loro andirivieni di profilo, prima in una direzione e poi in quella opposta, genera una nuova linea di fuga. Il blocco termina con tre cicli in cui una stessa imbarcazione, in analogia con quanto accade con le persone sul marciapiede, procede prima in un verso poi nel verso opposto e di nuovo nel verso di percorrenza della terzultima scena, rinforzando il concetto di ridondanza tipico di Greenaway.

Altro punto di sincronizzazione significativo del primo blocco è il battito metronomico fuori tempo sul fotogramma nero, il quale segna sonoramente il limite temporale dei diversi cicli e simultaneamente, con il ritmo puntato che ne deriva, opera una sorta di rilancio, un effetto fionda come quello dei satelliti artificiali: la percezione del tempo del fotogramma nero sembra contrarsi appositamente per proiettare lo spettatore con

maggiore velocità nella scena successiva. Per quanto concerne il *soundscape*, è possibile procedere effettuando una tipizzazione dei vari rumori presenti, come l'iterazione del rumore della lattina che rotola, le campane, il brusio delle persone, tutti suoni impiegati da Greenaway per ricreare in maniera artificiosa quanto sta accadendo nell'ambiente circostante (fig.1). Può risultare utile effettuare un'analisi del riverbero o sulla percezione spaziale del suono.

A questo punto è possibile passare al secondo blocco, dove il montato del primo blocco viene spogliato del metronomo e dell'audio del blocco precedente, rimpiazzato da una elencazione ciclica delle lettere dell'alfabeto; fa dunque il suo ingresso la macro area della parola, con una voce fuori campo (riconoscibile come il Maestro Manzi della fortunata trasmissione Rai "Non è mai troppo tardi") svuotata del suo originario valore scolastico[7] e con connotazioni chiaramente non diegetiche (non descrive ciò che sto guardando), ma che tuttavia assolve la funzione di unità temporale univoca svolta dal metronomo nel blocco precedente: ad ogni ciclo, infatti, corrispondono due lettere dell'alfabeto. Anche nel secondo blocco la musica è assente, mentre l'analisi del *soundscape* si fa più interessante, e nella quale può risultare utile porsi domande del tipo: i rumori sono diegetici? Provengono da qualcosa di visibile, o ricreano solo suggestioni, corrispondenze eidetiche? Balza subito agli occhi il fatto che, nonostante

[7] «If you think of the alphabetical index, is an extremely primitive way of organizing information and in some ways, totally absurdist. Where everywhere else in any epistemological collection can you put happiness, hysterectomy, his Holiness, heaven and hell, all completely disparate things, all simply united by initials?»
[«Se si pensa all'indice alfabetico, è un modo estremamente primitivo di organizzare le informazioni e, per certi versi, totalmente assurdo. In quale altra collezione epistemologica si può mettere la felicità, l'isterectomia, sua Santità, il paradiso e l'inferno, tutte cose completamente dissociate tra loro, tutte semplicemente unite da iniziali?»] GREENAWAY, P. – LEUPER, E. (2002) [Trad. Luigi Lettieri] «The Early films of Peter Greenaway 1», Londra: The British Film Institute

sia girato nella città lagunare, nel cortometraggio l'acqua è presente in maniera palese solo mediante il suono del suo scorrere in alcune scene, mentre le immagini sono volutamente allusive. Non compaiono mai riflessi, canali o opere d'arte note, bensì dell'acqua ne viene fatta solo allusione mediante ponti, calle, suono. Ne risulta una sorta di applicazione della teoria della reminiscenza di Platone: come nel mito della caverna, lo spettatore comprende la materia in oggetto dall'ombra, dal calco nella memoria operato dalla materia stessa. Direttamente a questo concetto si collega l'ultimo blocco, nel quale la musica entra prepotentemente con tre brani di Vivaldi, l'autore veneziano per eccellenza e che, ancora una volta, ha il compito di evocare nella mente la città lagunare. Non solo, la stessa struttura tripartita del cortometaggio è mutuata dalla divisione in tre tempi dei singoli concerti solistici delle *Quattro Stagioni* di Vivaldi. Come lo stesso Greenaway asserisce:

> «ho raccolto una serie di immagini che avevo girato nella più fotogenica di tutte le città, Venezia, e volevo metterle insieme in un modo che nascondesse le vere peculiarità di Venezia, poiché tutto ciò che immaginiamo su Venezia è basato sull'acqua. Quindi volevo fare un film su Venezia senza acqua. Si può sentire l'acqua, si può averne percezione ma non la si può mai vedere. Ero curioso di sapere se fosse possibile fare un film accattivante e astratto, […] quindi, in armonia con tutta la produzione cinematografica che mi circondava negli anni '60, ho realizzato questo film che è, in realtà, esattamente come il titolo descrive, un uso molto consapevole del frame count, come nella famosa frase di Godard "il cinema è verità ventiquattro volte al secondo". In realtà non puoi contare i fotogrammi, ma si può percepire molto fortemente quanto sia rigida e astratta la struttura, basata fortemente su tre film o, se si preferisce, lo stesso film realizzato tre volte in modo diverso con una colonna sonora sempre più sofisticata.»[8]

[8] «I collected together a series of images I had shot in the most photogenic of all cities, Venice, and wanted to put them together in a way which denied the very characteristics of Venice as all we know Venice is built on water. So, I wanted to make a film of Venice without water. You can hear the water, you can sense it but you can never see it. I was curious to know whether it was possible to make an

Il terzo blocco è quindi, dal punto di vista analitico-compositivo, il più complesso, in quanto sono presenti tutte le macroaree del suono, a partire dalla voce fuori campo, svuotata stavolta dal compito di impulso temporale, pur continuando a non avere collegamenti diretti con quanto si vede. Ad eccezione di due casi. Nel decimo ciclo le parole pronunciate (*libro, figlio, moglie, per favore*) sembrano evocare un collegamento con i bambini presenti nella scena, mentre nella scena dodicesima è possibile individuare un punto di sincronizzazione significativo nel momento in cui la voce narrante pronuncia la parola "*musica*": a tale sostantivo fa seguito il violino solo dell' *Inverno* di Vivaldi, il quale irrompe negli ultimi tre cicli sostituendo qualunque suono e dando origine ad un vero e proprio *click on*. Un altro punto di sinconizzazione forte risiede nei titoli di coda, che appaiono su fondo nero simultaneamente ai rintocchi delle campane.

Procedendo sempre con lo stesso schema di analisi, è possibile definire in maniera puntuale le varie caratteristiche della colonna sonora impiegata: originale/non originale, il tipo di brano, l'autore, nome del brano, il numero di battuta della partitura, diegetica/non diegetica, il minutaggio - quest'ultimo punto può aiutare a svelare la percentuale di musica impiegata dal regista nel prodotto finale - .

Sono altresì facilmente individuabili numerose linee di fuga sonore, dettate dai continui *crossfade* tra voce fuori campo e musica. In particolare, la scena interessata dal concerto per flauto piccolo di Vivaldi risulta essere molto incalzante, mentre la

entertaining, abstract film,[…] so in association with all the making film activity that was surrounding me in the 1960s, I made this film *Intervals* which is, really, exactly the title describes what it is, a very self-conscious use of frame counts, like Godard's famous phrase "The cinema is truth 24 frames-per-second".You can't actually count the frames, but you can sense very strongly how rigid and abstract the structuring is and it is basically three films or the same film made three times differently with an ever increasingly sophisticated soundtrack.» GREENAWAY, P. – LEUPER, E. (2002) [Trad. Luigi Lettieri] «The Early films of Peter Greenaway 1», Londra: The British Film Institute

parte interessata dal largo dello stesso concerto trasferisce nel fruitore un senso di profonda malinconia, ribadito dallo scorrere quasi meccanico delle persone, proponendo allo spettatore materialmente il passaggio dalla frenesia della gioventù all'inverno dell'esistenza umana. La stessa sensazione viene ribadita poco dopo con un *fade out* progressivo in dissolvenza della voce fuori campo unito ad un *fade in* parallelo della musica nelle ultime scene, fino ad arrivare al *click on* precedentemente esposto. A tal proposito, può risultare utile convogliare l'analisi verso il confronto tra macroaree nei vari blocchi, notando ad esempio che nelle ultime tre scene la parola è sempre assente (ritorna la simbologia del tre), oppure analizzare la miscelazione dei suoni, se vi è una separazione franca o vi è una missaggio delle tracce. Infine può essere oggetto di indagine anche la spazialità del suono, la presenza di *travelling* sonoro, effetto Doppler, se i suoni subiscono variazioni della lunghezza d'onda nelle miscelazioni.

Risulta chiaro, giunti a questo punto, come la traccia audio abbia cambiato radicalmente la percezione emotiva globale, la percezione del tempo e della fluidità del montato nelle sue tre variazioni, analogamente a quanto avviene con l'alternanza degli andamenti nei tre movimenti cosituenti ogni singolo concerto solistico delle *Quattro Stagioni* (Allegro – Largo/Adagio – Allegro/Presto), così come già accennato precedentemente.

Nel primo blocco il ritmo incalzante del metronomo detta un tempo serrato, che induce nello spettatore uno stato di agitazione e di preallarme, alimentato dalla percezione chiara dell'inesorabile scorrere del tempo, come i granelli di sabbia di una clessidra che incessanti si accumulano nel recipiente di raccolta; ne consegue la subordinazione dei protagonisti del corto nei confronti di questo scorrere inesorabile, assimilando questa sezione ad una ipotetica fase della giovinezza umana.

Nel secondo blocco, nonostante vi sia ugualmente una scansione temporale franca dettata dalle lettere dell'alfabeto, l'ingresso di una voce umana fuori campo infonde

maggiore serenità e calma all'intero blocco, che sembra così essere caratterizzato da un'estrema fluidità dell'azione, mantenendo comunque i caratteri di costanza nella percezione del tempo, incarnando filologicamente l'andamento musicale dell'adagio, tipico dei secondi movimenti dei concerti vivaldiani.

Nel terzo blocco, grazie soprattutto alla musica, il fluire del tempo varia in maniera significativa, introducendo una percezione quasi bergsoniana[9], un tempo interno dettato dalle sensazioni malinconiche – quasi da crepuscolo dell'esistenza umana - suggerite dalla musica. La fine del cortometraggio, così come nel gruppo delle *Quattro Stagioni* di Vivaldi, corrisponde all'inverno della vita, giunto a valle di fasi dell'esistenza dal ritmo incessante, una parafrasi della vita umana, della sua evoluzione da una gioventù frenetica che man mano lascia il posto all'essenzialità tipica dell'età matura.

**Riferimenti bibliografici**

**AUMONT**, J. (1995) [Trad. Dario Buzzolan] «Estetica del film», Torino: ed. Lindau

**BAZIN**, A. (1973) [Trad. Adriano Aprà] «Che cos'è il cinema?», Milano: ed. Garzanti

**BERTOZZI**, M. (2008) «Documentario come arte», Venezia: ed. Marsilio

[9] Ogni singola immagine, infatti, contiene allo stesso tempo fotografia, movimento, architettura che si combinano in un unico spazio costituito da suoni ripetuti e movimenti reiterati, in un codice audio-visivo non rispondente al piano dell'immanenza ontologica. Tutto quanto concerne la sfera cognitiva, la memoria, la fantasia, non può che essere fenomenologico, possibile da plasmare. Questo susseguirsi di contrasti ed analogie agiscono in contrappunto con il montaggio determinando un vero e proprio ritmo interno, un tempo interno che diventa per natura stessa della cinematografia un tempo Bergsoniano, relativo, legato al vissuto.

**CHION**, M. (2017) [Trad. Dario Buzzolan] «L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema», Torino: ed. Lindau

**CRETTO**, L. (2000) «Il testo è un'immagine. Conversazione con Peter Greenaway» in Carte di Cinema, n.7

**ECO**, U. (2013) «Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee», Milano: ed. Bompiani

**GREENAWAY**, P. – LEUPER, E. (2002) [Trad. Luigi Lettieri] «The Early films of Peter Greenaway 1», Londra: The British Film Institute

# *«IL BAGLIORE INAUDITO DEL SUONO»: LE PERCUSSIONI DI ENRICO RENNA**

DANIELA TORTORA

Un capitolo attraente dell'intero catalogo delle composizioni di Enrico Renna (1952) è costituito dalle opere per strumenti a percussione, giacché a detta 'famiglia', allargata e non di rado reinventata, egli riserva alcuni lavori sperimentali di vasto respiro, oltreché di lunga gestazione, legati a contesti e a collaborazioni definibili per certi versi extraterritoriali.[1]

Questo studio riguarda una terna di lavori – *Sinfonia delle campane*, *Luce*, *Fellmusik*, ovvero l'intera produzione originale per strumenti a percussione di Renna –, la cui realizzazione ha comportato soluzioni rilevanti ai fini delle nuove modalità di

* La locuzione che compare tra virgolette nel titolo del presente saggio proviene da uno scritto di FEDERICO INCARDONA, *Oltre i confini della musica*, «L'Ora», Palermo, 6 marzo 1980, rist. in ID., *Per Franco Evangelisti*, programma di sala del seminario e del concerto in memoria di Franco Evangelisti, Palermo, Ars Nova, 1993, pp. 5-7: 5. Il contenuto di questo saggio reca memoria del seminario che svolgemmo insieme a Enrico Renna nella primavera dell'a. a. 2016-2017, più in particolare dell'incontro conclusivo svoltosi il 26 maggio 2017 a ridosso del concerto dedicato, tra l'altro, all'esecuzione di alcuni suoi lavori per strumenti a percussione (Napoli, Sala Scarlatti del Conservatorio San Pietro a Majella,16 giugno 2017). Sono grata all'amico Enrico per avermi messo a disposizione il suo archivio e la sua memoria: *dedico a lui e al nostro dialogo ininterrotto di questi ultimi dieci anni la mia affettuosa riflessione sul suo diuturno lavoro di Maestro Raro.*

[1] Per la ricostruzione dell'intero percorso biografico e artistico di Enrico Renna, cfr. https://www.enricorenna.com (ultimo accesso: marzo 2022).

interazione tra composizione scrittura ed esecuzione, anche in relazione alle novità introdotte nel corso dell'ultimo ventennio dal proliferare dei supporti digitali.

Va segnalato sin da subito il dato fondativo, vorrei dire infantile per intendere primitivo, originario, pavesiano nel senso più autentico del lemma, per via di quel «tornare a vedere [sentire] i luoghi dell'infanzia»[2] quale alimento imprescindibile dell'arte e che lega in modo particolare la *Sinfonia delle campane*, ma anche gli altri lavori menzionati, ai suoni della terra e del paesaggio natio (ben altra cosa rispetto ai suoni metropolitani): la vanga, i versi degli animali, il verde cangiante della campagna a seconda del divenire delle stagioni, il silenzio, la notte, il rincorrersi delle campane, che a Salento, nel cuore della provincia cilentana, risuonano ogni quarto d'ora creando ovunque una speciale suggestione sonora.[3]

Ma c'è dell'altro. Se il gesto compositivo di Renna, incline da sempre alla ricerca attorno alle qualità timbriche del suono, anche per via della sua ricca esperienza performativa, lo sospinge nei territori impervi e marginali della scoperta/invenzione di pratiche e combinazioni inaudite, va detto che nel terreno fertile delle percussioni il suono del Maestro cilentano si fa luminoso e grandioso come non mai, quasi a dire che in questi lavori si annidi un mondo, un sentire il mondo come parte integrante delle opere stesse (se le opere dei grandi creatori, dei veri artisti «si possono definire

[2] CESARE PAVESE, *Feria d'agosto*, Torino, Einaudi, 2002, pp. 149-155.

[3] Proprio le campane, ivi incluse le campane a morto, hanno rappresentato una sorta di rovello esistenziale per il Maestro, riemerso di tanto in tanto nelle circostanze particolari che mi accingo a raccontare. Qui come altrove faccio costante riferimento ai contenuti dei colloqui avuti con il M° Renna nel corso del triennio 2016-2018.

"concezioni del mondo"»,[4] la nozione cui qui si allude intende richiamare il concetto mahleriano di mondo:

> «[…] per me sinfonia significa appunto: costruire un mondo con tutti i mezzi tecnici a disposizione», ovvero «un'opera che merita il nome di sinfonia deve avere in sé qualcosa di cosmico, dev'essere inesauribile come il mondo e la vita»).[5]

La vastità della materia compositiva qui in discussione, organizzata nei tre paragrafi che seguono in forma di pannelli distinti di un medesimo trittico, imporrà a breve nuovi percorsi di indagine volti a evidenziare i nodi essenziali di un'esperienza musicale affatto internazionale, quale quella di Enrico Renna, sia pure allacciata al territorio di origine nelle fasi cruciali della formazione, dell'attività perfomativa e del diuturno esercizio didattico.

## 1. *Dalla* Sinfonia Montagna Sacra *alla* Sinfonia delle campane

L'antecedente più prossimo alla messa a punto del progetto delle campane è costituito senz'altro dai *Carmina Cilenti*, vero e proprio *corpus* di canti della tradizione popolare cilentana recuperati, ricomposti e restituiti all'ascolto nel biennio 1994-95. Il coinvolgimento di Renna nel progetto dei *Carmina* si dovette a Santino Scarpa, un

[4] «[…] in quanto con queste viene rappresentato il rapporto *Io-non Io*, intendendo nel *non Io* la Totalità del reale», FRANCESCO D'AVALOS, *Autobiografia di un compositore (1930-1957). Il Religioso Assoluto e l'Io Trascendentale*: *Conclusione*, Roma, Aracne, 2014, par. 771, pp. 827-828: 828.

[5] GUSTAV MAHLER (1895) cit. in HANS-HEINRICH EGGEBRECHT, *Die Musik Gustav Mahlers* (1982), trad. it. *La musica di Gustav Mahler*: *Il concetto di "mondo" in Mahler*, Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 247-273: 250-251.

cantante di musica leggera originario anch'egli di Salento, e agli studi sulle tradizioni popolari cilentane del coordinatore del Centro di promozione culturale per il Cilento, Amedeo La Greca, che aveva effettuato la registrazione dei canti poi affidati all'impresa congiunta di Renna e Scarpa.[6] L'operazione di composizione/ricostruzione tenne conto *in primis* della qualità dei materiali salvati, alle volte veri e propri ruderi scavati dal tempo, dei contenuti testuali, interamente ricostruiti da La Greca, nonché dello statuto più o meno originale dei canti stessi, talvolta sottoposti nel corso dei secoli ad una evidente contaminazione stilistica: ne

[6] Cfr. ENRICO RENNA – SANTINO SCARPA, *Carmina Cilenti. Il canto popolare cilentano nella tradizione orale: una proposta di studio etnomusicale*, Acciaroli (SA), Edizioni del Centro di promozione culturale per il Cilento, 1995. L'opuscolo con annessa la musicassetta contenente la registrazione dei nuovi *Canti* include i contributi di AMEDEO LA GRECA (*ivi*, pp. 5-9), PIETRO MAZZONE (*ivi*, pp. 11-13), SANTINO SCARPA (*ivi*, pp. 15-17), i testi dei *Canti* trascritti e commentati (*ivi*, pp. 18-32), infine la memoria di Renna che qui trascrivo almeno in parte per ciò che riguarda le premesse del suo lavoro creativo («Nel lento trascorrere della torrida estate del 1994 come di consueto mi trovavo nella natia Salento […] E, come di consueto negli ultimi anni, si trovava colà Santino Scarpa, amico d'infanzia e musicista di estrazione extracolta, assai noto agli inizi degli anni settanta con il nome d'arte *Gulliver*. Santino mi aveva già l'anno precedente parlato dei suoi esperimenti sul canto cilentano, d'altronde io stesso, in qualità di direttore artistico del Centro musicologico del Cilento, ero entrato in contatto con i canti delle congreghe. Mi propose di lavorare assieme al rifacimento dei canti del Cilento in vista di una produzione discografica […] Il materiale reperibile era alquanto frammentario ed attraversava il genere sacro, quello profano e non aveva una sua organicità linguistica, peraltro era quasi esclusivamente a cappella, ossia per sole voci, non essendoci alcuna traccia di una concreta tradizione strumentale in loco»; e, inoltre, per ciò che riguarda l'orchestrazione del primo canto intitolato *Santu Nicola e li Turchi* («[…] Relativamente alla strumentazione è stato adottato un *continuum* di campane che sottolineano il carattere di sacralità del miracolo [di San Nicola, salvatore dei cilentani] e inoltre una serie di percussioni quale un enorme tamburo giapponese [*sic*!, vedi *infra*], un tam-tam anch'esso di grandi proporzioni, percussioni varie; coro, organo ed ottoni in aggiunta nella parte finale» (ENRICO RENNA, *L'intervento musicale*, *ivi*, pp. 33-40: 33-35).

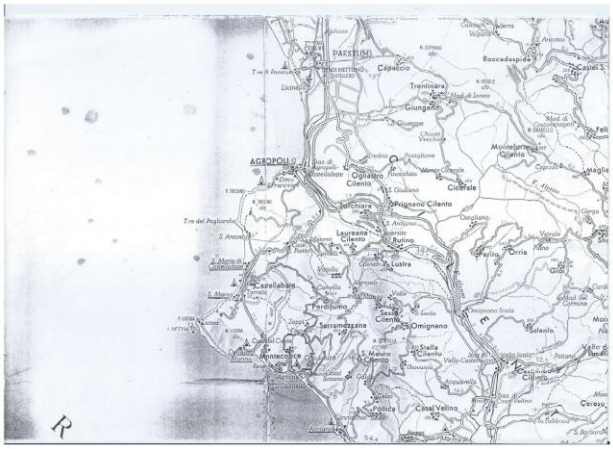
venne fuori una serie di dieci nuove composizioni per voce/voci e strumenti virtuali di grande impatto sonoro ed emotivo e che, registrati nella suggestiva oasi archeologica di Velia, incontrarono sul finire del secolo scorso il favore di personalità eminenti del mondo della cultura e dell'arte (Gillo Dorfles, Dario Fo, Luciano Berio), nonché del pubblico cui vennero offerti in concerto dal vivo nel corso dell'estate 1995.[7]

Poco dopo la metà degli anni Novanta, l'Ente Nazionale Parco del Cilento promuoveva un vasto progetto di sonorizzazione del paesaggio naturale ivi protetto, vale a dire dell'area del Monte Stella, il costone Nord Ovest della montagna che guarda il mare, ove da tempi remotissimi si ripete annualmente nel corso della Settimana Santa la processione delle confraternite di chiesa in chiesa, con accompagnamento di canti responsoriali all'interno e all'esterno di tutti gli edifici chiesastici inclusi in detta area. La suggestione dei *Canti* pasquali, già apparsa all'interno dell'*opus* di Renna (vedi *supra*), induceva l'architetto Giuseppe Anzani, attivo in loco da tempo anche per via dei suoi interessi musicali,[8] a farsi promotore di detto progetto di musiche da destinarsi ai campanili cilentani grazie al coinvolgimento di un compositore conterraneo, sensibile quant'altri mai al richiamo dei luoghi natii.

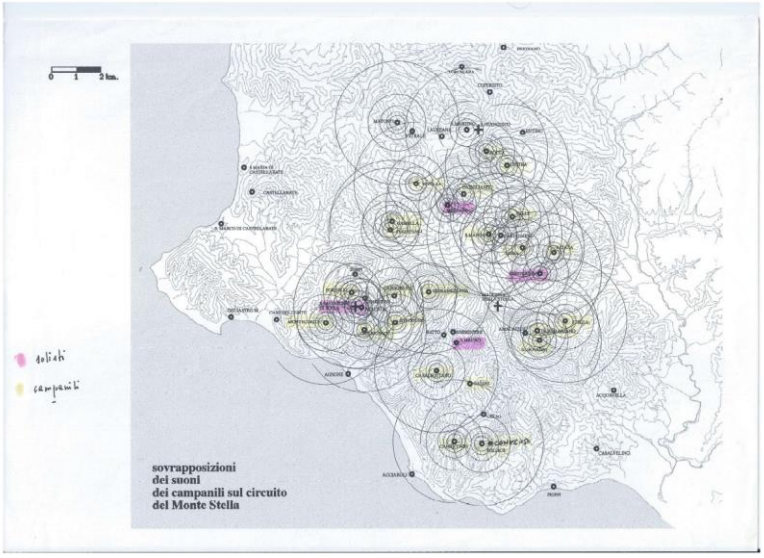
[7] Nella IV di copertina di detto opuscolo compaiono alcuni di questi elogi; Dorfles ha menzionato i *Carmina Cilenti* di Renna in più di una circostanza, cfr., ad esempio, GILLO DORFLES, *L'arte è sempre elitaria?*, in *Le oscillazioni del gusto. L'arte d'oggi tra tecnocrazia e consumismo*, Milano, Skira, 2004, pp. 14-17: 16.

[8] Nativo di Agropoli, Anzani, oltre a curare gli interessi dell'ENPC (Ente Nazionale Parco del Cilento), dirigeva nella sua cittadina natale un'associazione musicale intitolata a Cathy Berberian. Renna venne coinvolto per un certo periodo nella direzione artistica delle stagioni musicali e nello svolgimento di alcune attività seminariali promosse da detta Associazione. Il trombonista Vincenzo Tiso, già collaboratore del Maestro all'interno del gruppo di musica contemporanea Nuova Napoli Musica (1982-85) e in altre formazioni, fece da tramite con Anzani (cfr. i colloqui con il M° Renna cit.).

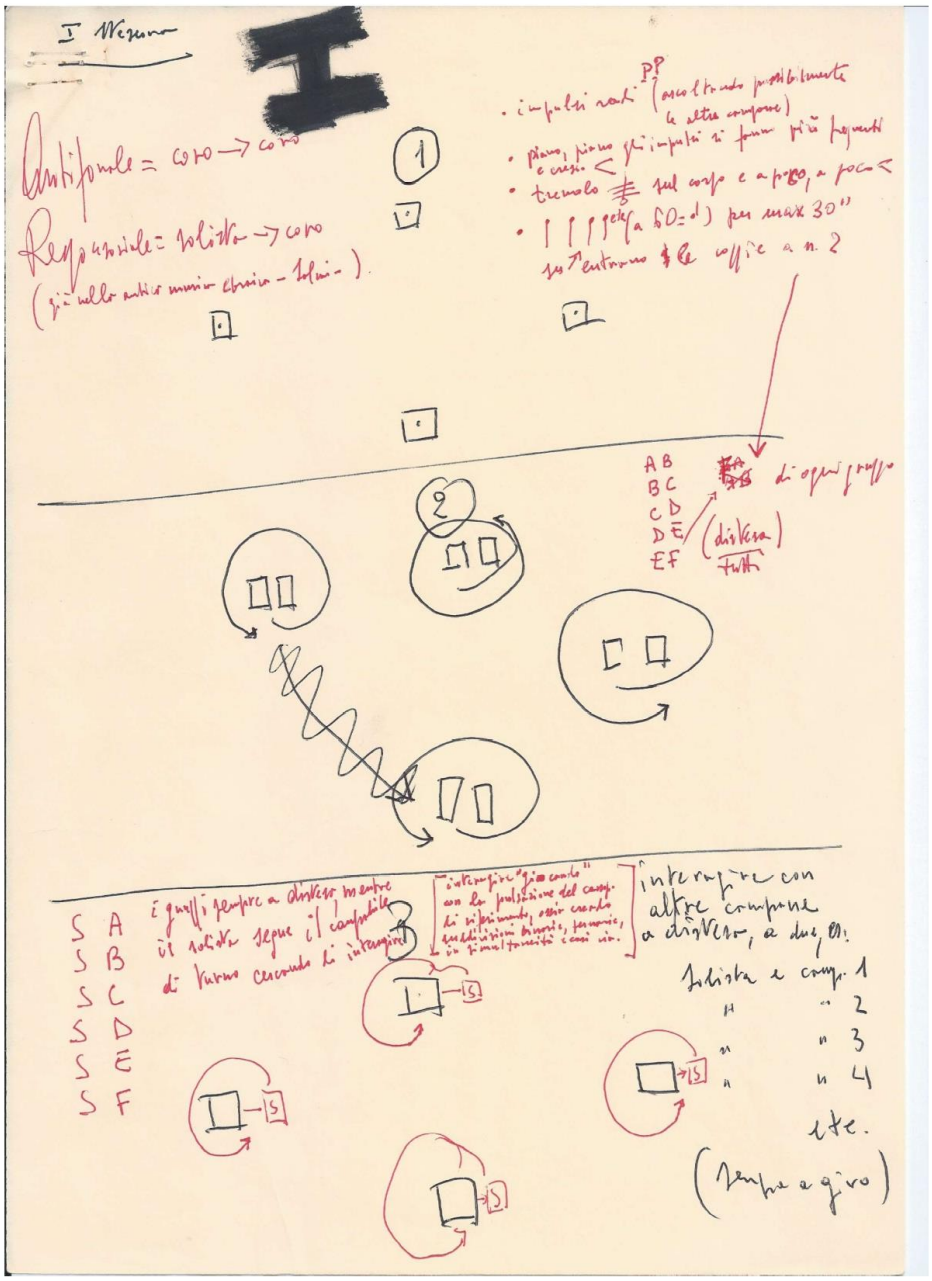
Per la realizzazione di questo ambizioso progetto Renna dovette svolgere preliminarmente uno studio-censimento di tutti i campanili e di tutte le campane del territorio riguardato, giacché la composizione auspicata, una vera e propria sinfonia denominata sin da subito *Montagna Sacra*, avrebbe dovuto abbracciare proprio quell'area della provincia a Sud di Salerno, vale a dire un vasto lacerto territoriale del Cilento con tutti i campanili del Monte Stella. Le escursioni settimanali si susseguirono per un periodo di tempo di circa sei mesi nel biennio 1998-99 e comportarono un lavoro piuttosto lungo e complesso da parte del compositore, orientato dalla geografia del territorio e destinato via via alla sagomatura di una ulteriore mappa, stavolta sonoro-musicale, finalizzata alla realizzazione del progetto, ancorché risultasse problematico individuare la collocazione dei punti di ascolto, e della stessa regia sonora dell'evento (con buona probabilità, da sistemarsi sulla vetta più alta del monte, nei pressi della chiesa della Madonna della Stella), per via della distanza di oltre dieci chilometri in linea d'aria esistente tra i campanili dei quattro versanti.



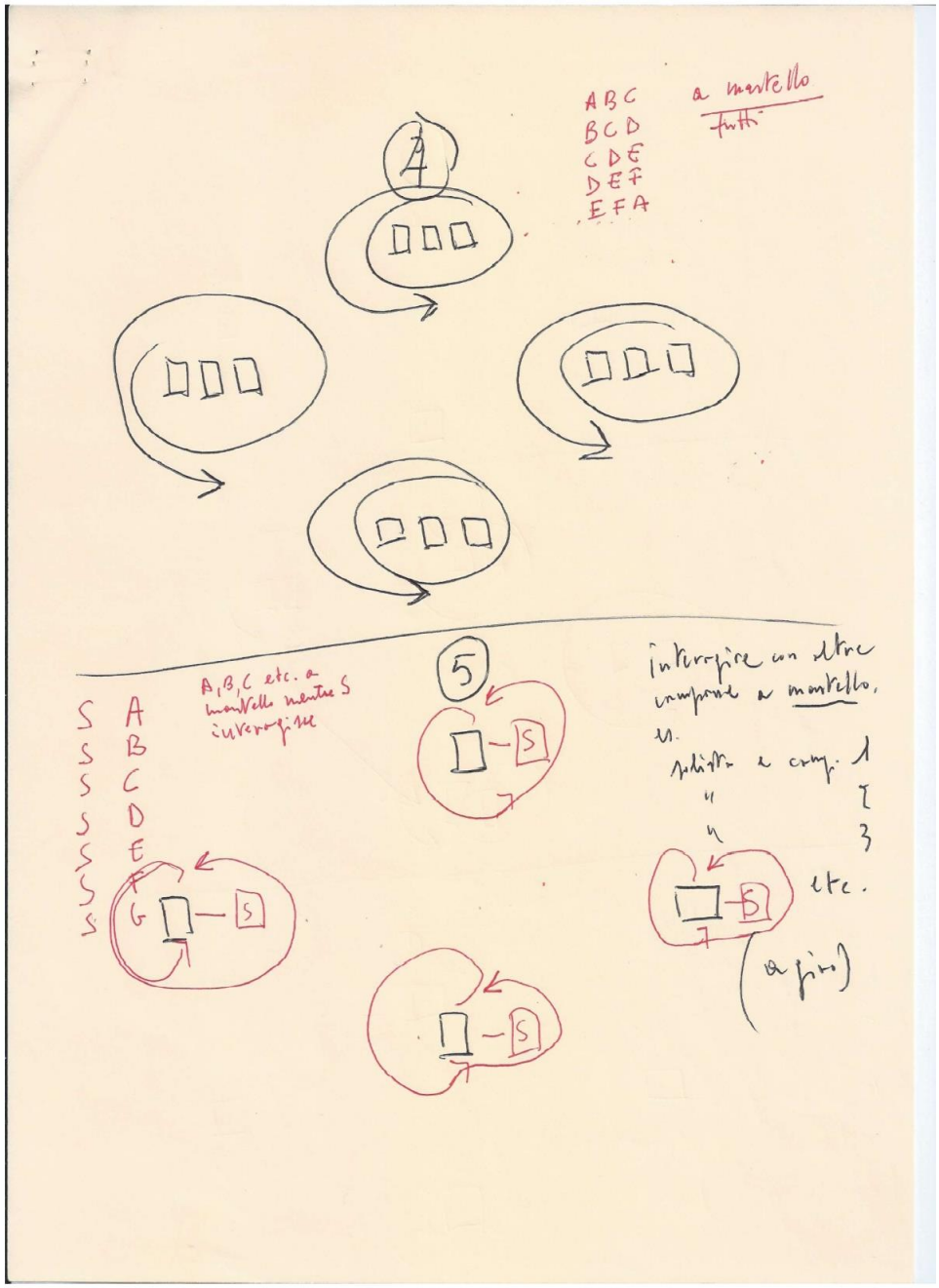

[**Figg. 1-2** - La mappa dell'area cilentana del Monte Stella (1) e quella sonoro-musicale con l'individuazione dei siti e dei campanili inclusi nel progetto della *Sinfonia Montagna Sacra* di Enrico Renna (2)]




Visitare i luoghi, prendere contatto con chiese campanili e campane, arrampicandosi sino alla cima di ciascun edificio antico per verificare lo stato e le dimensioni degli strumenti e le tecniche possibili di produzione del suono (a distesa, a martello o entrambe con attivazione a fune, manuale oppure elettrica) e l'individuazione del gradiente di intonazione (com'è noto, esiste un'unica altezza di riferimento per ciascuna campana, cui pure è associata una micromobilità frequenziale che dipende dalla variazione del tragitto percorso nel caso in cui la produzione del suono avvenga a distesa), insomma questa imponente operazione di catalogazione dei materiali sonori disponibili si rivelò per il Maestro coinvolgente ed emozionante, giacché finì per riportare alla luce quel suono antico e primigenio che, impresso nelle memorie dell'infanzia, riaffiorava ora affidato al suono vivo delle campane in atto nel diletto paesaggio natale. Tutta la fase preliminare di studio, ivi inclusa la registrazione e la campionatura dei suoni possibili, venne ultimata e l'osservatorio variamente localizzato consentì al compositore l'individuazione dell'esatto perimetro dello spazio destinato ad accogliere la sua sinfonia immaginaria.



[**Fig. 3a** - Enrico Renna, *Sinfonia Montagna Sacra*, I stesura, abbozzo ms., pp. 1-9: 1 (Archivio Enrico Renna, Bagnoli, Na)]




[**Fig. 3b** - Renna, *Sinfonia Montagna Sacra*, p. 2]

Nella I Stesura di detta *Sinfonia* [Figg. 3a-b] prevale l'intreccio variamente orientato degli appunti sui 9 fogli manoscritti a pennarello rosso nero e blu con l'occorrenza di disegni, di grafici, di accenni alla disposizione dei campanili, all'utilizzo delle campane, ma anche al divenire delle intitolazioni possibili, allusive ove più ove meno ai contenuti profondi di questo vero e proprio *opus magnum*;[9] infine, di appunti propriamente musicali inerenti ai parametri del ritmo e del timbro (per intenderci, sussiste un'impercettibile variazione di altezza e in minima parte anche di timbro risultante dalla percussione della cupola piuttosto che del corpo di ciascuna campana, mentre è assai più consistente quella derivante dalla sollecitazione del corpo piuttosto che dell'anello).

Alcuni dati appaiono già clamorosamente predisposti per la stesura definitiva dell'opera: l'organizzazione delle campane e dei percussionisti (solisti e non) in gruppi da coinvolgere secondo modalità responsoriali e/o antifonali; la dislocazione di detti gruppi in relazione alla mappa geografica del Cilento antico (il territorio del Monte Stella, per l'appunto) con l'individuazione (poi ripensata) dei siti e dei campanili da coinvolgere e una direzionalità del suono predisposta mediante un sistema di frecce all'interno di ciascun gruppo; l'adozione del lemma *Quadro* a intendere la dimensione della pagina di musica scritta, individuata sin da allora come unità di misura dell'intero progetto audio-visuale; l'emergente impegno sul fronte ritmico dell'intera compagine

[9] Con una disposizione circolare compaiono in ordine sparso le seguenti locuzioni prese in considerazione per la titolazione dell'opera: «(Monte Sacro)/ Montagna Sacra […]/ Campana felix/ Rondò Monte sacro [cancellato con tratto di pennarello nero] geografia sonora per 4 gruppi di campane/ Mons felix/ Le stanze dei suoni e della luce/ Cantus campanarum felicium (canto delle campane felici)/ Cantus campanae feliciis (Canto della campana felice)/ Cantus de felicibus campanis – Cantus campanarum felicium/ Campanarum felicium (no)/ De campanis felicibus/ Campana felix – Campanae Felices (no)», *Sinfonia Montagna sacra*, I Stesura ms, f. 6: si fa presente che la totalità dei materiali consultati e citati è custodita all'interno dell'Archivio Enrico Renna, Bagnoli (Napoli).

(più sguarnita, giocoforza, sul fronte dell'articolazione del parametro delle altezze) secondo una serie di combinazioni ricavate mediante calcoli di permutazione matematica, e definibili *talee* nel senso più arcaico del termine, da intrecciare variamente alla differente localizzazione timbrica degli strumenti. Da ultimo, ma probabilmente si tratta del dato maggiormente rilevante dal punto di vista concettuale, la dimensione circolare come tratto saliente dell'intera opera, tra l'altro espressione del moto stesso di propagazione del suono nello spazio: il flusso ininterrotto dei momenti e dei quadri è costruito attraverso la disposizione circolare dei materiali a livello micro e macro-formale, il che lascia intendere il senso ineludibilmente sacrale, circolare per l'appunto, inscritto nel genoma dell'impresa 'lavorata' attorno a campane, campanili e chiese appartenenti all'area del Monte sacro (così suole essere denominato il Monte Stella) per la creazione di una *Sinfonia* destinata ad abbracciare siti e popolazione in ascolto come un'immensa cupola sonora.

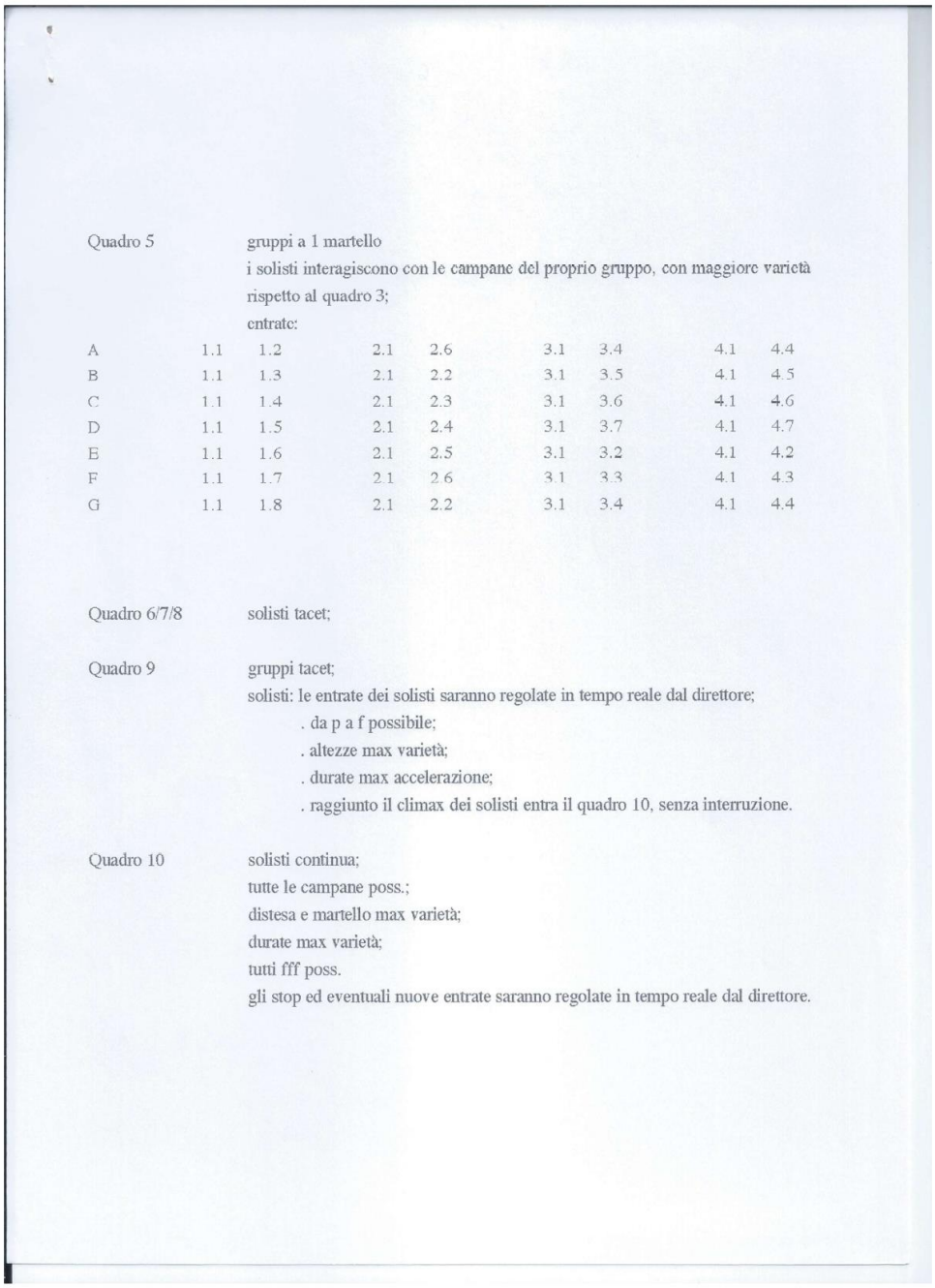
La II Stesura del lavoro, così siglata in cima al primo dei 10 fogli manoscritti di cui si compone, si presenta articolata in 10 *Quadri*, con le istruzioni d'uso previste per ciascun foglio e la ripartizione in *Quadri* riservati ai solisti (nn. 1 e 9), ai gruppi con l'esclusione dei solisti (nn. 2, 4, 6, 7, 8), infine al Tutti (nn. 3, 5, 10). Per quanto riguarda i primi cinque fogli, vale a dire i *Quadri* 1-5, detta stesura del lavoro contempla l'impiego della seguente simbologia numerica per indicare le singole campane di ciascun gruppo (i solisti 1.1, 2.1, 3.1, 4.1 e, a seguire, gli altri elementi, ad esempio 1.2, 1.3, 1.4, 1.5; 2.2, 2.3, 2.4, 2.5 etc.); per i *Quadri* 6, 7, 8, ove i solisti tacciono, si registra la generica indicazione numerica dei gruppi; nel *Quadro* 9 ricompare la tabella che segnala l'interazione tra i solisti; infine, per il *Quadro* 10 è prescritto quanto segue: «Gruppi tutti insieme; tutte le campane poss[ibili]; solisti tutti, max varietà; Punto Culminante», a rimarcare il dato circolare anzidetto, giacché il

cerchio si chiude con una vera e propria *climax* e l'intera compagine delle campane in azione.[10]

La III Stesura, ancora manoscritta, corrisponde ad un livello ulteriore di messa a punto e ripulitura della partitura (vi appaiono prosciugati tutti gli elementi di riflessione) con il perfezionamento di alcuni dettagli inerenti sia alla localizzazione geografica dei 4 Gruppi di campane (Gruppo Est 1, Gruppo Sud 2, Gruppo Ovest 3, Gruppo Nord 4), sia all'articolazione in momenti (A, B, C, D, etc.) all'interno dei singoli *Quadri*, sia, infine, al dispositivo dell'alternanza solisti/tutti. Della terza stesura (completa) esiste inoltre una versione dattiloscritta con specifiche indicazioni rivolte ai solisti e al direttore: si tratta del punto d'arrivo della prima formulazione del progetto qui compiutamente annunciato e datato, «*Sinfonia Montagna Sacra* per gruppi di campane 1998-99». Vi si trova inoltre l'elenco definitivo dei 29 campanili inclusi nei quattro gruppi con i solisti (i campanili 1, 9, 16, 22), corrispondenti ai quattro punti cardinali,[11] e l'esatta distribuzione degli interventi dei solisti e degli altri strumenti di ciascun gruppo mediante tabelle articolate in fasce (ovvero in momenti siglati con le lettere maiuscole) e colonne da leggersi da sinistra verso destra e dall'alto verso il basso. Si vedano, ad esempio, i *Quadri* 5-10:

[10] *Sinfonia Montagna Sacra*, II stesura, ms., ff. 1-10: 10, Archivio Renna.

[11] «*Gruppi e campanili*. *Gruppo Est 1*: 1.1 Omignano (solista), 1.2 Stella, 1.3 San Giovanni, 1.4 Guarrazzano, 1.5 San Mango, 1.6 Valle, 1.7 Sessa, 1.8 Santa Lucia; *Gruppo Sud 2*: 2.1. San Mauro (solista), 2.2 Galdo, 2.3 Pollica convento, 2.4 Pollica, 2.5 Cannicchio, 2.6 Casalsottano; *Gruppo Ovest 3*: 3.1 San Salvatore di Socia (solista), 3.2 San Teodoro, 3.3 Ortodonico, 3.4 Montecorice, 3.5 Fornelli, 3.6 Serramezzana, 3.7 Capograssi; *Gruppo Nord 4*: 4.1 Mercato (solista), 4.2 Perdifumo, 4.3 Camella, 4.4 Vatolla, 4.5 Rocca, 4.6 Lustra, 4.7 Casigliano» (*Sinfonia Montagna Sacra*, III stesura, datt., pp. 1-18:8, Archivio Renna).



Quadro 5 gruppi a 1 martello
i solisti interagiscono con le campane del proprio gruppo, con maggiore varietà rispetto al quadro 3;
entrate:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| A | 1.1 | 1.2 | 2.1 | 2.6 | 3.1 | 3.4 | 4.1 | 4.4 |
| B | 1.1 | 1.3 | 2.1 | 2.2 | 3.1 | 3.5 | 4.1 | 4.5 |
| C | 1.1 | 1.4 | 2.1 | 2.3 | 3.1 | 3.6 | 4.1 | 4.6 |
| D | 1.1 | 1.5 | 2.1 | 2.4 | 3.1 | 3.7 | 4.1 | 4.7 |
| E | 1.1 | 1.6 | 2.1 | 2.5 | 3.1 | 3.2 | 4.1 | 4.2 |
| F | 1.1 | 1.7 | 2.1 | 2.6 | 3.1 | 3.3 | 4.1 | 4.3 |
| G | 1.1 | 1.8 | 2.1 | 2.2 | 3.1 | 3.4 | 4.1 | 4.4 |

Quadro 6/7/8 solisti tacet;

Quadro 9 gruppi tacet;
solisti: le entrate dei solisti saranno regolate in tempo reale dal direttore;
. da p a f possibile;
. altezze max varietà;
. durate max accelerazione;
. raggiunto il climax dei solisti entra il quadro 10, senza interruzione.

Quadro 10 solisti continua;
tutte le campane poss.;
distesa e martello max varietà;
durate max varietà;
tutti fff poss.
gli stop ed eventuali nuove entrate saranno regolate in tempo reale dal direttore.

[**Es. 1** - Enrico Renna, *Sinfonia Montagna Sacra*, III Stesura, datt., p. 4 (Archivio Renna)]

Per quanto riguarda la successione dei *Quadri*, permangono le tre possibili combinazioni già individuate in partenza: a) i solisti da soli (*Quadri* 1 e 9); b) gli altri campanili senza i solisti (*Quadri* 2, 4, 6, 7, 8); c) solisti e gruppi insieme (*Quadro* 3, "a distesa"; *Quadro* 5, "a martello"; *Quadro* 10, "distese e martelli max varietà").[12]

In allegato alla terza stesura della composizione compaiono due fogli dattiloscritti rispettivamente intestati *Note di regia sonora* (datato "Napoli, febbraio 2002") e *Note per l'esecuzione*, entrambi preceduti dalla nuova ulteriore intitolazione del lavoro, *Sinfonia delle campane.* Per quanto non sia datato il foglio con le *Note per l'esecuzione*,[13] è facile ipotizzarne una stesura *grosso modo* adiacente alle *Note di regia sonora*, dal momento che l'illustrazione del lavoro non tiene più conto in maniera esclusiva della configurazione cilentana, ma vi si accenna al possibile slittamento dell'opera verso altre ipotetiche destinazioni:

[12] *Ibid.*

[13] «[…] I campanili sono divisi in quattro gruppi, corrispondenti approssimativamente ai quattro punti cardinali (vedi quadro), ogni gruppo comprende da 6 a 8 campanili, ogni campanile da 1 a 5 campane; ogni gruppo ha un campanile solista, dove uno o più percussionisti agiscono direttamente sulle campane, con il supporto di vari oggetti percussivi e possono anche usare il battaglio e il martello delle campane stesse; l'intervento dei campanili non solisti è limitato alle specifiche possibilità elettromeccaniche (nel caso in cui per un qualunque motivo non si potesse agire direttamente sullo strumento; l'oggetto percussivo di base è un martello di una certa consistenza; l'oggetto percussivo determina lo spettro armonico ma non cambia l'altezza; ogni campana può essere percossa e/o sfregata: sull'anello, sul corpo, sulla testa, la differenza di intonazione tra l'anello e le altre due zone di attacco è di una terza minore/maggiore circa; la pulsazione metronomica di base è da intendersi semiminima = 60 ossia = 1 secondo; […] il direttore, dove opportuno, specificherà ulteriormente le modalità di esecuzione e le entrate, tenendo sempre fede all'idea di moto circolare che è alla base della composizione [la circolarità è da intendersi anche tra le campane di uno stesso campanile, aggiunta ms.]; la partitura prevede 10 quadri e si legge da sinistra a destra, dall'alto verso il basso» (*Note per l'esecuzione*, III Stesura cit,, p. 5).

> La *Sinfonia delle campane* nasce da un'idea che rivede [ms] il concetto di composizione e di concerto, partendo da un concetto di base: la messa in gioco di elementi acustici presenti sul territorio e, nel caso delle campane, di forte connotazione evocativa. […] Le campane non estrapolate dal territorio – ma si potrebbe pensare a qualunque tipo di oggetto sonoro – rappresentano già di per sé una mappatura ideale, proprio perché non stravolte dal loro sentimento e funzione originari; la composizione dovrà necessariamente tenere conto delle loro altezze, dei timbri, della distanza, di tutti quei fattori che in ciascun luogo ne fanno una precipua straordinaria orchestra.
>
> La Sinfonia dovrà quindi, di volta in volta, adattarsi alle esigenze del luogo attraverso una serie di operazioni: in primo luogo il censimento di un'area – *solitamente i centri storici delle città presentano caratteristiche compatibili* – e dei relativi campanili; censimento delle campane e dei possibili modi di attacco delle stesse; individuazione di un certo numero di punti di ascolto privilegiati su torri, terrazze, colline o quant'altro utile allo scopo.
>
> Il coinvolgimento dell'ascolto potrà essere quindi preordinato, per coloro i quali scegliessero di portarsi in uno dei punti di ascolto, oppure casuale, predisponendo, da parte delle municipalità [cancellato con tratto di penna] uno stop alle auto nell'area di concerto e nelle ore stabilite. […][14]

All'incirca un paio di anni più tardi, dopo il naufragio inatteso della *Montagna Sacra*,[15] e grazie all'invito rivoltogli da un ex allievo trasferitosi a Milano e da sua

[14] ENRICO RENNA, *Sinfonia delle campane per gruppi di campane*. *Note di regia sonora*, datt., Archivio Renna. L'enfasi sull'inciso nel secondo capoverso è stata aggiunta dalla scrivente.

[15] Le ragioni della dismissione del progetto della *Montagna Sacra* vanno ricercate nel deteriorarsi dei rapporti con Anzani e nel progressivo divaricarsi della sua realizzazione rispetto alle intenzioni originarie, anche perché gli accordi iniziali erano stati del tutto amichevoli e informali. L'interesse di ordine propriamente artistico-creativo, compositivo da parte di Renna, mal si conciliava con le priorità dell'architetto, attento più alla spettacolarizzazione e alla risonanza mediatica dell'evento piuttosto che alle sue caratteristiche intrinseche e, tra l'altro, non chiaro nella pronuncia dei suoi *desiderata* sin da subito. Il progetto, ampiamente ridimensionato e privato del suo connotato originario di ricerca (che avrebbe dovuto comportare un lavoro *in progress* da ottimizzare nel corso del tempo e da riprendere

sorella, Nicola e Giuliana Ciancio, dedicatari entrambi della *Sinfonia delle campane* insieme a Peter Cottino,[16] Renna riusciva a far ripartire il progetto interrotto delle campane con il patrocinio da parte dell'Istituto italiano di cultura a Stoccolma e, naturalmente, attraverso la rimodulazione delle coordinate originarie ripensate stavolta attorno al perimetro della città vecchia svedese, la Gamla Stan, sita su un'isoletta ben ritagliata dal restante contesto urbanistico.[17] Il tratto utopico-visionario del progetto originario non veniva affatto dismesso, ma assumeva stavolta una nuova curvatura nella definizione di un evento sonoro da svolgersi in una mattinata festiva, dal momento che sarebbe stato necessario bloccare il traffico e blindare il centro storico della capitale svedese includente il Palazzo Reale e una manciata di chiese site nei dintorni. In realtà delle due chiese presenti sulla Gamla Stan, la sola accessibile ed effettivamente attraente dal punto di vista della dotazione delle 4 campane di grosso calibro e di un organo a campane (con 25 campane cromatiche a tastiera), era la Tyska Kyrka, la chiesa luterana di Stoccolma: a partire da una serie di studi preliminari e di registrazioni finalizzate alla individuazione della *palette* sonora disponibile,[18] si giungeva così alla IV stesura della composizione intitolata *Sinfonia delle campane*

annualmente in circostanze rinnovate), venne poi realizzato in un'unica soluzione dal musicista napoletano Antonello Paliotti (cfr. i colloqui con Renna cit.).

[16] Attivi nel campo del *management* musicale, i fratelli Ciancio erano legati da vincoli di parentela con Peter Cottino, artista multiforme e intellettuale poliglotta, figlio di Amedeo Cottino, professore di Sociologia presso l'Università di Torino e direttore allora dell'Istituto italiano di cultura di Stoccolma.

[17] Il primo viaggio esplorativo in Svezia valse a orientare il compositore in tal senso, giacché includere l'intero perimetro urbano della città di Stoccolma per ottenere l'auspicata polifonia di campanili avrebbe creato soverchie difficoltà di ordine logistico, in ispecie in relazione alla circolazione delle automobili.

[18] Cfr. *Studi per Sinfonia delle Campane versione (4) per Stoccolma Chiesa luterana comprensiva delle campane a tastiera*, ff. 1-17, ms, in Archivio Renna.

(2002) e destinata per l'appunto alla chiesa luterana svedese, come recita il frontespizio di detta ulteriore stesura manoscritta. A precedere la partitura la seguente *Nota sintetica per la Sinfonia delle Campane di Enrico Renna*, ove compaiono alcuni elementi nuovi e/o taciuti nelle precedenti stesure (i riferimenti e i modelli di ordine concettuale e musicale,[19] l'interazione creativa tra interpreti luogo e campane in combinazione con luci e immagini, l'articolazione della partitura con l'individuazione di tre modalità sintattiche ricorrenti per ciascuna unità costitutiva):

> La *Sinfonia delle Campane* nasce dall'idea di mettere in musica i suoni di un luogo alla ricerca del suo *genius loci*. È una partitura 'aperta' pensando a Cage e a Nono (di cui Renna è stato discepolo), dove sono fissati gli elementi della struttura generale, mentre le micro-strutture (articolazioni ritmiche) vengono cercate e provate *in progress* dal compositore e dagli strumentisti direttamente sulle campane ed ogni esecuzione può subire mutamenti significativi rispetto ad altre. Occorre perciò un periodo di prove di una certa durata e un rapporto creativo tra gli interpreti, il luogo, gli strumenti ed il compositore-direttore; in secondo luogo possono essere messe in gioco le luci e le immagini. La partitura è divisa in sedici quadri di tre tipi:
>
> 1) Energico: rapporto tra strutture fisse e strutture mobili, partendo dagli esperimenti di Nancarrow;
>
> 2) Creativo: rapporto tra creatività individuale, altri interpreti e luci [improvvisazione];

[19] Questo aspetto è stato in seguito così formulato: «Il Novecento, attraverso straordinari fermenti artistici, ha scardinato la concezione del suono come elemento standardizzato ed eufonico, basato rigorosamente sulla scala temperata e sui ritmi binario/ternario, aprendo ad una serie di possibilità che partono dalla riconsiderazione della natura della vibrazione, per proiettarsi in vari ambiti di ricerca come quello circa le possibilità percettive dell'uomo. Non sembra vano ricordare, quali linee di riferimento, le opere di Russolo, Varèse, Cage, Nono, Maderna, Rotondi e, in questo lavoro, soprattutto Nancarrow con i suoi straordinari lavori per pianoforte meccanico. In questo filone di ricerca, conservando un carattere fondamentalmente autonomo, si pongono i presupposti storici ed estetici della composizione», ENRICO RENNA, *Premessa*, in ID., *Sinfonia delle campane per cinque gruppi percussivi (attore* ad libitum, *luci e ambientazione)*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, p. 4.

3) Lirico: ricerca di armonici con l'uso di archetti di violino ed amplificazione.
Per la realizzazione a Tyska Kyrka occorrono di base 4 percussionisti, oltre all'organista della stessa chiesa in grado di utilizzare le 25 campane meccaniche situate nell'estremità superiore del campanile.[20]

Malgrado la buona accoglienza del progetto, la prospettiva falsata dall'unico campanile utilizzabile e il venir meno dell'idea-madre originaria ovvero del legame col contesto paesaggistico circostante, nonché le difficoltà logistiche accumulatesi attorno all'impresa, costrinsero Renna a ripensare nuovamente i margini della sua composizione per una esecuzione da realizzarsi non più all'aperto, bensì all'interno di uno spazio risonante chiuso.[21] Ciononostante, nella *Premessa* anteposta alla partitura

[20] In ID., *Sinfonia delle campane* (2002), IV stesura, datt., in Archivio Renna. È da notare la comparsa del nome di Conlon Nancarrow (1912-1997), compositore straordinario, antiretorico, geniale codificatore di una nuova dimensione del tempo, particolarmente caro a Renna e di riferimento per il suo lavoro sulle campane proprio in concomitanza con la messa a punto di detta stesura del progetto per Stoccolma. Al punto 3 «Lirico» sottolineo l'uso degli archetti di violino per la produzione di suoni armonici (cfr. lo sfregamento del piatto sospeso con l'archetto del violoncello nelle battute conclusive di *Peripetie*, il III pezzo dai *Fünf Orchesterstücke* op. 16 di Arnold Schönberg del 1909).

[21] In merito a detto passaggio si vedano le seguenti *Note generali* (ms), i cui contenuti appaiono rilevanti nel processo di gestazione del lavoro: «La partitura prevede, di base, un percussionista per ogni campana ed un esecutore per campane a tastiera o campanelli. I Quadri dovranno essere suonati in sequenza oppure adattati alle specifiche esigenze dei campanili. Le macro-strutture sono fissate in partitura, mentre le micro-strutture ritmiche varieranno di volta in volta, a seconda delle esigenze particolari e delle scelte che il direttore concorderà con gli interpreti. Per i quadri Lirico 1 e Lirico 2 gli interpreti si avvarranno di archetti di violino o di violoncello e occorrerà che ogni campana venga amplificata con un microfono a contatto. È possibile che alla partitura venga integrato un gioco di luci che dovrà, ove richiesto in partitura, sincronizzarsi con le campane ai Ritornelli. È possibile, altresì, proiettare in modo visibile agli ascoltatori le immagini degli esecutori, del direttore e delle campane su uno schermo opportunamente posizionato. La durata complessiva della composizione è di circa un'ora,

pubblicata nel 2015, accanto ai riferimenti di ordine storico-estetico, viene ribadito il legame perdurante con il contesto di destinazione dell'opera, e la genesi a partire dallo studio attorno allo strumento *campana* nell'interazione con lo «spazio percettivo» circostante:

> Il primo concepimento dell'opera prende spunto dallo studio dello strumento campana e dalla messa in gioco degli elementi acustici presenti sui territori presi in esame, il Cilento antico e la città di Stoccolma. La presente versione, invece, nasce per essere eseguita in auditorium e si avvale di una serie di strumenti percussivi, alcuni storicamente consolidati, altri creati appositamente da materiali poveri.
>
> In tutte le stesure l'attenzione compositiva è volta in special modo al timbro, al ritmo, alle traiettorie del suono, in un rapporto dialettico tra i vari elementi della struttura creativa e dello spazio percettivo.
>
> La prima esecuzione assoluta della Sinfonia delle Campane, diretta dall'Autore, è datata 30 novembre 2002 presso l'Auditorium Nervi dell'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, con le Percussioni Ketoniche e la partecipazione dell'attrice Vanda Monaco.[22]

ogni quadro durerà quattro minuti circa, tuttavia tali durate sono da intendersi approssimative e la durata totale non sarà inferiore ad un'ora. […]» (in Archivio Renna).

[22] ENRICO RENNA, *Sinfonia delle campane*, p. 4. Pur avendo registrato la disponibilità degli allievi percussionisti della Reale Accademia di Musica di Stoccolma, Renna dovette constatarne la scarsa disponibilità a collaborare in maniera creativa alla realizzazione dell'opera. Fu così che, avendoli ascoltati a Napoli in un concerto all'interno della Galleria Toledo poi da lui stesso recensito, il compositore preferì rivolgersi per l'esecuzione del 2002 ad un gruppo di percussionisti italiani, le Percussioni Ketoniche, originari di Ferrazzano in provincia di Campobasso, allora celebri per la varietà degli strumenti impiegati, molti dei quali creati appositamente a partire da materiali poveri. I percussionisti del gruppo erano tutti allievi di Giulio Costanzo al Conservatorio di Campobasso e fu proprio Costanzo a fungere da tramite con gli esecutori e a cedere buona parte dei 115 strumenti necessari per il concerto svedese. Renna ebbe occasione di lavorare a lungo con i membri delle Percussioni Ketoniche a Campobasso prima della trasferta a Stoccolma.

Una lunga tavola con le istruzioni d'uso segue la *Premessa* nella partitura a stampa allo scopo di chiarire la complessa strategia compositiva del lavoro in relazione alla costituzione e alla disposizione nello spazio dei vari Gruppi di strumenti, e al succedersi dei differenti episodi, ancora denominati *Quadri*, quasi a sottolineare il dominio del tratto visuale adiastematico, ciascuno dotato di un proprio contrassegno espressivo in forma di intitolazione.

Gli strumenti protagonisti di questa *Sinfonia* sono tutti strumenti a percussione, organizzati in 5 Gruppi includenti perlopiù misture di strumenti acustici tradizionali e di oggetti d'uso comune sottratti al quotidiano e qui utilizzati per la produzione di suoni-rumore (ciascun Gruppo viene assegnato ad un solo esecutore):

> Gruppo 1: 7 bidoni di zinco, 7 padelle, 2 piatti, 1 gong, 1 tam-tam, 6 campanelli di bicicletta, 3 campane tubolari
> Gruppo 2: 7 freni a disco, 6 cerchi di ruota d'automobile, 5 piatti, 6 splash, 3 campane tubolari
> Gruppo 3: 6 bidoni grandi, 7 bidoncini, 6 barattoli, 1 piatto, 3 campane tubolari
> Gruppo 4: 7 tubi di ferro, 6 coperchi di pentola, 7 molle d'ammortizzatori, 1 piatto, 3 campane tubolari
> Gruppo 5: 2 tom-tom, 9 tumbas, 1 gran-cassa a pedale, 1 gong, 1 glockenspiel[23]

La costituzione dei Gruppi risulta chiaramente disomogenea, in particolare per quanto concerne il Gruppo 5, interamente assemblato con strumenti attinti alla famiglia *standard* delle percussioni, mentre mutevole appare la composizione degli altri quattro, in ispecie per ciò che concerne il registro di appartenenza (Gruppo 1, metallofoni medio-gravi; Gruppo 2, metallofoni medio-acuti; Gruppo 3, metallofoni gravi; Gruppo 4, metallofoni acuti), e con la presenza significativa in ciascuno di 3 campane tubolari al fine di garantire la copertura del totale cromatico [Figg. 4a-c].

[23] *Ivi*, p. 5.

[**Fig. 4a, Fig. 4b** - Enrico Renna, *Sinfonia delle campane*: gli strumenti dei Gruppi di percussioni 3 e 4a (Archivio Renna)]

[**Fig. 4c**, Enrico Renna, *Sinfonia delle campane*: gli strumenti del Gruppo di percussioni 4b (Archivio Renna)]

La distribuzione angolare in platea dei Gruppi 1-4 accanto agli spettatori fa da contrappeso alla collocazione al centro del medesimo spazio praticabile del Gruppo 5 (membranofoni e metallofoni a suono determinato), con tamburi e campanelli a evocare la presenza delle campane a tastiera nella precedente versione irrealizzata all'interno della Tyska Kyrka (cfr. IV Stesura).

Il ridimensionamento del progetto originario, con la rinuncia alla spazializzazione dell'evento grazie alla differente localizzazione dei campanili, indirizzò il compositore a ripensare il posizionamento del pubblico attorno ai campanili 'virtuali' interni alla sala da concerto e rappresentati dai primi 4 Gruppi di percussioni, quasi a riprodurre all'interno ciò che era stato pensato per un'esecuzione *en plein air*. «La sala è concepita come una scatola sonora»,[24] in cui immergere l'ascoltatore variamente

[24] *Ibid.*

orientato; il pubblico giace tra gli strumenti e sul palcoscenico c'è il solo direttore mentre, frontalmente ad esso, sempre in platea, si dispone l'eventuale voce recitante prevista *ad libitum* per l'ultimo *Quadro*.[25] La struttura complessiva dell'opera, in relazione alla distribuzione spaziale degli strumenti, nonché all'impiego di particolari accorgimenti di illuminotecnica, è così illustrata dall'autore:

> La partitura si articola in macrostrutture che ne definiscono i confini e microstrutture che in alcuni momenti sono rigorosamente prefigurate, in altri garantiscono una libertà d'esecuzione guidata in rapporto dialettico tra direttore e interpreti.
> È composta di sedici quadri, ciascuno della durata di circa quattro minuti, suddivisi in tre categorie caratteriali: lirico, creativo, energico. Ogni quadro si avvale di una propria connotazione visiva, ritmica e melodica. […]
> Lo spazio percettivo è definito nella platea. Quattro postazioni di *metallofoni*, tra cui dodici campane tubolari ed altri strumenti non consumati storicamente (centoquindici tra oggetti sonori e strumenti), sono collocate ai quattro lati della sala. Il centro è occupato da un ricco insieme di *membranofoni* ad altezza determinata e dal *glockenspiel*. Il pubblico è posizionato tra le postazioni strumentali, il direttore sul palcoscenico o in altro luogo ben visibile da tutti gli interpreti.[26]

[25] Su suggerimento dei fratelli Ciancio, Renna predispose per il programma di sala del concerto svedese un lungo testo introduttivo all'ascolto dell'opera. Tale testo in versi, inserito nella partitura stampata nel 2015, costituisce una sorta di chiarificazione lirica della *Sinfonia delle campane*, con accenni all'idea e ai contenuti della sinfonia-mondo nonché al ruolo sensibile degli interpreti ben al di là del rapporto *standard* tra esecutore e pagina scritta (cfr. *Appendice* 1). Nell'occasione della prima esecuzione assoluta del 2002 venne letto da Vanda Monaco, attrice napoletana residente a Stoccolma, vicina all'autore nelle fasi più delicate di realizzazione del progetto, malgrado i fratelli Ciancio giudicassero la sua partecipazione un'intrusione non gradita (cfr. i colloqui con Renna cit.).

[26] *Ivi*, p. 4. Val la pena di sottolineare la compresenza di *metallofoni* (Gruppi 1-4) e di *metallofoni* e *membranofoni* (Gruppo 5) a fronte della distinta destinazione dei due gruppi di percussioni nei lavori successivi qui presi in esame, *Luce* (*metallofoni*) e *Fellmusik* (*membranofoni*). Sull'utilizzo dei

La tavola seguente permette di registrare non soltanto l'andamento della composizione *Quadro* per *Quadro*, la distribuzione nel tempo e nello spazio del materiale musicale, tenuto conto della differente collocazione degli strumenti e dell'inspessimento/assottigliamento della *texture*,

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| GRUPPO 1 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| (medio-grave) | * | * | * | | * | * | | * | | * | | * | * | | * | * |
| GRUPPO 2 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| (medio-acuto) | * | * | * | | | * | * | * | | * | | * | | * | * | * |
| GRUPPO 3 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| (grave) | * | * | * | | | * | | * | * | * | | * | * | | * | * |
| GRUPPO 4 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| (acuto) | * | * | * | | | * | | * | | * | * | * | | * | * | * |
| Gruppo 5 | | | | | | | | | | | | | | | | |
| (suoni determ.) | * | | | * | * | | * | | * | | * | | | | * | * |
| *Quadri* | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | 9 | 10 | 11 | 12 | 13 | 14 | 15 | 16 |

ma anche di verificare l'incidenza del rapporto suono determinato/suono indeterminato, almeno in parte, grazie alla presenza o meno degli strumenti del Gruppo 5 che intervengono in 8 *Quadri* su 16 (la metà del totale), mentre tutti gli altri

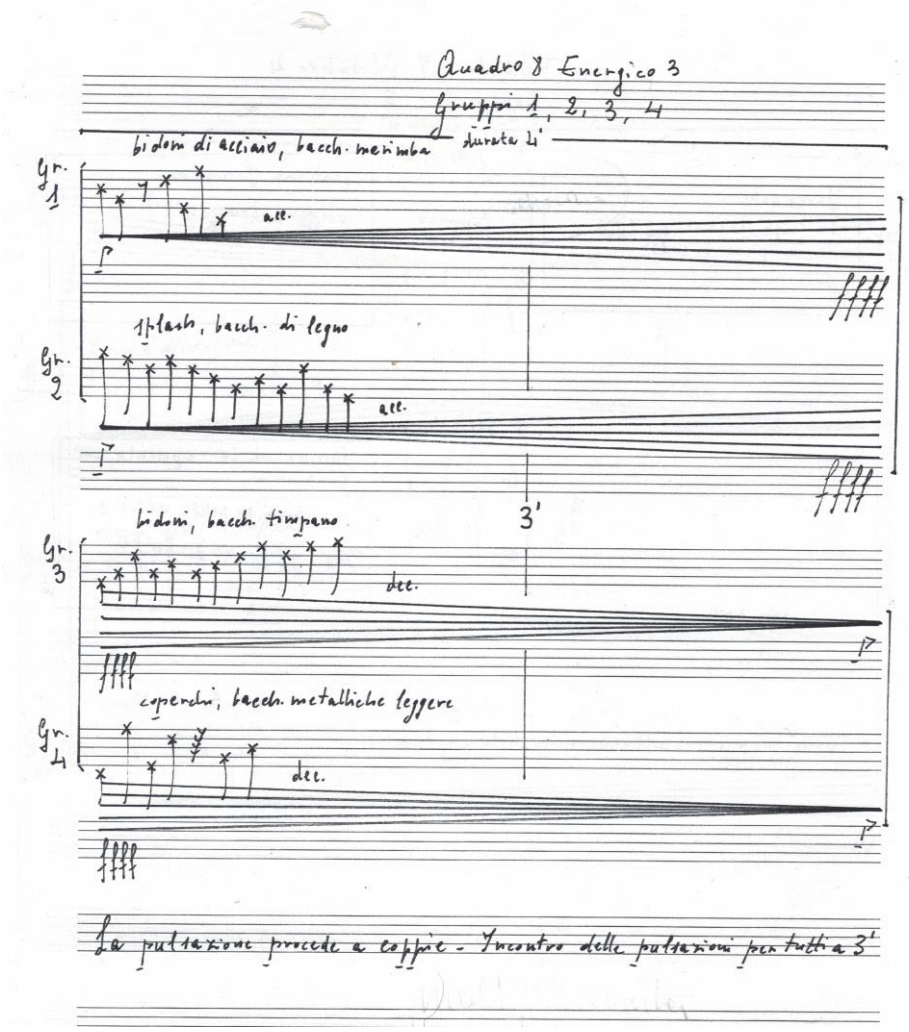
dispositivi di illuminotecnica: «[…] Le luci sono concepite come un ulteriore esecutore che interagisca con il tutto, sia in maniera convenzionale, sia come elemento ritmicamente strutturante; a tale scopo il direttore stabilisce il grado e la qualità dell'invenzione luminosa evitando, però, ridondanze didascaliche» (*ivi*, p. 8). Il tecnico delle luci Marco Ponticiello venne incaricato della gestione del comparto luci nell'occasione della prima esecuzione assoluta della *Sinfonia delle campane* a Stoccolma con la regia di Peter Cottino. Il numero insufficiente delle prove e gli investimenti non adeguati non concessero in quella circostanza la realizzazione luministica desiderata dal compositore (cfr. i colloqui con Renna cit.).

Gruppi partecipano a 11 *Quadri* su 16. Se al primo e agli ultimi due *Quadri* (1 e 15-16) intervengono tutti i Gruppi, ai *Quadri* dispari (+ il 14) prendono parte i Gruppi a coppie e ai *Quadri* pari (+ il 3) i Gruppi 1-4. In sintesi, e ordinando in maniera crescente:

| | |
|---|---|
| *Quadro* 4 | Gruppo 5 |
| *Quadro* 5 | Gruppi 1 e 5 |
| *Quadro* 7 | Gruppi 2 e 5 |
| *Quadro* 9 | Gruppi 3 e 5 |
| *Quadro* 11 | Gruppi 4 e 5 |
| *Quadro* 13 | Gruppi 1 e 3 |
| *Quadro* 14 | Gruppi 2 e 4 |
| *Quadri* 2, 3, 6, 8, 10, 12 | Gruppi 1, 2, 3, 4 |
| *Quadri* 1, 15, 16 | *Tutti* |

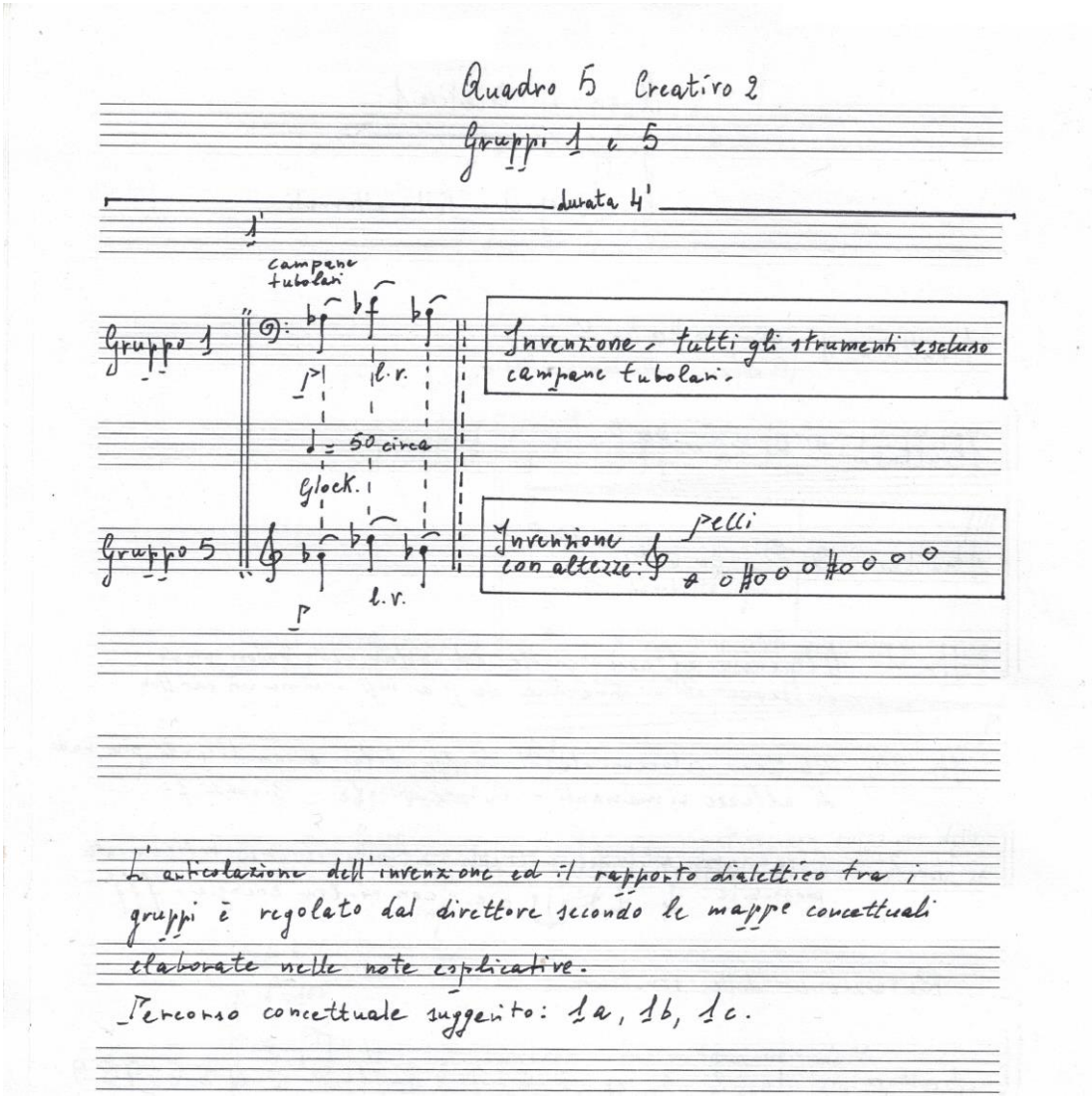
Va detto che i *Quadri*, distinti in *lirico*, *energico*, *creativo*, si succedono variamente all'interno del lavoro, tant'è che sono *lirici* i soli *Quadri* 1 e 16 (rispettivamente *Lirico 1* e *Lirico 2*), *energici* i *Quadri* 3, 6, 8, 10, 12 (*Energico 1-5*), infine *creativi* i *Quadri* 4, 5, 7, 9, 11, 13, 14, 15 (*Creativo* 1-8), con la sola eccezione del *Quadro* 2, intitolato *Rollio*, riservato esclusivamente alle 12 campane distribuite nei primi 4 Gruppi.[27]

[27] «Ogni esecutore, continuando il rollio, accentua una sola volta, dopo il numero di beat relativo alla propria sequenza; la durata cronometrica del beat, per esecutore, è autonoma. Le indicazioni in partitura relative alle pause sono riferite al numero di beat che intercorre tra uno sforzato e un altro e non incidono sulla continuità del rollio». (*Ivi*, p. 6).

I 5 *Quadri* con indicazione *energico* traducono in vario modo la ricerca condotta da Renna attorno alla 'multipulsatività' (il neologismo è di conio autoriale e fa riferimento alla compresenza di strutture sonore con tempi pulsativi differenti), a sua volta riconducibile alle matrici poliritmiche di Nancarrow. La scrittura musicale pressoché ovunque adottata segue la scansione cronologica in minuti e secondi con l'equivalenza *standard* spazio/tempo ed esprime con l'aprirsi e il richiudersi di particolari 'ventagli' grafici l'accelerazione e/o decelerazione delle figure ritmiche predisposte.

[**Es. 2** - Enrico Renna, *Sinfonia delle campane*: *Quadro* 8, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, p.17]

Per quanto riguarda i *Quadri creativi* va detto che in essi è prevista una improvvisazione guidata dall'autore tramite una *Mappa concettuale* inserita in partitura.[28] Con la sola eccezione dei *Quadri* 4 e 15, tutti gli altri *creativi* presentano un ritornello con altezze determinate fisse indicato in partitura con linee verticali tratteggiate (*Quadri* 5, 7, 9, 11: campane tubolari e glockenspiel, assieme o a coppie, a distanza di ottava [3 altezze alla volta per 4 volte=totale cromatico, cfr. Es. 3]; *Quadri* 13 e 14: campane tubolari a coppie [6 altezze alla volta, parzialmente dissonanti per 2 volte=totale cromatico] e la ricorrente combinazione intervallare che ripropone la 'firma' musicale di Renna [A-E-H], onnipresente nei suoi lavori della maturità)

[28] *Ivi*, p. 8. All'interno dell'Archivio Renna sopravvive una vasta mole di documenti cartacei relativi alla realizzazione del concerto svedese, più in particolare il programma di sala e la locandina dell'evento, i carteggi intrattenuti dal compositore con l'Istituto di Stoccolma nella persona del suo direttore (Amedeo Cottino) e con Vanda Monaco, l'attrice napoletana intervenuta come voce recitante alla esecuzione del 2002; la rassegna stampa, ivi incluso il ritaglio di un'intervista a Dario Fo e Franca Rame sul tema "Struttura e improvvisazione" («La Repubblica», 17 aprile 2002); un'intervista radiofonica rilasciata dal compositore alla radio svedese. La registrazione audio del concerto svedese: https://www.youtube.com/watch?v=O5Fgjvru13E&feature=youtu.be.




[**Es. 3** - Renna, *Sinfonia delle campane*: *Quadro* 5, p. 14]

L'esito soddisfacente del concerto svedese del 2002 rimane impresso in filigrana nella partitura a stampa più volte richiamata. L'esecuzione venne messa a punto su base esperienziale grazie al riaffiorare continuo della memoria delle campane del suolo natio; in ogni dettaglio esecutivo Renna intese rilanciare i caratteri dell'antico progetto attraverso la spazializzazione del suono generato dalle percussioni, vecchie e nuove,

destinate qui a evocare quello originario dei campanili cilentani che punteggiano le campagne assolate degradanti verso il mare.[29]

## 2. *Dio disse: «Sia luce!». E* Luce *fu.*

La villa di Axel Munthe, costruita sui ruderi di una delle dodici ville di Tiberio a Capri, Villa San Michele, ha costituito il movente per la messa a punto del secondo progetto qui in discussione; più in particolare, il perimetro fisico (e metafisico) all'interno del quale tornare a lavorare con le percussioni in relazione ad un luogo geografico specifico e imprescindibile ai fini della creazione di un'opera-mondo (vedi *supra*). Renna lo ha messo per iscritto nella lunga premessa intitolata *Genesi e struttura*, una specie di diario di viaggio che precede la partitura a stampa di *Luce* con grande ricchezza di particolari e con un'enfasi speciale che rimanda senz'altro alla scrittura letteraria di Munthe e al tempo innamorato del suo grande romanzo di culto.[30] Ne viene fuori una visione edenica del non breve e certamente non lieve percorso genetico dell'opera, lungo il quale ostacoli e imprevisti, inevitabili, si sono di volta in volta dissolti, come prosciugati dal calore intenso della luce del paesaggio anacaprese:

> Il nuovo lavoro, *Luce*, che per più di un motivo era legato al precedente brano, sarebbe stato […] eseguito nell'estate 2008, nei concerti della stagione estiva di Villa San Michele, con il supporto

[29] Dallo stesso gesto compositivo e con analoga intenzione, sebbene con sentimento mutato, nacque nell'ottobre 2005 *E risuonano i campi*, il Notturno n. 5 detto 'delle campane' appartenente alla serie dei 7 *Notturni elettronici* per computer in tempo differito.

[30] Cfr. AXEL MUNTHE, *La storia di San Michele* (1932), trad it. a cura di Patrizia Volterra, Milano, Garzanti, 1940[1]. Su Villa San Michele e sul leggendario artefice, cfr. il paragrafo 'Axel Munthe', in JACOPO NAPOLI, *Tema con variazioni*, «I Quaderni della Scarlatti», n. s., II, 2020, n. 2, pp. 151-154.

> economico del Kulturrådet svedese (Consiglio delle Arti). Fu allora che mi recai a Capri per conoscere i percussionisti e per scoprire le meraviglie di Villa San Michele e la sua storia. L'incontro fu tra i più felici. Visitammo tutti assieme la residenza di Axel Munthe, di cui sapevo ancora troppo poco. Discorremmo del lavoro da realizzare e pranzammo sulla piazzetta di Anacapri circondati di storia e natura. Il ritorno solitario in aliscafo fu denso di pensieri gioiosi: che c'era di più bello e gratificante che ricevere tale incarico in una cornice di persone e storie così straordinarie? Acquistai religiosamente una copia della Storia di San Michele di Munthe e lessi voracemente l'intero scritto. Che libro meraviglioso e che sentimenti di comunione con quello straordinario medico e scrittore! […]
>
> Mi misi, infine, all'opera. La prima fase riguardò l'idea che, per il mio modo di concepire la composizione, era ed è una fase determinante poiché rappresenta la madre di tutto ciò che viene a formarsi e che in sé deve contenere, sinteticamente, i semi del futuro brano. Mi era chiaro, dalla prima vorace lettura del romanzo, che la composizione sarebbe nata dallo scritto, se non dallo spirito, dello stesso dottor Munthe e mi lasciai docilmente guidare. Mi abbandonai alla lettura in frammenti della Storia di San Michele e ad un certo punto ebbi una folgorazione; nel dialogo tra l'Autore e il misterioso Spirito del Luogo lessi e rilessi: *«Voglio che la mia casa sia aperta al sole, al vento e alla voce del mare, come un tempio greco, e luce, luce, luce dovunque!». «Guardati dalla luce! Guardati dalla luce! Troppa luce non è buona per gli occhi dell'uomo mortale». Ecco, pensai, il brano si chiamerà Luce! Luce come vita, luce come trascendenza*.[31]

Alle considerazioni di ordine contestuale ed emozionale, seguono nella stessa sede i dati relativi alla messa a punto compositiva del lavoro:

[31] ENRICO RENNA, *Luce per percussione*: *Genesi e struttura*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, [pp. III-IV: III]. A rimarcare la continuità esistente tra *Luce* e la precedente *Sinfonia delle campane*, si veda l'intero primo capoverso di detta premessa (*ibid.*). Il corsivo del periodo conclusivo della citazione è stato aggiunto dalla scrivente. Il Maestro è tornato di recente a evocare la genesi di *Luce* e la relazione decisiva con il romanzo di Axel Munthe, cfr. ID., *"Voglio che la mia casa sia aperta al sole, al vento e alla voce del mare, come un tempio greco, e luce, luce, luce dovunque!"*, «le Cronache di Salerno», 12 ottobre 2020.

> Passai poi alla fase progettuale che, in buona sostanza, scandiva le ipotesi, lo studio dei materiali, la scelta timbrica e della struttura generale. Infine il lavoro più lungo ed elaborato della stesura della partitura nella sua specifica articolazione. Il tutto durò un anno circa e la sua definitiva struttura può essere così sintetizzata:
> 1. Idea: luce come nascita, sviluppo, declino e trasfigurazione.
> 2. Timbro: scelta di strumenti a percussione di metallo della tradizione, strumenti provenienti da culture non europee e strumenti da creare per l'occasione con l'ausilio di un fabbro. A tale proposito vi furono i primi contatti con il fabbro Gennaro Apuzzo di Anacapri.
> 3. Struttura: tripartizione in trenta quadri che utilizzano materiali timbrici, ritmici e polifonici differenti, con attenzione al segno grafico e in rapporto dialettico con l'Idea […][32]

Nel 2007 Peter Cottino, conosciuto a Stoccolma ai tempi della *Sinfonia delle campane* e divenuto poi console di Svezia e sovrintendente di Villa San Michele, volle coinvolgere Renna commissionandogli un'opera per soli strumenti a percussione da affidare a due interpreti di provenienza svedese (in realtà orientale e svedese), Mika Takehara e Ludvig Nilsson, per un concerto di nuove musiche svedesi e italiane dedicate alle campane, e tutte simbolicamente evocate dalla campana solitaria della cappellina, antica sede dei trastulli musicali di Munthe e oggi delle stagioni musicali a cura della direzione artistica svedese.

Risale proprio al 2007 il primo soggiorno di Renna a Capri all'interno della Villa San Michele insieme al committente e ai due percussionisti protagonisti del concerto: come raccontato dal Maestro, la magia del luogo, la presenza ancora vivissima di Munthe inscritta nell'impresa grandiosa di riconfigurazione dei ruderi romani all'interno della sua residenza anacaprese, la lettura del romanzo per entrare in contatto profondo con il *genius loci*, furono un tutt'uno al fine di indirizzare la progettazione del lavoro attorno al dato centrale, pervasivo e irripetibile, della luce. Il

[32] ID., *Genesi e struttura* cit.

titolo e l'opera tutta costituiscono un omaggio ad Axel Munthe,[33] tant'è che ai lemmi 'axel' e 'luce' va fatta risalire la costellazione di soli sei suoni destinata a generare l'intera impalcatura sonora della composizione (la traslitterazione, come d'abitudine, avviene mediante codici mobili che l'autore mantiene riservati):

Mi Re# La Sol Do Fa#

La scelta singolare dal punto di vista organologico che sta a monte di questa composizione riguarda non soltanto l'ambito prescelto delle percussioni, bensì l'ulteriore passo concernente l'adozione di soli *metallofoni*, una scelta timbrica brillante, luminosa per l'appunto, per dare senso e seguito alla intitolazione del lavoro. Renna decise inoltre di combinare all'interno del vasto affresco di *Luce* un *set* di strumenti a percussione orientali, facenti parte della collezione privata dei due musicisti coinvolti, Takehara e Nilsson, e una non meno significativa serie di metallofoni di nuovo conio, strumenti poveri costruiti *in loco* dal fabbro Gennaro Apuzzo, quale ulteriore ancoraggio della composizione al luogo e al suo artigianato di tradizione.

La messa a punto dell'organico di questa partitura avvenne in due tempi (e luoghi) differenti: i contatti telematici con gli interpreti consentirono a Renna di accedere almeno virtualmente alla loro collezione, anche attraverso una campionatura delle sonorità che ne agevolasse la scelta degli strumenti maggiormente idonei

[33] Com'è noto, Axel Munthe dovette rinunciare a vivere presso Villa San Michele proprio a causa dell'eccessiva luminosità del luogo che metteva a dura prova la sua vista già indebolitasi nel corso del tempo. La prima esecuzione assoluta di *Luce*, dedicata «Alla memoria di Axel Munthe, a Peter Cottino, Mika Takehara e Ludvig Nilsson», ha avuto luogo ad Anacapri, all'interno della Villa San Michele, il 1° agosto 2008 con il patrocinio della Fondazione Axel Munthe (la videoregistrazione del concerto: https://www.youtube.com/watch?v=ADdry6zUwGs&feature=youtu.be).

all'uopo (furono realizzati all'incirca 38 file audio tuttora custoditi nell'archivio del Maestro); la costruzione degli strumenti ad Anacapri venne invece guidata da Renna e coadiuvata dai percussionisti attraverso la selezione dei metalli e dei formati, poi assemblati nella bottega del fabbro al fine di ottenere sonorità più gravi e instabili rispetto a quelle dei metallofoni orientali.

[**Figg. 5a-e** - Enrico Renna, *Luce*: gli strumenti appartenenti alla tradizione orientale (Archivio Renna)]

[**Fig. 5a** - Piatti chappa]

[**Fig. 5b** - Indian Noah Bells]

[**Fig. 5c** – Japanese Rin]

[**Fig. 5d** - Sprimbal]

[**Fig. 5e** – Wind gong]

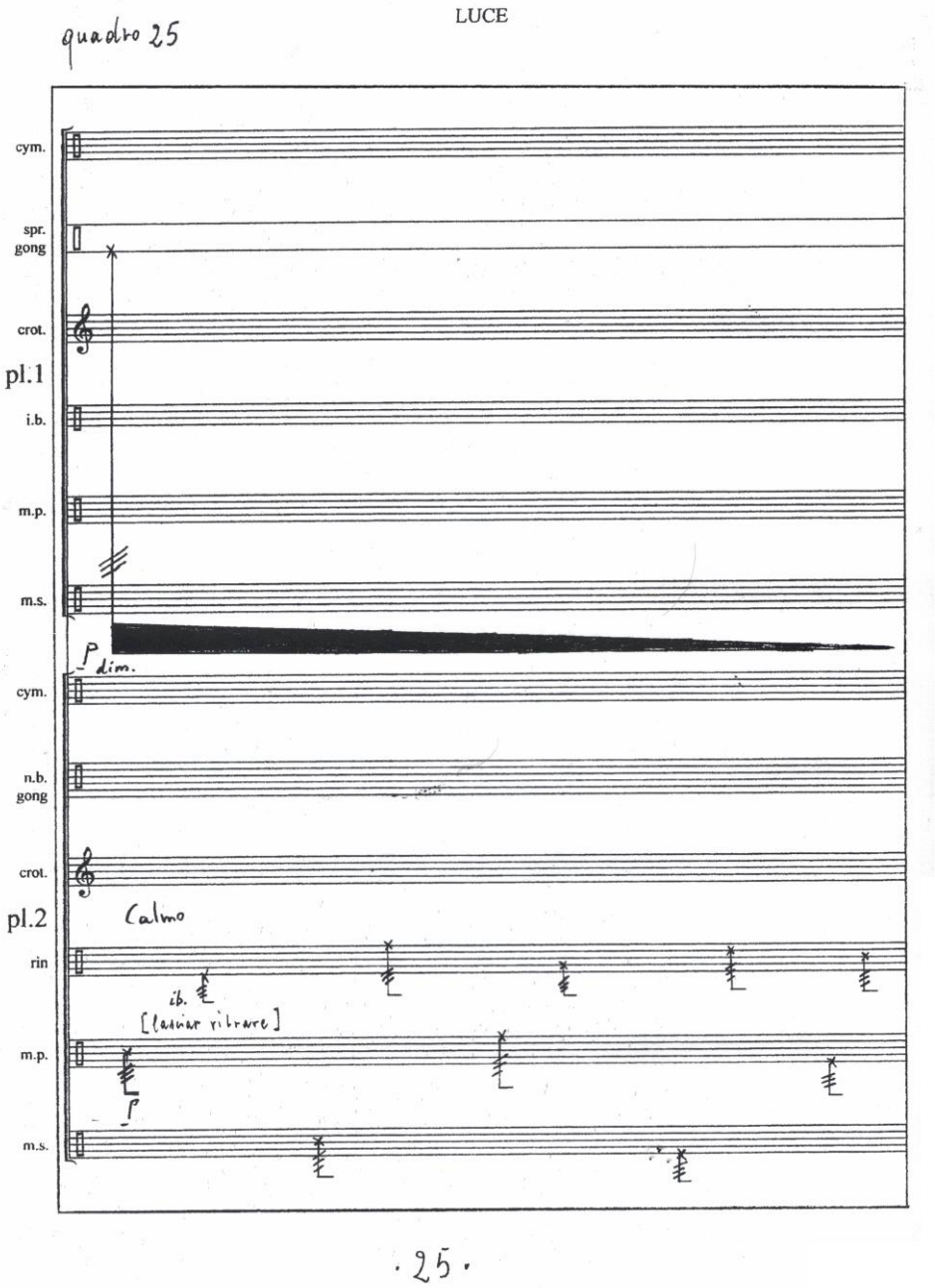
[**Fig. 5f** - Gli strumenti costruiti dal fabbro Gennaro Apuzzo]

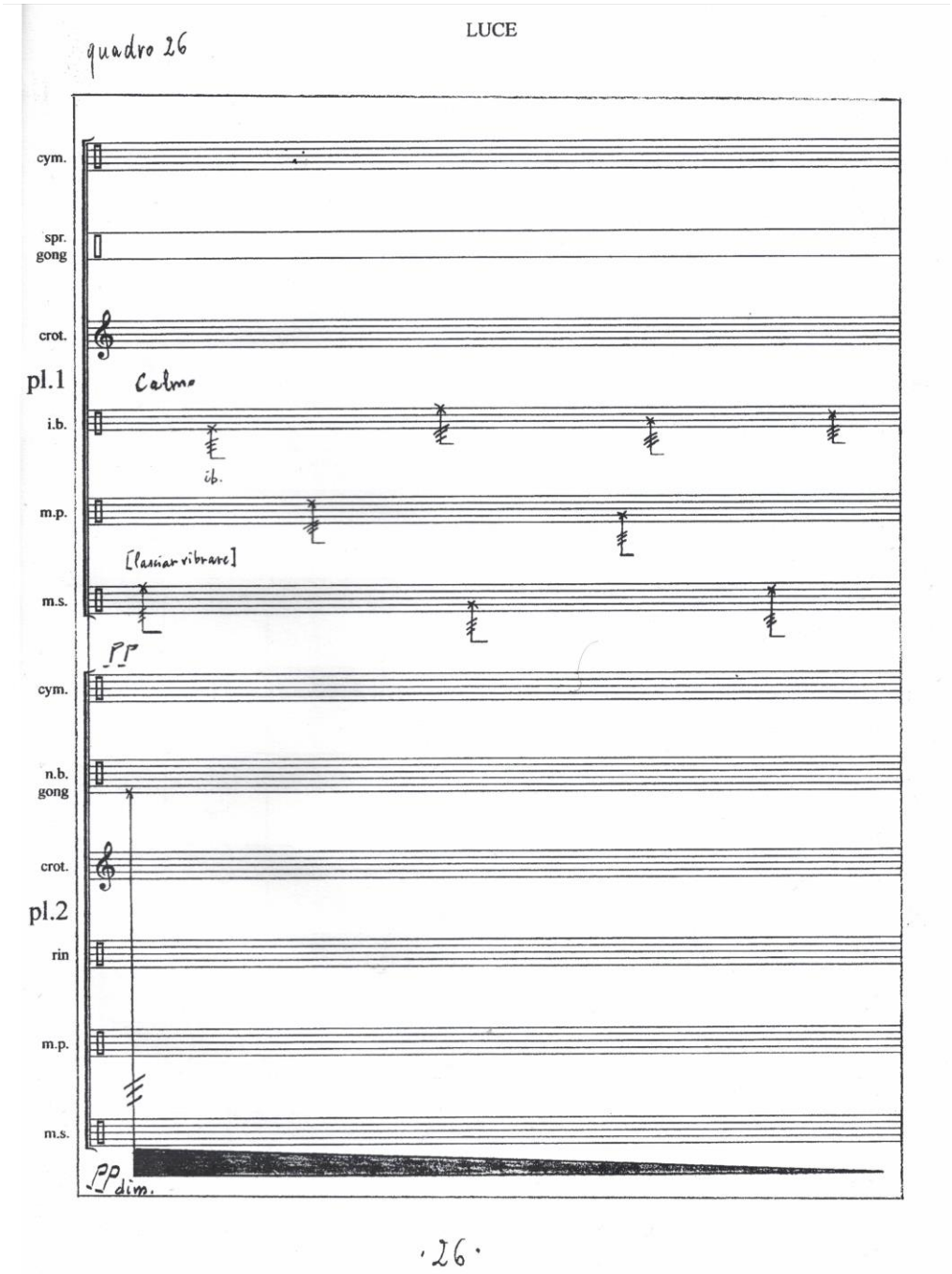
I due interpreti ai quali *Luce* è destinata governano ciascuno un insieme composito di strumenti appartenenti alle due famiglie, così distribuiti in partitura con evidenti rimandi tra l'uno e l'altro esecutore:

| Interprete A | Interprete B |
|---|---|
| 3 piatti di diversa altezza | 3 piatti di diversa altezza |
| 2 piatti cinesi di diversa altezza | 2 piatti *chappa* di diversa altezza |
| *sprimbal* | 5 campane *noah* di diversa altezza |
| gong medio | gong grave |
| crotali I ottava | crotali II ottava |
| 4 campane indiane di diversa altezza | 5 *rin* di diversa altezza |
| 5 tubi metallici di diversa altezza non temperata | 5 tubi metallici di diversa altezza non temperata |
| 5 suoni metallici di diverso timbro e diversa altezza non temperata | 5 suoni metallici di diverso timbro e diversa altezza non temperata |

Anche stavolta la partitura è organizzata in unità denominate *Quadri* e anche qui, come nella precedente *Sinfonia delle campane*,[34] il perimetro di ciascun *Quadro* coincide esattamente con la singola pagina scritta, unità di misura e passo dell'intero ciclo esoterico. Ciascun *Quadro* impegna entrambi gli interpreti su uno o più strumenti e con gesti almeno inizialmente affini (si vedano i nn. 1-6, 12; 7-8 a chiasmo, 11 liberamente a specchio al proprio interno), assai più di rado antagonistici e oppositivi (i nn. 9-10, 13, etc.); tuttavia, nel prosieguo della partitura, i gesti tendono via via a divaricarsi e diversificarsi sino *grosso modo* ai *Quadri* 20-21 ove lo scintillio puntiforme, dapprima "Calmo e leggero" e poi "Calmo e deciso", riporta sulla stessa

[34] È interessante segnalare che detto lemma, *Quadro*, corrisponda ad una cifra compositiva dell'autore, tant'è che se ne segnala l'occorrenza anche in altri lavori di grosso formato, ad esempio ne *Le stanze oscure (di Michelangelo)* scritto per l'orchestra della RAI di Torino e diretta da Gianpiero Taverna nel 1985.

via i due percussionisti, di qui in poi nuovamente agganciati dai medesimi gesti in figure speculari e/o a chiasmo.

[**Es. 4a** – Enrico Renna, *Luce*: *Quadro* 25, Tricase (Lecce), youcanprint, 2015, p. 25]




[**Es. 4b** - Renna, *Luce*: *Quadro* 26, p. 26]

La densità eccedente delle figure che si stipano al centro della durata complessiva della composizione è seguita da un decremento della materia sonora con abbrivio verso una possibile riconfigurazione della vibrazione in altra dimensione, meno esteriore e più sottile, ed è il caso (qui come altrove) di evocare il dogma teologico dei segni visibili dell'invisibile (si veda, a mero titolo esemplificativo, il cap. 6 del Vangelo di Giovanni) quale tratto distintivo della poetica, nonché della *poiesis* di Renna. *Luce* possiede di fatto un aspetto fisico e uno metafisico, una sorta di doppia identità affidata alle cure dei due interpreti ai quali è richiesto di fare da tramite, ovvero di divenire *medium* tra il suono (immaginario) di Munthe inscritto nei luoghi senza tempo di Villa San Michele e la composizione di Renna: quasi fosse una sorta di sentimento della vibrazione sopravvissuto intatto nelle cose del paesaggio circostante, quel suono fu tale da farsi catturare e tradurre nell'altro, il suono antico e nuovo degli strumenti orientali e degli strumenti costruiti *ex novo* dal fabbro anacaprese.

### 3. Fellmusik, *la danza del samurai*

L'intera vicenda delle percussioni di Renna si dipana, a dire il vero, a partire dal terzo lavoro qui preso in esame, ovvero da *Fellmusik* per 11 strumenti a membrana e 1 solo esecutore, la cui prima stesura ha preceduto nel corso del tempo gli altri due e risale agli inizi degli anni Ottanta, vale a dire all'incontro con Giorgio Battistelli (Albano laziale, 1953), allora percussionista e docente di percussioni al Conservatorio di Campobasso. La frequentazione, agevolata dall'esercizio didattico svolto all'interno del medesimo Istituto, ebbe il suo baricentro a Roma, giacché proprio nei sobborghi romani Battistelli custodiva la sua imponente collezione di strumenti a percussione. Con buona probabilità il Maestro cilentano avrebbe voluto scrivere un brano per il collega, ottimo *performer* oltreché compositore in ascesa, e, come gli era solitamente

accaduto per altri lavori nati dalla collaborazione con gli interpreti,[35] ebbe modo di predisporre una serie di appunti relativi alle potenzialità degli strumenti prescelti e alle tecniche più o meno praticabili, oltreché inflazionate, dal punto di vista di una *performance* solistica.[36] Renna aveva mostrato in quella circostanza una particolare inclinazione verso gli strumenti a membrana, tant'è che prevalse in buona sostanza un criterio di omogeneità nella scelta degli strumenti attorno ai quali sagomare il progetto del brano poi realizzato nel giro di un anno. La prima stesura di *Fellmusik* venne terminata nell'82 e si rivelò sin da subito eccedente e problematica al punto da rimanere inascoltata per circa trent'anni.

Nel lasso di tempo intercorso tra la lontana gestazione del lavoro e la sua definitiva configurazione odierna il compositore ebbe modo di ascoltare a Napoli, nell'ambito della Stagione 1994-95 dell'Associazione Alessandro Scarlatti, il gruppo giapponese Ondekoza in un concerto memorabile cui ha finito per attribuire un significato del tutto speciale e impressivo ai fini del prosieguo del suo lavoro sugli strumenti a percussione. La carica dirompente dell'esperienza dei musicisti di provenienza orientale, il loro stile di vita e l'investimento spirituale all'interno di una proposta performativa covata a lungo nella solitudine di una residenza remota e comunitaria, l'impiego degli strumenti popolari giapponesi e l'attualizzazione del repertorio folklorico

[35] Tra i lavori nati per e con alcuni interpreti, segnalo innanzitutto *Tief* (1982), primo brano in assoluto scritto per clarinetto contrabbasso e nato dal sodalizio amicale e professionale con Ciro Scarponi; a seguire, *Troverò la luna dell'aurora* (1986) con/per David Keberle; *Aiolos* (1987) per arpa, con/per Gabriella Bosio, *Trasitions 3* (2004) con/per Antonio De Santis; *Bagattelle* (2019) per chitarra, per/con Luca Margoni, Francesco Matrone, Alessandro Petrosino.

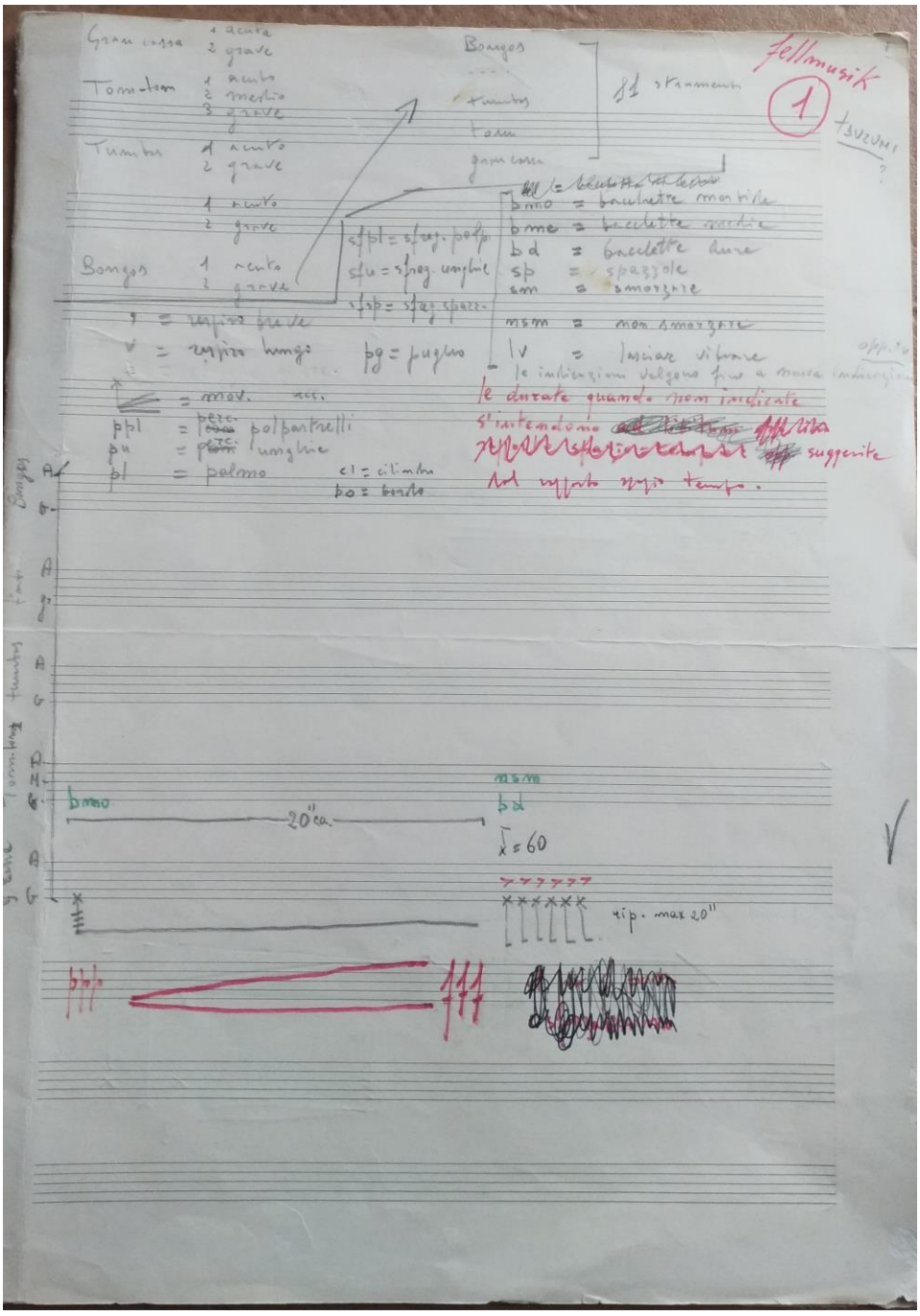
[36]Questi appunti manoscritti sono oggi custoditi all'interno dell'Archivio Renna: si tratta di una serie di 5 fogli (*recto*/*verso*) scritti con pennarello rosso e nero e intestati "Appunti di Giorgio" e di altri fogli con l'elenco degli strumenti, i modi di attacco e le "idee particolari", infine della prima stesura della partitura.

tradizionale,[37] tutto questo e altro ancora accesero di nuovo entusiasmo l'idea originaria di un suono degli strumenti a percussione legato alle civiltà delle origini, della terra, alla cultura arcaica, ancestrale, non contaminata dalle false sovrastrutture del sapere e del progresso. Fu così che proprio a partire dalla seconda metà degli anni Novanta nacquero in successione *Sinfonia delle campane*, *Luce* e, a seguire, la riscrittura del pezzo solitario per gli strumenti a membrana.

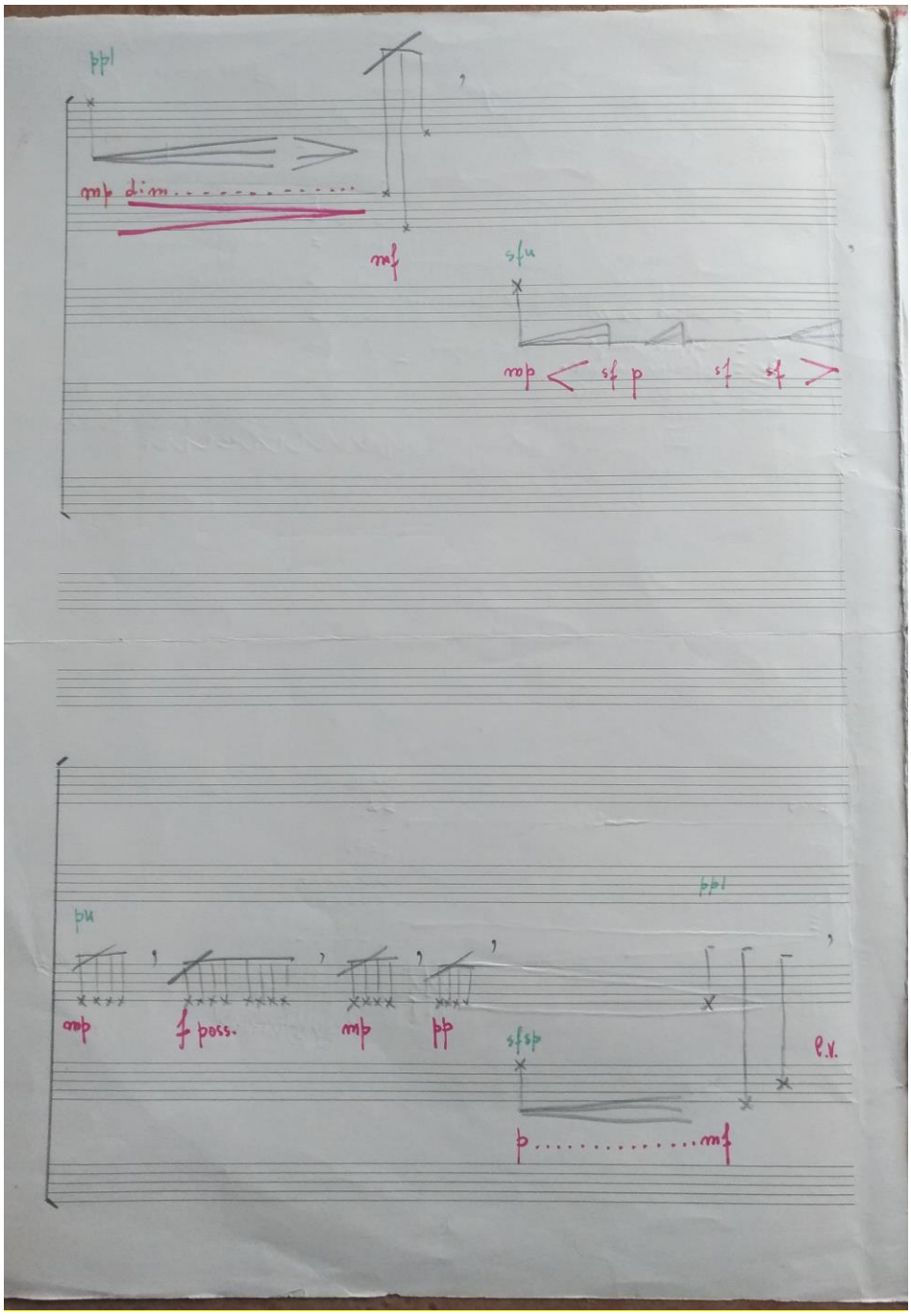
*Fellmusik* mostrava *ab origine* fattezze estremamente complesse, frutto di un esercizio compositivo generoso ma involuto e, come ricorda il compositore, con alcune idee inusuali non facili oggi da ricostruire (mi riferisco, in particolare, alla locuzione «melodia delle parole», ricorrente nei fogli di appunti a intendere forse che l'interprete

[37] «Noi, membri di ONDEKOZA, non siamo un gruppo che si dedica alla divulgazione delle tradizioni delle arti popolari giapponesi. Non ci esibiamo come pretesto per girare il mondo, e neppure per incontrare le persone dei nostri paesi vicini, ma principalmente per sfuggire al provincialismo, in questa nostra ricerca della spinta innovatrice che ha diretto il Giappone nel corso della sua storia culturale. Quando la gente sperimenta direttamente la musica e l'impatto visivo di uno spettacolo di Ondekoza può percepire una parte delle virtù dell'amore umano, su cui si basa questa speciale musica popolare giapponese. […] Per i giovani che non riescono ad adeguarsi facilmente alle limitazioni istituzionali della società contemporanea, ONDEKOZA è un mezzo di comunicazione e di espressione di creatività. Con la sublimazione della loro energia fisica, essi si dedicano totalmente all'arte e alla musica degli strumenti tradizionali giapponesi – il tamburo, lo shamisen a tre corde e il flauto in bambù. Abbiamo trascorso 5 anni a Sado, una piccola isola del Giappone, in austero isolamento dal mondo esterno, affinando la nostra arte e sviluppando il benessere fisico richiesto per dare il massimo sul palcoscenico. Ci svegliavamo tutti i giorni alle quattro del mattino per iniziare il nostro allenamento, con la convinzione che l'esercizio fisico avrebbe purificato i nostri pensieri e avrebbe trovato lo spirito del "suono" all'interno dei nostri corpi. […]», TAGAYASU DEN, in programma di sala di ONDEKOZA. Spettacolo folkloristico con percussioni, flauti e strumenti della tradizione popolare giapponese, Napoli, Associazione Alessandro Scarlatti, Stagione concerti 1994-95, Teatro Augusteo, giovedì 2 febbraio 1995 (cfr. l'uso del tamburo giapponese nei *Carmina Cilenti* di Enrico Renna, *supra*, nota 6).

dovesse, tra l'altro, pronunciare parole, suoni-parola). Renna predispose una serie di tabelle e un'autoanalisi della prima versione della composizione (in Archivio Renna), così come era solito fare ogniqualvolta terminava un lavoro sulla falsariga di quanto suggeritogli a Milano da Umberto Rotondi, suo maestro negli anni del perfezionamento postdiploma. L'organico fissato nei fogli di appunti risulta essere già quello definitivo (bongo acuto, bongo grave, timbale acuto, timbale grave, tumba acuta, tumba grave, tom-tom acuto, tom-tom medio, tom-tom grave, grancassa acuta, grancassa grave) e così pure fissati una volta per tutte i modi di attacco e le tecniche di produzione del suono (sono stati poi eliminati soltanto gli sfregamenti con bacchette, spazzole, dita e unghie), ivi incluso l'*incipit* della composizione con il grande crescendo rimasto poi immutato.




[**Es. 5a** - Enrico Renna, *Fellmusik*, ms., p. 1 (Archivio Renna)]




[**Es. 5b** - Renna, *Fellmusik*, ms., p. 2 (*ibid.)*]

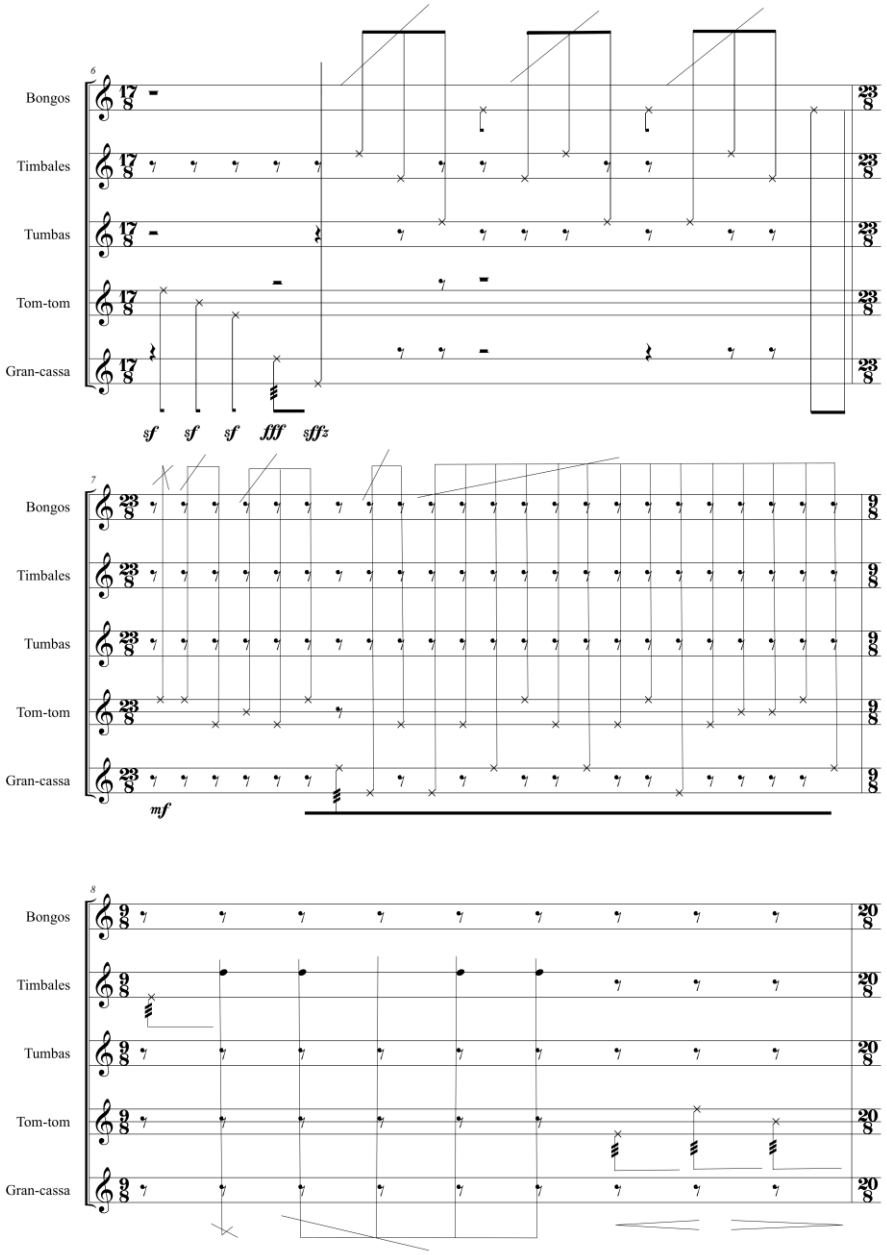
Pur consapevole della necessità di sfrondare taluni eccessi della complessità che ostacolavano la comprensione della composizione sino a renderla una sfida impossibile per qualsivoglia interprete pur provetto, Renna si mostrò a lungo restio ad effettuare tagli indiscriminati a carico della partitura (ci fu, invero, anche un tentativo di esecuzione nel 2001, a Cava dei Tirreni, una sorta di anteprima affidata ad un allievo della scuola di percussioni del M° Vittorio Buonomo del Conservatorio napoletano, ma soltanto una minima parte delle prescrizioni dell'autore vennero ossequiate in quella circostanza). *Fellmusik* fu di lì in poi abbandonata e destinata a sopravvivere in una sorta di limbo immaginario.

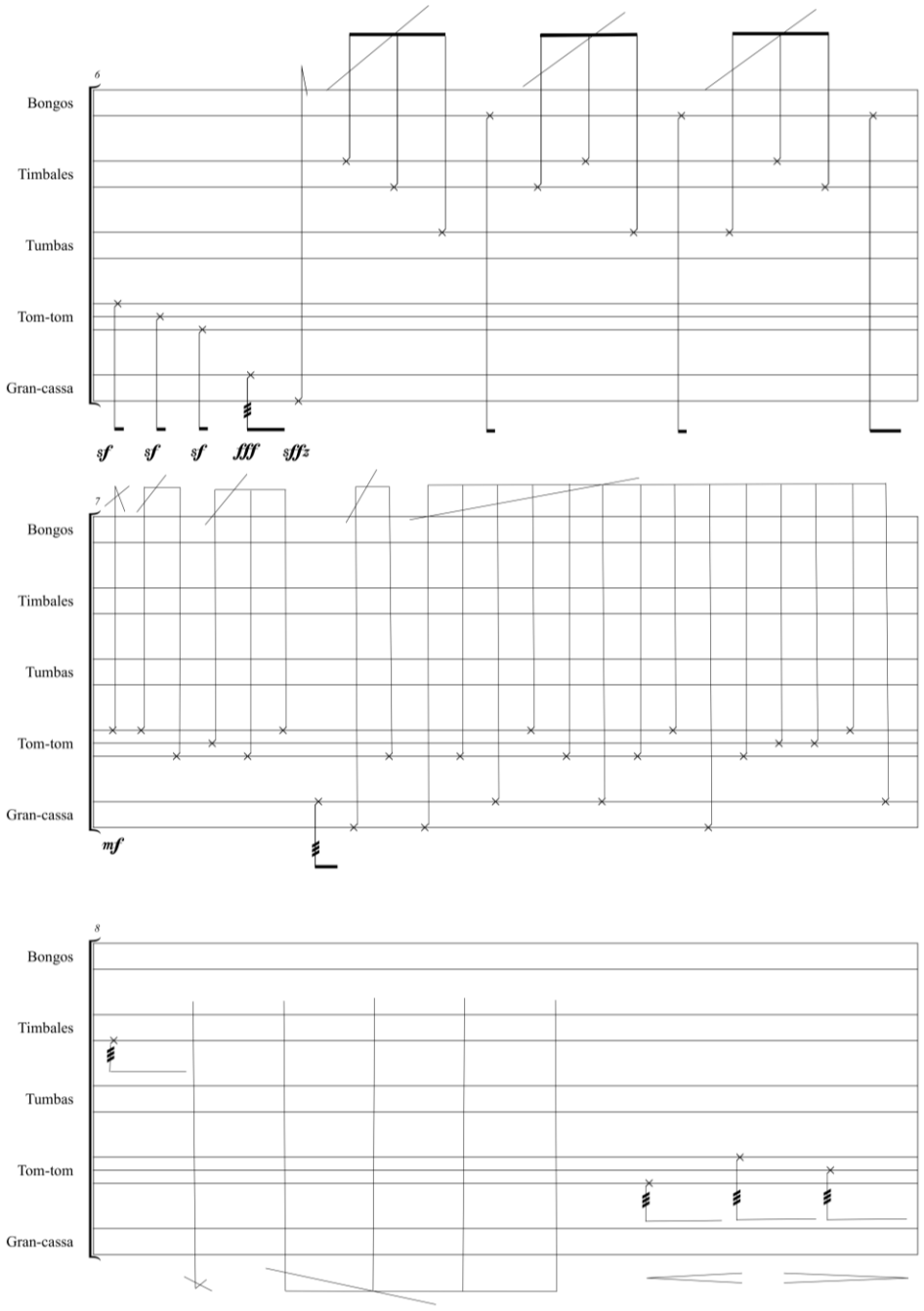
Soltanto molto tempo dopo, allorché il compositore decise di porre mano alla digitalizzazione della partitura, il processo di trascrizione informatica finì per agevolare quell'operazione di decantazione e di prosciugamento dell'opera, di fatto sino ad allora sempre rinviata.[38] Intendo dire che la stesura digitale della partitura, pur finalizzata alla pubblicazione, impose una vasta opera di revisione del manoscritto durata all'incirca tre anni, anche per via delle notevoli difficoltà incontrate nella soluzione di alcune questioni notazionali.

Entrare dentro la scrittura significa accedere all'interno del laboratorio creativo del compositore sino a sfiorarne il luogo delicato di trasduzione delle idee in segno (per

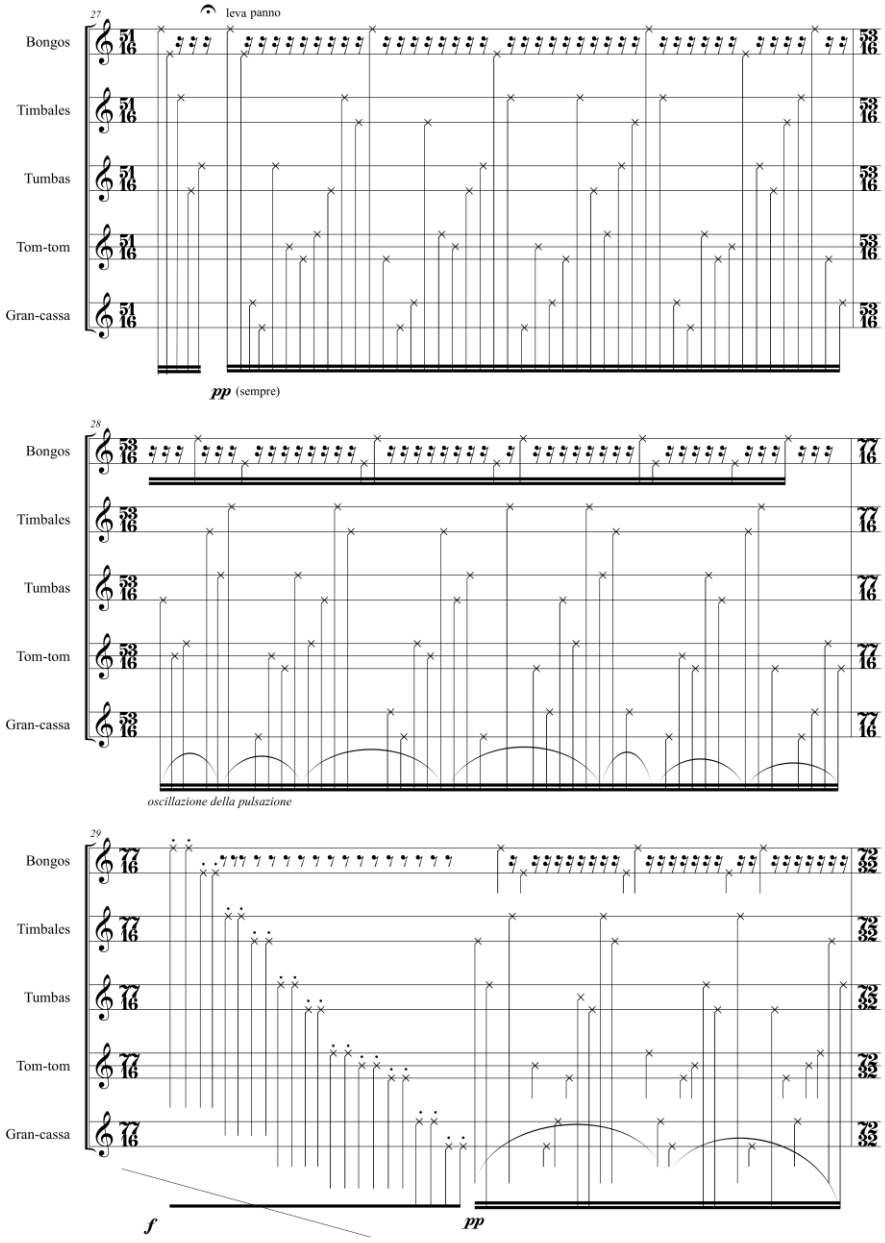
[38] Attorno a questo nodo epocale, vale a dire attorno al transito dalla scrittura manuale alla scrittura digitale (con abbandono più o meno definitivo della stesura manoscritta delle composizioni) il dibattito si è acceso relativamente di recente e la riflessione anche in sede musicologica appare più che mai oggi nel vivo della sua formalizzazione (cfr., in particolare, i due volumi *Writing-Technology Composers 1973-1983* 1 e 2, a cura di Giacomo Albert e Andrea Valle, «Nuove Musiche», n. 5, 2018, n. 6-7, 2019). Sono convinta che il lavoro di riscrittura digitale di *Fellmusik* da parte di Renna (e D'Eliso) offra materiale di prima mano e di non poco interesse al dibattito in corso.

dirla con Busoni, «ogni notazione è già trascrizione di un'idea astratta»[39]), e questo spiega il protrarsi nel corso del tempo di detta operazione e, almeno in parte, l'eccedenza degli elementi che sono stati celati rispetto a quelli visibili nella stesura definitiva della partitura. A mero titolo esemplificativo, si confrontino la versione digitale (aperta) con le due pagine a stampa corrispondenti di *Fellmusik*:

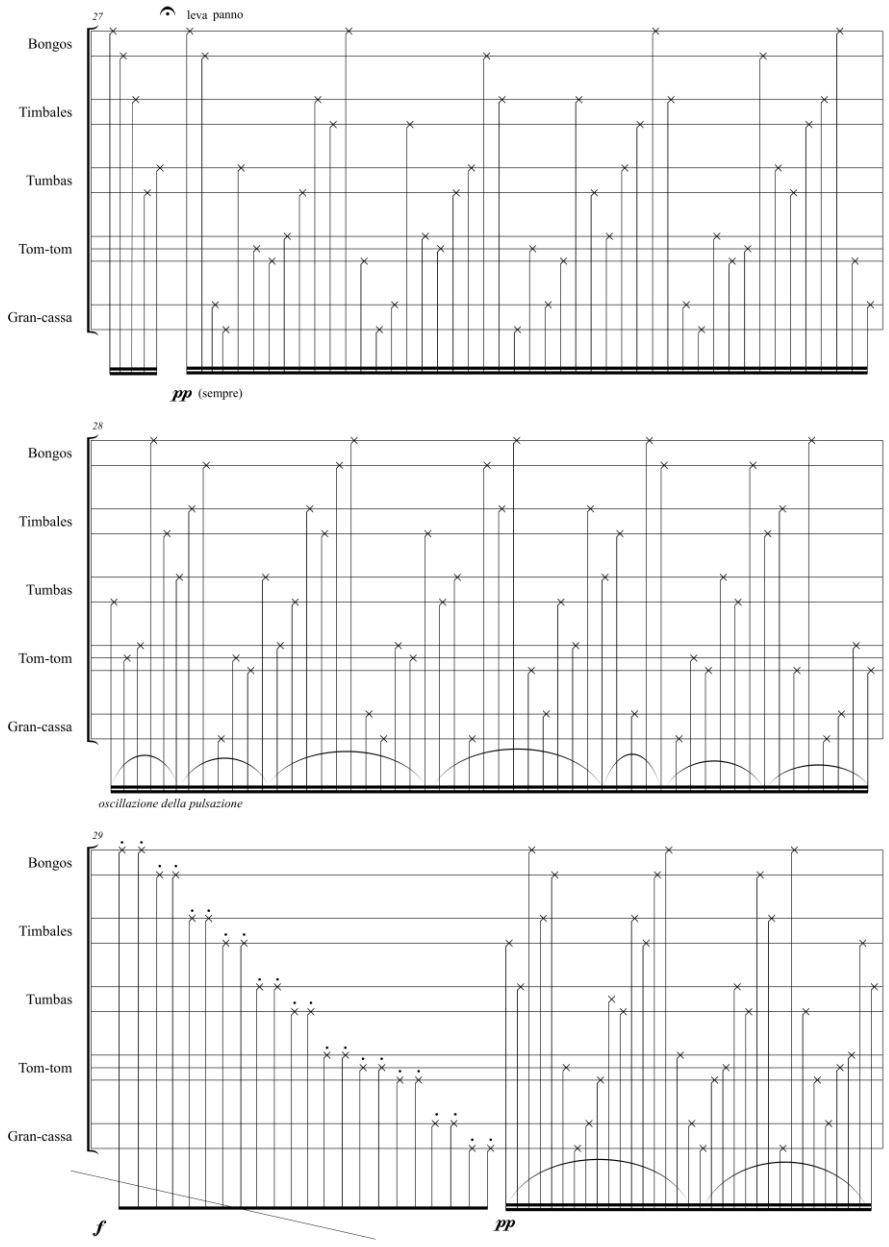
[39] FERRUCCIO BUSONI, *Abbozzo di una nuova estetica della musica* (1907), trad. it. in ID., *Lo sguardo lieto*, a cura di Fedele d'Amico, Milano, Il Saggiatore, 1977, pp. 39-72: 52.

[**Es. 6a** - Enrico Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*,Tricase (Lecce), youcanprint, 2016, p. 11 (versione 'aperta')]




[**Es. 6b**- Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*, p. 11]




[**Es. 7a -** Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*, p. 18 (versione 'aperta')]




[**Es. 7b** - Renna, *Fellmusik. Musica per 11 strumenti a membrana*, p. 18]

Determinante ai fini di detta digitalizzazione è stata la collaborazione di Filippo D'Eliso, compositore e docente di videoscrittura musicale, nonché allievo del Maestro: Renna rifletteva e 'ripuliva' la partitura, dopodiché, lavorando al computer gomito a gomito con il suo ex discepolo, ne affrontava la trascrizione informatica cercando di volta in volta le soluzioni più appropriate per riprodurre l'immagine del manoscritto, vale a dire la forma visibile del suo pensiero.

Il programma *Finale*, impiegato in quella circostanza, possiede di fatto una propria congenita flessibilità e, grazie anche alla consulenza dei responsabili del *software*, fu possibile trovare soluzioni convincenti dal punto di vista scritturale alla più parte degli eventi che si succedono nel corso della composizione. Permangono tuttavia nella versione a stampa della partitura licenziata nel luglio 2016 taluni dati eccedenti sfuggiti all'operazione di 'ripulitura': alcuni tremoli e l'«oscillazione della pulsazione» di difficilissima esecuzione e quasi impossibile da recepire (pp. 18-21) e, inoltre, la distribuzione delle onde sulle complesse figure ritmiche di semicrome e biscrome (ad esempio, p. 21).

In estrema sintesi la composizione presenta una prima parte riservata alla esplorazione degli strumenti e delle loro possibilità in maniera semplice, quasi istintiva, il che crea una speciale suggestione visiva (per via del tocco e del contatto con le membrane di dimensioni varie), e un'articolazione libera, rapsodica della materia sonora con una gestazione/proliferazione di figure via via sempre più complesse. Nella seconda parte si assiste ad una fase nuova, completamente misurata e ad una rotazione del totale cromatico come espressione sinonimica del principio qui adottato della panserialità.[40]

[40] Come precisa il compositore, la rotazione del totale cromatico si realizza costruendo 11 serie dodecafoniche, tutte differenti: ciascuna nota è seguita ogni volta che si presenta nelle 11 serie da note diverse. Da questo materiale multiseriale, o panseriale che dir si voglia, si ricavano altre successioni derivate mediante retrogradazione, inversione e retrogradazione delle inversioni che si aggiungono alle

L'onda, ovvero l'oscillazione della pulsazione si sviluppa, accelera, raggiunge una vera e propria *climax*, dopodiché il discorso comincia a frantumarsi e a disperdersi: le pause e i silenzi si dilatano, le dinamiche vanno riducendosi, la materia, nata dal poco grazie ad un processo di autogerminazione e di progressiva espansione, va verso l'autoestinzione.

D'Eliso ha curato la *Prefazione* alla partitura a stampa di *Fellmusik* e, dopo aver passato in rassegna l'etimologia dei lemmi costitutivi dell'intitolazione (in particolare, «Fell, dal tedesco, epidermide, pelame, pellame, pelle, pelliccia, pelo», ma anche, dall'inglese come verbo «abbattere, atterrare, tagliare, fare, cadere» ovvero, «[…] Fellmusik: Musica Pelle»), così ha illustrato i contenuti segreti della composizione:

> Si è al cospetto di "musica del sentire" attraverso la pelle, il tocco. Musica di taglio, di tocco, di contatto che trascende la tangibilità.
>
> La scelta timbrica, nella varietà sonora dal grave-medio-acuto, si relaziona come una vera orchestra percussiva. Cinque sezioni timbriche: grancassa, tom-tom, tumbas, timbales e bongos con i loro registri grave-acuto e l'aggiunta dei medi per i tom-tom.
>
> Concepita come una partitura unica, ossia senza soluzione di continuità, stabilisce, attraverso un unico esecutore, l'unità discorsiva. La musica, distribuita abilmente e comunicativamente tra i vari timbri in gioco, pone l'ascoltatore di fronte ad una costellazione in codice. Un codice linguistico che predilige relazioni contrappuntistiche di registro mai ridondanti e sapientemente variegate da simmetrie e cellule ritmiche di natura sferica ed elicoidale. […]
>
> In *Fellmusik* è l'orchestra-uomo che esprime il suo stato di coscienza discorsivo.
>
> Un contatto umano con lo strumento (11 strumenti a membrana) e una relazione di pensiero musicale che racchiude in sé, come mantice entropico, l'espansione dell'intero universo. *Essere*

12 trasposizioni previste per ciascuna serie. Un'enorme quantità di materiale che può, a sua volta, generare altre forme derivate.

> *contenuti nel minimo e contenere il massimo, questa è l'Armonia*: memorabile intestazione di Ignazio di Loyola che il grande Hölderlin volle nel suo *Iperione in Grecia.* […][41]

Due spunti critici, tra gli altri, mi piace raccogliere a partire da questa dotta *Prefazione* per il congedo del mio discorso attorno agli strumenti a percussione nel laboratorio creativo di Renna. Parto dal secondo, ovvero dalla citazione di Ignazio, disarmante nella sua trasparente chiarezza: è proprio così, lo sforzo compositivo racchiuso in questa mirabile partitura è di tipo espansivo ed entropico – quel *contenere il massimo nel minimo* di cui parla D'Eliso, citando Ignazio – e contribuisce a esaltare anche qui l'idea di una partitura-mondo che ho già tentato di illustrare a proposito dei due lavori incastonati tra la gestazione e la revisione di *Fellmusik.* Il gesto, tuttavia, rimane intatto nel transito trentennale tra la prima e la seconda versione; immutato, intendo dire, è lo slancio utopico che richiama nel circolo degli undici strumenti a membrana la 'proiezione ortogonale' non dell'esistente, ma di una materia che va espandendosi a partire dall'esistente, anzi al di là dell'esistente, forzando una misura del comporre eccedente rispetto alle possibilità ergonomiche del singolo interprete. La forza dell'utopia, sia pure ricondotta nei ranghi dell'eseguibile, rimane il motore acceso nelle viscere di questa partitura, il fuoco mai sopito di un'operazione che punta al trascendimento del limite. Che questo sforzo sia poi affidato ad un solo interprete e dunque ad una solo *performance* mi conduce all'altro spunto-chiave del discorso di D'Eliso: questa partitura è pensata per un'«orchestra-uomo», per un *performer* capace da solo di governare l'espansione espressiva della materia, quella gestazione/proliferazione di cui s'è detto poc'anzi come fosse la nascita accondiscesa di un organismo vivente, poi emancipatosi dal suo creatore unico e solo. Una grande

[41] FILIPPO D'ELISO, *Prefazione*, in ENRICO RENNA, *Fellmusik*, Tricase (Lecce), youcanprint, 2016, pp. 5-6. Sono grata a Filippo D'Eliso per avermi fornito gli Ess.6a-b e 7a-b

metafora della vita e del significato trascendentale della musica. Dunque un grande rito o, meglio, una estenuante danza rituale capace di tradurre in gesti visibili la forza extra-ordinaria dell'invisibile. Sono queste le impressioni d'ascolto che fu possibile raccogliere nel '17 nella Grande Sala da concerto del Conservatorio di Napoli al cospetto della prima esecuzione assoluta di *Fellmusik*, una mirabile interpretazione (https://www.youtube.com/watch?v=k2jLnmwwThA&feature=youtu.be) che Mika Takehara, la piccola donna giapponese con l'animo di un samurai, è riuscita a donarci, facendo della sua danza con le bacchette tra le membrane un rito infuocato di trascendenza, per dirla con Marius Schneider, «[essendo l'essenza dell'universo di radice sonora […], una musica luminosa» capace di avvicinarci agli dei.[42]

*Roma, 6 novembre 2020*

[42] MARIUS SCHNEIDER, *Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non europeens*, in *Histoire de la musique*, I, Paris, Librairie Gallimard, 1960, pp. 130 e sgg., cit. in DOMENICO GUACCERO, *Testo parallelo A-B: sulla storia della musica sacra in occidente*, in Id., *"Un iter segnato" Scritti e interviste*, a cura di Alessandro Mastropietro, Milano, Ricordi-LIM, 2005, pp. 195-208:197.

APPENDICE 1

*Il respiro del tempo e i suoi possibili* [43]

*I luoghi*

Ad ascoltare, parlano.
Linguaggio e codice
rivelano a chi sa intendere,
vivi e sonori
oltre l'immaginabile,
scanditi per accadimenti
in strutture variabili infinite.

*Le campane*

Cadenzano le ore, gli eventi
come un palpito
portando il carico
d'imperscrutabili suggestioni:
cuore e anima assieme.
Distolte le funzioni originarie,
ottengono passo e dignità strumentale
nell'invenzione.

[43] In RENNA, *Sinfonia delle campane*: *Quadro* 16, p. 9.

*I suoni*
Energico, Creativo, Lirico:
generano la forma
articolata in quadri,
subiscono mutamenti previsti
o straordinari,
caratteri primigeni della Sinfonia
che il tempo non osa fissare
nell'incommensurabile varietà del tutto.

*Gli artefici*
L'immenso parziale ricreano
Rappresentandone un bagliore,
medium flesso
tra lo sclerotico della pagina
e lo scrutare dei possibili.
A loro è chiesto:
comprendere, cogliere, comunicare.

*Le luci*
Invenzioni, labirinti creativi
e il ritrovarsi
al Ritornello.

*Le immagini*
Perché ciò che è nascosto
sia reso visibile.

# *VEGLIA:* PER PERCUSSIONI E RISONATORI

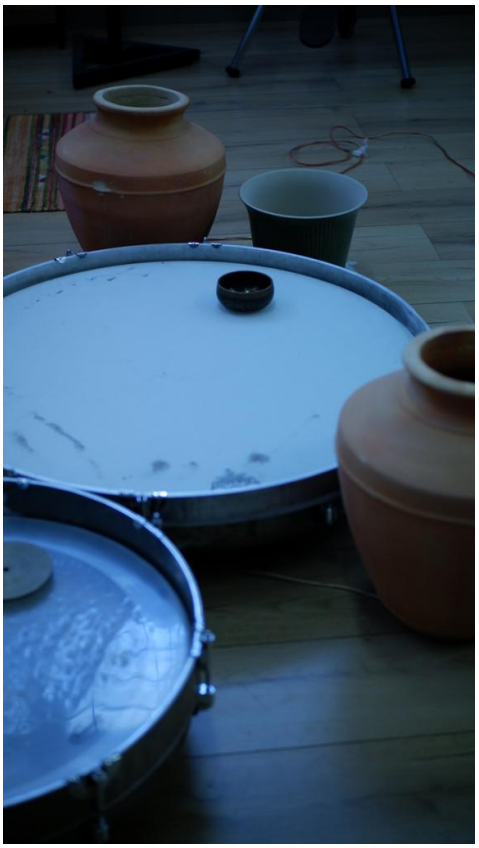
MARCO DE MARTINO

*Come poteva l'invisibile tornare ad essere visibile?*
*Animando il tamburo.*
*R. Calasso*[1]

Ancor prima del brano sottoposto ad (auto)analisi, il testo guarda al metodo. Credo sia interessante porre l'accento sulle diverse operazioni che portano alle scelte finali, a questo brano per grande tamburo "preparato" (aumentato)[2].

[1] R.Calasso, 2016 *Il Cacciatore Celeste*, Milano, Adelphi edizioni

[2] Per aumentazione si intende l'alterazione di uno strumento musicale attraverso un sistema elettronico, che modifica le caratteristiche morfolofiche e timbriche dello strumento, permettendo nuovi gesti articolatori, in risposta alle meccaniche dello strumento, e come fine ultimo un'alterazione della risposta di diffusione.



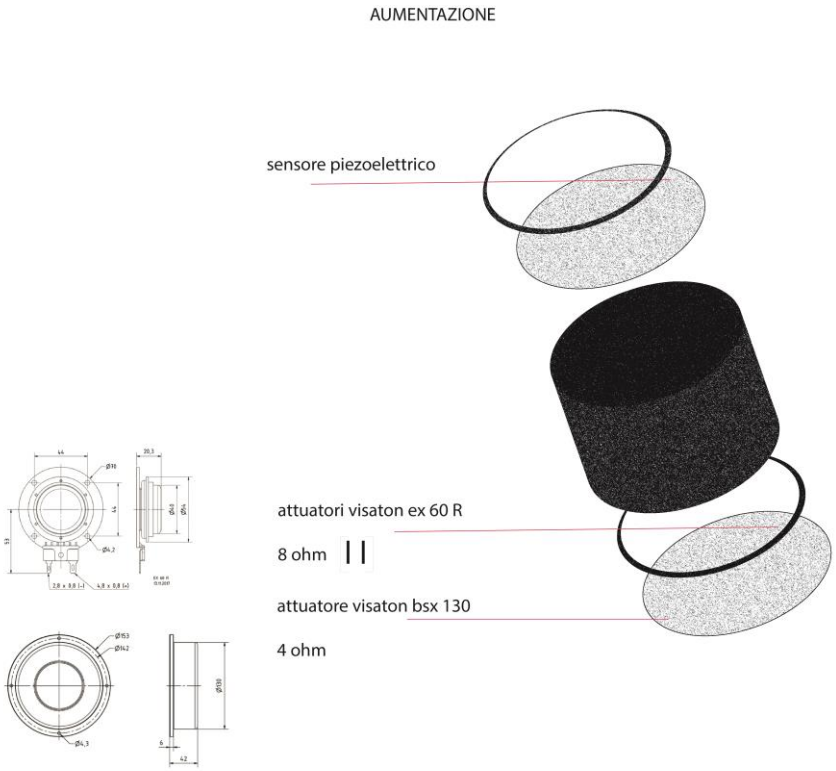
[**Fig. 1 -** materiale del brano veglia: tamburi, bracieri]

Ciò che mi interessa, è un cammino che investa e che cerchi le sue coordinate attraverso un'esplorazione continua, a diretto contatto con lo strumento percussivo, a cui ho sempre fatto fatica dare un limite.
I materiali di partenza, ciò che genera la scelta, quali categorie di pensiero, quale setaccio filtra e confina lo spazio operante.

***L'interesse: ospitare un suono instabile, fragile.***

Nasce da questo pensiero ciò che sorregge parte della personale pratica musicale.

La natura instabile di certi fenomeni sonori e il loro dilatarsi, costruire un rapporto con lo spazio che ospita l'esecuzione. Continuamente in trasformazione.
Ho continuato ad interrogare la grande membrana del tamburo passando attraverso un'idea centrale: metterlo in risonanza.
Prima in un dialogo tra tre gran casse, poi con la creazione di risonatori autosufficienti o in relazione con lo strumentista. Localizzare nello spazio tamburi, e fusti per un'ideale deriva sonora, senza confine.




[**Fig. 2** - schema hardware aumentazione percussione]

Quando parlo di risonanza sto parlando di una preparazione dello strumento (o se preferite aumentazione) attraverso il principio del *feedback* (contro-reazione del segnale). Microfoni piezo-elettrici rilevano la vibrazione della membrana battente; il

segnale, per mezzo di una catena elettroacustica, arriverà alla pelle risonante, ove sono posti dispositivi di eccitazione. Il guadagno del segnale di ingresso al microfono, gestito tramite un pedale dal percussionista, innescherà una pressione acustica che metterà in vibrazione le pelli dello strumento.[3]

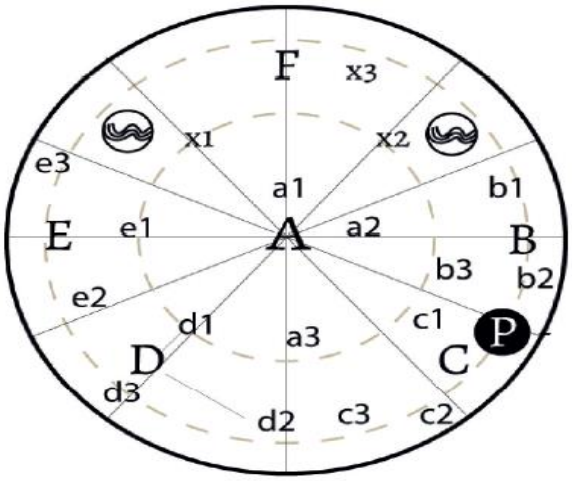
Partendo dall'analisi scientifica dei modi e dalla tipologia di implementazione di Michelangelo Lupone e Lorenzo Seno[4], che ha riguardato l'aumentazione della gran cassa, ho messo in atto il fenomeno vibrazionale tramite la controreazione del segnale che eccita la membrana, facendo questo loop ad anello, intonato ai modi della suddetta pelle battente.

Lo strumentista esercita pressione tramite le mani sulla pelle e accresce l'energia di ampiezza del segnale.
Sulla membrana sono disegnate e indicate suddivisioni nodali che fanno riferimento ai modi vibrazionali e allo studio/applicazione della risposta acustica del risonatore. Questi punti sono i modi vibrazionali basati sulle funzioni di Bessel[5]( sono stati mappati solo i modi utilizzati nella composizione).

[3] Gli aspetti di ricerca sono andati verso un'idea di aumentazione che corrisponda alla deviazione dei comportamenti fisici dello strumento stesso. Un lavoro nato sotto il Centro Ricerche Musicali, dove per aumentazione non si intende l'applicazione di algoritmi in funzione del gesto dello strumentista, ma il condizionamento sempre fisico, acustico del tamburo.

[4] Michelangelo Lupone, Lorenzo Seno, marzo 2006 Gran Cassa and the adaptive instrument Feed-Drum, Michelangelo Lupone, Lorenzo Seno in Le Feedback dans la création musicale Rencontres Musicales Pluridisciplinaries, Lyon.

[5] Equazioni che definiscono le armoniche cilindriche di una membrana circolare. Si rinvia al conrtibuto di H. Fletcher, T.D. Rossing, Springer 1991 The Physics of musical instruments, Cap. 3 "Two-Dimensional Systems: Membranes, Plates, and Shells"




[**Fig. 3** - Disegno punti nodali sulla membrana. Dal trio Cartografie a Margine]

Parliamo dunque di un sistema adattivo, instabile, che nasce con l'idea di costruire azioni sonore non pre-determinate, ove lo strumentista si adatta a condizioni di micro-mutamenti da parte del sistema: aggiungo che nel costruire queste aumentazioni l'elaborazione elettronica è fatta solo in funzione di quello specifico strumento. Un sistema in grado di modificare le sue variabili interne (stato) in funzione dei suoi input.[6] Possiamo riassumere le questioni di metodo in:

- Aspetto eccitatorio,risonatorio e vibratorio.
- Aspetti algoritmici e di intervento da parte dello strumentista.
- Metodologia e prassi di auralizzazione.
- Quali interfacce e interazioni delle parti hardware modificano l'ergonomia dello strumento.

[6] D. Sanfilippo and A. Valle (2013) "Feedback Systems: An Analytical Frame- work". In: COMPUTER MUSIC JOURNAL 37, pp. 12–27.

Nel mio personale percorso, utilizzo le due le membrane con la seconda (risonante) nel ruolo di “eccitatore”. Ciò è stato possibile tramite l'utilizzo di bobine mobili disposte vicino al cerchio. L'energia del segnale si distribuisce in maniera non-omogenea ma comunque permettendo il principio di controreazione. La sua instabilità è un fatto puramente voluto.
Il sistema, difficile nel controllo, ha comunque permesso una certa stabilità dei modi prodotta dall’accoppiamento frequenziale delle due membrane. L’intento è rimasto quello di poter sfruttare la complessa e instabile energia dei modi, anche a discapito di una certa sicurezza del risultato (parliamo comunque di un’approssimazione frequenziale che non supera 1/2 tono).

Tutto l’intervento di elaborazione del suono ha riguardato tre principi:

a) Implementazione della risposta all’impulso.
b) Implementazione di filtri per tipologia di attuatore.
c) Guadagno.

Le regioni messe in eccitazione sono la membrana e lo stesso piezo-elettrico: infatti oltre ai modi vibrazionali della membrana, l’interprete "blocca" il piezo-elettrico, ponendo un vincolo attorno al dischetto. Ciò che va in oscillazione è il piezo-elettrico stesso, da cui fuoriesce uno spettro di frequenze superiori ai 2700 hz.
La membrana stessa diventa il "grande altoparlante" (il fusto la cassa-formante), che permette la conversione della vibrazione dell’eccitatore in pressione acustica. Il fusto e le parti meccaniche aumentano il contributo non lineare, portando non solo ad una modifica frequenziale ma anche timbrica.
L’introduzione del vincolo nei punti di pressione ha suscitato lo sviluppo di falsi bicordi che modulano in base allo spostamento del punto di lavoro della membrana. Il

materiale è polare per la seconda parte del brano. È stato possibile glissare le due frequenze accedendo al fenomeno del battimento o allo spostamento intervallare, tenendo fermo uno dei due pitch. Nei modi alti oltre i 600/700 hz è stato possibile arrivare a quelli che possono essere descritti come "multifonici-di feedback". La risonanza multifonica più imponente è sopraggiunta con il vincolo sul piezo: si è arrivati ad un accordo vibrazionale di 5 suoni.

*Attraversare lo strumento (Esplorazione)*

Fin dalla prima esplorazione, l'ossessione si è diretta alla fortissima deriva del larsen. Coltivare questo suono instabile emergente tra le membrane della gran cassa. Capire come imbrigliare questa caoticità attraverso la scrittura, in rapporto con la tradizione. È dunque mio interesse creare uno “sbilanciamento”, sia in termini qualitativi-sonori,che in termini poetici.
Comporre dunque raccoglie per me una pratica artigianale, necessaria per l'invenzione, sia essa poetica, sia in senso stretto sullo strumento. Un suono che cerca la sua personale “informalità”.

Mi risuonano forti le parole di Mario Bertoncini sul lavoro di Scelsi:

> Nel IV Quartetto come altrove nell’opera di Scelsi, per questo visionario esploratore delle proprietà pluridimensionali del suono “nel suo interno” la polifonia non rappresenta l’incontro di linee melodiche parlare…figure auto sufficienti….Monadi quindi, non figure queste sfaccettare impalpabili del suono, ovvero del fenomeno, che assume allora di momento in momento un aspetto cangiante, illusoriamente quantificato…Sia come sia, ciò che nel IV Quartetto a me appare non divergente dai criteri dell’informale, ovvero dall’impossibilità di

costringere quella musica entro schemi di natura razionale...[7]

Pensieri dello stesso Bertoncini che *prepara*, *modifica*, *inventa* lo strumento mettendo al centro del suo spazio il lavoro artigianale.
Seguo e riverso in me questa pratica: il lavoro manuale è attività centrale di queste composizioni. Alterare lo strumento diventa il veicolo e l'incidente che devia lo stato ideale, costruisce un diverso rapporto con l'interprete includendo altre possibilità articolatorie prima non permesse.
Del mio percorso sto parlando del contatto con una pelle in vibrazione, con un sistema aperto e chiuso, "adattivo", ma soprattutto un tamburo ragionato in termini di qualità spaziali.

Nel 2017 ho portato il primo brano che mette in gioco questa pratica del larsen: *cartografie a margine*, per tre grancasse aumentate, si basa principalmente sulla fascinazione per la qualità stessa del feedback, e in questo caso, l'idea era completata dall'inserimento nella catena elettroacustica del processo di convoluzione. Ogni fusto era lo spazio di una chiesa.
Il riverbero dei luoghi si integrava spettralmente con la risonanza interna ai tamburi. Il loro accoppiamento, in base a diametro e lunghezza delle gran casse, ha favorito alcuni modi vibrazionali e permesso un diverso tempo di decadimento del materiale, oltre che un attacco del feedback più lento.
Questa lentezza del feedback è parte fondante dei due brani.
Tempo sospeso, fragile, che si focalizza su dinamiche molto basse, quasi a fondersi con l'ambiente circostante.

[7] M. Bertoncini, Ottobre 2013, *Ragionamenti musicali in forma di dialogo: X e XII*, p 252, Roma, edizioni Aracne editrice.

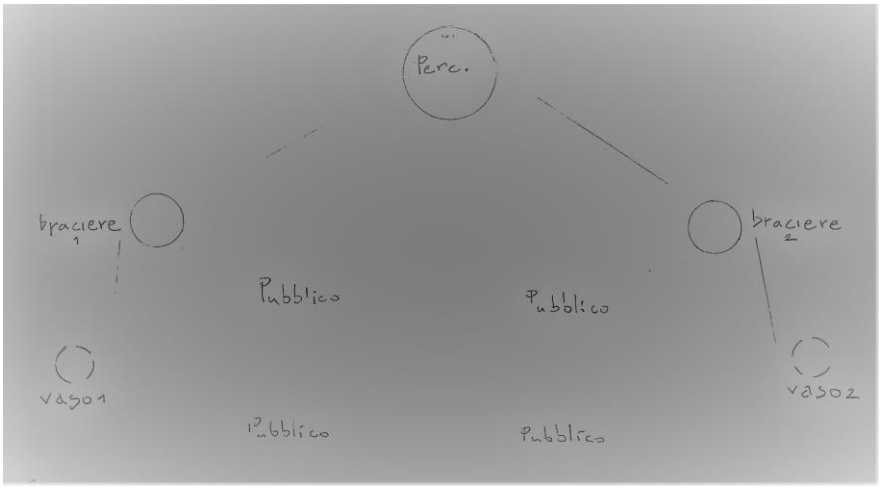
Tolto per *veglia* l'aspetto di convoluzione rimane la base del processo.

*Elementi del brano*
*(comporre lo strumento per comporre il suono per comporre lo spazio*)

Nel brano *veglia*, abbiamo oltre alla gran cassa quattro “risonatori” : due vasi con al loro interno un altoparlante e 2 “bracieri preparati”. Per braciere preparato intendo dei contenitori metallici a cui è stato aggiunta una pelle di tamburo, annessi tiranti e attuatori che mettono in feedback la struttura dell'oggetto.

Braciere-esempio
https://youtu.be/FQTwVg0incM

I vasi, con all'interno due altoparlanti, sono attivi prevalentemente per il “ponte” che collega la prima parte alla seconda.




[**Fig. 3** – Distribuzione nello spazio]

Le qualità in risonanza del tamburo sono ora in relazione con gli altri oggetti nello spazio.
E la qualità centrale è il feedback:

Feedback pensato come bicordo: una multifonia della gran cassa.
Feedback che mette in vibrazione la pelle e il materiale sopra distribuito.
Feedback come memoria. Preregistrato e restituito attraverso i bracieri-risonatori.

I tre destini rivolti al larsen hanno fin da subito generato una quantità notevole di materiale.
È stato per me funzionale l'idea di sottrarre quanto più possibile. Rimanere concentrato su quella specifica qualità da lavorare attraverso le mani dello strumentista: nessun battente, solo le mani su pochi legni, metalli, ciotole, uno splash utilizzato attraverso il soffio del percussionista e la stessa membrana. È tolta qualsiasi intensione di pulsazione-ritmica.
Mi interessava anche l'idea che tazze e legni potessero essere inclusi nello spazio della sala, come oggetti qualunque, come una sedia che si muove, il colpo di tosse prima e dopo l'inizio...

Esempio materiali della prima sezione

https://www.youtube.com/watch?v=MFxyACYH1Cs (1)

https://youtu.be/UvpKDvNk3hs (2)

Qualche considerazione specifica:

Sono successivamente fuoriuscite idee più concrete riguardo la funzione e le polarità che genera questo primo filtraggio.

Il pensiero si è concentrato sul contrasto polare fra:
a.1) Materiale concreto in vibrazione: *sia sui bracieri che sulla grancassa sono posti oggetti metallici, legni, tazze e sonagli.*
b.1) Risonanza pura (feedback)

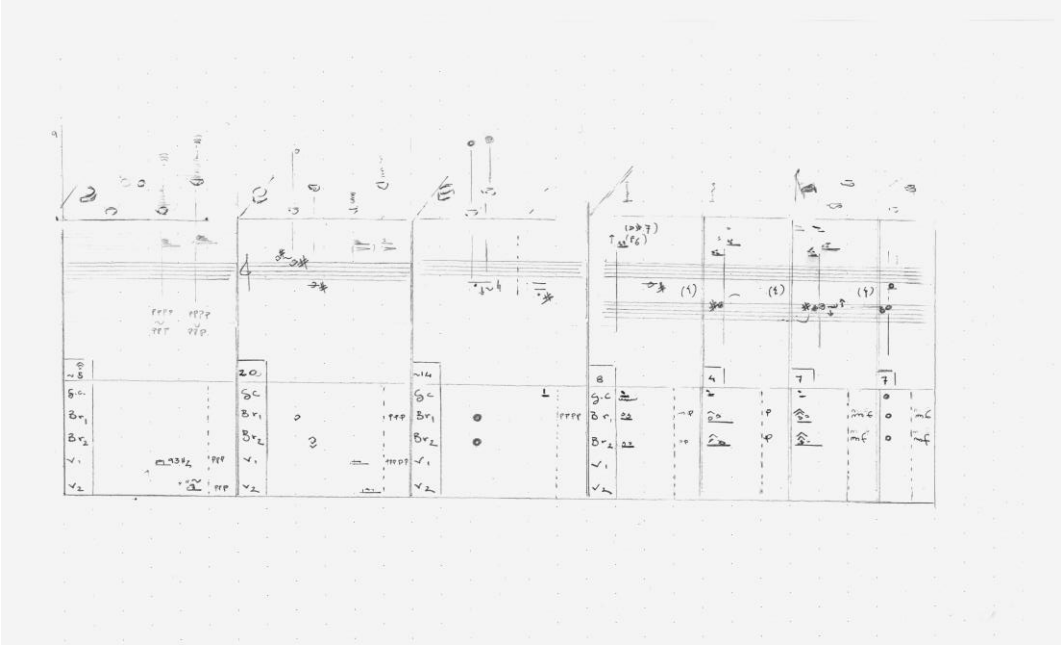
a.2) Lo strumento/risonanza "autosufficente" (senza la presenza attiva dello strumentista).
b.2) Il gesto dello strumentista che veicola la risonanza.
La classificazione ha generato degli spazi di raccolta ogni uno con delle specifiche caratteristiche.
Queste qualità sono appunto l'oggetto/suono localizzato, il vettore che genera le traiettorie.

La classificazione è pensata in rapporto a:
a) Localizzazione nello spazio della sorgente ( volume di irradiazione degli elementi).
b) Tipologia di "grana" sonora- formanti di feedback (il feedback intonandosi con pelli molto morbide generano delle "formanti vocaliche").
c) Stabilità/instabilità del materiale.

Il rapporto tra lo spazio e la figura dello strumentista concentra e regola lo svolgimento delle sezioni.

| **Prima sezione** | **Sez Interludio** | **Seconda sezione** |
|---|---|---|
| ***presenza minima del percussionista*** | ***assenza del percussionista, solo spazio*** | ***presenza e attività*** |

L'inizio è pensato e strutturato come diverse “ombre” che fluttuano attorno al percussionista.
emergono frammenti di spettro. Tutto è nell'accezione di sospeso.



[**Tabella 1** - tabella delle "stazioni". Distribuzione delle qualità dei singoli risonatori nel tempo]

Un nastro fuoriesce sia dai bracieri che dall'interno del tamburo, costruendo una doppia funzione articolatorio-vibrazionale:
Un suono-ambiente.
La risonanza e vibrazione degli oggetti sopra cassa e bracieri.

Lo strumentista è inattivo. Solo due azioni nei primi 7 minuti. Le prime vibrazioni lavorano su soglie di dinamica minima, fino ad uscire fuori attraverso la vibrazione "formanti di feedback".
Riporto un estratto del secondo minuto ove gli oggetti in vibrazione lasciano il posto alle formanti-feeedback (Registrazione presso Angelica Festival, Maggio 2021)

https://drive.google.com/file/d/1lwcGM5TeFk96jVpEzUaIKg0bLgWDvj7W/view?usp=sharing

L'oggetto concreto diventa continuum. E si fonde con il nastro.
La traiettoria del materiale si fa sempre più pura. Scarnifica il materiale spurio degli oggetti in vibrazione per arrivare alla (quasi)purezza del larsen .

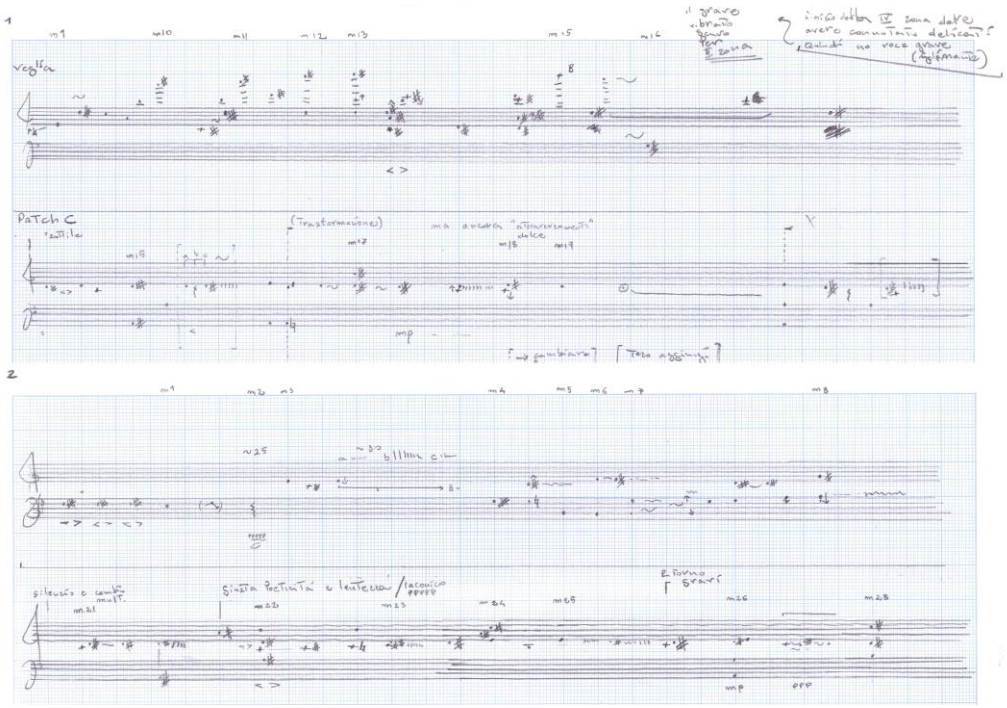
**Interludio**

Lo definisco un ponte di nulla. Uno spazio pieno, in silenzio. Un feedback preregistrato, uno "sfarfallio" riempie la stanza attraverso i vasi**.**

**Seconda parte del brano**

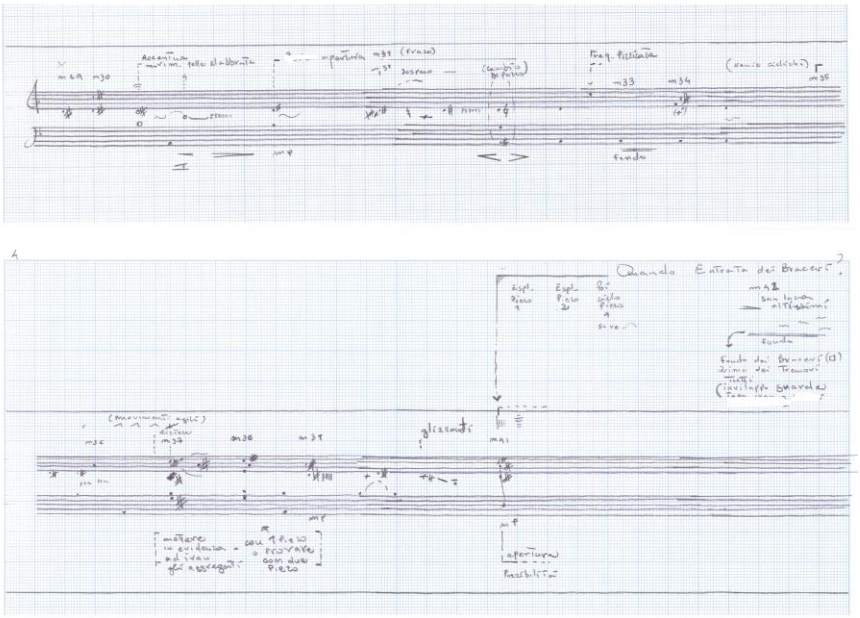
*il fondo* ***e*** *la traiettoria*

La seconda parte comincia da un fondo localizzato (materiale B). 20 hz creano questa sorta di rumore bianco interno alla pelle da cui fuoriesce il primo feedback veicolato dallo strumentista.
Questa parte è legata e riprende lo studio del trio per gran casse.
Lo strumentista genera una trasformazione del pitch attraverso i punti nodali della pelle.
Sotto sono riportati gli schizzi riguardanti la distribuzione nel tempo della multifonia del Larsen.

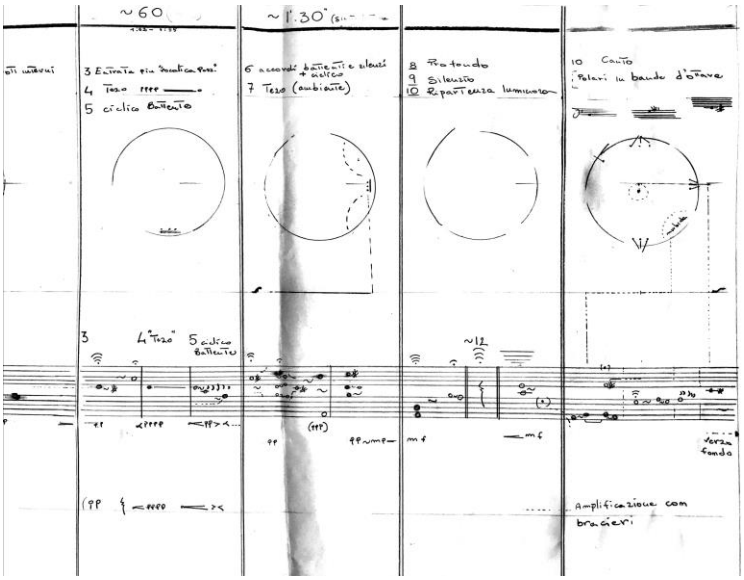


[**Tabella 2**]

Per quanto riguarda la partitura ogni *segno-stazione* descrive i punti nodali dove emergono i feedback.



[**Tabella 3** - Sketch provvisorio: organizzazione e distribuzione del pitch. Sezione B]



[**Fig. 4** - prima pagina della seconda sezione]

Il percussionista si muove tra i pitch per le durate descritte.
Nella catena elettroacustica sono stati utilizzati dei filtri digitali per ogni “stazione”, così da rendere più controllabili i pitch richiesti. Rimane comunque forte la componente di interpretazione. Ogni sezione presenta il suo grado di stabilità in base alle bande di ottava attive che generano i bicordi. Molto sta alla sensibilità del musicista di sentire sotto i polpastrelli l'emergere del suono, calibrandolo con il guadagno di energia tramite pedale.
Nell'esempio C, ovvero l'ultima parte del brano, possiamo ascoltare la massima instabilità del sistema: Il percussionista tiene in piedi un rapporto fragile, tra vibrazioni gravi e gli alti modi del piezo-elettrico.

*La registrazione di un brano del genere ha un grado di testimonianza molto basso, dovuto principalmente alla sua componente spaziale. Ho scelto dunque di inserire alcuni estratti della seconda sezione maggiormente legati ad una tipologia di ascolto localizzata.*

**(Frammento A)**

**https://drive.google.com/file/d/1rmvYzT0rajlJxLFL4tyTCr5a0_nSVYtJ/view?usp=sharing**

**(Frammento B)**

**https://drive.google.com/file/d/13HXzSgFQMvGV07WNoYpFXrSxoouqo3a3/view?usp=sharing**

**(Frammento C -finale)**

**https://drive.google.com/file/d/19kkIctc923yB2hUWu92PhRsy5mu_89Fx/view?usp=sharing**

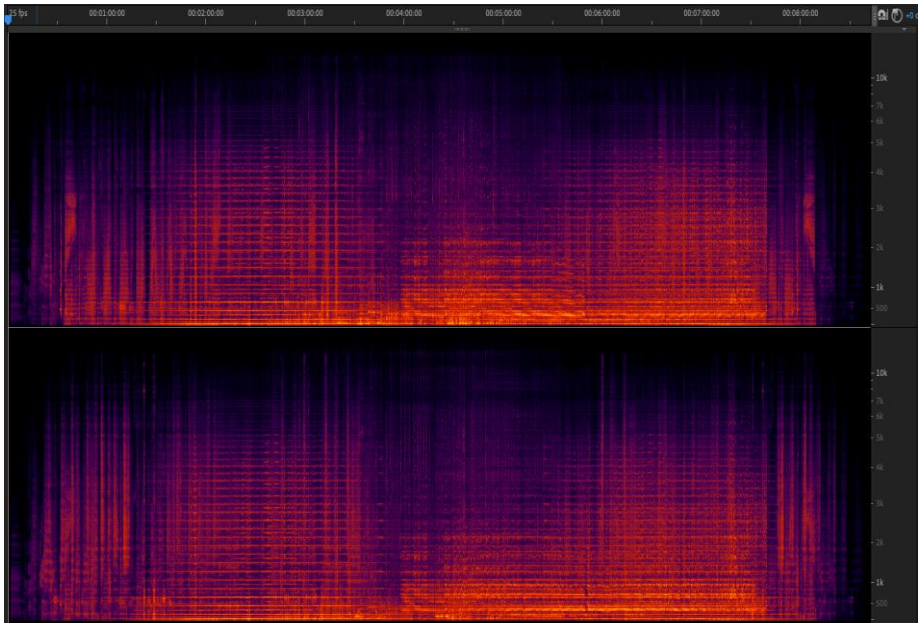
**Riferimenti bibliografici:**

**BEVILAQUA**, F., **BASCHET**, F., **LEMOUTON**, S., March 2012, STMS Ircam-CNRS-UPMC.
The augmented string quartet: experiments and gesture following, Journal of New Music Research.
**FINCH**, S., Oct. (2003) Bessel Functions zeroes, INRIA
**FLETCHER**, N.H., **ROSSING, SPRINGER**, T.D., 1991 , The Physics of musical instruments, Springer
**LUPONE, M.**, L'Aquila (1999) Corpi del suono, Istituto Gramma;
**MIRANDA**, E.R., Wanderley, (2006) New digital musical instruments: control and interaction be- yond the keyboard. A-R Editions, Middleton.
**PALUMBI,** M., **SENO**, L., ICMA (1999) Physical Modeling by Directly Solving Wave PDE, In Proc. of the 1999 International Computer Music Conference;
**SANFILIPPO**, D., **VALLE**, A., (2013) "Feedback Systems: An Analytical Frame-work". In: COMPUTER MUSIC JOURNAL 37.

# *MÈTAL HURLANT*

PIETRO SANTANGELO

Questo testo tratta della scrittura di un pezzo semplice di musica acusmatica, e cioè di un primo, personale, studio su quelle che possono essere le possibilità di registrare, ricombinare, montare e processare, materiali sonori ottenuti esclusivamente dal sassofono. Sia con tecniche tradizionali sia con tecniche, per così dire, meno ortodosse.



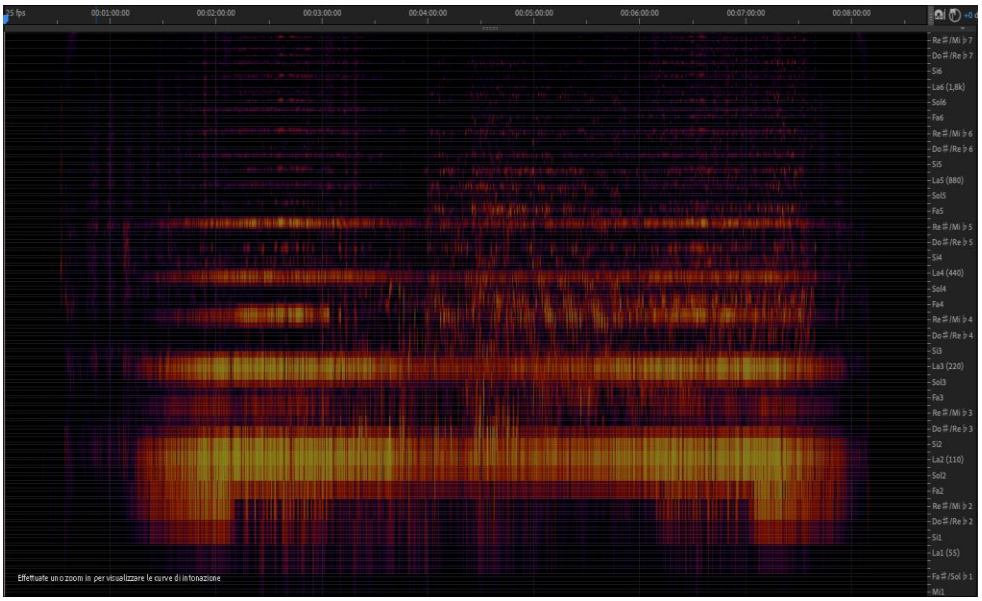
[**Fig.1** - Mètal Hurlant : Spettrogramma]

**Mi fa piacere esprimere una considerazione preliminare**: come "sassofonista" non ho ricevuto un'educazione accademica, e non ho la presunzione di definirmi un "jazzista" né mi sento di aderire ad alcuna corrente estetica o di pensiero; semplicemente conduco, da poco più di trent'anni, una pratica personale pressoché costante dei sassofoni contralto, tenore e soprano, elencati nell'ordine in cui li ho incontrati nel corso della mia esperienza musicale.
La presente trattazione e l'oggetto della stessa non hanno alcuna valenza teorica o rilevanza didascalica, né pretendono di essere "innovativi" per quello che è l'approfondimento delle potenzialità di uno strumento così popolare come il sassofono.

L'idea di base di questo lavoro è quella di collezionare registrazioni di sassofono, suonato in modalità diverse tra loro, e di usare successivamente le stesse per ottenere un pezzo acusmatico.
In fase di stesura, ho cercato di non lasciare che la mia esperienza influenzasse la scelta di particolari tecniche di esecuzione strumentale, né di elaborazione elettronica. Tutto è stato ritenuto assolutamente valido, l'unico obiettivo è stato ottenere qualcosa che potesse sembrarmi avere un inizio, uno sviluppo ed una fine.
[…un obiettivo piuttosto autoreferenziale, ma banalmente umano, so che capirete...].
In questa *desolata landa intellettuale* nella quale mi sono sistemato mi è sembrato naturale partire dal respiro, o meglio dal "fiato": la prima collezione di registrazioni è stata ottenuta modulando il soffio all'interno dei tre sassofoni senza l'ausilio dell'imboccatura, variandone l'intensità e le articolazioni soltanto con il respiro e modulando l'intonazione del soffio aprendo e chiudendo le chiavi dello strumento. Inoltre, durante l'esecuzione, la posizione relativa dello strumento e del microfono (un dispositivo a nastro Sontronics Sigma di prima generazione) è stata variata a piacere, improvvisando così diverse tracce di durata variabile tra i due ed i tre minuti. In alcune

di queste ho badato a lasciare l'emissione d'aria costante usando una tecnica di fiato continuo.

La seconda collezione di suoni è composta di diverse registrazioni di bordoni in la bemolle e mi bemolle, prodotti sia in posizione fondamentale sia come armonici, tutti mantenuti con fiato continuo. Ho lasciato intenzionalmente ogni oscillazione ed imperfezione del suono per avere un bordone che suonasse molto ricco in armonici e in battimenti, inoltre con l'ausilio di un generatore di componenti subarmoniche del suono ed un filtro passabasso, ho rinforzato ulteriormente le bassissime frequenze del "drone" così ottenuto.

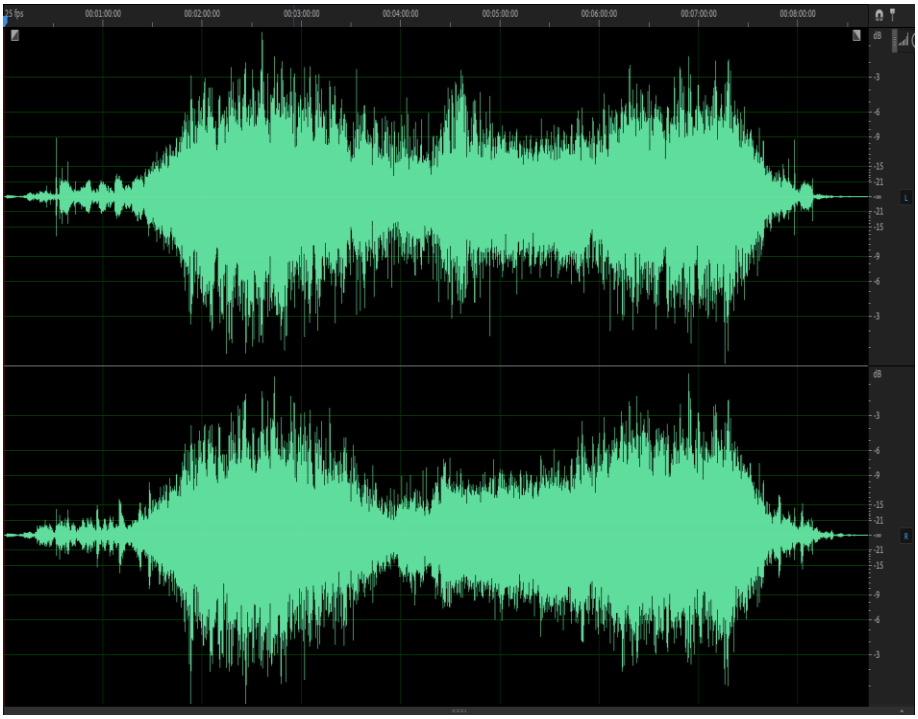



[**Fig. 2** - Mètal Hurlant : distribuzione tonale]

La terza collezione di suoni è di carattere percussivo, principalmente ottenuti attraverso la pressione dei tamponi a vuoto all'interno del corpo risonante dello strumento con l'aggiunta di qualche ulteriore suono metallico ottenuto percuotendo (con il doveroso affetto) la parte esterna delle meccaniche con le dita. Ho lasciato

intenzionalmente emergere frammenti ritmici durante le successive improvvisazioni con il deliberato intento di generare casuali poliritmie. Le tracce audio sono state compresse quanto basta per fare emergere i dettagli più minuti del suono. La quarta, ed ultima almeno per questo studio, collezione di registrazioni è composta di una serie di note articolate rapidamente verso l'alto e verso il basso dello strumento lungo la scala pentatonica maggiore di la bemolle.

Dal punto di vista compositivo questo studio si configura come un collage di registrazioni, organizzate in una forma ad arco nella quale si distinguono i vari "pannelli" sonori che espongono i diversi materiali timbrici. Il pezzo comincia con il fiato e ritorna al fiato, semplicemente. Un artificio prezioso usato in fase di stesura della traccia definitiva è stato l'uso di ripetizioni delle registrazioni riprodotte al contrario nel tempo.



[**Fig. 3**]

In linea con l'approccio minimalista originale di fine anni cinquanta, non intendo fornire particolari indicazioni o "chiavi di ascolto" nei confronti del presente studio, parafrasando il motto di Frank Stella "what you see is what you see"[1], mi limiterò ad affermare "what you hear is what you hear".
In sintesi: non c'è un criterio particolare alla base della giustapposizione dei materiali, se non la semplice ricerca di un senso di compiutezza.

Il brano è disponibile al link:
https://soundcloud.app.goo.gl/6HDDB

[1] vedi anche in **STRICKLAND**, E. (1993) "Minimalism: Origins", Indiana University Press, pp. 5-8.

# *LEMS&QUATERMASS PROJECT: IL SUONO DELLE IMMAGINI, IMMAGINI DEL SUONO*

ROBERTO VECCHIARELLI

Nell'ambito delle celebrazioni per i 50 anni di attività produttiva e didattica del LEMS mi è stato chiesto di intervenire per la sezione *Suono e immagine*. Questa, condotta da Maurizio Farina, si è sviluppata intorno alle definizioni di "musica": come suono elettronico, tecnica, strumenti, malleabilità e non finito; di "immagine": come vista, percezione, immaginazione, astrazione; di "esperienza": come laboratorio nello spazio. Soprattutto, in questo ambito, mi è stato chiesto di come si è svolta la mia collaborazione con Eugenio Giordani nel campo del video e delle video installazioni. Il mio lavoro video nasce fianco a fianco con Eugenio. Si tratta di un'amicizia e di una collaborazione che risale al '96, grazie a un suo allievo: David De Gandarias. Eugenio Giordani ha diretto il Laboratorio Elettronico di Musica Sperimentale (LEMS), del Conservatorio G. Rossini di Pesaro, e frequentando questo luogo "magico" ho pensato sin da subito che l'uso della musica elettronica fosse la via più giusta per costruire un lavoro video più coerente dal punto di vista formale. Scrive Eugenio:

> Gli strumenti matematici, concettuali e operativi, che rendono possibile la creazione e l'elaborazione digitale delle immagini (la componente video) sono sostanzialmente gli stessi che servono agli stessi scopi nel campo del suono.

Da quel momento in poi nasceranno innumerevoli progetti video sonori: per azioni teatrali, videoinstallazioni, videodanza, animazioni. Nel mio caso e nel suo, il lavoro

di produzione, che durerà parecchi anni, si forma anche a livello accademico. Sia per l'uso delle "macchine", sia per la collaborazione degli allievi. È dall'Accademia di Belle Arti di Urbino, dove insegno Storia dello spettacolo, che provengono i miei collaboratori e che formeranno il Collettivo Quatermass–x. È dal LEMS che provengono sperimentazioni di mezzi e collaborazioni. Ogni anno dal 2003 al 2014 siamo stati ospiti con i nostri lavori alla Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, all'interno di uno *spazio dedicato* intitolato VIDEO DAL LEMS. E questa "esposizione" ci ha permesso di partecipare ad altre manifestazioni. I temi affrontati sono di vario genere, ma hanno prevalso l'interesse per l'ambiente, la giustizia sociale e la storia, la "percezione" nel contesto dei media e la comunicazione dei beni culturali. Le tecniche video e sonore sono state anch'esse di vario genere e ogni volta adattate al contesto su cui si lavorava. Tranne che per una versione di *Poéme Électronique* (rielaborato nella parte visiva), la procedura "creativa" era ormai collaudata: individuazione di un tema (che in tempi recenti era legato a qualche urgenza di carattere ambientale o di promozione di un bene culturale), su cui c'era un confronto, seguito dalla stesura di un soggetto (quasi mai narrativo) e poi dalla stesura di un trattamento. In questa ultima fase erano già previste indicazioni o suggerimenti sul carattere di alcuni suoni o sulle provenienze delle fonti sonore da elaborare. Solitamente il video veniva realizzato per primo e poi, su quello, Eugenio realizzava la parte sonora.

I primi lavori performativi e teatrali gettano le basi dei progetti successivi, attraverso: una sperimentazione sonora sempre rinnovata, in relazione al soggetto o all'ambito; una relazione del suono alle qualità del luogo (inteso come soggetto) o dello spazio (che ospita l'installazione). Inoltre, la forte componente cinèfila – che diventa una vera e propria poetica – facilita l'uso di tecniche come il *found footage*. In questo senso il lavoro viene modellato sui materiali acquisiti e poi amalgamati grazie alla forte

malleabilità del suono elettronico. Ne viene fuori un processo dove suono e immagine si fondono.

Da queste prime esperienze, si crea una familiarità tale che lavorando sulle immagini, insieme ai giovani componenti del Collettivo Quatermass–x, sapevamo quando lasciare il lavoro 'lacunoso' o 'aperto' e a maglie larghe. Questo avrebbe permesso a Eugenio di essere più libero lasciando che il suono potesse completare una sequenza e riempire le lacune. Ma era possibile anche perché ognuno conosceva le potenzialità dell'altro. In generale il rapporto fra suono e immagine poteva essere sia di sovrapposizione che di interazione. Il lavoro complessivo era fortemente meditato, studiando molto per acquisire in profondità il soggetto intrapreso, vivendo le sensazioni e assorbendolo il più possibile. Tuttavia, l'operato vero e proprio, sia video che sonoro, era fatto all'impronta, quasi "gestuale". Molti di questi lavori sono di ampio respiro, mai veramente brevi, ma il risultato è che la componente visiva e quella del suono elettronico si sono sempre integrate fra loro con felice naturalezza.

Ultimamente, quando abbiamo riguardato indietro i nostri progetti, ci siamo accorti con meraviglia che su una decina di opere principali ne corrispondevano almeno il triplo perché rielaborati e adattati a situazioni particolari. Per fare un esempio: di una videoinstallazione c'è sempre la versione video; di un video c'è la versione installativa spesso realizzata per ambienti espositivi al fine di rendere più immersivo l'ambiente e le collezioni museali proposte. In definitiva abbiamo inteso il lavoro nella sua accezione di *struttura aperta*, mai forzatamente malleabile. In particolare, alcuni lavori, realizzati per documentare l'ex ospedale psichiatrico di Pesaro, sono diventati i materiali video sonori che all'interno del *Museo alle Stufe* – che ne documenta la storia – creano l'ambiente sonoro ed evocativo.

Recentemente su questo progetto museale c'era la volontà di creare sistemi interattivi–suggestivi che però sono rimasti sulla carta a causa della pandemia. Con installazioni

come *Poéme eléctronique*, *occhioXocchio* e soprattutto *Well[e]s eXperiment – La guerra dei mondi 2005*, realizzati grazie alle tecniche di *found footage*, abbiamo trattato il tema dello spazio privato dello spettatore televisivo – sopraffatto da immagini effimere e illusorie – attraverso l'uso massiccio e ossessivo delle ripetizioni, della frammentazione e dello sbriciolamento della sintassi. Le installazioni avvenivano in spazi molto ampi, dove il pubblico era itinerante, per aumentare le potenzialità visive e sonore e rendere immersivo (qualche volta interattivo) il lavoro. In particolare, *Well[e]s eXperiment 2005* utilizzava un grande spazio, quello del Centro Arti Visive Pescheria di Pesaro, dove l'azione performativa ruotava attorno all'aspetto iconico dei vecchi monitor televisivi, che proliferavano in gran numero, insieme a innumerevoli fonti visive digitali o analogiche (LCD, *Emerald screen*). La versione video di *Well[e]s eXperiment – La guerra dei mondi 2005* è disponibile su You Tube: https://youtu.be/UZgJRq7NMDw

A questi lavori che trattano già di ambiente, clima e società, si succedono esperienze che hanno come centro d'interesse la comunicazione dei beni culturali. Qui il materiale visivo si fonda su lunghi piani sequenza con uso della *steadycam*, uso del corpo a corpo con una figura che funge da mediatore fra lo sguardo dello spettatore e lo spazio, animazioni realizzate con la tecnica frammentata e veloce del *passo 1*. Sul pavimento dell'*Ex Ospedale Psichiatrico di Pesaro* il rumore dei passi della danzatrice diventa la matrice per l'elaborazione del suono elettronico; i passi, lasciando segni sulla polvere, risuonano sì in uno spazio vuoto apparentemente generico, ma nello stesso tempo fortemente caratterizzato perché conforme alle linee architettoniche tipiche di un'istituzione totale. Nei video che hanno per soggetto la *Biblioteca e i Musei Oliveriani* o l'*Osservatorio Meteo L. Valerio*, intesi come edifici carichi di storia, abbiamo un suono che proviene dalla "natura stessa del luogo": dalla combinazione di suoni dell'attiguo Conservatorio che fanno da sfondo e da colonna

sonora alla Biblioteca, ai dati meteo forniti dalle macchine digitali di rilevamento. Il lavoro a *passo 1*, dove l'approccio al video è libero, gestuale e lacunoso, quindi più espressivo, permette agli oggetti tolti dalle collezioni oliveriane di prendere vita e al suono di completare e amalgamare. «Qui» – scrive Eugenio – «i materiali sonori utilizzati, sono derivati in parte da suoni naturali fortemente rielaborati e in parte da algoritmi di generazione sintetica per i quali sono state impiegate le risorse tecnologiche del LEMS».