

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

Antonio Mastrogiacomo

a cura di

Rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

numero 5 – anno III – ottobre 2019

page intentionally left blank

Uno spazio in cui si possa avanzare senza timore qualche riflessione sullo stato della musica d'arte - intesa come quella musica motivata da un pensiero, oltre che da un'azione.

Un'esperienza a-gerarchica per comunicare del suono oltre il suono.

Curatore: Antonio Mastrogiacomo

Comitato Scientifico: Bruno Benvenuto, Giovanna Carugno, Leonardo V. Distaso, Ciro Greco, Silvia Lanzalone, Maurizio Pisati, Luigino Pizzaleo, Roberto Zanata

Comitato di Redazione: Ambra Benvenuto, Antonio Mastrogiacomo, Claudio Panariello, Massimo Scamarcio

<https://divulgazioneaudiotestuale.wordpress.com/>

divulgazioneaudiotestuale@gmail.com

- 3 OPEN MUSIC COME STRUMENTO DIDATTICO:
IL CORSO DI FONDAMENTI DI COMPOSIZIONE II (CON APPENDICE)
Fabio De Sanctis De Benedictis
- 46 LA SOGLIA INCANTATA: APPUNTI SUL SISTEMA MUSICALE BIMODALE
Girolamo De Simone
- 75 COMMONPLACES E TOPOGRAFIE: UN ESERCIZIO FILOSOFICO DI
COLLEGAMENTO TRA VISUALE E SONORO A PARTIRE DAL POP DI ANDY WARHOL
Filomena Parente
- 97 THE ICY FACE OF NAPLES:
CONTEMPORARY LANDSCAPES OF PIANO MUSIC
Lorenzo Pone
- 128 IL GERGO DELL'INAUTENTICITÀ: LIRICA E SCRITTURA NON CREATIVA
Fabrizio Maria Spinelli
- 161 POÈME FOR SOUNDSCAPE E CORDANIMAE
Giuseppe De Marco
- 165 TEXTURES
Davide Palmentiero
- 168 REALIZZAZIONE DI UN SISTEMA
SOFTWARE PER LA SONIFICAZIONE DEL COLORE
Michelangelo Pepe, Stefano Silvestri

PREFAZIONE

a cura del Comitato di Redazione

La rivista si struttura in due parti: 5 (cinque) contributi da parte di studiosi, chi più chi meno conosciuto e riconosciuto istituzionalmente, 3 (tre) elaborati *multimediali* per tastare il polso della produzione: divulgazione audiotestuale si confronta con l'idea di andare oltre il post.

Al fine di promuovere una piattaforma cui potersi rivolgere per informazioni attendibili e non solo opinioni, il comitato di redazione ha fatto sì che si riunisse un comitato scientifico, che la rivista fosse riconosciuta dal Consiglio Nazionale delle Ricerche ISSN.

Per fare sì che il progetto divulgativo fosse effettivamente aperto a tutti, d.a.t. [divulgazione audiotestuale] è scaricabile gratuitamente in formato .pdf, dal numero 2 in poi, alla sezione "Rivista" della omonima *gratuita* piattaforma online, <https://divulgazioneaudiotestuale.wordpress.com/>.

Oltre alla rivista, che richiede il rispetto di norme editoriali oltre che riferimenti strutturati, il sito colleziona da un lato comunicati e riscontri di concerti ed eventi; dall'altro approfondimenti e call for playlist.

Stay tuned.

«Scriviamo per un lettore che non sia necessariamente lo specialista parente alla lontana del filologo alessandrino ma il semplice cittadino che voglia pur documentare le proprie curiosità, aprendosi a quel che ancora non conosce. Dunque siano benvenuti lo studente di musica, il musicologo, il musicofilo, ma soprattutto il finanziere, la maestra, il parroco». (d.a.t., prefazione al numero 0)

**OPEN MUSIC COME STRUMENTO DIDATTICO:
IL CORSO DI FONDAMENTI DI COMPOSIZIONE II**

FABIO DE SANCTIS DE BENEDICTIS

Considerazioni preliminari

In questo scritto si riportano alcune osservazioni su un'esperienza didattica tenuta dallo scrivente nel proprio Istituto, relativa al corso di *Fondamenti di composizione II* frequentato da studenti delle classi di strumento. Questo corso nelle ultime due edizioni si è focalizzato sulle tecniche compositive del primo e secondo Novecento¹.

¹ L'istituto è l'ISSM "P. Mascagni" di Livorno, dove il sottoscritto tiene i corsi di *Fondamenti di composizione, Analisi delle forme compositive e Metodologie dell'analisi* relativi al settore di *Teoria dell'armonia e analisi*, congiuntamente al corso di *Elementi di composizione e analisi per Didattica della musica*, e a un modulo di *Ambienti esecutivi e di controllo per il live electronics*.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

L'interesse in tale esperienza risiede a nostro avviso non solo nel programma svolto, ma anche nella metodologia didattica scelta, essendo ricorsi al *software* Open Music dell'Ircam per lo sviluppo dei materiali compositivi. L'anno passato si sono utilizzate *patch* programmate appositamente per gli studenti, che le hanno impiegate ed eventualmente modificate o integrate per i loro scopi; quest'anno si è aggiunto l'uso di una propria libreria dedicata alla composizione algoritmica con le tecniche del XX secolo, recentemente presentata al XXII CIM², alleggerendo così il lavoro legato alla programmazione. In questo modo gli studenti hanno potuto concentrarsi maggiormente sui processi legati all'elaborazione dei parametri musicali e della forma, sgravandosi del peso dello sviluppo meccanico dei materiali. Certamente questo ha comportato un'indagine meno approfondita su implicazioni strettamente compositive, almeno per quanto delegato al *software*, ma considerando gli scopi e gli utenti del corso ciò è apparso un compromesso accettabile: l'obiettivo non è stato di ordine prettamente compositivo ed estetico, quanto piuttosto relativo all'acquisizione e introiezione di processi, materiali, sonorità tipiche della musica del Novecento, per un approccio interpretativo più consapevole a questo tipo di repertorio. In linea con quanto espresso dal MIUR, che vede il settore COTP/01 *Teoria dell'armonia e analisi* dedito allo studio dei fondamenti

2 DE SANCTIS DE BENEDICTIS, F. (2019) «FDSDB_XXth_CT: una libreria di composizione algoritmica per Open Music e PWGL dedicata alle tecniche compositive del Novecento» in [a cura di Federico Fontana e Andrea Gulli] *Machine Sounds, Sound Machines*. Atti del XXII CIM – Colloquio di Informatica Musicale, Venezia, DADI – Dip. Atti e design Industriale. Università IUAV di Venezia, pp. 122-127. http://cim.lim.di.unimi.it/2018_CIM_XXII_Atti.pdf. L'articolo qui presentato può essere considerato come una naturale prosecuzione di quanto esposto al CIM, illustrando infatti una delle possibili conseguenze e applicazioni didattiche della libreria *software*, liberamente scaricabile da questa pagina web: https://sites.google.com/site/fdsdbmascagni/code/fdsdb_xxth_ct-per-open-music-1.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II* di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

dei linguaggi musicali attraverso la pratica analitica e compositiva³. La composizione musicale quindi come strumento euristico.

Uno spunto ulteriore che ha portato alla concezione del corso che stiamo considerando è stata l'esperienza acquisita nell'insegnamento di *Ambienti esecutivi e di controllo per il live electronics*, nello specifico la lettura preliminare dell'articolo di Bullock, Coccioli e altri,⁴ in cui tra i vari argomenti si centra l'attenzione sull'importanza di far acquisire agli interpreti familiarità con la tecnologia, e si nota come siano relativamente rari corsi che abbiano collateralmente questo scopo. Sebbene il contesto sia riferito al *live electronics*, gli effetti positivi descritti, *mutatis mutandis*, si ritiene possano essere trasferiti anche all'esperienza qui illustrata: come l'approccio tecnologico può permettere un'interpretazione efficace, insieme all'elettronica e non subendola come un elemento estraneo, in opere miste, strumento ed elettronica, così si reputa che l'approccio compositivo alle tecniche del Novecento possa facilitare l'interpretazione delle opere di questo repertorio, con il valore aggiunto delle nuove forme di pensiero che possono scaturire dall'utilizzo di strumenti di composizione

3 Si veda in proposito la Tabella A annessa al D.M. n. 3094 del 3 luglio 2009, che al settore *Teoria dell'armonia e analisi* specifica che «Il settore concerne lo studio dei fondamenti dei linguaggi musicali per mezzo dell'analisi e dell'esercizio compositivo.» È in questa direzione che si inserisce l'utilizzo della composizione secondo le tecniche novecentesche come strumento di comprensione analitica di tale repertorio.

4 BULLOCK, J. – COCCIOLI, L. - DOODLEY, J. - MICHAELIDIS, T (2013) «Live Electronics in Practice: Approaches to training professional performers», in *Organised Sound*, Vol. 18, Special Issue 02, pp. 170-177.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

algoritmica. Non si esclude inoltre che queste acquisizioni possano portare benefici anche all'interpretazione di brani del repertorio tradizionale⁵.

Composizione algoritmica

La composizione algoritmica, ossia la composizione assistita al calcolatore, come dice il nome si avvale di algoritmi, ovvero di procedimenti automatici finiti e determinati per lo sviluppo del materiale compositivo o per la creazione di composizioni vere e proprie. Può essere classificata in vari modi, secondo approcci di tipo costruttivo, in cui il *software* viene utilizzato per lo sviluppo del materiale musicale, e dichiarativo, in cui il programma viene istruito per la restituzione di una composizione completa⁶. La libreria FDSDB_XXth_CT contiene oggetti che esplicano funzioni per la quasi totalità riconducibili ad un approccio di tipo costruttivo, anche se, in semplici combinazioni, tali oggetti possono dare luogo a

5 Una cosa che tendiamo a dimenticare è che ogni compositore della tradizione è stato un compositore contemporaneo nella sua epoca, forse all'avanguardia. Un punto di vista trasversale e unificante, per così dire, sulla musica di differenti epoche può venire dalla lettura di SCIARRINO, S. (1998), *Le figure della musica*, Milano: Ricordi.

6 Sulle classificazioni della composizione algoritmica rimandiamo a DE SANCTIS DE BENEDICTIS, F. (2014) «Dall'analisi musicale alla composizione e formalizzazione algoritmica: esempi applicativi con PWGL» in [a cura di Michele Geronazzo e Simone Spagnol] *Musiche Liquide*, Atti del XX CIM – Colloquio di Informatica Musicale, Padova: AIMI, Associazione Informatica Musicale Italiana, Università IUAV di Venezia e Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione Università degli studi di Padova, pp. 7-10. http://cim.lim.di.unimi.it/2014_CIM_XX_Atti.pdf, che riprende a sua volta quanto esplicitato in AGON, C. - ASSAYAG, G. - BRESSON, J. (2006) *The OM Composer's Book. Volume One*, Parigi: Editions Delatour France/Ircam e in AGON, C. - ASSAYAG, G. - BRESSON, J. (2008) *The OM Composer's Book. Volume Two*, Parigi: Editions Delatour France/Ircam.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

composizioni intere o frammenti di esse, con un approccio quindi di tipo dichiarativo. È questo l'uso principale che se ne è fatto durante l'insegnamento. La nozione di fondo, e che costituisce uno dei fondamenti della nostra ricerca, è quella espressa da Ian Bent, per cui l'analisi musicale è una disciplina intermedia tra la composizione e l'estetica⁷. In questo senso il rovesciamento del processo, sorta di ingegneria inversa, permette, data l'analisi di un brano, di risalire alle tecniche compositive, che si possono poi formalizzare algoritmicamente in *patch* o in codice LISP per la creazione di oggetti corrispondenti nella libreria *software*.

Le tecniche compositive sviluppate

Le tecniche compositive presenti in FDSDB_XXth_CT consistono nella Dodecafonia, in vari esempi di tecniche seriali e post-seriali, nell'uso della *Pitch-Class Set Theory* come strumento compositivo, e in alcune tecniche ulteriori di sviluppo ritmico e di altezze. La Dodecafonia presenta gli strumenti consueti di elaborazione e trasposizione delle serie, la loro raffigurazione in forma matriciale, e la creazione casuale di serie ordinarie, onnintervallari e simmetriche alla Anton Webern, e infine strumenti dedotti da Milton Babbitt⁸. La parte dedicata alla serialità prende in esame tecniche compositive di Pierre Boulez, dalle matrici parametriche alla moltiplicazione di accordi e dalle PDA (*Pitch Duration*

⁷ Si veda BENT, I. (1990) *Analisi musicale*, Torino: EDT, p. 2.

⁸ Ci riferiamo a quanto esposto in BABBITT, M. (1960) «Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants», in *The Musical Quarterly*, Volume XLVI, Issue 2, April, pp. 246–259.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Association) ai ritmi demoltiplicati, ed altre ancora; per le tecniche di Elliott Carter troviamo la creazione di accordi di dodici note inversamente simmetrici, come in *Night Fantasies*, mentre riguardo a György Ligeti troviamo un oggetto dedito alla realizzazione automatica di una polifonia simile a quella di *Lux Aeterna*, forse unico esempio nella libreria di una singola funzione con approccio puramente dichiarativo; Bruno Maderna è rappresentato dalla generazione di quadrati magici, e Giacomo Manzoni da tecniche di espansione accordale; per Olivier Messiaen abbiamo la teoria dei modi a trasposizione limitata e varie funzioni di sviluppo ritmico, concludendo infine con una semplice applicazione della teoria dei setacci di Iannis Xenakis applicata a durate e altezze. La *Pitch-Class Set Theory* viene trattata nelle sue valenze compositive, particolarmente per l'uso e la ricerca delle invarianti nello spazio delle altezze relative ed assolute, e per la trasformazione di classi di altezze in sequenze ritmiche.⁹ Per le durate abbiamo oggetti che creano canoni mensurali di vario tipo, trasformazioni e variazioni di serie ritmiche e conversione di serie numeriche in serie di durate, utilizzando anche numeri primi e la serie di Fibonacci, sino alla creazione automatica di canoni a mosaico.¹⁰ Ulteriori

⁹ Le invarianti sono le altezze relative o assolute comuni a due gruppi di note. Si veda il citato BABBITT (1960) e MORRIS, R. (1987) *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*, New Haven and London: Yale University Press.

¹⁰ Per canone a mosaico si intende un canone che, una volta a regime, copra tutte le suddivisioni della battuta, relativamente ad una specifica figura ritmica, senza mai avere attacchi simultanei nelle diverse voci.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

tecniche di sviluppo delle altezze comprendono varie forme di riflessione su assi fissi e mobili e l'uso di maschere di tendenza¹¹.

Il corso

Il programma del corso, modulo obbligatorio di 30 ore al terzo anno del triennio di strumento, ha contemplato: tecniche compositive desunte da ambiti modali o assimilabili, con riferimento a figure come Bartók, Stravinsky, Scriabin, Messiaen; la tecnica dodecafonica, con riferimento non solo alla Seconda Scuola di Vienna, ma anche alla concezione di Babbitt; composizione post-tonale con utilizzo della *Pitch-Class Set Theory*; composizione seriale e strutturazione completa dei parametri compositivi¹². Parallelamente si sono date anche alcune indicazioni su possibili tecniche di sviluppo formale, sempre graduando la didattica al tipo di utenza e agli scopi del corso. Il programma di esame ha previsto una composizione da realizzare con gli strumenti e secondo i criteri illustrati a lezione, comprensiva di almeno due tecniche compositive differenti. Tale composizione doveva essere corredata di un elaborato scritto con l'illustrazione e la discussione delle *patch* di Open Music utilizzate, delle tecniche compositive e della costruzione formale della

¹¹ Non è questa la sede per trattare ulteriormente di questa libreria; rimandiamo il lettore interessato a quanto già descritto nel citato DE SANCTIS DE BENEDICTIS (2019).

¹² Per non appesantire la lettura di questo articolo non si daranno le indicazioni bibliografiche puntuali per ogni tecnica compositiva, informazioni che il lettore troverà comunque nei *tutorial* annessi alla libreria.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

composizione, in maniera da poter verificare, nota per nota, la struttura e i processi messi in opera. Ciò in ossequio al precetto donatoniano per cui

[...] non si può insegnare a comporre, se con tale espressione si vuol indicare l'atto inventivo considerato nella sua globalità. [...] Può accadere, tuttavia, che l'inventività assopita di un giovane abbia bisogno di una qualsivoglia disciplina per poter risvegliarsi. [...] Si potrebbe dire che dal grembo dell'immaginazione si può giungere al parto con l'aiuto di quella disciplina indolore ch'è, semplicemente, qualcosa che somiglia a una preanalisi dei procedimenti operativi. [...] È nell'ambito di detta disciplina che possono essere presi in considerazione [...] i mezzi [...] che costituiscono un qualsiasi processo compositivo.¹³

Per ogni singolo argomento si sono delineati succintamente gli aspetti teorici ed il contesto storico connessi al tipo di tecnica compositiva presa in esame, poi si è passati ad illustrare lo sviluppo del materiale utilizzando *patch* dalla documentazione di aiuto della libreria o appositamente create a lezione, infine si sono dati esempi di utilizzo di tali tecniche e materiali per una composizione, realizzata estemporaneamente in classe utilizzando il programma *Open Source MuseScore*. Questo programma, disponibile per tutte le piattaforme¹⁴, ha permesso di poter ascoltare una simulazione, anche approssimativa, di quanto composto. La

13 DONATONI, F. (1982) «Processo e figura», in [Donatoni, Franco] *Il sigaro di Armando*, Milano: Spirali 1982, pp. 83-84.

14 <https://musescore.org/it>.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

possibilità di Open Music di esportare i risultati dei processi compositivi in formato XML, importabile nei più comuni programmi di notazione musicale, ha velocizzato le operazioni: realizzazione di un frammento musicale in Open Music, esportazione in formato XML, importazione in MuseScore, montaggio e orchestrazione relativamente all'organico scelto, ascolto del risultato, eventuale modifica del processo compositivo, nuova realizzazione e così di seguito. Il tutto gestito perciò da una postazione dotata di *computer* con uscita audio, diffusori e videoproiettore. Parallelamente gli studenti, quasi tutti dotati del proprio *computer* portatile, seguivano ricostruendo le *patch* illustrate o assemblate durante la lezione, visualizzate tramite il videoproiettore, incorporando anch'essi i risultati degli algoritmi nel proprio programma di notazione musicale¹⁵.

Lo svolgimento del programma

Nell'anno accademico corrente (2018-2019) il primo argomento trattato è stato quello relativo allo sviluppo ritmico, in modo tale da fornire agli studenti la possibilità di creare *texture* mediamente complesse, da 'riempire' solo in una seconda fase con strutture di altezze. In figura 1 una *patch* relativa all'illustrazione del funzionamento degli oggetti *prime-size*, *prime-size-del*, *prime-*

¹⁵ L'esportazione in formato XML non è del tutto perfetta, per cui alcune volte, a seconda della complessità, i risultati importati nei programmi di notazione musicale necessitano di modifiche per rendere la scrittura più comodamente leggibile, particolarmente per l'aspetto ritmico. Gli studenti sono stati resi consapevoli di ciò, ma vuoi i limiti imposti dalla durata del corso, vuoi l'inesperienza compositiva e il primo approccio alle procedure qui descritte, le partiture riportate necessiterebbero di ulteriori perfezionamenti. Il lettore vorrà quindi perdonare alcune imprecisioni negli esempi che seguiranno.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

`factor` e `prime-factor-del`, rispettivamente dediti alla realizzazione di strutture polifoniche basate su ritmi proporzionali a successioni di numeri primi. Gli oggetti di tipo `size` inscrivono le successioni ritmiche all'interno di una durata determinata dall'utente e specificata in millisecondi, mentre quelli di tipo `factor` creano la serie ritmica sulla base di un'unità di misura specificata anch'essa in millisecondi. Gli oggetti col suffisso `del` danno la possibilità aggiuntiva di introdurre dei ritardi di entrata casuali, tra un minimo e un massimo possibile, specificati ancora in millisecondi. I parametri di ingresso sono:

- `prime-size`: polifonia, numero di figure per ogni voce, massimo numero primo ammesso, durata in millisecondi, quantizzazione;
- `prime-size-del`: polifonia, numero di figure per ogni voce, massimo numero primo ammesso, durata in millisecondi, minimo e massimo tempo possibile di ritardo di entrata, quantizzazione;
- `prime-factor`: polifonia, numero di figure per ogni voce, massimo numero primo ammesso, fattore di moltiplicazione in millisecondi, quantizzazione;
- `prime-factor-del`: polifonia, numero di figure per ogni voce, massimo numero primo ammesso, fattore di moltiplicazione in millisecondi, minimo e massimo tempo possibile di ritardo di entrata, quantizzazione.

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis



[Fig. 1 - Oggetti per lo sviluppo di polifonie ritmiche]

[Fig. 2 - Il risultato dato dall'oggetto prime-factor-del in fig. 1]

[divulgazione audiotestuale]

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

La medesima cosa è possibile utilizzando numeri della serie di Fibonacci, con gli oggetti relativi *fibonacci-size*, *fibonacci-size-del*, *fibonacci-factor* e *fibonacci-factor-del*¹⁶. Tra le altre tecniche di sviluppo ritmico trattate possiamo ricordare: la creazione di canoni mensurali, determinati dall'utente o casuali; la conversione di serie ritmiche in serie di durate; la determinazione di successioni ritmiche basate sulla frammentazione dei singoli tempi della battuta in un numero identico di figure, da 1 a 8, ossia dalla semiminima a otto biscrome, anche con la possibilità di inserimenti casuali di pause; i canoni a mosaico. In figura 3 la *patch* del *tutorial* relativo ai canoni a mosaico, e in figura 4 l'esempio musicale corrispondente.

¹⁶ In questa sede non è possibile descrivere tutti gli esempi utilizzati, né discutere tutti gli oggetti. Rimandiamo il lettore interessato all'esame dei *tutorial* della libreria, documentati sia in merito all'uso degli oggetti corrispondenti sia per quanto riguarda la bibliografia di riferimento sulle tecniche compositive affrontate.

Open Music come
 strumento didattico:
 il corso di
 Fondamenti di
 Composizione II di
 Fabio De Sanctis De
 Benedictis

Arguments:

- Number of notes for pattern
- Polyphony
- Rhythmic unit (ms.)
- Number of repetitions for pattern
- Maximum allowed subdivision

"mosaic-canon" builds random mosaic canons. The user has only to specify the number of notes in main rhythm, the number of voices, the rhythmic unit in ms., the number of repetitions of main rhythm per voice, and rhythmic quantization.

A mosaic canon is a canon in which, once to regime, there are no attacks overlapping, and saturation of all measure attack positions.

"mosaic-canon+matrix" is like "mosaic-canon", but permits to visualize the underlying matrix, for didactic use.

Reference:

Johnson, Tom (?), Tiling the Line in Theory and in Practice, Editions75. Internet: <http://www.editions75.com/Articles/Tiling%20the%20line%20in%20theory.pdf>

Johnson, Tom (2001-2002), Tiling the Line in Practice, Editions75. Internet: <http://repmus.ircam.fr/media/mamux/saisons/saison01-2001-2002/johnson-2002-02-09-b.pdf>

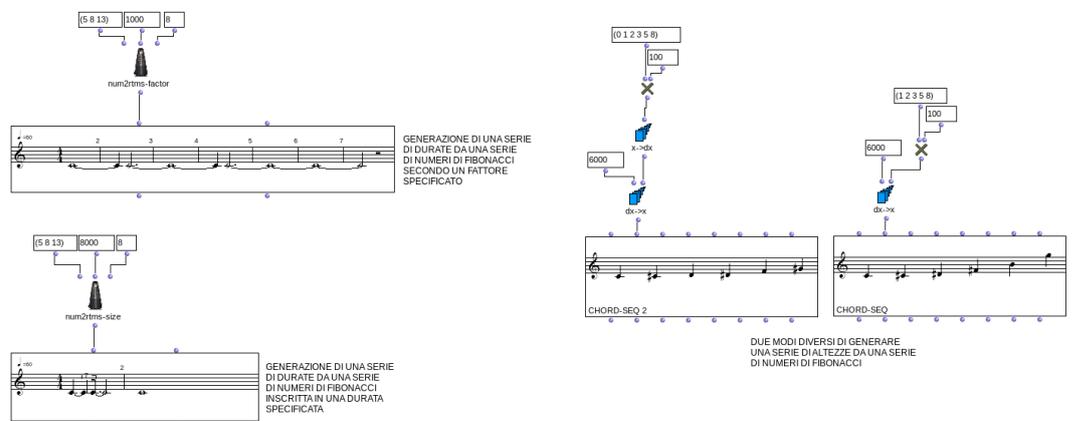
[Fig. 3 - La patch tutorial degli oggetti relativi alla realizzazione di canoni a mosaico]

[Fig. 4 - Il risultato dell'oggetto mosaic-canon in fig. 3]

Il canone a regime si ha dall'entrata della quarta voce sino all'uscita della prima, ovvero l'estensione globale ed effettiva della polifonia a quattro voci. L'unità di misura è rappresentata dalla semicroma. Si noterà quindi come nell'area interessata ci siano attacchi di nota su tutte le semicrome di ciascuna battuta, ma mai voci coincidenti.

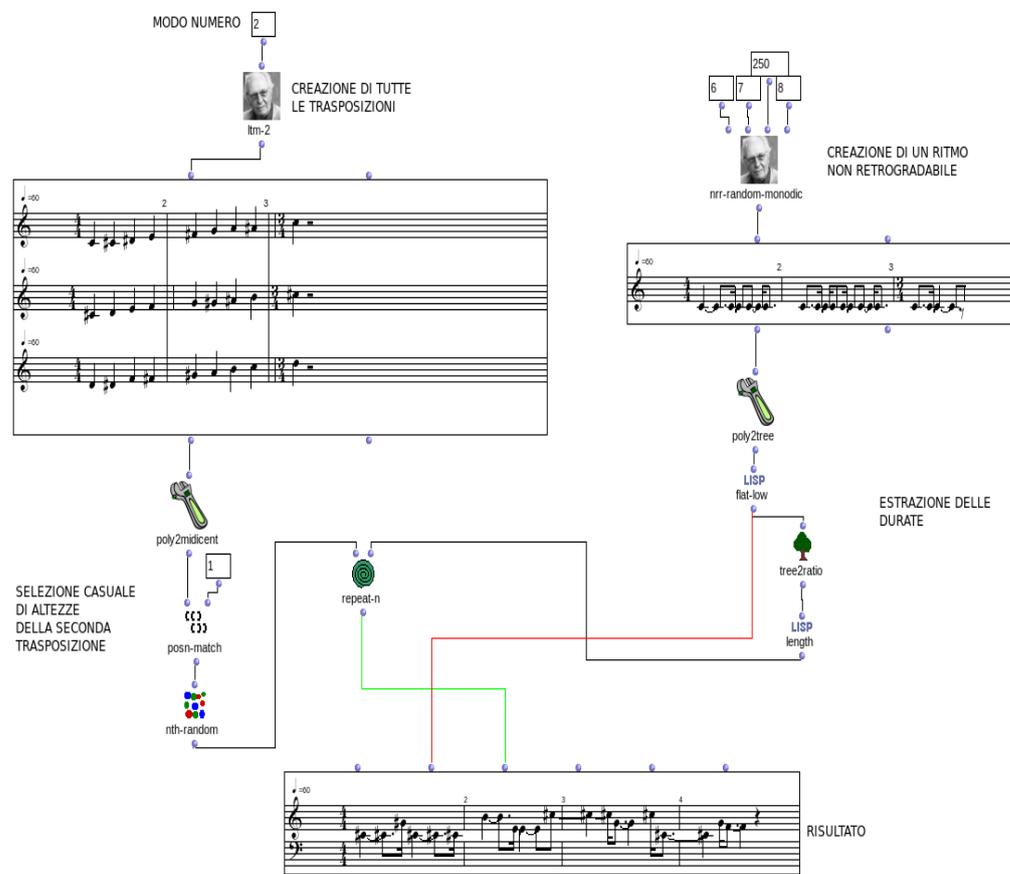
*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

I primi compositori affrontati sono stati Messiaen e Bartók, più vicini a contesti familiari per gli studenti, quindi le tecniche compositive relative ai modi a trasposizione limitata, i ritmi non retrogradabili e l'uso della serie di Fibonacci per la strutturazione di serie di durate e di altezze. Per Messiaen si sono utilizzati principalmente i *tutorial* della libreria, mentre per le tecniche bartókiane si è costruita la *patch* di figura 5. Una prima applicazione pratica e completa si è avuta con la *patch* di figura 6, commentata per quanto riguarda il funzionamento generale, che realizza automaticamente una monodia con la possibilità di selezionare il modo di Messiaen e la sua trasposizione per le altezze, e un ritmo non retrogradabile per le durate. È opportuno osservare che ripetute applicazioni di questo processo ed eventuali modifiche e integrazioni manuali dei risultati permettono già di realizzare molti tipi di *texture*, da melodie con accompagnamenti accordali sino a contrappunti più o meno densi e complessi.



[Fig. 5 - Generazione di serie di durate e di altezze da numeri della serie di Fibonacci]

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

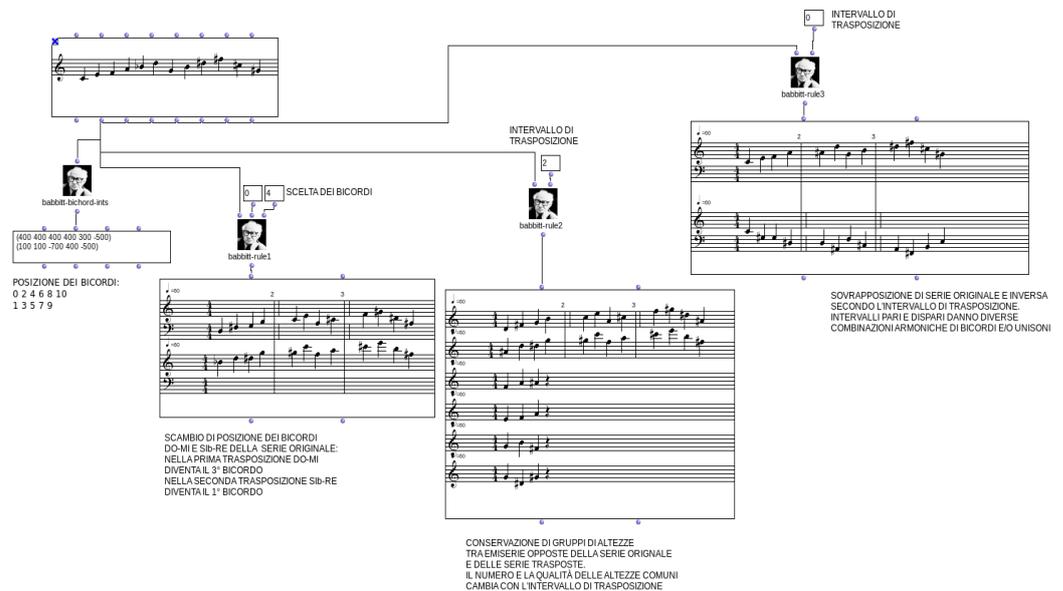


[Fig. 6 - Realizzazione automatica di una monodia con le tecniche compositive di Messiaen]

Il passo successivo si è diretto verso la tecnica dodecafonica, con l'illustrazione dei vari oggetti della libreria delegati alla creazione di serie, allo sviluppo delle forme canoniche (inverso, retrogrado, retrogrado inverso), ai vari modi di trasposizione e di rappresentazione in forma matriciale. Si rimanda ai *tutorial* della libreria per gli esempi relativi. Si sono discusse anche le tecniche di indagine di Babbitt, per un utilizzo più consapevole delle trasposizioni dodecafoniche, l'individuazione e lo

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

sfruttamento delle invarianti¹⁷. In figura 7 una *patch* commentata e riassuntiva delle tecniche babbittiane affrontate.



[Fig. 7 - Tecniche di indagine sulla serie per scoprire e determinare le invarianti tra una serie di partenza e sue trasposizioni e/o inversioni]

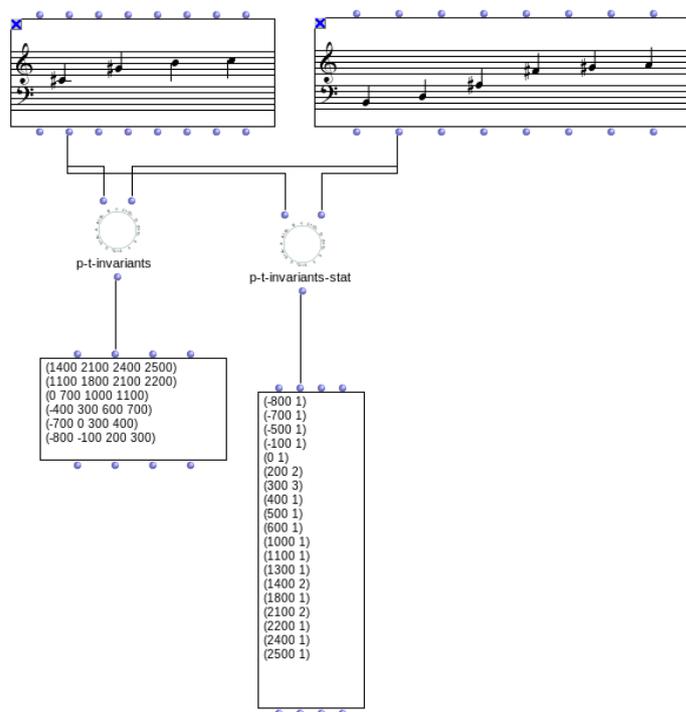
¹⁷ In estrema sintesi, l'articolo di Babbitt individua varie forme di trasposizione di una serie, sempre valide, che garantiscano la conservazione di bicordi ricorrenti, o altri tipi di gruppi di note, realizzati letteralmente con le stesse altezze, scambiati di posizione da una forma seriale alla sua trasposizione. Queste costanti sono denominate invarianti e sono di grande importanza per la creazione di punti di riferimento e di maggiore o minore continuità, particolarmente se le loro altezze vengono utilizzate nello stesso registro.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Lo studio della concezione dodecafonica di Babbitt ha aperto naturalmente la via all'utilizzo della *Pitch-Class Set Theory* in direzione compositiva. Per semplicità si è trattato solo il *P-Space*, come lo definisce Morris, ossia lo spazio delle altezze assolute, dando la possibilità agli studenti di determinare, preso un accordo qualsiasi (o due accordi diversi), le trasposizioni con note assolute comuni. In figura 8 una *patch* presa dalla documentazione della libreria e relativa alla statistica del numero di invarianti tra il primo accordo e le trasposizioni del secondo. Ad esempio, con riferimento alla *patch* in figura, trasponendo il secondo accordo di 300 *midicent*¹⁸ ossia di 3 semitoni, abbiamo tre invarianti, come mostrato nell'elenco testuale di destra, che alla settima riga presenta il valore (300 3). Infatti le note si, re, la#, fa#, sol# e la del secondo accordo, trasposte di 3 semitoni diventano re, fa, do#, la, si e do; di queste il do#, il si e il do, rispettivamente 3^a, 5^a e 6^a nota, sono le invarianti con il primo accordo, che presenta le stesse altezze assolute come 1^a, 3^a e 4^a nota.

¹⁸ È noto come nello standard MIDI ogni altezza abbia un numero, ad esempio 60 per il do centrale, 61 per il do# seguente, 59 per il si sottostante e così di seguito. Il *midicent* esprime il numero MIDI di una nota moltiplicato per cento. In *midicent* (centesimi di nota MIDI) il do centrale diviene ad esempio 6000. Questa unità di misura permette la definizione di valori infratonali, espressi appunto in *cent*, senza dover ricorrere all'ausilio di numeri decimali. Ad esempio il do *monesis* centrale in note MIDI sarebbe 60,5 e 6050 in *midicent*.

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis



These objects work in Pitch Space, that is the space represented by absolute pitches (not module 12). Central C is the number 0 and halftones upwards are, chromatically in order, entire positive numbers, while halftones downwards are, chromatically in order, entire negative numbers. So F4 is number +5, and G3 is number -5.

"p-t-invariants" object calculates the matrix of differences of Pitches of the two input sets.

"p-t-invariants-stat" lists the occurrences of every matrix number.

So, for example, (300 3) indicates that there are three number 3 in the matrix, so that, transposing second chord by 3 halftones there will be three invariants with first chord (top row in matrix label for its pitch-classes).

In fact (-1300,-1000,100,500,800,900), transposed by 3 halftones, becomes (-1000,-700,400, 800, 1100, 1200), that has (800, 1100, 1200) as invariants with 4-8 set.

References:

Morris, Robert (1988), *Composition With Pitch-Classes: A Tehory of Compositional Desing*, Yale University Press, New Haven and London.

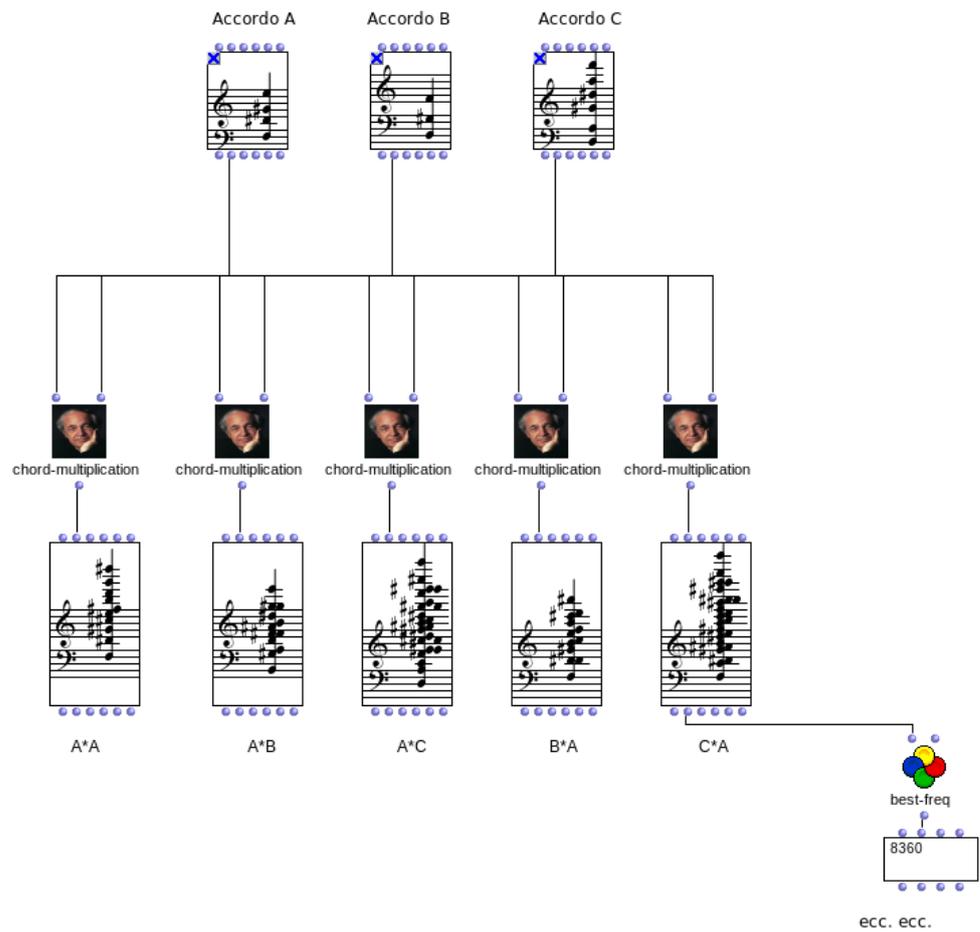
[Fig. 8 - Indagine sulle invarianti di due accordi nel *P-Space*]

Le ultime tecniche compositive trattate sono state quelle relative al periodo seriale. Per ciò che concerne le tecniche di Boulez si è iniziato mostrando le varie forme di matrice parametrica seriale che il compositore francese sviluppa nella composizione di *Structures Ia*, per passare poi alla nota tecnica di moltiplicazione degli accordi e ai cosiddetti ritmi demoltiplicati, ossia quelli in cui ogni figura ritmica di una successione è ricorsivamente divisa secondo la stessa serie di proporzioni. In figura 9 la *patch* relativa all'illustrazione di un esempio di sviluppo accordale usando la moltiplicazione di accordi. L'oggetto *best-freq* permette di calcolare il valore del centroide dell'accordo, ossia la nota, in *midicent*, più equidistante rispetto a tutte le altre, una sorta di baricentro armonico. Più alto è il

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

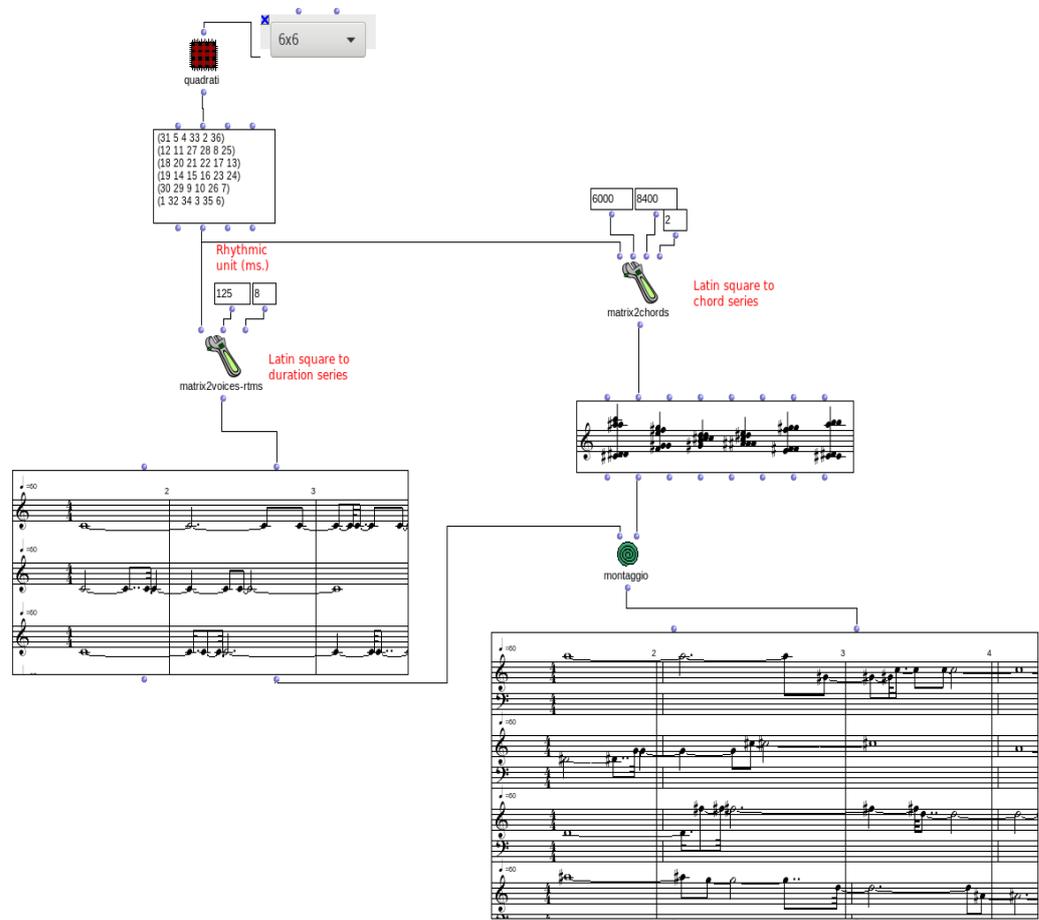
valore, più ‘chiaro’ l'accordo. Ciò permette di graduare e utilizzare una successione di armonie secondo una scala timbrico-armonica. In seguito si è passati ad illustrare alcune delle tecniche compositive di Maderna, con riferimento ai quadrati magici. In figura 10 un esempio relativo, in cui un quadrato magico di lato sei viene convertito in sequenze di durate e di altezze. L'utente può selezionare l'ambito minimo e massimo delle note, in figura rispettivamente 6000 e 8400 *midicent*, così come l'unità ritmica di misura, nell'esempio riportato 250 millisecondi, ossia la semicroma con un metronomo pari a 60. La rassegna sulle tecniche compositive seriali si è infine conclusa con esempi tratti dalla teoria dei setacci di Xenakis, di cui si sono utilizzati i modelli acclusi alla libreria. L'accenno a Xenakis ha poi permesso un semplice supplemento, riportato in figura 11, sull'utilizzo della probabilità per la composizione musicale, ricorrendo ad oggetti della libreria OMAlea di Mikhail Malt. Nell'esempio riportato durate e altezze sono realizzate attraverso una *random-walk* in cui l'utente decide rispettivamente: il valore iniziale, i limiti minimo e massimo, il numero di eventi e il massimo spostamento di valore da un risultato al seguente. L'oggetto di sinistra crea le altezze, in note MIDI, l'altro le durate, espresse in millisecondi.

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis



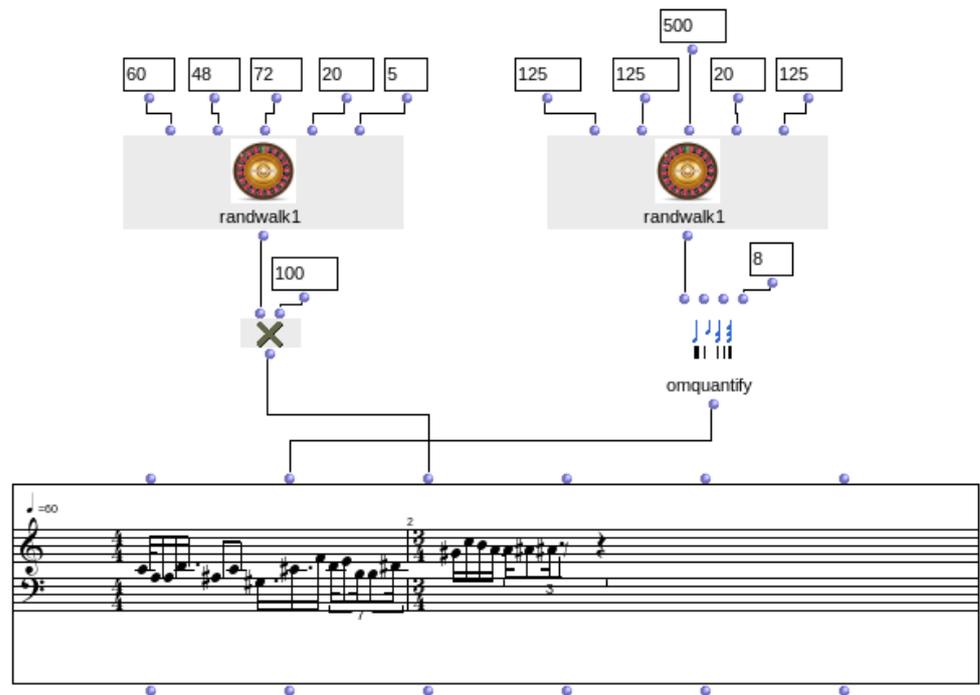
[Fig. 9 - Sviluppo di campi armonici mediante la tecnica della moltiplicazione di accordi]

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis



[Fig. 10 - Trasformazione di un quadrato magico in una polifonia
Nella sotto-patch denominata 'quadrati' sono contenuti tutti gli
oggetti che realizzano quadrati magici di lato 3X3 sino a 12X12.
Il *pop-up* menu in alto permette di selezionare il quadrato magico
scelto]

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis



[Fig. 11 - Strumenti probabilistici per la creazione di una melodia]

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Alcuni risultati

Nel momento in cui scriviamo questo articolo 14 studenti hanno effettuato l'esame con il primo programma, 6 studenti con il secondo programma, ovvero utilizzando la libreria FDSDB_XXth_CT. Per quanto riguarda gli studenti del vecchio programma una statistica delle tecniche compositive scelte riporta quanto segue:

Tecnica compositiva	Percentuale
Prima regola di Babbitt	1,695
Canone ritmico	8,475
Canone mensurale	1,695
Dilatazione di accordi	1,695
Uso di distribuzioni probabilistiche	6,780
Dodecafonia	11,864
Da numeri della serie di Fibonacci ad accordi	5,085
Da numeri della serie di Fibonacci a durate	3,390
Da numeri della serie di Fibonacci a episodi formali	5,085

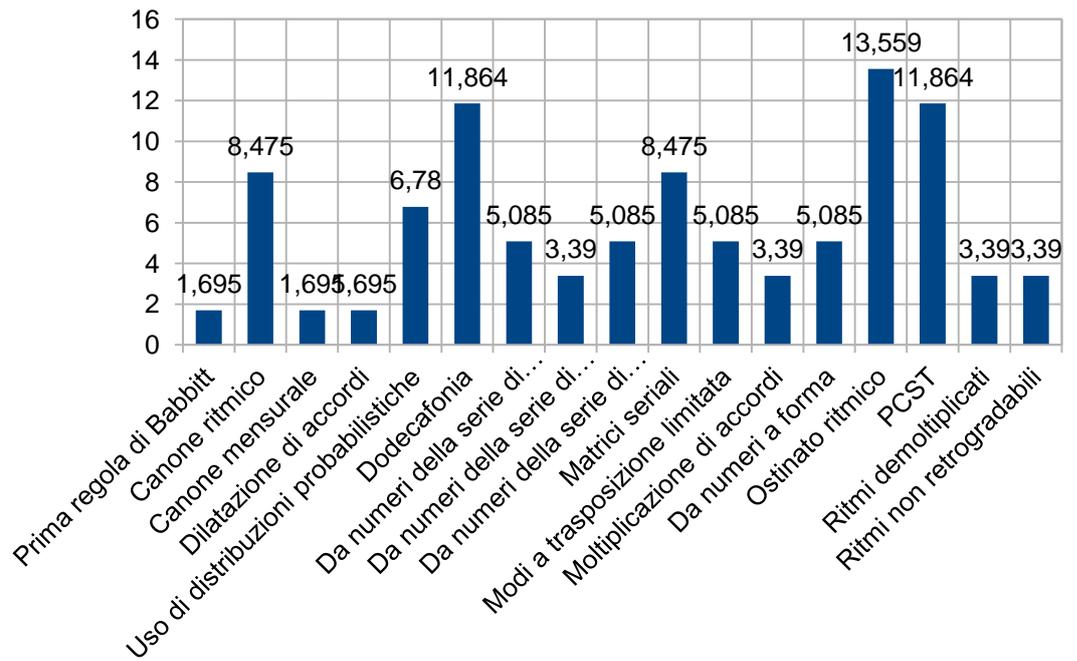
*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Matrici seriali	8,475
Modi a trasposizione limitata	5,085
Moltiplicazione di accordi	3,390
Da numeri a forma	5,085
Ostinato ritmico	13,559
PCST	11,864
Ritmi demoltiplicati	3,390
Ritmi non retrogradabili	3,390

[Tab. 1 - Statistica dei metodi compositivi utilizzati dagli studenti del vecchio programma]

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Il grafico relativo:



[Graf. 1 - Statistica dei metodi compositivi utilizzati dagli studenti del vecchio programma]

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Gli studenti del nuovo programma si sono orientati sulle seguenti tecniche compositive:

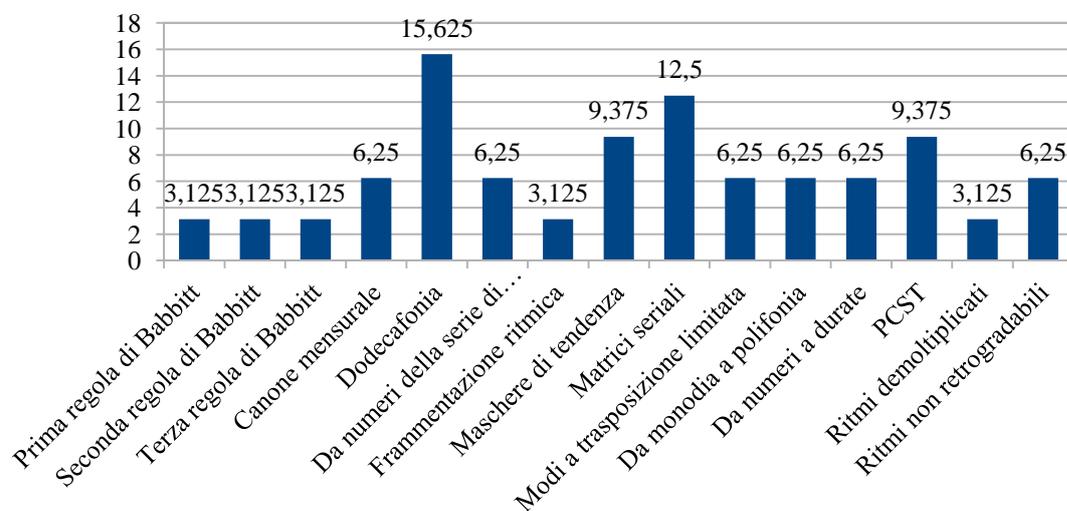
Tecnica compositiva	Percentuale
Prima regola di Babbitt	3,125
Seconda regola di Babbitt	3,125
Terza regola di Babbitt	3,125
Canone mensurale	6,250
Dodecafonia	15,625
Da numeri della serie di Fibonacci a durate	6,250
Frammentazione ritmica	3,125
Maschere di tendenza	9,375
Matrici seriali	12,500
Modi a trasposizione limitata	6,250
Da monodia a polifonia	6,250

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Da numeri a durate	6,250
PCST	9,375
Ritmi demoltiplicati	3,125
Ritmi non retrogradabili	6,250

[Tab. 2 - Statistica dei metodi compositivi utilizzati dagli studenti del nuovo programma]

Il grafico relativo:



[Graf. 2 - Statistica dei metodi compositivi utilizzati dagli studenti del nuovo programma]

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

I valori medi del primo e del secondo grafico sono rispettivamente 5,882% e 6,666%. Al di là di alcune differenze dal primo al secondo anno, in cui alcune metodologie non sono state utilizzate, per quanto riguarda i sistemi comuni alle due annualità risultano spiccare preferenze per la tecnica compositiva dodecafonica, l'utilizzo delle matrici seriali e la *Pitch-Class Set Theory*. Più in dettaglio si rileva, passando dagli studenti del vecchio programma a quelli del nuovo, un aumento di preferenza per le prime due tecniche, e una flessione per la terza. Per quanto riguarda la prima annualità i metodi che superano il valore medio sono, oltre ai già citati: il canone ritmico, l'uso di distribuzioni probabilistiche, l'ostinato ritmico. Nella seconda annualità abbiamo invece solamente l'uso di maschere di tendenza. Da notare anche un lieve aumento nell'utilizzo delle considerazioni di Babbitt per quanto riguarda l'uso delle serie dodecafoniche, indizio di una più consapevole utilizzazione di questa tecnica compositiva. Certamente il numero esiguo di campioni non permette di trarre conseguenze assolute, tuttavia anche in queste quantità ridotte si possono apprezzare i risultati.

Per la redazione del presente scritto si è proposto un questionario, riportato in *Appendice*, al quale ha risposto poco più di un terzo degli studenti. I dati di per sé non sarebbero perciò statisticamente significativi, tuttavia li riportiamo ugualmente, con le riserve esposte, osservando che emergono i seguenti risultati:

- tutti gli studenti che hanno compilato il questionario sono partiti da un livello nullo, scarso o appena normale di conoscenze pregresse sulla composizione algoritmica, le tecniche, gli stili e le sonorità della musica del Novecento. Alla fine del corso hanno dichiarato il raggiungimento di un livello normale, buono o addirittura ottimo;

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

- la quasi assoluta maggioranza ha reputato il corso utile per l'interpretazione di opere del repertorio novecentesco;
- alla domanda relativa a quali compositori sono più frequentemente ascoltati sono stati dati 24 nomi, così distribuiti:
 - Bartók: 2/24
 - Berio: 1/24
 - Cage: 2/24
 - Ligeti: 3/24
 - Messiaen: 4/24
 - Part: 1/24
 - Romitelli: 1/24
 - Scelsi: 1/24
 - Schönberg: 1/24
 - Shostakovich: 1/24
 - Stockhausen: 1/24
 - Stravinsky: 4/24
 - Takemitsu: 1/24
 - Xenakis: 1/24
- il corso sembra aver soddisfatto le aspettative degli studenti
- tra le cose maggiormente piaciute possiamo citare:

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

- la ricerca della coerenza nella composizione
- l'acquisizione di nuove forme di pensiero
- l'utilizzo di strumenti informatici e di processi algoritmici
- l'approccio laboratoriale in classe
- l'uso di tecniche compositive poco studiate
- tra le cose meno piaciute:
 - aver approcciato il corso senza alcuna preparazione su Open Music
 - la quantità eccessiva di informazioni e la forte differenza di programma tra la prima e la seconda annualità del corso di *Fondamenti di composizione*¹⁹
 - la necessità di dover portare il computer a lezione
 - l'obbligo di usare Open Music per ogni tecnica compositiva scelta e l'approccio troppo tecnico
 - la difficoltà inerente nuove logiche di pensiero
- tra i suggerimenti per un miglioramento si riportano:
 - una riduzione della differenza tra le due annualità del corso di *Fondamenti di composizione*

¹⁹ Nella prima annualità il programma verte sull'armonizzazione di un Corale bachiano.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

- una riduzione quantitativa dei metodi studiati a favore di un maggiore approfondimento e di un approccio più graduale e meno tecnico
- la maggior parte degli studenti si è reputata soddisfatta del brano composto e tra le caratteristiche maggiormente apprezzate si sono avute:
 - la comprensione dei punti di riferimento inerenti alle varie tecniche, sino a poter percepire una sorta di nuova ‘tonalità’
 - la musicalità comunque emersa
 - l’idea di base e l’utilizzo di un processo coerente per esprimerla
 - l’utilizzo di nuove tecniche compositive e il risultato sonoro ottenuto
- tra le caratteristiche meno apprezzate:
 - non aver potuto sviluppare meglio alcune sezioni del proprio brano, e il risultato sonoro complessivo
 - la ripetitività
 - l’impossibilità di utilizzare alcune tecniche per l’inesperienza in Open Music
 - l’impostazione troppo rigorosa che ha sacrificato in parte il risultato espressivo

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Alcuni esempi delle composizioni realizzate

In questa sede non è possibile mostrare esempi tratti da tutte le partiture sinora realizzate, ma solo alcuni. Ciò non implica discriminazioni di tipo qualitativo: gli esempi riprodotti sono stati selezionati principalmente per dare un quadro quanto più possibile vario di quanto effettuato dagli studenti. Si coglie l'occasione per alcune parole di lode, e per notare come tutti abbiano lavorato bene, anche quelli meno portati istintivamente ad un approccio di questo tipo; particolarmente rilevante il fatto che molti abbiano saputo dosare l'algoritmo in modo tale da avere processi elaborativi e di cambiamento a largo raggio, quindi ampie elaborazioni formali dinamiche, fattore non trascurabile e non facile da ottenere. Iniziamo con alcuni esempi di composizioni di studenti che hanno frequentato quest'anno, e che quindi hanno potuto utilizzare la libreria FDSDB_XXth_CT.

In figura 12 l'inizio della composizione *Contemplazione del mare* di Dario Cei, per flauti²⁰. Le linee disegnate sulla partitura seguono l'andamento del profilo di maschere di tendenza proiettate su successioni casuali di suoni, all'interno di un ambito definito dal compositore. In questo modo si è voluto ricreare un legame con le onde del mare, da cui il titolo.

²⁰ Gli esempi sono riportati con il permesso dei compositori.

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

The image displays a musical score for the beginning of the composition 'Contemplazione del mare' by Dario Cei. The score is written for four woodwind instruments: Oboe (Ottavino), Flute (Flauto), Flute (Flauto), and Bass Flute (Flauto basso). The music is in 4/4 time and features several dynamic markings: *pp* (pianissimo) and *mf* (mezzo-forte). A red vertical line labeled 'A' marks the start of the piece. Two blue lines, labeled 'onda 1' and 'onda 2', trace the melodic contours of the instruments. The score includes various musical notations such as triplets (marked with '3') and slurs. The instruments are arranged in four systems, with the first system starting at measure 1 and the fourth system starting at measure 8.

[Fig. 12 - L'inizio della composizione *Contemplazione del mare* di Dario Cei]

[divulgazione audiotestuale]

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

In figura 13 l'inizio di *Lamento appenninico* di Niccolò Chiaramonti, in cui si vede come l'utilizzo dei processi algoritmici possa essere impiegato per la generazione di *texture* di aspetto apparentemente più tradizionale.

a Franco
Lamento appenninico
ovvero il compianto dei legni
Niccolò Chiaramonti

♩ = 80

Oboe
Marimba
Viola
Fagotto

[Fig. 13 - L'inizio di *Lamento appenninico* di Niccolò Chiaramonti]

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

In figura 14 *A volte ritornano* di Simone Librale, le battute iniziali, in cui si mostra come sia possibile ottenere contrappunti piuttosto intricati utilizzando processi algoritmici in definitiva abbastanza semplici, come riportato nella memoria scritta dello studente.

A Volte Ritornano

Simone Librale

♩ = 60

The musical score is written for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello. It is in 4/4 time with a tempo marking of ♩ = 60. The key signature has one sharp (F#). The score begins with a series of complex, interlocking lines. Dynamics include *fff* (fortissimo), *f* (forte), *ppp* (pianissimo), and *pp* (pianissimo). Fingering numbers (7, 5, 6) are indicated throughout the score. The piece starts with a series of eighth and sixteenth notes, creating a dense and intricate texture.

[Fig. 14 - L'inizio di *A volte ritornano* di Simone Librale]

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II* di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

Per gli esempi tratti da composizioni di studenti dell'anno passato, che non hanno utilizzato *patch* realizzate con oggetti della libreria, ma create per il corso, ed eventualmente integrate o modificate per i propri scopi, si propone la figura 15 che mostra una pagina centrale di *Tempesta imitativa* di Jessica Spinelli, in cui il processo algoritmico si coniuga con la creazione di strutture geometriche, come i profili di attacco e rilascio delle voci trillate in accordo, che ricordano alcuni procedimenti descritti da Boulez ²¹.

21 Si veda BOULEZ, P. (1979) *Pensare la musica oggi*, Torino: Einaudi, pp. 51-54.

Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

6
49
Tempesta Imitativa

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

52
56

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.

[Fig. 15 - Una delle pagine centrali di *Tempesta imitativa* di Jessica Spinelli]

[divulgazione audiotestuale]

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Conclusioni

Alcune conclusioni sono immediatamente deducibili dalla lettura dei risultati del test. Per cause di forza maggiore le altre qui tracciate non possono essere del tutto definitive poiché non si avrà modo di verificare le eventuali successive evoluzioni del pensiero compositivo degli studenti, vuoi perché la totalità di essi viene dalle classi di strumento e quindi non si occupa stabilmente di composizione musicale, vuoi perché i corsi del settore dello scrivente non appartengono alla categoria delle materie caratterizzanti del corso di studi, quindi gli studenti sono seguiti e monitorati per un tempo minore rispetto ad altre attività del loro piano di studi.

Ciò premesso, è tuttavia possibile osservare, tra gli obiettivi didattici più generali, l'accostamento alla tecnologia percepito positivamente nella possibilità di utilizzarla in maniera più consapevole. Alcuni discenti hanno espresso soddisfazione nello scoprire che anche nel repertorio più contemporaneo esiste un pensiero strutturale e musicale solido. Un ultimo risultato generale, forse il più importante, è stato quello di suscitare l'inventiva degli studenti, i quali tutti hanno realizzato composizioni personali e diverse, cosa questa da non trascurare, specialmente in ambito accademico. Per obiettivi didattici più specifici della prassi esecutiva starà al docente di strumento verificare se saranno rilevati progressi nell'approccio e nell'interpretazione di opere del repertorio Novecentesco. Nell'esame orale si è potuto verificare quanto i concetti e le tecniche compositive siano state introiettate anche sul lato teorico.

Dal lato del docente l'utilizzo di Open Music ha permesso, in sole 30 ore di corso, di poter affrontare efficacemente numerose tecniche compositive, che

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II* di
Fabio De Sanctis De
Benedictis

diversamente non si sarebbero potute esaminare, e verificare la realizzazione di quanto trattato nel corso attraverso le opere prodotte. Per il futuro un approccio come questo potrebbe aprire strade diverse e in ambiti differenziati: la composizione per la didattica, utilizzando ad esempio la programmazione per vincoli per strutturare brani con specifici livelli di difficoltà e inerenti a specifici obiettivi didattici;²² approcci ulteriori alla composizione elettroacustica e allo studio dell'Informatica musicale, anche per gli studenti di strumento; l'analisi di opere del repertorio misto (strumento ed elettronica) la cui composizione sia stata realizzata attraverso procedimenti algoritmici; l'utilizzo di nuove forme di pensiero per nuovi approcci analitici anche alla musica della tradizione.

22 Sulla programmazione per vincoli nei suoi rapporti con la composizione algoritmica rimandiamo a TRUCHET, C. E ASSAYAG, G. (2011) [a cura di] *Constraint Programming in Music*, London e Hoboken: ISTE Ltd e John Wiley & Sons, Inc.

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Appendice

Il testo del questionario:

Quale era il tuo livello di conoscenze pregresse sulla composizione algoritmica? (Nulla, Scarso, Normale, Buono, Ottimo)

Come giudichi adesso il tuo livello di conoscenza relativamente alla composizione algoritmica? (Nulla, Scarso, Normale, Buono, Ottimo)

Quale era il tuo livello di conoscenze pregresse sulle tecniche compositive del Novecento? (Nulla, Scarso, Normale, Buono, Ottimo)

Come giudichi adesso il tuo livello di conoscenza relativamente alle tecniche compositive del Novecento? (Nulla, Scarso, Normale, Buono, Ottimo)

Quale era il tuo livello di conoscenze pregresse sugli stili e le sonorità del Novecento? (Nulla, Scarso, Normale, Buono, Ottimo)

Come giudichi adesso il tuo livello di conoscenza relativamente agli stili e sonorità del Novecento? (Nulla, Scarso, Normale, Buono, Ottimo)

Pensi il corso sia stato utile per l'interpretazione di opere del Novecento? (Sì, No, Abbastanza, Molto, Poco, Non so)

Ascolti mai opere del Novecento? (Sì, No)

Se sì quali compositori (massimo cinque)? (risposta libera)

Sei soddisfatto del corso? (Sì, No, Abbastanza, Molto, Poco, Non so)

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Il corso ha soddisfatto le tue aspettative? (Sì, No, Abbastanza, Molto, Poco, Non so)

Qual è la cosa che ti è piaciuta di più? (risposta libera)

Qual è la cosa che ti è piaciuta di meno? (risposta libera)

Suggerimenti per migliorare? (risposta libera)

Ti reputi soddisfatto della composizione che hai scritto per l'esame? (Sì, No, Abbastanza, Molto, Poco, Non so)

Quali aspetti della tua composizione ti hanno soddisfatto maggiormente? (risposta libera)

Quali aspetti della tua composizione ti hanno soddisfatto meno? (risposta libera)

Altre osservazioni opzionali: (risposta libera)

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

Bibliografia

AGON, C. - ASSAYAG, G. - BRESSON, J. (2006) *The OM Composer's Book. Volume One*, Parigi: Editions Delatour France/Ircam;

AGON, C. - ASSAYAG, G. - BRESSON, J. (2008) *The OM Composer's Book. Volume Two*, Parigi: Editions Delatour France/Ircam;

BABBITT, M. (1960) «Twelve-Tone Invariants as Compositional Determinants», in *The Musical Quarterly*, Volume XLVI, Issue 2, April;

BENT, I. (1990) *Analisi musicale*, Torino: EDT;

BOULEZ, P. (1979), *Pensare la musica oggi*, Torino: Einaudi;

BULLOCK, J. - COCCIOLI, L. - DOODLEY, J. - MICHAILIDIS, T. (2013), «Live Electronics in Practice: Approaches to training professional performers», in *Organised Sound*, Vol. 18, Special Issue 02, pp. 170-177;

DE SANCTIS DE BENEDICTIS, F. (2014) «Dall'analisi musicale alla composizione e formalizzazione algoritmica: esempi applicativi con PWGL» in [a cura di Michele Geronazzo e Simone Spagnol] *Musiche Liquide*, Atti del XX CIM – Colloquio di Informatica Musicale, Padova: AIMI, Associazione Informatica Musicale Italiana, Università IUAV di Venezia e Dipartimento di Ingegneria dell'Informazione Università degli studi di Padova, pp. 7-10.
http://cim.lim.di.unimi.it/2014_CIM_XX_Atti.pdf;

*Open Music come
strumento didattico:
il corso di
Fondamenti di
Composizione II di
Fabio De Sanctis De
Benedictis*

DE SANCTIS DE BENEDICTIS, F. (2019) «FDSDB_XXth_CT: una libreria di composizione algoritmica per Open Music e PWGL dedicata alle tecniche compositive del Novecento» in [a cura di Federico Fontana e Andrea Gulli] *Machine Sounds, Sound Machines*, Atti del XXII CIM – Colloquio di Informatica Musicale, Venezia: DADI – Dip. Atti e design Industriale. Università IUAV di Venezia, pp. 122-127.
http://cim.lim.di.unimi.it/2018_CIM_XXII_Atti.pdf;

DONATONI, F. (1982) «Processo e figura», in [Donatoni, Franco] *Il sigaro di Armando*, Milano: Spirali 1982;

MORRIS, R. (1987) *Composition with Pitch-Classes: A Theory of Compositional Design*, New Haven and London: Yale University Press;

SCIARRINO, S. (1998) *Le figure della musica*, Milano: Ricordi;

TRUCHET C. - ASSAYAG, G. (2011) [a cura di] *Constraint Programming in Music*, London e Hoboken: ISTE Ltd e John Wiley & Sons, Inc.

**LA SOGLIA INCANTATA:
APPUNTI SUL SISTEMA MUSICALE BIMODALE¹**

GIROLAMO DE SIMONE

In alcune delle mie composizioni è possibile rinvenire un particolare trattamento armonico e melodico non riconducibile ai sistemi convenzionali. Lo scopo di questo sintetico lavoro è illustrarne le ragioni nel modo più chiaro possibile, con finalità didattiche.

¹ Questo testo valga come abstract di DE SIMONE, G. (2019) *La soglia incantata. Appunti sul sistema musicale bimodale*, Napoli: Konsequenz. Si ringrazia l'autore per averne disposto la pubblicazione in rivista.

[divulgazione audiotestuale]

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Pitagora elaborò un metodo di costruzione sonora individuando gli intervalli attraverso la Tetraktys. Quest'ultima è una figura geometrica che suggerisce molteplici simbolismi, tra i quali quello musicale. Si ricordi che la nozione di 'simbolo', nell'antichità, corrispondeva estensivamente tanto all'oggetto che rinvia quanto a ciò che viene rappresentato.

La Tetraktys è un triangolo costituito da dieci punti. Un punto su due, due su tre, tre su quattro.

I rapporti che ne derivano corrispondono a:

1 = suono fondamentale (pari a una data lunghezza L)

$1/2$ = ottava del suono fondamentale (pari a $1/2$, o a metà, della corda)

$2/3$ = quinta del suono fondamentale (pari a due porzioni su tre della corda)

$3/4$ = quarta del suono fondamentale (pari a tre porzioni su quattro della corda)

Per semplificare: Do, Do₂, Sol, Fa.

Ho cercato una corrispondenza tra questi intervalli prodotti dalla suddivisione della corda - e simbolicamente allusi dalla Tetraktys - e gli ipertoni armonici (che per semplicità chiamerò d'ora in poi 'suoni armonici' o semplicemente 'armonici') i quali scaturiscono 'naturalmente' dalla emissione di qualsiasi suono, contribuendo a crearlo.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Gli armonici prodotti da un Do sono:

Do (suono reale) - Do₂ - Sol₂ - Do₃ - Mi₃ - Sol₃ - La_{#3} - Do₄ - Re₄ - Mi₄ - Fa_{#4} - Sol₄. Per comodità mi sono fermato, nell'elenco, ai primi dodici suoni.

Tuttavia, se si vuole essere più precisi, i suoni armonici elencati si discostano da quelli temperati (cioè dai suoni reali che produciamo oggi, ad esempio suonando sulla tastiera di un pianoforte) per frazioni di altezza sonora, ciascuna delle quali viene convenzionalmente denominata 'cent'². Tra un suono qualsiasi e la sua ripetizione all'ottava, il sistema di accordatura oggi in uso, chiamato appunto 'temperato', vuole una suddivisione in dodici parti uguali, corrispondente ai dodici semitoni. Ogni semitono non viene ulteriormente suddiviso (anche se ciò sarebbe possibile), ritenendo più utile avere distanze uguali all'interno di una ottava. L'ottava, pertanto, è stata ripartita convenzionalmente in dodici intervalli uguali partendo da una quantità convenzionale di 1.200 cent, in modo tale che ogni semitono disti da quello successivo esattamente 100 cent.

² Per esattezza il cent corrisponde alla milleduecentesima parte proporzionale dell'ottava, cfr. RIGHINI, P. (1970) *L'acustica per il musicista*, Milano: Ricordi, p. 106.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Tornando agli armonici, essi si discostano dai corrispondenti suoni temperati della stessa altezza, così:

Do1 (suono reale)

Do2

Sol2 = +2 cent

Do3

Mi3 = -14 cent

Sol3 = +2 cent

La#3 = -31 cent

Do4

Re4 = +4 cent

Mi4 = -14 cent

Fa#4 = -49 cent

Sol4 = +2 cent

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Si noterà che nei primi dodici suoni NON compare affatto la quarta, il Fa, che appare tra gli armonici solo al ventunesimo posto (ventesimo se non si considera il primo suono fondamentale) e con una differenza di -29 cent rispetto al corrispondente suono temperato (che è quello che noi usiamo - appunto - convenzionalmente). Il Fa può anche essere derivato come subarmonico del Do, ma com'è noto gli armonici inferiori sono al momento ottenuti in modo artificiale, nonostante un recente studio apporti interessanti sviluppi al tema. In ogni caso, considerare gli armonici inferiori in questa sede non è funzionale al nostro scopo.

Torniamo quindi alle differenze tra armonici e corrispondenti suoni temperati: sono esse determinanti? Ebbene, ai fini percettivi, sì: il nostro orecchio considera già apprezzabile una differenza di circa venticinque cent. Quindi entrambi i valori vengono distinti dall'orecchio umano: sia -29 cent (differenza corrispondente all'armonico 'Fa'), sia -49 cent, differenza riferita al Fa#, all'undicesimo suono (decimo se non si considera la fondamentale) e PARI A CIRCA LA METÀ della distanza che lo separa dal suono immediatamente più basso (Fa4). Il Fa#4, in particolare, col suo -49 cent, è un suono che in realtà, nella sua altezza di armonico, è a metà strada tra il Fa#4 e il Fa4 temperati³.

Dobbiamo considerare tutto ciò che precede come una premessa alla possibilità di rintracciare quei suoni che possano aiutarci a costruire una sequenza temperata ispirata contemporaneamente al sistema pitagorico e all'evidenza della

³ Sarà opportuno precisare che le fonti non riportano sempre gli stessi valori differenziali, ma ciò non intacca il punto centrale del mio argomentare.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

produzione di armoniche quali scaturenti dall'emissione di qualsiasi suono. Ma, ancor prima, occorre determinare 'quale' suono sceglieremo per procedere alla costruzione di questa sequenza.

Studi recenti vanno in una direzione inedita: l'orecchio umano sembrerebbe indicare alcuni intervalli come preferibili, e una certa estensione come privilegiata, quindi quasi una tessitura, capace di attraversare epoche storiche e generi musicali: 'tutte' le musiche di 'tutti' i generi, parametrati, parrebbero privilegiare questi intervalli e questa tessitura. Ciò non vuol dire naturalmente che i compositori non se ne siano distaccati, proprio per sortire effetti meno gradevoli o scontati. Sorvolando sugli intervalli, che qui non appaiono funzionali al nostro discorso, la tessitura considerata dall'orecchio umano come 'musicale' per eccellenza è la seguente: Mi1 (il Mi appena sotto alla chiave di basso) / Sol4 (il Sol subito sopra la chiave di violino)⁴.

La 'migliore' altezza media che scaturisce dalla parametrizzazione fra brani strumentali infragenerici (cioè appartenenti a differenti generi musicali) è Re#3, vale a dire il Re appena sotto alla chiave di violino (cfr. HURON 2017: p. 35). Ciò ci induce a considerare il Mi come suono da scegliere quale privilegiato per la costruzione di una scala che 'dialoghi', benché con gli scarti che preciseremo, con

⁴ Per queste sigle convenzionali, specifico che il Do centrale, quello notato tra la chiave di basso e quella di violino viene indicato come Do3 (sistema europeo o francese); lo stesso Do viene indicato come C4 (con la notazione tedesca o anglosassone).

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

il sistema pitagorico, tenendo conto però degli armonici. Prendendo appunto il Mi come suono di partenza, questi sono i primi armonici prodotti:

Mi1 (suono reale)

Mi2

Si2

Mi3

Sol#3

Si3

Dox4

Mi4

Fa#4

Sol#4

La#4 (-49cent)

Si4

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Do5

Dox5

Re#5

Mi5

Come si può notare, il La# è - come già indicato - di 49 cent inferiore (la stima di - 49 cent è tratta da AZZARONI 1997: p. 24) al corrispondente suono temperato, e pertanto possiamo considerare che il reale armonico si situa circa a metà tra il La naturale e il La# temperati.

Ho esteso gli armonici fino al 16 suono (quindicesimo se non si considera il primo suono fondamentale) perché ciò consentirà di effettuare dei raddoppi di effetto nella scelta dei suoni armonici, tali da favorire la costruzione di una scala temperata (cosa che ci permetterà di usare questa scala sui nostri strumenti attuali).

È ancora però opportuno segnalare in questa sede che i suoni ‘naturali’ si scostano sia da quelli pitagorici, sia da quelli temperati, secondo il seguente schema:

a) suoni che mantengono la stessa ampiezza in cent tra sistema naturale e pitagorico: unisono, seconda, quarta, quinta, ottava;

b) Tutti gli altri suoni hanno invece uno scarto (compreso i diesis).

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Per la precisione, ecco i valori in cent tra i suoni identici del sistema naturale e del sistema pitagorico:

Do 0,000

Re 203,910

Fa 498,045

Sol 701,955

Do all'ottava 1200,000

Come è noto, invece, TUTTI i suoni della scala derivante dal sistema temperato si discostano dai suoni naturali, eccetto l'ottava (si ricordi che la scala temperata deriva, come già indicato, dalla suddivisione in dodici parti uguali dell'intervallo di ottava)⁵. Per l'esattezza, può essere opportuno riportare lo scarto dell'ampiezza in cent tra i suoni temperati e quelli naturali, con riferimento ai medesimi intervalli che abbiamo visto invece mantenere invariata tale ampiezza laddove i suoni vengano derivati dal sistema pitagorico:

⁵ Evito qui di riferirmi alla scala zarliniana dacché la divisione della corda da lui conosciuta non poteva tener conto dei suoni armonici. Cfr. AZZARONI 1997: p. 22, nota.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Re - 3,910

Fa +1,955

Sol -1,955

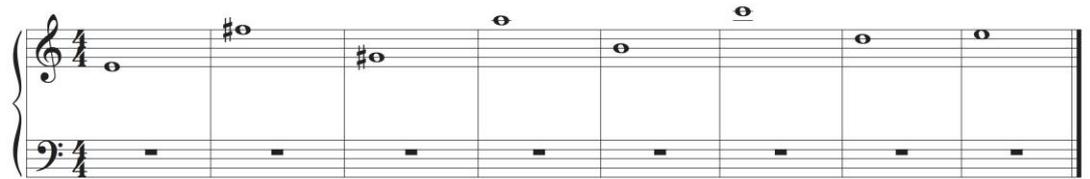
(unisono e ottava, invece, restano invariati).

Suono di riferimento	Sistema naturale	Sistema Pitagorico	Sistema temperato
Do	0	0	0
Do#	111,731	113,685	100,000
Re	203,91	203,91	200,000
Re#	315,641	294,135	300
Mi	386,314	407,820	400
Fa	498,045	498,045	500
Fa#	590,224	611,730	600
Sol	701,955	701,955	700
Sol#	813,686	815,640	800
La	884,359	905,865	900
La#	1017,596	996,090	1000
Si	1088,2689	1109,775	1100
Do (all'ottava)	1200	1200	1200

[Tab. 1]

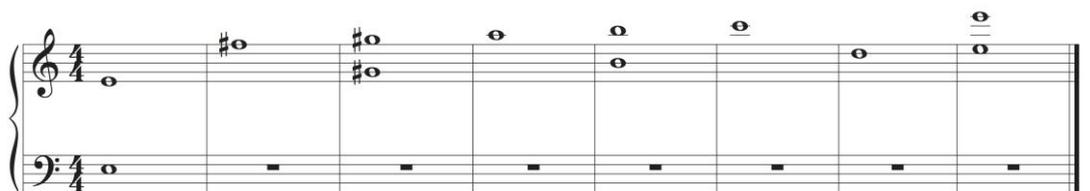
Ora possiamo tornare alla ‘nostra’ scala e procedere nell’individuazione dei suoni che la formano, derivandoli direttamente dagli armonici che scaturiscono dal Mi1.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*



[Fig. 1 - Individuazione dei suoni]

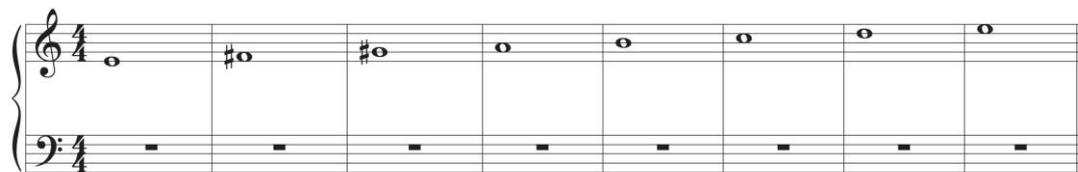
Si noti che ho scelto di indicare il quarto suono (quello che risultava -49 cent) come La e non come La#: ciò mi consente di non dover scegliere la quarta della scala andando molto più avanti tra gli armonici, o di effettuare complicati ragionamenti con le armoniche inferiori. Ho inoltre indicato come Re il Do doppio diesis (come è noto, il Do doppio diesis nel sistema temperato è considerato enarmonico, cioè corrispondente, del Re, e in questo momento noi stiamo rinvenendo un adattamento al sistema temperato tale da ‘evocare’ le armoniche nonostante si stia usando uno strumento temperato).



[Fig. 2 – Scala bimodale con raddoppi]

Effettuando semplici trasposizioni ricaviamo un ‘prototipo’ semplificato di quella che possiamo denominare scala bimodale:

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*



[Fig. 3 – Scala bimodale]

Analisi della scala ottenuta

In primo luogo, essa propone i suoni della scala cd. armonica (da non confondere con quella minore armonica), ma A DIFFERENZA di ciò che avviene con la scala ‘overtone’ (PERSICHETTI 1993; p. 39) si sceglie di non alterare il quarto grado, dacché - come abbiamo ampiamente precisato - esso in realtà non è né naturale né alterato, ma situato quasi esattamente a metà tra i due suoni. Effettuare questa scelta mi permette di ottenere un quarto grado, che altrimenti sarebbe mancato, e di poter quindi mantenere i quattro intervalli indicati dalla Tetraktys pitagorica, portando con me, ‘evocando’ appunto, tutto il suo simbolismo. Questa scala, inoltre, presentata come modo artificiale completo al terzo trasporto (ZANON 1987: p. 23), NON HA COME NOTA DI PARTENZA IL SESTO GRADO, ma il primo, non essendo necessario riportarla a una sequenza di un modo base artificiale come fanno alcuni studiosi. Ciò ci consente di non considerarla come una derivazione artificiale di un modo, ma come una ibridazione ‘naturale’ tra due modi.

Se vado a sperimentare le distanze intervallari di questa scala, rilevo innanzitutto che essa usa i primi quattro suoni della scala di modo maggiore (o modale ionica) e gli ultimi quattro della scala minore naturale (o modale eolia). Si ricordi che la scala minore naturale è presente nel nostro sistema (tonale) solo quale

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

scala melodica discendente. Ciò significa, quindi, che nella scala bimodale, di cui qui trattiamo, NON È PRESENTE LA SENSIBILE. In tal modo la successione resta aperta, fatta salva la possibilità di usarla con funzione dominantica di La (per la presenza del Sol#). Quest'ultima funzione lascia aperta l'opzione di un ritorno parziale o temporaneo, in taluni contesti e qualora lo si desideri, all'ambito delle normali funzioni armoniche occidentali; oppure di ibridare i sistemi laddove la nostra sensibilità compositiva lo esiga.

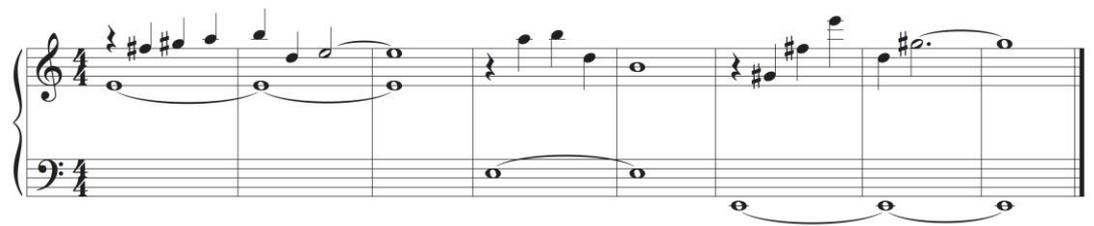
La scala che abbiamo denominato bimodale viene da taluni anche ricondotta al genere misolidio (Fondamentale / tono / tono / semitono / tono / semitono / tono / tono o, se si preferisce: Fondamentale - 2M - 3M - 4g - 5g - 6M - 7m - Ottava) ma con la sesta minore, chiamata "misolidia 6m" e usata in ambito jazz, con intenti e presupposti del tutto differenti. Difatti, anche questa classificazione (misolidia 6m), nasce con fondamentale sul V grado (è, appunto, misolidia) e pertanto mantiene una attrazione strutturale di dominante.

La scala bimodale, nella nostra intenzionalità compositiva, viene invece costruita (con i medesimi intervalli) su suoni che sono considerati come primo grado, o fondamentale, perdendo il senso attrattivo, discorsivo o concettuale della dominante (si rammenti che alla base delle funzioni strutturali dell'armonia sta proprio la successione I-V e V-I)⁶.

⁶ Anche Ferruccio Busoni, nel suo manoscritto relativo al celebre elenco di 113 combinazioni scalari, propone questa che ci occupa alla diciassettesima permutazione, senza però precisare nulla su

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Tenendo conto, quindi, che la scala nella sua semplificazione lineare è nota (le combinazioni scalari tra suoni temperati sono ormai tutte note) se ne può tuttavia considerare l'originalità e esplorarne le possibilità di un utilizzo 'armonico' (cioè non solo lineare). Quello che segue è uno dei miei temi, costruito usando solo le altezze 'armoniche' (pur se con suoni temperati) della scala bimodale:



[Fig.4 – G. De Simone, tema]

Alcuni elementi aggiuntivi sono dati dalla specularità dei suoni prescelti:

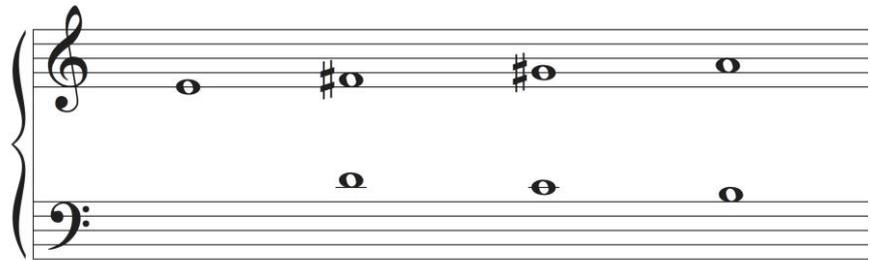
a) In senso verticale (inverso):

eventuali funzioni. Alcuni allievi di Olivier Messiaen hanno usato suoni dello spettro armonico, conservando però i quarti di tono sia sul quarto che sul settimo grado. Peraltro, come noto, il ricorso a fluttuazioni di quarti di tono superiori e inferiori sono da riferire alle intuizioni di Giacinto Scelsi, che fin dal 1958/59 ne fece uso nella scrittura orchestrale e, ancor prima, in quella pianistica (con particolari tecniche psicoacustiche). Lo stesso Messiaen, riferendosi alla propria classe di composizione, confidava a Giacinto Scelsi “Mon cher, vous avez dérangé toute ma classe”... (SCELSI 2017: p. 268)

La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone

verso l'alto: Mi - Fa# - Sol# - La

verso il basso: Mi - Re - Do - Si



[Fig. 5 – Specularità: 1]

Come si può notare, gli intervalli usati, in entrambe le direzioni, seguono il medesimo schema:

(F, o fondamentale)

2M - 2M - 2m (cioè: seconda maggiore - seconda maggiore - seconda minore).

b) In senso orizzontale, attraverso retrogradazione dell'inverso:



[Fig. 5 bis – Specularità: 2]

[divulgazione audiotestuale]

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Cui corrispondono, specularmente, a destra e a sinistra del punto centrale, gli stessi intervalli:

(F, o fondamentale) - 2M - 2M - 2m || 2m - 2M - 2M (F8, o fondamentale all'ottava).

È appena il caso di segnalare che la specularità, sia intesa verticalmente che orizzontalmente, mantiene un forte richiamo alla simmetria del simbolismo Tradizionale: “ciò che è in alto è come ciò che è in basso”.

Trasposizioni

La scala bimodale può essere trasposta diatonicamente (Do) per cominciare a esplorarne le possibilità adottando altri suoni come fondamentali. Come s'è detto, infatti, è in ciò, nell'identificare il primo suono della scala come originato da una fondamentale, che diventano possibili costruzioni meno usuali. Nell'esempio che segue, si propongono alcune di queste trasposizioni, procedendo per quarte giuste (con l'eccezione dell'ultimo suono diatonico, altrimenti si dovrebbe cominciare dal Si, e non dal Mi).

Ciò ha il vantaggio di evitare il solito procedimento per quinte usato per costruire la successione delle scale (il cosiddetto 'circolo delle quinte', anche se, come è noto, l'intervallo di quarta è rivolto di quello di quinta), e aiutarci a 'uscire' dal sistema consueto. Allo stesso fine, nell'esempio si riproducono diteggiature generalmente NON usate per le scale maggiori o minori (alcune di queste soluzioni sono presenti nel celebre Metodo per tastiera di C. F. E. Bach).

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Il 'senso' di un suono risiede anche nello sfuggire agli accenti consueti, che le normali diteggiature (convenzionali) rischiano di riprodurre automaticamente depotenziando la novità del sistema bimodale qui illustrato. Agli stessi fini NON ho indicato in chiave le alterazioni (che secondo prassi consolidata, nella musica contemporanea vengono segnate vicino a ogni nota, e in caso di assenza di spezzabattute mantengono alterata la sola nota cui si riferiscono) e ho volontariamente evitato di facilitare la conclusione della scala, adottando invece diteggiature che ne consentano una prosecuzione a più ottave (appendice). A questa regola ho fatto eccezione solo per alcune chiusure di scala⁷.

⁷ La mano sinistra va eseguita all'ottava inferiore rispetto al suono reale indicato per la mano destra. I numeri si riferiscono alle diteggiature pianistiche NON SEMPLIFICATE, onde propiziare un rinvio di senso *anche* in relazione alla produzione del suono (suono/dito utilizzato=differenza di suono prodotto).

La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone



[Fig. 6 – Esempi di scale bimodali]

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Combinazioni

Formuliamo ora un esempio di alcune combinazioni con sovrapposizioni bimodali.

Per la creazione di queste invenzioni si può:

- a) partire dalle scale con trasposizione di alcuni suoni;
- b) partire dalle relative sequenze armoniche (senza trasposizione di suoni).

È importante precisare che alcune soluzioni possono essere interpretate anche in senso armonico. Secondo Ernest Ansermet ciò accade persino in numerose sequenze dodecafoniche. Si ricordi che qui non intendiamo escludere l'utilizzo di accordi noti, o creare un nuovo canone di proibizioni (che come ha dimostrato Giuseppe Chiari sia in Biblioteca musicale che in Storia dei modelli musicali, cambiano al variare dei sistemi convenzionali adottati) ma al contrario rendere deliberatamente funzionale tale (eventuale) utilizzo ai nostri fini immaginativi.

La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone

Esempio a) - Piccola invenzione con sovrapposizione di due scale bimodali. Ho tenuto distinte le linee principali per rendere evidenti le scale di partenza.

[Fig.7 – G. De Simone, *Piccola invenzione bimodale*]

La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone

Esempio b) - Esempio con sovrapposizioni armoniche di due sequenze bimodali senza trasposizione di suoni. Scegliere suoni senza trasposizione mi permette di ottenere una atmosfera ancestrale ed evocativa.

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems of music. The first system starts with the instruction 'Delicatamente' and a dynamic marking of 'mp'. It features a treble clef with a 4/4 time signature and a bass clef. The second system begins at measure 7 and includes a key signature change to one sharp (F#) and a dynamic marking of 'dim.'. The third system starts at measure 12 and ends with a dynamic marking of 'pp'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5).

[Fig. 8 – G. De Simone, *Attraversando*]

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Ibridazione tra sistemi

Senza cadere nella trappola teorica delle proibizioni (lo ribadiamo), ma al contempo cercando di salvaguardare il sapore caratterizzante del sistema di cui trattiamo, è opportuno dichiarare che le caratteristiche della scala bimodale, che utilizza parte del modo maggiore e parte del modo minore naturale, sono tali da favorire le sovrapposizioni di accordi generati attraverso il nuovo sistema con quello tonale. D'altra parte, la caratteristica della bimodale quale scala modale derivata, ne favorisce l'utilizzo in ambiti modali. L'uso contemporaneo di più scale bimodali aiuta infine la sovrapposizione con sistemi atonali e politonali. Nel frammento che segue, un estratto dalla composizione "L'Incantesimo della soglia", è sovrapposto a "Monteverdi Pianocloud" (ambidue i brani sono a mia firma), attraverso la formazione di grappoli (preceduti da una successione di semicluster che però non appare in esempio). Ho generato delle funzioni di disturbo a un trattamento di dilatazione di una sequenza armonica comune (svolta per augmentationem) e ispirata a Monteverdi.



*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

[Fig. 9 – G. De Simone, *Monteverdi Pianocloud*]

Armonia quartale

Come è noto, l'armonia 'quartale' ha un crisma di ambiguità che la rende utilissima per evocare armonie non convenzionali, e per sfuggire alle solite costruzioni triadiche (e almeno in parte ai movimenti tra voci convenzionalmente vietati). Nell'esempio che segue c'è una successione accordale eseguibile e utilizzabile: l'ultima sovrapposizione, che mani piccole possono arpeggiare, è un'armonia quartale derivante dalla scala bimodale di Do.

[Fig. 10 – Sequenza accordale]

Le quarte sovrapposte Do-Fa-Si generano ambiguità modale, perché tale accordo può trovarsi sia nel modo maggiore che in quello minore naturale (Do maggiore e

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Do minore naturale). La sovrapposizione quartale Do-Fa-Sib genera invece ambiguità tonale, dal momento che, analogamente a quello che avviene nell'armonia triadica, gli accordi formati dagli stessi intervalli possono portare a modulazioni multiple, visto che tali intervalli sono nel medesimo rapporto reciproco: nel caso appena citato, in rapporto di quarta giusta.

Le successioni mostrate nell'esempio che segue sono rappresentate da utilizzi 'storici' delle quarte in composizioni che hanno determinato la storia dei repertori. L'ultima formulazione storica che ho preso in considerazione (non si può in questa sede fare una disamina completa del Novecento e della contemporaneità, pur possibile a qualche giovane studioso) è quella di Scriabin, sulla quale sono stati scritti ponderosi trattati.

ambiguità modale ambiguità tonale Chopin 1831 Liszt 1853 Wagner 1854 Scriabin 1910 armonia quartale bimodale

[Fig. 11 – Fonti della sequenza accordale rappresentati in Fig. 10]

Come può notarsi, l'accordo scriabiniano mantiene una funzione dominantica, mentre quello bimodale (l'ultimo) dà la sensazione di un ritorno alla fondamentale di Do, priva di connotazione di modo (maggiore o minore). Questa successione accordale può essere utilizzata, come si è visto nell'esempio precedente, con permutazioni, raddoppi o soppressioni di nota/note per cominciare a sperimentare movimenti armonici o schemi sui quali improvvisare.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Improvvisazione

Suonare improvvisando su schemi, magari utilizzando suoni derivanti dalla successione armonica o lineare di questo sistema è interessante, e utile, a causa della sua ambiguità modale. Singoli ‘moduli’ possono essere ripetuti, interpolati, retrogradati. Se ne può variare o sopprimere una nota. Possono crearsi sovrapposizioni con pedali e soprattutto ‘mezzi pedali’ lunghi. Si possono attivare sospensioni con cambi d’accento all’interno delle frasi o semplicemente alla fine. Si può dar senso alla spazialità annotata, tenendo conto che nella notazione di questo tipo lo spazio è una funzione del tempo di esecuzione. Segue un esempio (uno degli esiti possibili di questi moduli è in Qâf, Konsequenz 2015, prima track).

[Fig. 12 - G. De Simone, *Qâf*]

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

Conclusioni

Il sistema qui sommariamente illustrato intende essere d'ausilio all'introduzione dei giovani alla ricerca di metodi non convenzionali per comporre e - soprattutto - improvvisare. Per questa ragione, ho allegato al presente studio una serie di 'appendici' che possano familiarizzarli all'uscita dai soliti approcci strumentali. Gli esempi sono stati formulati pensando al pianoforte, ma possono facilmente essere trascritti per altri strumenti, vista la loro semplicità.

La raccomandazione è quella di non scindere gli aspetti teorici da quelli della pratica musicale, prassi molto deleteria dell'insegnamento della musica nelle scuole del nostro paese.

Seguono, pertanto, alcuni suggerimenti in direzione dell'apertura di senso, per un far musica libero, non ingabbiato da proibizioni o nozioni di repertorio soffocanti e dannose allo sviluppo della creatività e dell'immaginazione. I repertori potranno essere, ovviamente, affiancati nella didattica quotidiana, ma con la consapevolezza della loro già avvenuta storicizzazione.

- Non pensare mai le frasi "in battere": nel levare risiede la possibilità di senso del discorso musicale, a prescindere dal sistema utilizzato per comporre o improvvisare.

- Non forzare mai il suono: pensare a ogni suono come se dovesse essere sferico, cioè come se dovesse rotolare oltre di sé e viaggiare altrove.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

- Sequenze di note non vanno mai rese in successione matematica, né per intensità né per articolazione sintattica.
- Immaginare, eseguendo o improvvisando, “suoni dentro suoni”: nella sequenza di una frase, alcuni suoni rientrano in altri. Creare delle ‘polifonie di senso’ con quei suoni più in evidenza, sommando così linee su linee (procedimento peraltro usato da J. S. Bach, nell’ eseguire al clavicordo opere per violino solo: Egli ricreava con la prassi polifonie non notate).
- Creare delle ambiguità d’accento attraverso piccoli spostamenti sulla griglia metrica.
- Creare polifonie metriche e ritmiche con intenzioni divergenti (grazie ad attacchi, diteggiature alternative o scomode, alzati, tratteggiati).
- Sperimentare, poi analizzare. Fare, poi elaborare. Evadere la retorica consueta. Conoscere tutto sul segno e la storia dei brani di repertorio, ma nella consapevolezza storica dell’evoluzione dei linguaggi. Non usare questa conoscenza storica solo razionalmente, ma lasciarla emergere dal profondo, in modo naturale, quasi respiro.
- Improvvisare al buio di una stanza.
- Vincere la materialità di qualsiasi strumento.
- Ricercare sempre. Privilegiare vettori di senso in grado di lanciarci al di là del riflesso. Rompere gli specchi.

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

- È la musica che suona noi, o meglio, che risuona in noi, creando transiti interno/
esterno: è proprio allora che si fa la musica migliore.

- Che la musica sia un mezzo e non uno scopo.

FONTI DEGLI ESEMPI

Tutti gli esempi gli esercizi e i frammenti riportati sono spunti o frammenti tratti da composizioni di chi scrive, tutelati da depositi regolarmente registrati, di cui è pertanto vietata la duplicazione ed esecuzione che non sia didattica o a scopi di ricerca senza il consenso espresso dell'autore. In particolare:

DE SIMONE, G. (2019) *Attraversando*

DE SIMONE, G. (2019) *Piccola invenzione bimodale*

DE SIMONE, G. (2019) *L'incantesimo della soglia*

DE SIMONE, G. (2018) *Monteverdi Pianocloud*

DE SIMONE, G. (2015) *Qâf*

DE SIMONE, G. (2019) *Opening Angel*

DE SIMONE, G. (2019) *Improvvisa / 2*

*La soglia incantata:
appunti sul sistema
musicale bimodale di
Girolamo De Simone*

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AZZARONI, L.** (1997) *Canone infinito*, Bologna: Clueb;
- BACH, C. PH. E.** (1973) *Saggio di metodo per la tastiera*, Milano: Curci;
- CHIARI, G.** (1989) *Biblioteca musicale*, Firenze: Tipografia Giuntina;
- CHIARI, G.** (1996) *Storia dei modelli musicali*, Firenze: Edizioni Meta Maffessoli;
- DE SIMONE, G.** (2004) *Musiche replicanti*, Napoli: Konsequenz;
- DE SIMONE, G.** (2016) *Musica sottile*, Napoli: Guida;
- HURON, D.** (2017) *L'armonia delle voci*, Torino: EDT;
- PERSICHETTI, V.** (1993) *Armonia del ventesimo secolo*, Milano: Guerini e associati;
- RIGHINI, P.** (1970) *L'acustica per il musicista*, Milano: Ricordi;
- SCELSI, G.** (2017) *Il sogno IOI*, Macerata: Quodlibet;
- SCHÖNBERG, A.** (1967) *Funzioni strutturali dell'armonia*, Milano: Feltrinelli;
- ZANON, A.** (1987) *Guida alla composizione modale ed extratonale*, Bergamo: Edizioni Carrara.

**COMMONPLACES E TOPOGRAFIE:
UN ESERCIZIO FILOSOFICO DI COLLEGAMENTO TRA VISUALE E SONORO
A PARTIRE DAL POP DI ANDY WARHOL**

PRIMA PARTE

FILOMENA PARENTE

Introduzione

Vorrei riferirmi a due passaggi de *La filosofia di Andy Warhol* per introdurre i due concetti che ho scelto di delineare nelle prossime pagine. La prima è molto nota:

Quel che ha di veramente grande l'America è di aver dato inizio al costume per cui il consumatore più ricco compra essenzialmente le stesse cose del più povero. Mentre guardi alla televisione la pubblicità della Coca-Cola sai che anche il presidente beve Coca-Cola, che Liz Taylor beve Coca-Cola e anche tu puoi berla. Una Coca è un Coca e nessuna somma di denaro ti può permettere una Coca-Cola migliore di quella che beve il barbone all'angolo della strada. Ogni Coca-Cola è uguale a tutte le altre e ogni Coca-Cola è buona. Liz Taylor lo sa, lo sa il presidente, lo sa il barbone e lo sai anche tu.¹

¹ WARHOL, A. (2009) *La filosofia di Andy Warhol, da A a B e viceversa*, Milano: Abscondita, pp. 87-88.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

La Coca-Cola può essere definita pop e ciò che emerge da questa considerazione su quello che era stato già uno dei soggetti prediletti dalla Pop Art in generale è la sua accessibilità per chiunque secondo le stesse modalità. Per Warhol la democrazia statunitense si definisce a partire dalle merci che costituiscono il panorama oggettuale comune. Il secondo passaggio è il seguente:

Guardando le cose vedo sempre lo spazio che occupano.

Vorrei che quello spazio ricomparisse, che tornasse com'era, perché se contiene qualcosa è uno spazio perduto. Se vedo una sedia in uno spazio bello non m'importa di quanto sia bella la sedia, non potrà mai essere bella quanto lo spazio vuoto.

La mia scultura preferita è un muro con un buco che incornici lo spazio dall'altra parte.²

L'artista produce cose di cui nessuno ha bisogno occupando spazio, i media permettono alle persone di occupare più spazio di quanto potrebbero materialmente, la pittura è altrettanto una questione spaziale perché bisogna tener conto della tela, della sua forma e delle sue dimensioni, e perché consiste nel disporre il colore secondo rapporti spaziali. Le *Silver Clouds* riguardavano lo spazio, un buon uso dello spazio sono i graffiti. La città è una questione di economia dello spazio come lo sono gli edifici. La differenza tra l'America e l'Europa è spaziale. In linea con gli interessi di quegli anni, l'arte ha molto a che fare con gli spazi, sollecitata dalla medialità e dalla proliferazione degli oggetti artistici o pseudo-artistici.

² Ivi, p. 118.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

Posto tra l'oggetto che è anche merce e l'immagine massmediatica, da un lato, e la spazialità urbana e del supporto visivo, dall'altro, la Pop Art warholiano si collega alla dimensione sonora di quella stessa realtà sia in direzione del pop sia in direzione delle sperimentazioni colte; stabilire questo collegamento è ciò che ci si propone di fare. I concetti scelti a questo scopo sono quello di commonplace, una specificazione del common che ritorna spesso nel discorso filosofico e critico definendo l'ordinario, e quello di topografia, un'altra specificazione, questa volta della spazialità, provocatoriamente associata alla dimensione grafica, ma che può diventare funzionale allo scopo per il tramite dei modelli meccanici di produzione e riproduzione. Il testo è strutturato in due tempi ideali, delimitati dal riferimento a due autori differenti; l'analisi dell'uno ci porterà al pop musicale sfruttando l'accessibilità e la preferenza, quella dell'altro al suono attraverso i supporti e i paradigmi che vi sono connessi.

1.

Quando si dice che Andy Warhol è un esponente della Pop Art s'intende che fa parte di quegli artisti visuali americani che sono contraddistinti dall'assunzione ambigua del repertorio d'immagini massmediatiche e oggetti comuni e, in parte, delle loro tecniche di produzione, rispondendo all'impianto critico che sostiene la direttrice astratto-espressionista con la contaminazione di alto e basso e con un problematico realismo. Lasciando fuori la questione stilistica e ponendosi a un grado analitico, il termine Pop Art implica il riferimento alla familiarità dei soggetti scelti, che è una condizione della facile godibilità del contenuto, e alla possibilità di servirsi di modi di produzione differenti che si avvicinano sia all'anonimato dell'arte commerciale, sia all'accessibilità dell'oggetto d'arte. Ciò significa che pone le pratiche che vi rientrano al punto d'incrocio tra le diverse *arti* che assumono

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

consistenza nel secondo Novecento: alta, popular (con la minuscola), di massa, folk o popolare.

«Arte alta» è sinonimo di Belle arti o arte colta ed è ciò che si definisce distinguendosi dall'artigianato o dalle arti applicate nel 18° secolo, sostituendo, o meglio, ricalibrando la definizione ottenuta per mezzo del riferimento alla tipologia dell'oggetto prodotto e ai suoi fini. La «popular art» comprende quelle pratiche il cui confine con l'intrattenimento e le arti applicate è mobile in quanto si vale di mezzi di tipo riproduttivo oltre che produttivo ed è inseribile nelle dinamiche di una distribuzione ampia, non sottraendosi al consumo e di conseguenza a un certo tipo di fruizione che implica un apprezzamento differenziato rispetto a quello colto, ma che comunque non si distingue nettamente nemmeno dall'arte alta; il caso per eccellenza è il film. L'«arte di massa» si distingue dalla «popular» perché quest'ultima è maggiormente legata alla soddisfazione; il concetto di arte di massa si stabilisce in relazione al problema del rapporto con una élite culturale. Infine l'«arte folk» si pone in stretto rapporto con un gruppo di persone ed è variabile nel tempo, essa ha una relazione differente con il destinatario che pone il problema dell'accessibilità per il pubblico indistinto attraverso la commercializzazione; il suo caso esemplare non appartiene all'ambito del visivo, ma a quello musicale.³

La Pop Art è posta nella zona di convergenza tra queste distinzioni perché usa materiali popular. Questi non si limitano ad ampliare il repertorio preesistente ma

³ Questa presentazione sintetica fa riferimento alla voce «mass art» in: TOWNSEND, D. (2006) [a cura di] *Historical Dictionary of Aesthetics*, Toronto-Oxford: The Scarecrow Press, pp. 200-201.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

tendono a mettere in discussione il campo dell'artistico a partire dalla distinzione tra massa ed élite. Questo deriva anzitutto dalla loro familiarità: sono merci o immagini pubblicitarie concorrenti alla costituzione del panorama urbano e massmediale, la cui funzione va dalla soddisfazione dei bisogni alla comunicazione; essendo funzionali, questi oggetti sono portatori di un modello di relazione sociale che, però, il pop evidenzia problematicamente anche al livello dell'arte colta, più nello specifico alla base delle scelte operative interne alle dinamiche dell'arte d'avanguardia che sono legate a meccanismi di rivalità connessi al desiderio di successo.⁴

Così circoscritto il pop, si potrebbe risolvere la questione del rapporto tra visuale e sonoro includendola in questo campo; così facendo verrebbe generalizzata nel repertorio di problemi determinato dall'emersione dei mezzi di comunicazione, produzione e diffusione e della loro connessione con la ricerca della godibilità. Contemporaneamente, questo equivarrebbe a sostenere che il problema sia interamente traducibile nella questione della degenerazione in merce. Diversamente, concetti come quello di accessibilità potrebbero permettere di cogliere aspetti passati inosservati; infatti, quella, pur essendo condizione di possibilità della commerciabilità o dell'immediata comprensibilità e facile godibilità, non vi conduce di necessità, ma entro specifiche condizioni.

⁴ Su Warhol e la rivalità interna all'arte d'avanguardia cfr: KRAUSS, R. (1996) «Carnal Knowledge» in AA.VV. (2001) [a cura di A. Michelson] *Andy Warhol: October Files 2*, Cambridge: MIT Press, pp. 111-118.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

2.

Warhol ha dichiarato di preferire l'espressione «common art» piuttosto che «pop» intendendo riferirsi a un'arte che potesse essere *per tutti*. Dichiarando questo, pensava alla possibilità di acquistare la merce di cui si ha bisogno grazie alla produzione di massa così com'era nei primi anni Sessanta e dintorni.⁵ È in questo senso che si è interessato alla televisione e al cinema, ma pensando al modello già disponibile nella democrazia americana, ha basato l'operazione di riduzione della distanza dal prodotto artistico sull'accessibilità dell'oggetto merce, sulla promessa di felicità della pubblicità e sull'icona hollywoodiana. Il modo in cui lo ha fatto è stato quello di assumere il soggetto figurativo proveniente dal panorama massmediatico e urbano senza ricorrere a modificazioni visibili, ma lasciandolo nel suo stato di commonplace.

Assumendo tutta la problematicità dello stato di cose delineato, il commonplace è declinabile nel senso del common, di ciò che è comune e ordinario, ma anche nel senso della banalità. E, in effetti, è quest'ultimo il punto di partenza della filosofia dell'arte di Arthur C. Danto, l'interprete più influente del pop warholiano in ambito filosofico. Secondo Danto, Warhol ha cambiato la storia dell'arte da un punto di vista filosofico. Tale idea è una costante fin da «The Artworld», l'articolo con cui inaugura la sua riflessione sul pop a partire dalla mostra di Warhol alla Stable Gallery del 1964, dove vengono esposte le note *Brillo*

⁵ La dichiarazione è riportata in: FOSTER, A. (1996) «Morte in America» in AA. VV. (2012) [a cura di M. Belpoliti e E. Grazioli] *Andy Warhol*, Milano: Marcos y Marcos, p. 244.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

Box.⁶ In sintesi, il problema è definire l'arte in un'epoca in cui è percettivamente indiscernibile dall'ordinario. Il tema strettamente filosofico è sviluppato sistematicamente ne *La trasfigurazione del banale*, dove il termine «banale» è proprio la traduzione dell'inglese «commonplace». ⁷ Quest'ultimo indica l'oggetto reale che è la controparte dell'opera, sulla base del fatto che il soggetto dell'arte non è un referente esterno o il suo contenuto, ma l'arte stessa.

Si tratta di una torsione concettuale che si basa sul modello metaforico-intensionale dell>Aboutness: l'«essere-a-proposito-di» dell'arte secondo il quale essa ha con l'ordinario un rapporto di «trasfigurazione» che risulta evidente quando l'opera è indiscernibile da un referente esterno ma, al contempo, se ne differenzia, come nel caso di *Brillo Box*. La differenza, lo scarto tra arte e realtà così delineato definisce la prima come un «significato incarnato», appunto: il risultato di una «trasfigurazione del banale». In «“Other Pictures We Look At – His Prints We Read”». Danto Reading Lamb Reading Hogarth on the Art of the Commonplace», Lydia Goehr chiarisce cosa Danto intende per trasfigurazione.⁸ Richiamando la pratica dell'«ekphrasis», che in passato consentiva l'accessibilità all'opera d'arte attraverso descrizioni, Goehr mette in gioco il problema della fruizione laddove

⁶ DANTO, A. C. (1964) «The Artworld» in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584.

⁷ DANTO, A. C. (2008) *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it. di S. Velotti, Roma-Bari: Laterza.

⁸ GOEHR, L. (2012) «“Other Pictures We Look At – His Prints We Read”». Danto Reading Lamb Reading Hogarth on the Art of the Commonplace» in ROLLINS, M. (2012) [a cura di] *Danto and His Critics, Second Edition*, Malden (MA): John Wiley and Sons, pp. 84-108.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

l'opera sia mediata da parole; tale possibilità è disapprovata da chi, come il critico Leo Steinberg, lamenta che le descrizioni autorizzino a non avere esperienza diretta dell'opera. Danto, vivendo in un mondo che non necessita di descrizioni affinché le opere siano accessibili ai più, ritiene che la traduzione in parole, declinata in interpretazione, consenta di resistere alla tendenza attuale di inscrivere l'arte nella stessa categoria della merce (commodities) e degli oggetti ordinari (commonplaces), dunque, non si tratterà di una mera traduzione in parole ma di un processo di coinvolgimento della mente nell'osservazione: «a re-imaging in the mind's eye which each person must do for herself».⁹ Altra cosa rispetto alla critica di una mostra, che, invece, deve sollecitare il desiderio di vedere l'opera in prima persona.

Goehr spiega che Danto non oppone la mente capace di leggere all'occhio cognitivo e percettivo a un livello in senso stretto sensibile e percepiente, perché la trasfigurazione non è un movimento verticale (redentivo o edificante) ma orizzontale e storico. Di conseguenza il commonplace è trasfigurato nella misura in cui non è più l'oggetto della percezione immediata, di uno sguardo che non discrimina o delle abitudini mentali, ma un veicolo per la mente, qualcosa che necessita del pensiero per essere compresa, che non sia legata al visibile in senso stretto ma che sappia riconoscere il ruolo di un contesto storico-teorico. È questo che spiega la torsione riguardante il soggetto figurativo che Danto ritiene Warhol metta in opera; essa ci dice che non interessa il contenuto rappresentativo, ma la

⁹ Ivi, p. 93. Cfr. «Danto uses the idea of describing art to show that pictorial art, as an art, is capable of expanding its mere pictorial mimetic ability to assume also the power of diegesis». Ivi, p. 85.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

parabola dello sviluppo interno al concetto di rappresentazione ormai giunta al compimento. Si tratta dello sviluppo storico che porta alla hegeliana «fine della storia dell'arte».

In *Dopo la fine dell'arte*, Danto spiega che la Pop Art si colloca al termine di una narrazione che segue una linea di sviluppo dalla quale il realismo era stato tagliato fuori, per questo la presenza di un soggetto figurativo sembra riproporre la polemica con l'astrazione.¹⁰ Ma lo sembra soltanto in quanto, secondo una lettura coerente con il modello dell'Aboutness, prendendo atto del fatto che i mezzi tecnici destituiscono l'arte dal compito di rappresentare fedelmente la realtà, perché capaci di presentare il soggetto come un contenuto senza ricorrere a segni d'inferenza ma producendo immagini adeguate alle condizioni ottiche umane, la Pop Art priva di pertinenza il dibattito stesso.¹¹ Ciò corrisponde all'analisi di Goehr, quando evidenzia che la questione del realismo si ripropone in termini di «effetto di realtà». Spiega infatti che, in una società tecnologicamente avanzata, è possibile un'arte dell'«oggetto trovato» che, illusoriamente, comporta un ritorno del paradigma pre-storico immanente. Tale illusione è un errore rettificabile, infatti è la percezione mera che non sta al passo con il progresso tecnologico.¹²

¹⁰ Cfr. DANTO, A. C. (2008) *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. di N. Poo, Mondadori: Milano.

¹¹ Cfr. DANTO, A. C. (2013) [a cura di T. Andina] *La destituzione filosofica dell'arte*, trad. it. di C. Barbero, Palermo: Aesthetica, pp. 112-136.

¹² GOEHR, L. (2012) «Other Pictures We Look At His Prints We Read», cit., p. 106.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

Semplificando e ampliando, l'effetto di realtà si verifica con un modello immanente di referenza sostenuto dalla credenza, di cui è un esempio la convinzione che in un'immagine del dio vi sia il dio stesso; si evita tale modello quando si sposta l'attenzione dal cosa al come. La trasfigurazione del commonplace fa i conti anche con questa questione.

3.

Posto il realismo al livello non riflesso dell'errore, la questione si sposta e passa per il legame con la coscienza collettiva che Danto presuppone implicato nel ruolo filosofico di Warhol.¹³ Nel testo che gli ha dedicato, analizza il lavoro su *L'ultima cena* di Leonardo. Questa appartiene alla coscienza collettiva in quanto tutti la conoscono senza che ci sia bisogno di vederla; ciò la rende adatta a veicolare un soggetto nascosto, piuttosto che a essere essa stessa un soggetto. La visibilità stessa è un veicolo e basandosi sul modello di significazione dell'arte, fa emergere il soggetto tra la copia seriale e la superficialità materiale attraverso l'attenzione per le sue modalità. Ne è un esempio *Camouflage Last Supper*, in cui il rumore visivo del pattern mimetico riorienta la lettura esteriorizzando un soggetto nascosto, la spaventosa politica del nostro tempo. Qui Danto controbilancia l'effetto di realtà con una declinazione post-storica dell>Aboutness che sposta la questione del rapporto con la realtà sulla politica.

¹³ DANTO, A. C. (2010) *Andy Warhol*, trad. it. di P. Carmagnani, Torino: Einaudi, p. 111.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

L'epoca post-storica è ciò che fa seguito alla fine della storia dell'arte: l'oggi. Prima di ciò, questo analizza Goehr, la dimensione storica determina l'iscrizione dello sviluppo artistico all'interno di una dinamica segnata da un prima e un dopo; la stessa che è richiamata dal riferimento di Danto a *Before and After*, una tela di Warhol dei primi anni Sessanta esposta nella vetrina di Bonwit Teller. In *Andy Warhol* essa è richiamata in quanto porta agli universali umani attraverso la pubblicità, che fa capo a un modello religioso di soddisfazione dei bisogni basato su proiezioni e, attraverso essi, alla coscienza collettiva. Giunta a compimento la storia dell'arte, sono questi bisogni che restano in quanto costanti, a essi l'arte risponde in maniera funzionale e, eliminata la necessità della concatenazione storica di prima e dopo, tutto diventa possibile.¹⁴ Poiché l'opera continua ad essere un significato incarnato e permane il rapporto di trasfigurazione anche fuori della storia, il passaggio al post-storico è utile a evidenziare un risvolto inaspettato che rimette in questione il *commonplace*. Questo era stato liquidato come banalità, altro dall'arte, nella torsione dell'arte su se stessa nel momento in cui doveva compiersi la parabola dell'arte come rappresentazione. Qualcosa cambia laddove Danto riconosce l'intrusione della preferenza nel suo lavoro teorico. Scrive ne *L'abuso della bellezza*:

La scelta delle Brillo Box come oggetto del mio interesse filosofico era una di quelle innumerevoli decisioni che tutti noi prendiamo in ogni momento della vita, basato

¹⁴ «La decorazione, l'autoespressione e il divertimento sono naturalmente bisogni umani che rimangono costanti. Ci sarà sempre un servizio che l'arte potrà offrire, se gli artisti lo vorranno». DANTO, A. C. (2013) *La destituzione filosofica dell'arte*, cit., p. 135.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

sulle differenze del fascino estetico. Si tratta di un buon esempio di come il design ci costringa ad una scelta, come ci spinga verso un prodotto piuttosto che verso un suo concorrente, sia che stiamo acquistando una spugna, una cravatta o un dipinto ad olio.¹⁵

Ad anni di distanza da «The Artworld», la Brillo Box, la scatola ordinaria che contiene pagliette saponate, il cui logo è opera dell'artista commerciale James Harvey, è riconosciuta come bella nel senso che possiede un fascino che spinge a preferirla. Il punto di Danto è il riconoscimento del ruolo non marginale di una componente estetica, ma le conseguenze sono moltissime. Non solo la preferenza ha orientato Danto nella scelta di un'opera tra tante simili, ma addirittura il successo della Pop Art è riconducibile alla bellezza degli elementi grafici di cui si è appropriata. D'altro canto, se l'arte contemporanea non ritiene la bellezza una sua condizione necessaria, queste riconsiderazioni permettono di ritrovarla al livello dell'artefatto: nella grafica, nelle arti applicate e di avviare un ripensamento della questione a partire dai processi di estetizzazione della realtà. Ma non è esattamente ciò che fa Danto.

4.

È interessante richiamare a proposito della preferenza l'analisi di Danto di un lavoro di Vitalij Komar e Aleksander Melamid che consiste in uno studio sull'«arte della gente», condotta come un'indagine di mercato, i cui risultati sono sommati e

¹⁵ DANTO, A. C. (2008) *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad. it di C. Italia, Milano: Postmedia, p. 28.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

concretizzati provocatoriamente e ironicamente in un dipinto: *The Most Wanted Painting*.¹⁶ Secondo Danto, il risultato è «incompatibile con quello che la maggioranza delle persone domandano a un quadro» in quanto le caratteristiche preferite durante il sondaggio sono soltanto una serie di luoghi comuni sull'arte che dicono più cosa si pensa l'arte debba essere che non ciò che si vorrebbe che fosse, o più semplicemente, che indicano delle aspettative culturali riguardanti l'arte. Esplicitamente, Danto richiama il caso per evidenziare ancora una volta la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è, nello specifico dell'operazione di Komar e Melamid: come lo sia la performance e non il dipinto. Questo riapre la divaricazione tra arte e luogo comune, ma l'intreccio tra i due è troppo stretto e il gioco ironico rimette in campo i parametri che si sono rintracciati inizialmente a proposito dell'intenzione di Warhol di produrre una «common art».

Spesso si ritiene che il pop sia un gusto o una sensibilità che costituisce una logica nella società massmediatica, senza ben spiegare cosa questo significhi. Più che di un gusto bisognerebbe parlare di preferenza e non tanto per indicare nel pop il carattere di ciò che piace a chiunque, quanto un campo contemporaneamente individuale e collettivo, soggettivo e oggettivo o condiviso, posto tra il polo del ridimensionamento dantiano del giudizio di gusto e i meccanismi del consenso.¹⁷

¹⁶ Danto, A. C. (2008) *Dopo la fine dell'arte*, cit., pp. 221-230. In verità in più dipinti e nella sua declinazione negativa (*The Least Wanted Painting*).

¹⁷ Per la distinzione tra gusto e preferenza si legga: DORFLES, G. (2016) «Dal significato alle scelte» in [a cura di L. Cesari] *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, Milano: Bompiani, p. 1615.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

Se si volesse porre a questo livello il legame tra Warhol e la coscienza comune, ricalibrando ciò che Danto riconosce come bellezza capace di condizionare le scelte nella semplice preferenza, si troverebbe un tramite per ritornare alla questione dell'accessibilità interno alle dinamiche di costituzione delle icone massmediatiche proprio a partire dalle costanti che sono i bisogni umani.

A conclusione la sezione dedicata a Danto, si potrà ritenere di aver ottenuto un intreccio così stretto tra arte e panorama ordinario da potersi riferire alla musica pop. La preferenza sottolinea una presenza di parametri estetici nel contesto ordinario basata sulla familiarità dei contenuti e sulla possibilità dell'accessibilità di questi attraverso i mass-media, calibrati sul prodotto ottenuto per mezzo di produzione e riproduzione. Ciò vale in ambito visivo e in ambito musicale in quanto, in ambedue i casi, si tratta di artefatti che si possono definire a partire da una funzione dell'arte e delle arti applicate. Il livello funzionale, infatti, si impone anche in un contesto come quello di Danto teso a definire l'arte in quanto tale; sebbene qui sia maggiormente evidente in epoca post-storica. E la funzione è ciò che ci riporta al commonplace in quanto tale, senza che vengano recisi i legami con l'ordinario. Si è così posto problematicamente il primo legame: quello con la musica pop. Altra cosa sarà arrivare al suono, in quanto bisogna collocarsi sul versante opposto.

5.

Il commonplace ha costituito nelle pagine precedenti il vincolo con la realtà sociale e mediale, la cui presenza impedisce di relegare l'arte in un campo altro rispetto a quella. In tutta la problematicità appena ricordata e legato alla questione della preferenza, compare anche in un articolo di Leo Steinberg dedicato a Jasper Johns,

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

artista visuale ritenuto spesso, insieme a Robert Rauschenberg, un proto-pop.¹⁸ Lo scritto è *Jasper Johns: the First Seven Years of His Art*, testo dei primi anni Sessanta e sottoposto a revisioni successive.¹⁹

Steinberg scrive di commonplace a proposito di un soggetto di tipo figurativo caratterizzato come privo d'interesse in quanto ordinario e la cui ovvietà consente il lavoro formale e tecnico in pittura.²⁰ Qui il contenuto del dipinto, il soggetto, la dimensione dell'immagine e quella del quadro sono tenuti distinti all'interno di un processo di letteralizzazione ottenuto attraverso la tecnica che conquista la perdita dell'ordine visivo figura-fondo attenendosi alla bidimensionalità propria dell'immagine considerata a partire dal suo supporto. Con ciò Steinberg ritiene che Johns risponda alla «flatness», ovverosia il concetto con cui Clement Greenberg aveva aggiornato il dibattito intorno alla specificità dei mezzi artistici e che, insieme al «all over», gli aveva consentito di stabilire la base teorica con la quale sancire la necessità dello sviluppo artistico in termini di espressionismo astratto e i criteri

¹⁸ Per un quadro complete della questione: ZEVI, A. (2000) *Arte USA del Novecento*, Milano: Carocci, pp. 199-220.

¹⁹ STEINBERG, L. (2007) *Other Criteria. Confrontation with Twentieth Century-Art*, Chicago-London: The University of Chicago Press, pp. 17-54.

²⁰ Lo si confronti con la famosa dichiarazione di Jasper Johns: «Usare la bandiera americana faceva sì che non la dovessi disegnare. Così ho proceduto con i bersagli – cose che la mente già conosce. Ciò che consente di lavorare ad altri livelli». Riportata in: ZEVI, A.(2000) *Arte USA del Novecento*, cit., p. 202.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

formali a cui attenersi per realizzare un'opera d'arte buona.²¹ Il risultato di Johns è un'oggettivazione tecnica della pittura che impedisce la semplice referenza figurativa, elemento che era stato escluso dall'impianto greenberghiano, attraverso bandiere, bersagli, numeri, lettere o oggetti messi in relazione con il supporto pittorico. Steinberg elenca le caratteristiche dei *soggetti* impiegati: si tratti di artefatti (man-made things) dotati di una forma convenzionale o rituale che determinano le dimensioni del dipinto e la sua forma; essi sono inoltre unitari, piatti e non gerarchizzati, hanno un carattere passivo piuttosto che attivo e sono oggetti comuni all'interno del nostro ambiente (commonplaces of our environment).²² Tutte queste caratteristiche concorrono alla letteralizzazione della tecnica facendo del commonplace un dipinto.

Si può parlare di scelta a proposito di tali oggetti solo se si regolerà la preferenza che la determina sul loro carattere universale e sulla mancanza di un'attrazione di tipo personale; paradossalmente: «What Johns loves in his objects is that they are nobody's preference; no even his own».²³ Sta qui il senso filosofico del richiamo alla lettura di Johns di Steinberg, nel passaggio all'anonimato attraverso il commonplace. Esso, infatti, riconosciuto in quanto artefatto, consente di stabilire il discorso al livello tecnico e formale dell'opera e, solo in base a ciò, di

²¹ Si legga in proposito *Verso un più nuovo Laocoonte*: GREENBERG, C. (2011) [a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi] *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, trad. it. di B. Cingerli, Milano: Johan & Levi, pp. 52-64.

²² STEINBERG, L. (2007) *Other Criteria*, cit., p. 26.

²³ Ivi, p. 30.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

convertirla oggettualmente. Questo, però, non basta, è necessario richiamare il luogo in cui è citato direttamente Warhol per comprendere il senso dello spostamento in atto e arrivare al punto stabilito.

6.

In *Other Criteria*, Steinberg scrive che Warhol concepisce il quadro «come l'immagine di un'immagine» includendolo tra quelli che fanno capo al suo «paradigma del pianale».²⁴ Egli ritiene con questa espressione di poter ricalibrare l'arte degli anni Sessanta a partire dall'orizzontalità del piano di stampa come modello di un'alterazione del rapporto con il piano pittorico che è posta all'incrocio con l'immaginazione, laddove il riferimento a quest'ultima spiega in che senso l'occhio è da ritenersi parte della mente.²⁵ Scrive:

Prendo a prestito la definizione di pianale (*flatbed*) dalla macchina da stampa in piano: “una base orizzontale su cui poggia una superficie orizzontale stampabile” (Webster). Propongo di utilizzare questa parola per descrivere il piano pittorico caratteristico degli anni Sessanta: una superficie piana pittorica la cui angolazione rispetto alla stazione eretta dell'uomo è la condizione preliminare del mutamento del suo contenuto.²⁶

²⁴ Ivi, pp. 55-91. Il saggio è stato tradotto in italiano in: DI GIACOMO, G., ZAMBIANCHI, C. [a cura di] (2008) *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari: Laterza.

²⁵ Ci si riferisce a *The Eye Is a Part of the Mind* del 1953: STEINBERG, L. (2007) *Other Criteria*, cit., pp. 289-306.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

È questo il paradigma seguendo il quale lo sguardo si rivolge di nuovo alla realtà ruotando, però, di novanta gradi, in modo tale da avere un'arte che non sia più «l'analogo della natura, ma di processi operativi». Nemmeno in questo caso il problema risiede nel contenuto rappresentativo poiché, non potendo più intendere i bordi delle tele in analogia con i telai delle finestre, esso mette in questione la cultura:

Ciò che ho in mente è il riferimento psichico dell'immagine, il suo modo specifico di mettersi in rapporto con l'immaginazione dell'osservatore, e tendo a considerare il passaggio dalla posizione verticale a quella orizzontale come l'espressione più radicale del cambiamento nel contenuto dell'arte: il passaggio dalla natura alla cultura.²⁷

Attraverso il riferimento ai ready-made di Duchamp, che sono forse il primo esempio di questa alterazione, Steinberg avvicina Warhol a Rauschenberg, definendo le tele di entrambi dei palinsesti adatti a supportare qualsiasi contenuto sulla base di un rapporto con la coscienza «immersa nel cervello della città».²⁸ Detto prendendo a prestito un'altra espressione: lo spazio della tela è un continuum simbolico adatto ad ospitare qualsiasi cosa abbia «un carattere universalmente familiare».²⁹ È il fare sul modello della stampa; è un paradigma che non pretende

²⁶ DIGIACOMO, G., ZAMBIANCHI, C. [a cura di] (2008) *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, cit., p. 129.

²⁷ Ivi, p. 128

²⁸ Ivi, p. 136.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

una discontinuità tra il lavoro artistico e quello ordinario, che parte dal contesto urbano e dai suoi mezzi per un'arte capace di rapportarsi alle condizioni contemporanee e che colloca il problema del realismo nel rapporto tra l'immaginazione e i mezzi, nel quale il contenuto dell'immaginario pop sposta l'attenzione sullo spazio in cui è collocato. Se Steinberg scrive di non-arte in proposito, lo fa per evidenziare una discontinuità rispetto alle teorie dominanti; se scrive di Warhol e di Rauschenberg come di «operatori» è perché il loro rapporto con il basso passa per il fare.

Detto diversamente, con il riferimento allo spazio si richiama il tabellone pubblicitario così come il tavolo di lavoro e il telaio serigrafico. Essi sono portatori di un'orizzontalità topografica che non sta a indicare un rapporto letterale, bensì la relazione tra l'immaginazione e i mezzi in cui si concretizza il fare. Ciò consente di richiamare anche la registrazione, per il tramite dei mezzi, e la scrittura musicale, per il tramite del riorientamento della stampa, e di cogliere la possibilità di una continuità tra visuale e sonoro perché il visivo smette di essere calibrato sulla visione di qualcosa nell'ordine spaziale della finestra sul mondo e mette a contenuto la cultura, non come referente, ma rimandando alla coscienza che vi è implicata per come funziona nella contemporaneità. Con questi parametri il riferimento al prelievo dal panorama massmediatico e la conseguente stampa su tela non mirano più a richiamare un discorso compositivo capace di unire i pezzi prelevati e di far leva su una componente semantica ineliminabile, ma a porre lo spazio come

²⁹ Ivi, p. 134.

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

condizione di una disposizione sintattica il cui rapporto con la realtà non è ancora una volta una referenza semplice che si risolve nell'immediatezza della riconoscibilità del soggetto, ma un modello che implica una sua assunzione materiale grazie al riconoscimento del farsi avanti di una diversa sensibilità legata ai supporti mediatici e agli spazi cittadini. E che viene messa a tema proprio attraverso il mezzo in quanto supporto, che, nel caso della registrazione, ci porterebbe al suono come elemento materialmente prelevato. Con ciò può dirsi aperta una seconda connessione che permette di non ridurre i procedimenti alla base del rapporto con l'ordinario alla sua assunzione acritica o alla sua celebrazione. Con gli «altri criteri» di Steinberg ritroviamo gli elementi di apertura ma rimodulati in un diverso senso. Questa seconda connessione non è separata dalla prima, infatti, il tabellone pubblicitario riporta attraverso gli spazi al contesto della comunicazione massmediatica dal punto di vista della compresenza di elementi differenti in un unico spazio significativo. E questo richiama la necessità di ripensare anche lo spazio musicale, per esempio, per citare quello più vicino agli anni a cui si è fatto riferimento e immediatamente affine al tabellone, quello radiofonico; senza escludere la possibilità di metterlo in discussione rispetto ai contesti in cui queste dinamiche si sono riassestate oggi.

A mo' di conclusione: dal punto di vista concettuale, servendomi del commonplace come contrappeso irrisolto della teoria, ho evitato il discorso tradizionale sulla figurazione posto in termini di soggetto o oggetto deviando sul panorama oggettuale e sullo spazio. La prima deviazione unisce un luogo di proiezione e distanziamento all'oggetto come cifra dell'accessibilità e inquadra quel pop che indica un generico carattere della società di massa. La seconda dà un paradigma che non può evitare il confronto con la materialità di cui si fa carico l'arte degli anni Sessanta, ridimensionando la necessità della specificità mediale. Queste precisazioni mi

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

consentono di chiudere tornando al punto di partenza: alla bottiglia di Coca-Cola e al peso dello spazio in arte. Certamente il problema non può dirsi esaurito. Si dovrebbero mettere alla prova le connessioni proposte e le deviazioni usate rapportandole direttamente con esempi di musica pop e sperimentazione sonora anche affrontando tutti quei temi a cui non si è avuto modo di fare riferimento, essendo stato posto a un livello forse troppo generico il discorso. Infatti, il commonplace dovrebbe svilupparsi nel suo aspetto seriale, mettendo in gioco il problematico rapporto con il minimal visivo e musicale. Mentre lo spazio dovrebbe fare i conti con la performance e l'happening evidenziando di nuovo, sebbene problematicamente, la componente ordinaria, in termini di rituale, l'altra faccia dell'oggetto comune.

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV.** (2001) [a cura di A. Michelson] *Andy Warhol: October Files 2*, Cambridge: MIT Press;
- AA. VV.** (2012) [a cura di M. Belpoliti e E. Grazioli] *Andy Warhol*, Milano: Marcos y Marcos;
- DANTO, A. C.** (1964) «The Artworld» in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, pp. 571-584;
- DANTO, A. C.** (2008) *Dopo la fine dell'arte. L'arte contemporanea e il confine della storia*, trad. it. di N. Poo, Milano: Mondadori;
- DANTO, A. C.** (2008) *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, trad. it. di S. Velotti, Roma-Bari: Laterza;

Commonplaces e topografie: un esercizio filosofico di collegamento tra visuale e sonoro a partire dal pop di Andy Warhol di Filomena Parente

- DANTO, A. C.** (2008) *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, trad. it di C. Italia, Milano: Postmedia;
- DANTO, A. C.** (2010) *Andy Warhol*, trad. it. di P. Carmagnani, Torino: Einaudi;
- DANTO, A. C.** (2013) [a cura di T. Andina] *La destituzione filosofica dell'arte*, trad. it. di C. Barbero, Palermo: Aesthetica;
- DI GIACOMO, G., ZAMBIANCHI, C.** [a cura di] (2008) *Alle origini dell'opera d'arte contemporanea*, Roma-Bari: Laterza;
- DORFLES, G.** (2016) [a cura di L. Cesari] *Estetica senza dialettica. Scritti dal 1933 al 2014*, Milano: Bompiani;
- GREENBERG, C.** (2011) [a cura di G. Di Salvatore e L. Fassi] *L'avventura del modernismo. Antologia critica*, trad. it. di B. Cingerli, Milano: Johan & Levi;
- STEINBERG, L.** (2007) *Other Criteria. Confrontation with Twentieth Century-Art*, Chicago-London: The University of Chicago Press;
- TOWNSEND, D.** (2006) [a cura di] *Historical Dictionary of Aesthetics*, Toronto-Oxford: The Scarecrow Press;
- WARHOL, A.** (2009) *La filosofia di Andy Warhol, da A a B e viceversa*, Milano: Abscondita;
- ZEVI, A.** (2000) *Arte USA del Novecento*, Milano: Carocci.

**THE ICY FACE OF NAPLES:
CONTEMPORARY LANDSCAPES OF PIANO MUSIC**

FIRST SECTION

LORENZO PONE

[ENGLISH TRANSLATION BY FEDERICO MÒNFIGO AND LORENZO PONE]

Preface

This article does not claim to be exhaustive, especially considering the breadth and arduous documentation of the subject matter. The aim of this essay is to give an overview of what has happened in the field of piano composition in Naples in the last fifty years, from the 1970s to the present day. There are many composers whose existence and activities they are aware of, but of whom, despite repeated research, I have not been able to find scores or listens. I will always be ready to receive the contributions of those who, involuntarily but forcibly, I “had to” forget. Others, whose work I know by close contact, do not have in their catalogues any piece for piano solo or, sometimes, expressed their preference to not divulgate what they

[divulgazione audiotestuale]

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

consider as youth works, which they do not feel to be representative of their evolved language. The essay appeared on D.A.T. on September 2018, divided into five “episodes”, in its Italian version. This English translation appears to be longer and richer, due to the updates I’ve inserted during the past year and due to the evolutions or changes of some situations, as the presence of the web of recordings (at it is, for instance, Montagano’s case) that were not available when the Italian version was published. The titles of the analyzed compositions, as well as the titles of book or articles adopted as sources, are still given in the original languages adopted by the composers and the authors. The author of this essay is always up to receive correction and to update any possible lack of precisions human tendency to imperfection might have caused.

An obsolete stereotype demands that all expressions bound to the Neapolitan imaginary be a direct emanation of a Mediterranean culture, always characterised by bright, vibrant, gaudy colours. Naples, however, holds by its very nature has a taste for *transvestism*, which reveals an extraordinary and subtle ability to mask itself continuously, a *leitmotiv* shared among many other capitals. This is how, on your way to work an early January morning, the Lungomare Caracciolo seen from Posillipo, immersed in the cloudy-wintery mist, with Castel dell'Ovo attacked by the greyi raging sea, may for a moment look like the harbours of Hamburg or Antwerp. On such a day, perhaps late in the afternoon, the trees of the Villa Comunale, bare and sharp against the 19th century facade of the Zoological Station by Anton Dohrn, will bring us, for a moment, in the hallucinated Vienna of Kafka and Schiele. And how many corners of the Vomero, just behind Via Luca Giordano,

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

Piazza Vanvitelli or Via Cimarosa, on a clear, bright and sparkling November Sunday, will take on the appearances of certain corners of Paris, between Montmartre and Abesses. Piazza Borsa will look like London on a March rainy morning (the area near Aldwych, for instance) and the city itself will insidiously force you to believe it, at least up until the monumental architectural blocks of Piazza Matteotti. Big and old cities, where by “big” I mean rich in evocation, oneirism and visionaryism, retain, each one, fragments of the others, small pieces scattered here and there, results of an ancient game of invisible mirrors. Naples loves using them to disguise, surprise and hide: and it is precisely among the prisms of its own illusionism that it reveals its souls, the most true ones.

There has been a lot of talk, for example, about the “Spanish” (so to speak...) Domenico Scarlatti, but not many understand how much of a Neapolitan there is in his keyboard works. It was in Vienna that I had the opportunity to play for Paul Badura-Skoda, performing the *Sonata in F minor K 365*, a page that I consider painful and full of a sense of tragedy, and which is measured and mysterious at once. At the end of the performance, Paul Badura-Skoda, who would have soon become one of my most direct teachers, said spontaneously:

“Very beautiful. But the warmth of Naples, *the sun of Naples*, is missing! Why so?”.

The greatness of those who really are great, consists of not trying to instilling any reverential fear: it was natural and easy for me to discuss with him that *there is*, in fact, a Neapolitan melancholy, a severity, a real *spleen* that goes together with the sense of tense drama that is found in Scarlatti and, many times, in other Neapolitan composers. The Neapolitan “self” not rarely shows, rather than a colourful and lively nature, a contemplative, austere, distant and at times arcane

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

side: think of the smooth-and-dry behaviour of Eduardo de Filippo, or of the aristocratic bearing, measured and even *distant* understatement of Antonio de Curtis. Just as a Neapolitan *spleen* exists, associated to it exists an icy and severe nature of the Neapolitan “self”, which is of Naples itself. It is a nature which, beyond any conventional vision, can be continuously found in the cultural inheritance of the city.

Such an exploration of suggestions and tints seems to offer the basis for two of the works that integrate the meagre output of **Luciano Cilio** (1950-1983), a Neapolitan from Vomero Alto who, before ending up committing suicide marked the city as well as the European various and vibrant musical landscape of the 1970s. Girolamo De Simone tells, *prima manu*, the gestalt of Cilio’s *Sonata*¹. The recipient of the piece was Eugenio Fels, who should have performed, during a recital of his, a presumptive diptych by Cilio under the title *Due pezzi* for piano. The two pieces in question were, in fact, the *Sonata* (allegedly in one of the first of its four versions) and the *Terzo quadro* taken from *Dialoghi del presente*, a chamber work published

¹ DE SIMONE, G. (2011) “La Sonata che non c’è”, in: *Luciano Cilio told me...*, Naples: Ed. ilmiolibro (self publishing). De Simone talks about a *Sonata n. 4*, accounting for previous versions of the same material that Cilio later merged into the piece in question: from here on I will refer to it as Luciano Cilio’s *Sonata*, as it is the only number of his production to be named as such. I report what De Simone himself wrote me about it: “Cilio’s *Sonata* is my version-transcription from his notes that are almost illegible or from some scores noted by others. It was initially proposed live in a long version, then cut and re-cut by Luciano himself at each performance. My transcription version is based on the last manuscript (noticed by others, since Luciano didn’t write music with traditional systems, preferring a graphic notation by means of symbols that he explained from time to time to his performers). The first performance was in Rome in 1979, Teatro di Trastevere, and the last, with Luciano still alive, on the 30th of July 1981 at Villa Pignatelli for the historic convention *Avanguardia e ricerca a Napoli negli Anni ‘70*, with Eugenio Fels at the piano”.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

on vinyl for EMI in 1977. It seems that Fels was in fact the very inspiration behind the *Sonata*: the anecdote reports a Cilio particularly impressed by a performance of Frédéric Chopin's *Nocturne in C sharp minor op. post.*, a prelude-like moment that would have given rise to a series of improvisations in the same tonality. Of the romantic seed which innervates the substance of the piece, to which De Simone wisely refers², is left in the writing an underground tension, that nevertheless remains diluted in an apparently calm amalgam. It is the apparent telluric-calm of the Neapolitan subsoil, that seems to keep always under control its potentially incandescent and eruptive substances. In this case they are *cooled* lava, that let emerge (as Stravinsky said about Webern) condensed, precious gems. Cilio's pianistic preciousness, already evident but more lyrical in *Terzo quadro*, here leads us to the nocturnal atmospheres of the medieval centre of the city, asleep under the cold, milky light of the moon. The phonic material, far from being *tonal* compared to previous versions of which unfortunately we have no trace (there are only a couple of reel-recordings by Eugenio Fels, still unpublished) reveals the fruits of a long process of elaboration and exspoliation: the arrangement of the intervals seems to be Cilio's main concern, who designs the piece architecture as if it were to draw the features of the oneiric space evoked by the *Sonata*. The distances between the sound cells are calibrated in a way that creates a real resonant space: the registers of the piano are used on the basis of their timbre, showing a technique that never fails to responding to the obligation to be pianistic³. Here, it might possible to find

² *ibid.*

³ The same reasons for organizing the timbre of the registers lead occurs, for example, in Brahms.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

Chopin: the Chopin of dilations, of the bass tone *distanced* from the lyrical element of the musical phrase, a signature that allows the instrument to resonate, and to create natural imaginary spaces. It happened to me researching on Cilio and in his *Sonata* in particular, to bump into sharp opinions, of which the main argument was that the piece in question has nothing of the sonata in the formal sense, and that the organization of the material, although already undoubtedly seductive in the very first bars, would then be lost in subsequent inconsistent digressions. Instead, the architecture of the piece appears, to a more attentive eye, subtly refined: after all, Cilio, a self-taught musician, had partially completed regular studies as an architect, and in his essays on music, and in the few interviews he released, it is easy to identify how much his very instinctive sound research looked constantly for a coherent formal elaboration. The static nature of the musical material employed produces a double sensation of spatiality. *Horizontality* can be perceived through the wide arrangement of the intervals, elaborated in terms of timbre and resonance: it is the timbre that defines the form, without diminishing the importance of the line, the drawing, or the stroke. A *vertical* dimension emerges as a counterbalance, and it is perhaps more marked: this crystallized, sidereal music of nocturnal tints evokes Naples as a vertical city, hypogeal and, perhaps, even esoteric. Let's imagine Piazza San Domenico, for instance, the medieval Naples asleep under the moon, the nocturnal Naples of the underground meetings of the alchemists, the pensive Naples of some calm summer nights in which, walking through the deserted historical centre, it seems as if the deep *hypogea* projected their icy, enigmatic gaze over the passer-by. The hallucinating power of the writing adopted by Cilio in the *Sonata* (which I personally find again, evolved and transformed, in later pieces such as *Suiff* and *Studio* for winds) does not fall into a mere expressionism that is end in itself: the lyricism of the style is in fact undeniable, and it is constantly placed in the foreground. It is a song of cold-tempered emotions, echoes of Skrijabin and Ravel

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

(such a cadenza-like arrangement of the formula that opens the *Sonata*, and returns almost in conclusion, evokes certain suspensions of *Ondine*, where even a combined performance with the *op. 1* of Berg would be profoundly meaningful) and a mysterious feeling, that probably refers to Scelsi, whose shadow is present in the inner and esoteric warp of the musical fabric interwoven by Cilio. The composer himself appears quite different in the *Terzo quadro*, a piano interlude which is also the central movement of the chamber suite entitled *Dialoghi del presente*. The compositional process, however, is the same: Cilio starts evidently from rather enriched material, and then decides to deprive us all of it forever, reaching that wonderful economy of means which De Simone effectively defines as “vaporization of harmonies”⁴. In both works, whose most evident difference lies in the marked and direct lyricism offered by the *Terzo quadro*, which also in terms of duration is configured as a less-ambitious product, Cilio manages to interweave melodic and harmonic tension perfectly: there is no prevalence of one or the other, not even in a barely perceptible or hinted at way. Neither is there a contrapuntal texture that allows the harmonic plot to emerge, or the perception of a bi-dimensionality of pure melody supported by the bass, and yet this *is* music that comes from the bass, from the underground, from a dark and at the same time luminescent nocturnal hypogeum.

⁴ DE SIMONE, G., *ibid.*

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

The very special quality of Cilio's piano writing can be also found in *Dialoghi del presente*⁵, even though the colours, the luminosity and the darkness that describe the musical plot are here of purely "diurnal" nature, and decidedly terrestrial, and even aerial. In the *Sonata*, his proceedings flow into such rarefaction and oneirism that will definitely push certain *critique* to reviewing the myth of an eternally sparkling, sunny Naples.

Close to Cilio's language, composed between 1984 and 1987⁶, stands the twenty-seven *Romanze senza parole* by **Enrico Renna** (b. 1952) which shares the same predilection for rarefaction, and the use of the timbres as formal elements⁷. Renna's sounds are less angular, however, and the architecture reflects a clear harmonic taste for chord blocks, often with sumptuous and sensual sounds: 9th chords and more complex superimpositions might link to a vague tonal taste (even if without real tonal centres) and give to this series of pieces a picturesque, no less intimate, connotation. Renna's pianism is lively and, when it rests, it does so to

⁵ *Dialoghi del presente*, as well as the *Sonata* and the aforementioned *Studio* for winds have been reissued in 2013, along with other tracks and fragments, by Girolamo De Simone on a CD entitled *Dell'universo assente*, published by the record company Die Schachtel (Milan). The original 1977 EMI vinyl, containing only the *Dialoghi*, remains unobtainable. There is also a *Trio* for winds, a track that doesn't identify with the *Studio*, an abstract of which has recently been published in an LP by Girolamo De Simone on the Konsequenz label (July 2018).

⁶ First performance in Paris, in 1988.

⁷ One can listen to them in full performed by Canio Fianza, an excellent pianist and student of Enrico Renna, at the following YouTube link: https://www.youtube.com/watch?v=cYmjuQ_IDt8&t=1396s

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music
by Lorenzo
Pone*

savour the stains of colour, and certain hypnotic timbres that form the midpoint between the intimism of Federico Mompou⁸ (e.g. *Musica callada* and the *Impresiones intimas*) and the nocturnal, most suffered style of Luciano Cilio. Renna's *Romanze* are, moreover, a real concert cycle providing guaranteed satisfaction for the performer, given the complexity of the required timbral virtuosity that spaces widely over the entire extension of the instrument, seeming to force its limits. Some numbers in the cycle refer steadfastly to "something else": beyond the suggestions of Mompou and Cilio, Debussy (in the ample disposition of the chords) and even Brahms (in certain fat shades in the bass and the middle register) also peep out. In itself, however, the writing remains personal and, if anything, closer to the *spectralist* taste of Murail's piano works (e.g. *Territoires de l'oubli*, but even more so *Les travaux et les jours*; perhaps it is not by chance that Renna's *Romanze senza parole* were given their first performance in Paris) with a trait of own hedonism. Here, too, we are in the presence of a measured and terse *Neapolitanity*: despite the moments of harmonic sensuality, which are among the most interesting elements of this expression of Renna's language, the light remains cold and objective, housed in a plot of perfect balance, without smudges, and of an extraordinary expressive conciseness. It would almost seem that the piano sound imagined by Renna comes from the timbric inspiration provided by the instrument: the flute, to which he dedicated the first years of his training. The same executive behaviours typical of the flute, which almost "brushes" the musical warps it is called upon to perform, can be found in the real imaginative and original brushstrokes that

⁸ (1893-1987).

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

Renna entrusts to the piano. This sidereal light, this clear, lunar luminescence, associating band-writing (which are luminous bands as well as star-lighted sound) to a power of expressive gesture, contributes to create the very personal atmosphere that this hermetic cycle emanates, monumental and full of literary suggestions. It was the composer himself, in the August of 2018, who enlightened me on the nature of the corpus of his *Romanze*, giving a precise reason that supported the sub-title “without words”. Each romance was born from poetic text placed in relation to music on various levels: formal, cellular, expressive, micro and macro-structural. The texts at the base of these real evocations, offered by Renna in an absolutely personal reading, are by different authors, and belong to different eras. According to what the composer himself says⁹, each text is pivotal for the compositional structure of these pieces that are almost, it comes to think, as the codification of a very personal moment such as the one that every passionate reader experiences in letting go to the *réverie* during and after a contact with a literary text. What immediately springs to the fore is the breadth of the backgrounds designed by Renna: even this music draws a space, here an infinite and never linear space. The space of the *Romanze* tends towards the cosmic, the multidimensional, the stellar and the “360 degree” view. The sound contemplation woven by Renna (because, despite a certain tendency to movement, the nature of this music remains decidedly contemplative) suggests a vision from above, which leads to the evocation of a certain spirituality, perhaps of oriental “taste”. The same sensuality of certain harmonies, a rather precious quality, brings us back to a spiritual aspect where

⁹ The elements referred to, were provided to me by Enrico Renna himself, during a textual interview to which the composer made himself generously available.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

eroticism and asceticism are simply two sides of the same coin: one thinks of the mystical works of the first Satie, so harmoniously luxuriant, or the monumental sacred production of Messiaen. Renna's sensuality, however, remains measured and austere, almost aristocratic, since even the richest and most complex chords appear purged of any excessive gluttony and, while not allowing themselves to be incandescent and turgid, do not even fall into the glassy violence of Messiaen's own "ornithological" production (wonderful, still, in its context).

Very close to Cilio, humanly and in terms of poetic continuity, **Girolamo De Simone** himself (b. 1964) already mentioned several times in this examination, has widely produced for the piano. His research between cohesion of avant-garde languages (which he brings together, through a complex process of contamination and hybridization of materials, in what he himself has called *border music*) and suggestions of a spiritual and popular nature from the heritage of the Campania countryside (e.g. the region in central-southern Italy) has brought him, over the years, to different outcomes. A certain part of his production, in particular the most current one, is characterized by a certain mystical minimalism: the current production of this "Neapolitan Satie" oscillates between the search for a simplified language, a writing subtracted from many typical avant-garde mannerisms, and a specific taste of folk-religious derivation. It must be said that often both are rendered by the same author through an exquisite and, at times, precious pianism. However, some previous works do not integrate in this scenery, also the result of a very personal poetic research, made consistent by the work of years, which prefers to investigate a different dimension, and in which one can find the most interesting

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music
by Lorenzo
Pone*

De Simone. The concise and very effective *Aforismi* (1989)¹⁰, lunar and of exemplary expressive measures, act as a counterbalance to the too-immediate abandonment of other newer pages by De Simone, proceeding directly from the *Sonata* of Cilio, while bringing to fruition a lyricism that is such without being “easy”. It is a real “song of the moon” that proceeds through flashes (I would almost say “beams”) and then fades away into skilful suspensions. The discourse is not exempt from moments of effective violence: the last aphorism proposes harmonies *diverse* from the opening ones (which are icy, shiny and dialectically alternated with cold fragments of recitative) and are structured in richer and more complex chords, wisely counterpointed by resonant and powerful basses. The chord masses do not indulge in the sensuality of Renna, which is more hedonistic, but recall the mixtures and harmonic digressions of Satie, the Satie of *Danses Gothiques*, of *Fils des Etoiles* and of *Prélude de la Porte Heroique du Ciel*. In *Bordone #5* (2007)¹¹ De Simone’s research reaches first-quality results: the piece could not be asked for anything more and better. In less than four minutes the structure reveals its clearest and most linear example of the *spectralist processus*. This musical form, so widely used today, consisting in a quick evolution that follows the *incipit*, and usually coincides with the *climax* by density and dynamics, and that concludes on an *apaisement*, risks to become a mannerism and, therefore, the product of an academic compositional *habitus*. De Simone offers here a linear interpretation of it,

¹⁰ Performed by De Simone himself in 1998, for the series *Musica Millemondi* at the Galleria Toledo in Naples. One can listen to them at the following YouTube link: <https://www.youtube.com/watch?v=3j-LUw3jbxo&t=5s>

¹¹ Listening available at the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=F7mbzCRLHus>

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

of great effectiveness, conciseness and economy of means, creating a powerful, communicative and shocking work. The spectralist adherence is underlined by the acoustic misunderstanding that the writing itself creates: is it the piano or is it an electronic track? Or is it the timbre of the piano reworked by electronic intervention? Exploiting acoustic instruments to obtain effects typical of electronics is a nodal point of spectralist composition: here we are in the presence of a piece that is entirely pianistic and totally acoustic, where the expressive (and technical) outcome is so high that seems to incarnate the highest degree of perfection, the ideal of an acoustic-rendering of the infinite possibilities of electronics. Moreover, De Simone himself makes use of electronics in other works and in combinations different each time in terms of their interaction with the acoustic instrument. *Bordone #5* strength is definitely telluric: it comes from an underground that is not at all dreamlike, as that of Cilio's, nor from the icy atmospheres of *Aforismi*. Rather, it is the tunnels of the underground Naples that make their voices roar or, if once again we like to bring into this play another stereotype, the "sulphurous" one; it is the lava subsoil of the city that speaks. The powerful modernity of *Bordone #5* recounts the evolution of the city, and its tension to the modern, healthy and desirable liberation from the *ancient* that still oppresses it. The metallic bronze sings, and the roaring colours of this *vision fugitive*, rather than supersonic trains and futuristic architectures: it is an objective, clear, clean work, which sweeps away sentimentalism, configuring itself as one of the finest examples of Neapolitan spectralism.

De Simone himself has often been the curator and interpreter of the work of **Gabriele Montagano** (b. 1960). Associated since 1982, the year of the creation of the *Gruppo di sperimentazione e ricerca* (with Cilio still alive), Montagano and De Simone represent two possible continuations of Cilio's message and at the same

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

time two rather divergent outlets for the poetics of “subtraction”, the economy of means and research on the sound of silence and its surrounding areas. If about Cilio’s *Liebesleid*¹², De Simone speaks effectively of “aphonia” (then transmigrated, as we have seen, into his *Aforismi*), in Montagano’s production the investigation of what he himself calls “analysis of the dissolution of sound” definitely comes to the fore. Montagano’s piano production is significant, but it lies unpublished with the exception of *Dissolvenze*¹³ (1987-88), a work conceived as a tribute to Scelsi and preciously recorded by De Simone. This short piece, of cold, sidereal and enchanted poetry, has an unusual genesis: it is the piano projection of an orchestral sound: the inverse process to the more typical orchestration. It exists there, in fact, an undetectable version for strings, which consists of a musical plot not dissimilar from Feldman’s string quartet writing¹⁴. This short piano page reveals an intransigent personality, inclined to an extremely smooth lyricism and much drier, although still intense, than the thoughtful melancholy of Cilio’s *Sonata*, the sensuality of Renna and the sweetness of certain production of De Simone. Montagano’s *hommage* to Scelsi is evident in a certain “turning around” the sound and, at the same time, going straight to its core, as if the sound itself were a sort of spherical entity endowed with a nucleus, no less than an orbital path. The harmonies appear to have been chosen with great care, in a

¹² DE SIMONE Girolamo, “Liebesleid”, in: *L'altra avanguardia*, (a short history of contemporary music in Naples), Konsequenz - Rivista di Musiche Contemporanee, Edizioni Scientifiche Italiane - Napoli, 1996.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=eDb0QgXTs90>

¹⁴ I am thinking in particular of Feldman’s *First String Quartet*.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

structural succession entirely based on chords that alternate *sombre* sounds with moments of *quasi* para-tonal luminosity. The luminosity of Montagano appears here, however, aquarium-like, submerged in the deep layers of a cosmos that is even more abyssal than the Cilio's *hypogeal* yet, but at the same time wider, *enormous*, more unfathomable and even dangerous: De Simone would even speak of "musical utopia"¹⁵. In *Dissolvenze*, in fact, there is such palpable tension, as if the entire sound structure were a fleeting glance at a cosmos too-immeasurable to be explored: the scope of the piece is microcosmic and sidereal, abyssal and spatial at the same time, mysterious and enigmatic that are common to the other (few) works by Montagano that I have had the opportunity to listen to. The continuity with Cilio exists in the ability to exploit the piano as *medium*, taking it, without apparently forcing it, out of its (even symbolic) reach: the orchestral matrix, probably, has played a significant role in this sense. The continuity with Scelsi, the recipient of the *hommage*, appears more evident. Scelsi himself, highlighting the search for an "epic sound", had enthusiastically appreciated another, more ambitious work by Montagano, the chamber- opera *Evento*¹⁶, a one act play composed in the form of a *rondò* for four voices and a trio (saxophone, trombone and cello). The work has been published by Girolamo De Simone for Konsequenz¹⁷. A small excerpt has

¹⁵ DE SIMONE, G., "Metafore dell'avanguardia", *ibid.*

¹⁶ Premiered in 1986. The comment by Giacinto Scelsi is quoted by DE SIMONE, G. (1996) in: *L'altra avanguardia*, (a short history of contemporary music in Naples), Konsequenz - Rivista di Musiche Contemporanee, Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.

¹⁷ As this essay was published in Italian in September 2018, the recording of *Evento* was also, at that time, still a work in progress. At the moment, August 2019, the full-length recording of Montagano's

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

been available on the net¹⁸ until the fall 2018: its listening revealed a feverish instrumentation, scorching-like, I would say, impressive for *magisterium* and beauty, especially when we consider the meagre organic employed. This short chamber opera (the duration is a little more than three quarters of an hour) is intimately linked to the piano world of Montagano: a preparatory cartoon, which might have also been a preliminary study for *Event*, is the piece *Tracce*, for piano. Here Montagano explores the universe of precious sounds that the surprising yet never merely frivolous instrumentation of *Evento* will make sparkling: Montagano's *decorativism* is always substantial. Where his writing (as mindful, at times, as Luigi Nono's) escapes anxieties and rhetoric, reaching direct and expressive poetic outcomes. *Tracce* is therefore the condensate, the distillate of such a sound research, the search for a sound that subjugates us, resonant strings projected into space subtracted from any idea of development, and falling into a contemplative, at times painful, dimension: all turned into poetry. In Montagano's own words, *Evento* represents the sound-universe as the composer himself would expect it to be: if every composer wrote the music they dreamt of listening to, what Montagano aims for is the investigation of the friction between the two tectonic plates of *sound* and *silence*, their margins, and their "no-man's-lands". As Ravel in *Miroirs* explores a *real* no-man's-land between music and painting, Montagano explores a border area of unreal and alienating appearance, which nevertheless

chamber opera can be enjoyed by buying the CD published by Konsequenz which responds to catalogue number KNZ020, published by the end of 2018.

¹⁸ Currently, August 2019, the whole recording is available. See the footnote 17.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music
by Lorenzo
Pone*

exudes astonished beauty. If Montagano's writing collects distant echoes of Scelsi, traces of Lachenmann can be recognized in some of his works (e.g. *Pression* and *Salut for Caudwell*) and, at the level of a more imaginary than real suggestion, elements of Sciarrino. Moreover, Montagano's compositional activity is rooted in the Italian and European avant-gardes in a declared, conscious manner, and each of its starting points defines it thus: Cilio's *Studio* for winds, much more than *Dialoghi* or the *Sonata* embody the gestalt datum of Montagano's research. Having said that, it is also interesting to point out how much in *Evento* one can perceive of the vocal writing of the *Dialoghi del presente* that is glimpsed in the sophisticated misunderstanding between Montagano's vocal and instrumental lines. The poetics of Montagano remain, in any case, more rational, and it is precisely in this clear light, in this dry smoothness, in this enigmatic splendour that it reveals all its fascination. The figure of the composer himself seems to belong to a submerged world: as a music author, Montagano has voluntarily *quasi* disappeared. He himself declares that his production is intimately linked to the personal relationships he has developed in the years with performers and collaborators, preferring "expressive silence to the lack of intimate communication that binds people"¹⁹. It seems like the few audio fragments available, and the scores that are still handwritten (which can only be found in a friendly and strictly personal circuit) are like glimmers of light that allow us to probe only a perceptible aura of mystery and unknowability, in which Montagano's musical production is enveloped, at times, by flashes of lightning. The strongest sensation that comes from this music, lies in the ability of

¹⁹ *ibid.*

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

the composer to allude to a sound, and an emotional universe of cosmic scope, and in this sense almost “immobilizing” even in minimal structures, as it happens in *Dissolvenze*. The already mentioned chords setting of this work makes clear Montagano’s intention to dwell on the spaces between the sounds no less (or rather) than on the sounds themselves. The emotional restraint, the clarity of the writing and the composure of the musical fabric, leave the listener a margin of emotional enjoyment much wider than the proportions of the song itself. The same happens when listening to the only fragment of *Event* available today: its beauty is poignant and collected, intimate and suffered (and Cilio, if a Cilio there had to be, is also in this) but deliberate, contemplative and quasi-regal. I will soon have the opportunity to dwell on this work, both operatic and chamber music, in a broader examination, where I hope to be able to give an account of the literary dimension (the texts are taken and elaborated by Peter Handke) and of the sound warp which, already, is impressive for its plot-of-threads complexity. Montagano’s piano production is significant; in addition to *Dissolvenze*, there is also a group of scores waiting to be brought to light since the time of the *Gruppo*’s activity on experimentation and research. The triptych *Metafore* (1983), dedicated to Girolamo De Simone (partially baptized by him more than thirty years ago), *Itineranze* (1984), a cycle of variations dedicated to Eugenio Fels, *Memoria di una solitudine* (a complex score of considerable constructive interest and characterised by a *very* personal writing, dedicated to Enrico Renna) and an elegant *Prelude*, which De Simone himself likes for its lyricism. Lyricism is definitely present in Montagano (and it can be easily

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

seen at first score-glance²⁰) and it is even more so in the form of “condensation” coming from either literary or syntactic-phonetic suggestions (as in *Evento*) but always *from* the timbre (e.g. in *Reticoli sonori*, 2014, where the piano, this time prepared, is associated with an *ensemble* of percussion and electronics). In the instrumental pages, the interest in the timbre is largely integrated with the investigation over time dilations, interacting and combined with silences and moments of expectation. If Montagano’s vocal writing seems to be longing for the *centre* of the text, so the instrumental writing associates rotation around the sound to the “probing” of its core, an investigation on the inner life of the musical time. This last element appears, especially in *Metafore* and *Itineranze*, to become even more crucial in the process of definition of pieces structure. In many contemporary composers timbre *becomes* form. In Montagano’s, it is the use of time to becoming form and to allowing the timbre to express the terse, enigmatic, “silent” sound painting so dear to him. It is interesting to observe how, despite the relative darkness of Montagano’s production within the Neapolitan context (which is an unexpected counterbalance to a monumental academic production, his musical activity, and a creative extra-musical experimentation that has occupied, in the past years, prominent spaces) something of his sound-world, such particularly pure and

²⁰ And for this I must once again thank Girolamo De Simone, who provided me with photographic reproductions in record time, so that I could read them on the piano. At the present moment, August 2019, De Simone is also working on the score-editing of Montagano’s *Trieb*, for orchestra, planning at the same time a complete recorded performance.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

fresh heritage from Cilio (and not only) has been filtered into composers who started their activity thirty years later.

I already had the opportunity to talk about **Chiara Mallozzi**²¹ (b. 1988) in a previous article that illustrates the unfolding of her first decade of compositional activity. *Corale*²² is now her only work for solo piano and one of the few in which there is no adoption of an electronic track or processing. Written in 2013 on a commission by Ciro Longobardi, it was given its first performance in Naples in the same year, during a concert at the PianoCity festival, together with pieces written for the occasion by other Neapolitan composers, partly of the same generation²³. This short piece where the essentiality of writing, common denominator within the poetics of Chiara Mallozzi, is framed in a form already ascetic and bare in itself and appears divided into three sections that could be three variations. The meditative and lunar character makes us think of Cilio's *Sonata* and even more of *Suiff's* aponia, which is even more surprising, considering that until 2015 Chiara Mallozzi had never come into contact with the Cilian writing, and it is indicative of the direction that Neapolitan composers of the new generation seem to be exploring at

²¹ PONE, L., "Musica da abitare. Tre quadri al meriggio di Chiara Mallozzi", in: *d.a.t. – Divulgazione Audio Testuale*, Ed. divulgazioneaudiotestuale (online) – Napoli, 05/2018.

²² No recording is available.

²³ In addition to *Corale* by Chiara Mallozzi, the following works were premiered: *Nebbie* by Giuseppe Carotenuto (b. 1976), *Gesualdian Diopter* n. 1 by Francesco D'Errico (b. 1962), *Conversazioni con le cose senza nome* n. 1 and 3 by Patrizio Marrone (b. 1961), *Lightning* by Viviana Palladino (b. 1978), *Tufo giallo* by Lorenzo Pone (b. 1991), *Nel silenzio della luce* by Bernardo Maria Sannino (b. 1984) and *Tre pezzi* by Matteo Savastano (b. 1992).

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

the moment. Written on the piano by a non-pianist, *Corale* is a work as much as any other for the piano. The intensely chromatic material proposed by the opening of the first section, is conceived to allow the instrument to “play by itself”, to play with its own soul, populating the space with voices and resonances. As often happens in Chiara Mallozzi’s works, the composition is a re-composition and at times even a de-structuring of the original material, already essential in itself. Moreover, elements of a choral and almost madrigal nature already emerge in a previous work, the chamber work *Il principe e la rondine*²⁴, where the writing for the male voices appears bare and naked, as if dug into a linear block of tuff. The chromaticism of the thematic structure, which is shown in the first section as a real choral, is then literally dissolved in the two following sections, in which great freedom is granted to the performer in terms of duration and dynamics: not, however, in terms of succession of intervals, which remain fixed as they are deeply linked to the expressive core of the piece. In Chiara Mallozzi’s production after *Corale*, a production in some cases directly linked to the activities of the *puntoOrg* group²⁵ and, in other cases, to her independent activity as a musician for the theatre, there are often ample margins of guided freedom entrusted to the performers: it is a constant and solid point of her research. Since her first work, the very fine and

²⁴ To a libretto by Benedetto Sicca, from Oscar Wilde’s novel *Il principe felice*. The opera, for male choir, voices, flute, clarinet, cello and percussion was composed in 2012, and given its first performance in Naples in January 2013 at the Sansevero Chapel, a place that is as lunar and “madrigalesque” by itself. One can listen to part of the opera at the following YouTube link: <https://www.youtube.com/watch?v=GuUGuaplCHA&t=109s>

²⁵ Look at: <https://www.puntoorg.net>

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

interesting *Variazioni* for solo cello, a work unfortunately no longer listened to for almost a decade, even in the span of a writing still very classical (if only for the Bach-like theme and gestures), her declared intention was to leave the score as clean and neutral as possible. Discretion is a characteristic of Chiara Mallozzi's writing, although this writing is always a vehicle for a strong thought. Even in *Corale* the atmosphere, although decidedly intimate and almost twilight-like, due to the well-managed use of chromaticism, outlines a climate that pervades the entire piece with delicacy, suspension, but also substance. The piece lacks, or almost does not contain, the gestural component that this artist has subsequently shown to be very inclined to adopt as an object of expressive research: the writing obliges the interpreter and the listener to come into an extremely close contact with themselves, it's an "introverted" writing, through a type of dreamy lyricism appears that surprises and fascinates, because it is different from the more concrete one to which Chiara Mallozzi has accustomed us in her most recent and ambitious works. However, it is to be thought, with foundation, that the creative investigation behind this accomplished and balanced *feuilleton d'album*, was effectively drained by the activity, then already in place, within *puntOorg*²⁶: subsequent experiences suggest it, such as the use of controlled randomness and the role of "builders" entrusted to the performers even in chamber works with a much more articulated structure. In particular, the two concerts, in 2014 and 2016, that *puntOorg* has dedicated to the investigation of resonance come to mind: on these occasions Chiara Mallozzi has skillfully brought together the object of research common to the group with her

²⁶ For the Alessandro Scarlatti Association of Naples, a project that led, as far as 2014 is concerned, to the publication of the volume *Risonanza* for Editoriale Scientifica Napoletana.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

personal code of interaction with the performer, to which she entrusts a role in perfect balance between control and creative freedom. And the first results of these *stimuli* had actually already been observed a few months before *Corale* when, again in 2013, on the occasion of the *puntOorg* concert centered on the figure of Samuel Beckett, was given the first performance of Chiara Mallozzi *E_siti*, work for voice, instruments and electronics²⁷.

In the same concert appeared *Preludio e ombra*²⁸ by **Bernardo Maria Sannino** (b. 1984), another member of *puntOorg* who in 2013 had been one of the composers urged by **Ciro Longobardi** to write on the occasion of his recital for PianoCity. In this context, Sannino presented *Nel silenzio della luce*²⁹, a piece to be considered exemplary for the understanding of the refined sensitivity shown over the years by this artist. Sannino's intense lyricism finds here a very effective crystallization and an admirable balance with the need to bring out the micro-tone soul of the piano. Often fascinated by the light and the possible musical rendering of the behavior of the brightness (such an instance is again found in *Ricercare* of 2014)³⁰, Sannino explores agglomerates of sounds that are extremely valuable to the ear as carefully

²⁷ Also present, along with other works of other members (composers and not) of the group *puntOorg* in: DIANA, R. (2013) *Disappartenenza dell'Io*, Napoli: Editoriale Scientifica Napoletana.

²⁸ DIANA, R., *ibid.*

²⁹ No recording is available.

³⁰ Aa.Vv. (2016) *Risonanza*, supervised by Giancarlo Turaccio, Napoli: Editoriale Scientifica Napoletana.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

sought. The piece in question is an admirable example of balance: the economy of means adopted, together with the choice of a clear and crystalline sound material, contribute to creating a particularly lucid climate, a glacial yet pulsating brightness, measuredly lyrical and, precisely because of the sense of measure, deeply elegant. The sense of form, a common characteristic and always in the foreground of its production, supports a very pianistic material, whose culminating point gives the entire structure solidity and coherence. The material is all intended to play with micro-tonal refractions and, even more, to listen to them: the calibrated choice of the registers highlights the sum of the inharmonic partials constituting the nature of the piano timbre, with a poetic sense that restores the experience of a discovery. Pianistically satisfying, this piece of remarkable freshness and quality of inspiration, repays the performer of the commitment and fascinates for solidity combined with finesse. Sannino's spectralism is pleasant and spontaneous, supported by a formal control that has nothing rigid and by innate lyrical qualities that add an absolutely personal character. It is interesting to note how Sannino transports even in the small format, a genre that only recently he has begun to frequent more assiduously³¹, the sense of structural clarity and lyricism that distinguish his most ambitious works: the orchestral and chamber production, wide and varied for a composer who has just passed thirty, combine power and mastery of form to a lyricism often incandescent. Even from the most experimental production (I'm still thinking of *Preludio e ombra*), expertly elaborated madrigal and often operatic suggestions re-emerge. The sing of *Nel silenzio della luce* is able

³¹ In 2017 appeared the very valuable cycle of short pieces entitled, in fact, *2017*, and partially performed in Naples for the first time at the PianoCity 2018 festival.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

to make you perceive the lyrical tension of the major works, under a transparent crust of ice: just as in large works the impulse to Sannino's sing is tense, it's snap, it's almost suffered and immediately controlled impulse, so in this delicate piano page everything is kept within a preciousness that finds its necessity in the balance and in the measure. Elegance and power are drawn in this work with the certainty of a smudge-free stroke, where nothing is too much and where a boundless world has been alchemically enclosed in a crystal with nothing that can escape the viewer. It is interesting how already the suggestion and the spectralist technique have appeared in Sannino since complex previous works: *Musica notturna*, in the version for cello and orchestra³², and *...voci diffuse ritornano...*³³, monumental orchestral score, show what has probably been, in recent times, the most conscious Neapolitan acquisition of spectralist writing. On the contrary, it is necessary to redefine it as a real personal re-elaboration of the spectral techniques, as they are effectively re-proposed by Sannino in the framework of a very personal orchestration and of that suffered and at the same time extremely vital tension to the lyricism proper to his musical nature. In *Nel silenzio della luce* he proposes a real orchestration on the piano, a subtle orchestration of the resonance that could make us think of an inversion of the compositional process that innervates Boulez's *Notations* in the passage from their piano to their orchestral version. The measured, controlled

³² Performed in Naples in 2011, in the version for cello and piano, at the Feltrinelli Auditorium.

³³ Work composed in 2011, performed at the Huddersfield Contemporary Music Festival and recorded by the Nieuw Ensemble of Amsterdam directed by Niels Hamaker and included in: *Zeta Potential*, Huddersfield Contemporary Records - Huddersfield, 2014.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

contemplative vision offered by Sannino in this piece, dreamlike, clean, crystal clear like a glacier, is reflected in the purity of an attentive love for the roots that this composer has always shown so far.

If Sannino's sound plots travel on a thread cleverly balanced between lyrical tension and almost boreal atmospheres for purity and emotional control, the same will not be said for the *Tre pezzi*, first work by **Carlo Schiano** (b. 1991), in which the plot, as De Simone effectively expresses himself on Cilio's music, is more openly painful. These three miniatures, composed in 2011 and never performed before, conceal, behind an apparent alidity of writing, a vibratile and "seismographic" emotionality. The opening piece, of a dreamy lyricism, hallucinated and almost surreal, is all played between shadow and light: Schiano loves the upper two octaves of the keyboard and contrasts them with chord groups in the middle and lower register, obtaining dialectical effects of concentrated expressiveness. The fact that this music speaks, as well as singing, is proved by the moments of stubborn insistence on repeated sounds, in a *tempo* that is rather dilated in itself, which contribute to maintaining the lunar and hallucinatory climate. The writing of this first piece has a delicacy that has nothing fragile and enchants for transparency and sensitivity, as well as the next episode, the shortest of the triptych, combines the crystalline timbres with repetition. It is a real perpetual motion, whose expressiveness lies precisely in the regularity of the trend. The fabric is nevertheless alive and preserves the pulsating, uncovered and almost "skinny" quality of the previous piece, made even more chilling by the final suspension. The final episode, that can be compared to the first piece in terms of length takes its climax with harmonies with a more sensual flavour and proposes a dialogic use of silences. This gives the impression of a great formal unity, since in the final piece some gestures of the page that opens the triptych return, never entirely similar: it seems to be

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

almost a continuation of it, and its postlude character is evident. The use of *ribattuto*, the insistence, the suspensions return, all characteristics of a restless thought with an obsessive tendency. The three pieces, in fact, rather resemble fragmentary moments of a single monologue, an absolutely inner monologue, visionary and self-reflected. The dreamlike dimension of the warp is absolutely devoid of original references: it is a new writing, that only for atmospheric kinship can be compared to certain moments of Cilio or to the most hermetic and enigmatic Satie of *Vexations*. Schiano has no declared models; in this first work he appears to adhere only to his inner programs: his music is inner as much as others ever, as if it were addressed solely to himself, a reminder of sensations not to be forgotten, notes of an indistinct vision or of a night dream. Nevertheless, the hallucinatory power of a piece like the central one, powerful and perfect in its miniaturistic conciseness, suggests, together with the fractured and crushed lyricism of the episodes that enclose it, a confession, a questioning, a constant return to the same thoughts to dissolve the silent enigmaticity that freezes them. This questioning, this turning on oneself is made through an admirable management of the dialectical elements: in the dialogue between bass and treble, between chordal moments and naked melody, between movement and enchantment stasis, between repetitive hypnotism and introduction of new cells, we find a real dialectic of interiority. Schiano adopts a cellular writing: he juxtaposes gestures and colours, never forgetting that the whole represents the thread of a discourse coming from the deep, from a suffered and complex unconscious. Beyond these excruciating *Tre pezzi*, chilling, condensed, segregated behind an enigmatic mutism and yet vibrating and pulsating with a feverish emotionality, Carlo Schiano, physicist as well as composer, has so far produced very little. His activity as a composer remains alongside, and it would be worth investigating how much it is influenced, his training as a physicist and his work on philosophical writings of an almost shocking depth and solidity. As much

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

as I personally had the opportunity to listen, it seemed to me that he possesses absolutely own and personal qualities, which make it desirable to have the hope of soon being able to listen to some new works of this sensitive and extremely introverted author.

Curiously enough, *Anaphora*, written in 2018 by **Pasquale Punzo** (b. 1987) displays a certain filiation, although certainly unconscious, with Cilio's *Sonata* and, at least talking about the first section of the piece, with the second movement of Schiano's *Tre pezzi*. Winner of the section dedicated to unpublished piano compositions within the 5th edition of the International Competition Città di Albenga, *Anaphora*³⁴ incorporates several *topoi* of the contemporary pianistic technique³⁵. Articulated in sections, despite a marked proclivity towards the exploration of some inner *états d'ame*, this work soon displays the cultivated and rather rationalistic nature of its author. The piece begins with a *continuum*, a line floating above the left hand which brings up a ghostly and singing counterpoint. But what appears to be a calm and flat landscape, soon increases in volume, density and power on a wider disposition of the registers and performing gestures: the line

³⁴ A recording is available at the following YouTube link, while the score has been recently published by DaVinci Records: <https://www.youtube.com/watch?v=f0hmdGJN0FU>

³⁵ Not by chance, Punzo is also a former student of the already mentioned Giancarlo Turaccio (b. 1964), a distinguished teacher and composer, under whose guidance also Chiara Mallozzi, Bernardo Maria Sannino, Lorenzo Pone and, for short period, Carlo Schiano studied. More than a teacher, Turaccio is a mentor for the new generation of composers, within the Neapolitan area and also on the national perspective, being one of the artistic directors and direct founder of the *puntOorg* group. Unfortunately, he declared his piano works, written during his youth, aren't representative of his style as a composer and it's upon his own request that they do not appear within this dissertation.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music
by Lorenzo
Pone*

appears tormented, sometimes percussive and desperate. However, even the agitation as it appeared, immediately folds back on a contemplative warp: and it is here that the rationality of Puncture's writing manifests itself. The semantic material used in the first section of the piece is deconstructed and used as an element of construction of a section that has something choral and suspended, but also of the sound of the bells, evoked by the deep tolling of the bass. This section, imbued as it is with a suffered melodization, appears as the expressive structure of the whole piece, the center around which the other blocks are arranged. It offers a rhetorically very effective contrast to the final section of the work, a sort of *étude* on rhythm and *ribattuto*, with almost corrosive shades and harmonic colorations at times surprising, of great freshness and innervated by a rigorous and transparent logical construction. It's Punzo himself to make clear, in the program notes used during the first performance of the work, premiered in Salerno by Ciro Longobardi, how the reference to the rhetorical figure of the anaphora is not to be understood as a mere pretext to experience what, at first glance, could be a trivial element in the *ambitus* of the contemporary piano language. The five sounds on which the three sections that make up *Anaphora* are structured, constitute the real architectural material and its transformations, emotional and not so much rhetorical, are what is expected of the listener to enjoy. As already mentioned, the magic of this work is probably to be found in this wise and ironic logical elaboration, as well as in the rarefied sounds of the central section, a real moment of reflection, of a real poetry, extremely successful and original. This central section could almost be a work in its own right: certainly not because it is not very well suited to the architectural logic of the piece, but precisely because of its brilliant completeness, for the expressive compactness that emanates. In this sense *Anaphora* is a classic piece, not only in the cultured reference, typical of Pasquale Punzo and his nature as a refined Enlightenment scholar, to the *ars retorica* of poetry and oratory, but also and above all for the

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

ability of the writing to set a fragment of vibrant, intense, feverish and palpitating poetry, a melancholy, a *spleen*, in the frame of a musical thought of luminous clarity and logical lightness. The piece is not lacking in drama, on the contrary, the final section, with its “abrasive” qualities and at the same time athletic and toning, of skillful conception and sure satisfaction for the performer only reinforces the deep elegance that comes from the lyrical section and the lyricism, more restless, of the introductory page. The elegance of the lyricism and the refinement of the proposal are to be considered, in fact, the business card of Pasquale Punzo, a sort of personal signature that appears at the foot of another valuable work, a precious page for string quartet written also in 2018, same as *Anaphora*, entitled *Promenade à Ciboure*³⁶. With Punzo we are always in the presence of a skilled, fine and sensitive intellectual: his sensitivity, far from being dark as, for instance, in Schiano, appears clear and somehow serene. It can be crepuscular and that’s why it’s worth to quote this wonderful and fresh short string quartet page, which Punzo himself declares³⁷ to be a *homage* to Ravel. Now, it’s singular and at the same time remarkable how, before knowing about the existence of *Promenade*, while listening to *Anaphora* I thought, in a totally random association of ideas, to Saint-Saens and Fauré, their taste for pure and clean lines, although always with in a solid and firm frame which is the expression of a strong thought. While analyzing Punzo’s works, which he

³⁶ Also available on YouTube with a very fine string quartet performing it, and published in score by DaVinci Records: <https://www.youtube.com/watch?v=P4PwxXfKaiA>

³⁷ Punzo had the generosity to widely tell me about both *Anaphora*’s and *Promenade*’s premises during a personal phone call.

*The icy face
of Naples:
contemporary
landscapes of
piano music*
by Lorenzo
Pone

consider himself³⁸ both as his first *reussies*, the same idea of masculine classicism came to my mind: the specular datum of *Anaphora*'s refined and at the same time suffered classicism is to be found in *Promenade à Ciboure* and vice-versa. The ravelian suggestion is in everything and purely an emotional suggestion, the *réverie* of a classicist soul, an element tinged with nostalgia and detached from any merely reconstructive or reproductive character. Here the twilight soul of Punzo, always clear and clean, certainly melancholic and powerful up to the dramatic, but in his own drama made supremely "civil" by the solid intellectual base, comes out, surprises, fascinates, and it brings to our time something that was believed to be lost: *charme*.

[End of First Section]

³⁸ See footnote above.

**IL GERGO DELL'INAUTENTICITÀ:
LIRICA E SCRITTURA NON CREATIVA**

FABRIZIO MARIA SPINELLI

*My sense of language is that is matter
not ideas – i.e.: printed matter
(R. Smithson)*

*On taking a normal situation and retranslating
it into overlapping and multiple readings
of conditions past and present
(G. Matta-Clark)*

Introduzione

La recente traduzione in lingua italiana di due importanti contributi saggistici di Kenneth Goldsmith, ossia *Wasting Time on the Internet* e *Uncreative Writing*¹, ha

¹ GOLDSMITH, K. (2017) *Perdere tempo su internet*, Torino: Einaudi, [trad. it Luca Bianco]; Id. (2019) *CTRL + C, CTRL + V*, Roma: Nero, [trad. it. Valerio Mannucci].

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

reso quanto meno urgente un allargamento di orizzonte e un ricablaggio dei termini in discussione anche da parte della critica poetica nostrana, necrotizzata nella illusione anacronistica di uno spazio letterario semplicisticamente diviso tra un'area ancora lirica in senso tradizionale e l'area insieme selvaggia ed elitaria delle scritture di ricerca.

Il mio intento, in questo breve e parziale contributo, sarà quello, allora, di leggere le diverse pratiche della scrittura non creativa (sostanzialmente statunitense, ma con un paio di incursioni nella produzione italiana) non come monoliti alieni piombati dallo spazio profondo a disorientare il pubblico borghese (come a volte vorrebbero i loro stessi autori), ma come parti integranti della tradizione poetica occidentale, ossia della nostra tradizione lirica. Come sarà evidente nel corso dell'articolo, un'attenzione particolare sarà riservata a quelle opere che problematizzano il passaggio di materiali linguistici da un contesto aurale, di ascolto, a un contesto letterario in senso moderno, cioè di lettura silenziosa.

1. Flarf, poesia concettuale, e genere lirico

Innanzitutto credo sia opportuno concentrarsi preliminarmente sui termini in questione. Per dirla in estrema sintesi, per *uncreative writing* tendo a considerare, seguendo Robert Kaufman², l'insieme di scritture derubricate sotto le definizioni in qualche modo gemelle di *flarf* e *conceptual writing*³. Difficile definire queste

² KAUFMAN, R. (2017) *Reading Uncreative Writing*, London: palgrave macmillan.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

pratiche se non ostensivamente. Per la *flarf* si prenda ad esempio questa poesia di K. Silem Mohammad, *Spooked*:

first we get a spooky guitar echo intro

to help you gear up for this spooky time

the voices have no source

(pretty, spooky, quiet)

spooky

downtown area was a ghost town

massive buildings along the edge of a ghost lake

where she handed the package to the unseen ghost

spooky, half seen world of night

ski masks conceal terracotta faces

³ Si tratta di definizioni di comodo che provano a circoscrivere una nebulosa di scritture in alcuni casi estremamente diverse tra loro, di termini che non sono niente più che screenshots di masse in continuo assestamento. Inoltre ci tengo a specificare che l'estensione *dell'Uncreative Writing* non si arresta a questi due movimenti, che ne rappresentano solo la proverbiale punta dell'iceberg.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

“drink, Madame?” the manager had appeared

NAFTA, 6 pesos to the dollar

this is downright spooky

a mother dies while being exorcised of a ghost

people view these experiences

as too weird, far out, spooky

a vampiric tree spirit who controls a lovely ghost

turning the recently deceased into

broadly mesmeric collages

of highly politicized anti-imperialist dogma

sung to the tune of “Ghost Riders in the Sky”

(you know, spooky)

spooky Arab hero who confronted the West

painted over in favor of the new ghost

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

“he was an imperialist”

“he was a good imperialist”

like waiting for the spaceship or something is spooky

SECRETARY [*Galadriel-spooky*]: you know of whom I speak

no, I think you've told me too many ghost stories

too spooky! here some feed for the goose: SPOOKY

ooooohhh, spooky

*spooky*⁴

Mohammad, tra i membri della storica mailing list dove comparve per la prima volta il termine *flarf*⁵, ottiene dei testi secondo un processo strettamente codificato:

⁴ SILEM MOHAMMAD, K. (2003) *Deer Head Nation*, Oakland, California: Tougher Disguises. Una sezione del libro è stata pubblicata in italiano nella collana Chapbooks di Arcipelago, creata e diretta da Gherardo Bortolotti e Michele Zaffarano, con il titolo *martè ha bisogno di terroristi* (Milano, 2005).

⁵ Il termine *flarf* (“fuffa”, come suggerisce Giovenale) nasce all'interno di questa mailing list per descrivere una serie di testi appositamente brutti inviati dai membri a un contest di poetry.com in un gesto di trolling preistorico e mitopoietico. Si veda MAGEE, M. “The Flarf Files”, <http://writing.upenn.edu/epc/authors/bernstein/syllabi/readings/flarf.html>

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

inserisce su Google una combinazione di parole e/o sintagmi scelte abbastanza casualmente (in un saggio esemplificativo seleziona “shock”, “awe”, “reindeer” e “peace sign”⁶), dopodiché, non cliccando sulle pagine, ricopia su Word e pulisce dal rumore le righe di testo visibili dall’anteprima dei risultati, e via via, lima il testo a proprio piacimento fino a uno stato più o meno soddisfacente. Quello che sembra fare la *flarf* è raccogliere i detriti, la spazzatura, lo sfrido di Internet e ricamarci sopra delle poesie che abbiano un alto gradiente di “flarfiness”, ossia «A kind of corrosive, cute, or cloying, awfulness. Wrong. Un-P.C. Out of control. "Not okay"»⁷. Scrive Mohammad discutendo delle origini del movimento:

The initial aesthetics of Flarf went largely unarticulated, but they can probably be approximated by the following recipe: deliberate shapelessness of content, form, spelling, and thought in general, with liberal borrowing from internet chat-room drivel and spam scripts, often with the intention of achieving a studied blend of the offensive, the sentimental, and the infantile⁸.

Un altro autore che potremmo definire *flarf* – per quanto non appartenga al gruppo originario – è Ara Shirinyan, il quale, nel suo *Your Country Is Great*, «ha preso i nomi di tutti i paesi del mondo, li ha messi in ordine alfabetico e ha cercato su Google la frase “[nome del paese] is great”, incappando perlopiù in recensioni di

⁶ SILEM MOHAMMAD, K. (2003) *Sought Poems*, scaricabile qui: <https://gamm.org/2007/02/18/kritik-ebook-sought-poems/>

⁷ MAGEE, M. *op. cit.*

⁸ *Id.*

Il gergo

*dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

utenti su siti di viaggio, selezionando e ordinando i risultati per nazione»⁹. Ha lavorato sui risultati, li ha montati e ha prodotto poesie come queste:

Afghanistan Is Great

Afghanistan is great, but much smaller

than previously assumed.

the need for education

in Afghanistan is great

and must be met quickly,

need for food in Afghanistan

is great,

⁹ GOLDSMITH, K. (2019) *CTRL + C, CTRL + V*, cit., pag. 103

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

well-acquainted

with unique problems

facing Afghanistan.

the need for tough, dependable,

locally repairable wheelchairs in

Afghanistan is great.

A mountain. An airplane. Aviation in

Afghanistan is great fun.

Pipeline via Afghanistan

is great.

there is no question that Allah's

knowledge and love of Afghanistan

is great

even as he regrets

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

the limits of
his understanding.

Albania Is Great

Albania is great. I missed that place a lot.

I got offered cigarettes and alcohol by

like everyone I knew

and some people I didn't know.

Albania is great!

Not quite as third-world

as parts of Africa, but

not exactly Michigan either if

ykwim.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

I liked everything about my stay
and i just wanted to let you know
that Albania is GREAT!!!
Albania is great as a communsist country
or democratic, either way, albania is just the best.

U aint from belgrade,
youd feel our pain and not
say how albania is great.
educate ur self:

Hiking, camping,
mountain-climbing,
hunting—North
Albania is great
for all of this.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

The Italian influence in Albania is great,
many speak Italian, watch Italian TV.

The historical ties between Italy and Albania
are very strong.

I know you love your country but please
stop telling us that Albania is great. Like I said,
give us the worldly achievements of Albania.

Albania is great!!!! We finished 5th place
because we were all injured. And we lost
against Georgia twice before because
we felt bad on those two day's!

Se il senso della *flarf* sta nell'irrisione di una determinata forma poetica che in qualche maniera imita, e imita male, come un clone degenerato, i procedimenti della *conceptual poetry* sono più vari, ma non per questo, come si crederebbe, più astratti. Se siamo abituati a pensare l'arte concettuale come una pratica che smaterializza e decostruisce l'arte, riducendola ad un'idea, alla pura vibrazione di una virtualità, la

Il gergo

*dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

poesia concettuale è invece fortemente radicata nella materialità, molto spesso nell'accumulo, nell'ingordigia della parola. Per quanto il momento pre-formativo, pre-testuale conservi una notevole importanza – probabilmente superiore a qualsiasi movimento poetico –, la poesia concettuale non si limita ad essere l'idea di una poesia, ma è una vera e propria massa di linguaggio che materializza quell'idea. *Traffic* di Kenneth Goldsmith, ad esempio, è la trascrizione parola per parola di 24 h di aggiornamenti radiofonici sullo stato del traffico di New York:

Well we are really getting socked in Brooklyn now. Locally in Brooklyn, eh, things are just a total mess around, uh, Tillary Street, Flatbush Avenue, Third and Forth Avenues as well, just totally clogged up. The Verrazano is just overloaded, jam-packed coming from Staten Island right over the bridge and back over to the Gowanus into Fort Hamilton Parkway, so this is not good at all. The thing is, once you get to the bridges, things are doing pretty well. But again, it's all deceiving here by looking at it in our Panasonic Jam Cam, that's because traffic is all tied up on those locale streets.¹⁰

Parse di Dworkin consiste in una parsificazione¹¹ di un libro di grammatica (EDWARD A. ABBOTT, *How to Parse: An Attempt to Apply the Principles of Scholarship to English Grammar*), che viene in pratica ossificato e ridotto

¹⁰ GOLDSMITH, K. (2007) *Traffic*, Los Angeles: Make Now, p. 27.

¹¹ *Parsificare*: controllare la correttezza formale di un file di testo in base a una determinata grammatica (De Mauro).

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

all'ostensione delle proprie regole. In *Parse* viene cancellato il contenuto del testo originario, di cui rimane solo l'intelaiatura sintattica:

Preparatory Subject third person singular intransitive present tense verb
adjective of negation Noun conjunction of alternation Noun locative relative
pronoun auxiliary infinitive and incomplete participle used together in a
passive verbal phrase definite article Noun genitive preposition relative
pronoun period Relative Pronoun third person singular indicative present
tense verb and required adverb forming a transitive verbal phrase marks of
quotation definite article singular possessive noun verbal noun preposition of
the infinitive intransitive infinitive verb comma marks of quotation all taken
as a direct object.

Questa invece una parte dell'indice:

Noun comma compound arabic numeral period

Noun comma compound arabic numeral dash compound arabic numeral comma
compound arabic numeral comma compound arabic numeral comma compound
arabic numeral comma compound arabic numeral period

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

Noun comma compound arabic numeral period

Noun comma compound arabic numeral period

Noun comma compound arabic numeral comma compound arabic numeral period

Noun comma compound arabic numeral period ¹²

La scrittura di questi testi non ha alcun fine referenziale, né tanto meno è diegeticamente orientata. È anti-espressiva in quanto dà voce non a un singolo individuo, ma a una procedura impersonale. Tanto il suo oggetto quanto il suo mezzo sono la scrittura stessa, come ben evidenziato da *Twelve Erroneous Displacement and a Fact* di Dworkin, i cui componimenti sono nient'altro che la descrizione dei materiali che sono serviti per la stesura del testo:

Ink on a 6 by 9 inch substrate of 60-pound

Offset matte white paper. Composed of: varnish

(Soy Bean Oil [C57H98O6], used as a plasticizer:

52%. Phenolic Modified Rosin Resin [Tall oil

¹² Cito da GOLDSMITH, K. (2011) *Uncreative Writing*, New York: Columbia UP, pp. 162-164.

*Il gergo**dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*di Fabrizio Maria
Spinellirosin: 66.2%. Nonylphenol [C₁₅H₂₄O]: 16.6%.Formaldehide [CH₂O]: 4.8 %. Maleic anhydride[C₄H₂O₃]: 2.6 %. Glycerol [C₃H₈O₃]: 9.6% ¹³

Insomma, mentre la flarf poetry è contraddistinta da un intento ludico e a volte esplicitamente offensivo, e discende dalla cultura della rete, la poesia concettuale ha un alone più glam e si pone in diretta relazione con le opere di Duchamp, Warhol, Cage, Kosuth, considerati veri e propri numi tutelari. In linea di massima, il luogo d'elezione della prima è *4chan*, la propria mail o un forum on-line, della seconda la galleria o il libro d'arte. Per Goldsmith *flarf* e scrittura concettuale sono le due facce della stessa medaglia: «Flarf plays Dionysus to Conceptual Writing's Apollo [...]. Conceptual writing is dry. Flarf is the Land O'Lakes butter squaw; Conceptual Writing is the government's nutritional label on the box»¹⁴.

Le caratteristiche dei testi presentati sembrerebbero entrare in un rapporto di discordanza, quando non di esplicita antitesi, con ciò che comunemente intendiamo

¹³ DWORKIN, C. (2016) *Twelve Erroneous Displacement and a Fact*, New York: Information as Material. Si consideri inoltre che «Ogni volta che viene spostato e adattato a un diverso sistema di rappresentazione, il testo cambia, "materializzando" così il suo supporto in forma linguistica», PITOZZI, A. (2019) *conceptual writing*, Milano: il verri, p. 109.

¹⁴ GOLDSMITH, K. (2009) «Introduction», in *Poetry* 194, numero della rivista.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

come componimento lirico: un componimento breve, in prima persona, caratterizzato da una forte intensità emotiva e da una certa ricercatezza stilistica:

La lirica è il genere in cui il racconto di frammenti autobiografici (piccoli o grandi fatti della vita, passioni, pensieri, riflessioni estemporanee) si combina con uno stile costruito per concentrare l'attenzione sull'io dello scrittore che esprime se stesso nel testo, in modo che il centro dell'opera non sia "l'evento stesso, ma lo stato d'animo che vi si riflette" (Hegel)¹⁵

Quello che tutto sommato occorre specificare è che tale concezione soggettivistica ed espressivistica di lirica non esaurisce, come spesso si vorrebbe, il genere lirico, di cui invece rappresenta solo una delle tante connotazioni. Come dimostrato da Culler in *Theory of the Lyric*, la lirica è sempre stata, fin dall'antichità, una forma letteraria instabile, *transmodale* e di difficile definizione, caratterizzata da una non casuale varietà tematica, metrica e linguistica, una categoria testuale non esclusivamente monologica e soggettivistica, bensì «a public discourse about meaning and value made distinctive by its ritual elements», un discorso epidittico altamente retoricizzato più che un *cri du coeur*.

2. Uncreative Lyric

In più i rapporti tra lirica e avanguardia sono molto più intricati di quanto si crederebbe. E ciò, fondamentalmente, a causa dello statuto generico spurio, viscoso

¹⁵ MAZZONI, G. (2005) *La poesia moderna*, Bologna: Il Mulino, p. 73.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

e difficilmente definibile della lirica. Se è vero che tra fine XVIII e inizio XIX secolo la lirica moderna intesa come genere soggettivo, come mezzo di espressione della singolarità eccezionale del poeta, viene prima letteralmente inventata, e poi posta come genere archetipico dalla tripartizione romantica (a cui dobbiamo quella “liricizzazione retroattiva” che ha subito l’intera tradizione poetica occidentale), è pur vero che, solo pochi decenni dopo, tale modello appare già in crisi, o meglio, appare essersi evoluto in qualcosa di affatto diverso. E ciò sostanzialmente grazie al plesso Rimbaud-Mallarmé, a una poesia, cioè, che tenta programmaticamente di liberarsi dalle scorie della soggettività e della comunicatività, di allontanarsi da una specifica intenzione referenziale, inseguendo il fantasma di una pura struttura musicale. Tuttavia, l’esperienza di Rimbaud-Mallarmé è alla base tanto (per usare le parole di Anceschi) della *linea soggettiva* che di quella *oggettiva* della poesia novecentesca. Il genere lirico, pur se vogliamo intenderlo solo nella sua declinazione moderna, sembra così animato, fin dai suoi primordi, da tendenze opposte, come del resto è stato specificato sia da Hegel che da Adorno.

Quando insomma, gli scrittori non creativi insistono sull’impersonalità, sull’autonomia del significante, sull’autotelicità, l’autoriflessività e la gratuità del gesto poetico, quando pongono l’accento sulla materialità del linguaggio, sulla possibilità di usare letteralmente le parole come oggetti, in realtà non fanno che riprendere – e portare alle sue estreme conseguenze – un paradigma lirico stranoto

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

(quello della poesia pura), e una delle correnti più abusate della letteratura modernista (si pensi a formalismo e strutturalismo)¹⁶.

Nonostante ciò, nonostante questa parentela sotterranea, ogni avanguardia poetica sembra definirsi in opposizione a un astratto, astorico, immutabile genere lirico, che il più delle volte coincide con una banalizzazione del concetto di lirica e a una sua equiparazione alla cultura poetica ufficiale. Lirica, per le avanguardie, è una sorta di significante di *mainstream*, di norma contemporanea deteriore, sia questa norma la poesia effusiva romantica, l'*erlebnislyrik*, la poesia ermetica, o – come ai nostri giorni – un componimento breve dismesso e apparentemente non assertivo.

3. Postproduzione

Ma in cosa consiste, allora, la vera novità della scrittura non creativa? Dworkin, in questo, è molto lucido:

The great break with even most artificial, ironic, or asemantic work of the other avant-gardes is the realization that one does not need to generate new material to be a poet: the intelligent organization of reframing of already

¹⁶ Si prendano passi come il seguente: «What would a non-expressive poetry look like? A poetry of intellect rather than emotion? One in which the substitutions at the heart of metaphor and image were replaced by the direct presentation of language itself, with “spontaneous overflow” supplanted by meticulous procedure and exhaustively logical process? In which the self-regard of the poet’s ego were turned back onto the self-reflexive language of the poem itself?», DWORKIN, C. in “Introduction”, *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, <http://www.ubu.com/concept>.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

extant texts is enough. Through the repurposing or detournement of language that is not their own (whatever that might mean), the writers here allow arbitrary rules to determine the chance and unpredictable disposition of that language; they let artificial system trump organic forms; and they replace making with choosing, fabrication with arrangement, and production with transcription.¹⁷

La poesia non creativa è una poesia di pura post-produzione. L'autore di un testo è una macchina che consuma linguaggio, un selezionatore di testi pre-esistenti, non un creatore. Il suo compito è quello di ideare un dispositivo strategico, un meccanismo che generi testi quasi automaticamente. La sua arbitrarietà si dispiega nel tagliare, modificare, montare, impaginare materiale che il più delle volte proviene da un motore di ricerca, da un algoritmo, dallo spam ricevuto via mail, dai più vari contesti extra-letterari. Day di Kenneth Goldsmith è la trascrizione parola per parola di una copia del «New York Times» dell'1 settembre del 2000; *Statement of Facts* di Vanessa Place, che è una penalista, è composto interamente da verbali e documenti provenienti da venticinque casi di molestia sessuale di cui si è occupata l'autrice in prima persona; in *La disparition* di Derek Beaulieu l'introduzione

¹⁷ DWORKIN, C. *The Fate of Echo*, in DWORKIN, C. - GOLDSMITH, K. *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern UP, Evanston (Illinois): xlv. Ovviamente ciò non significa che non siano già esisti esempi di scrittura non creativa: si pensi ai *Cronogrammi* e a *Tape Mark I* e *Tape Mark II* di Balestrini o ad alcuni testi di area OuLiPo. Va inoltre specificato che l'affermazione di Dworkin si riferisce, nel suo contesto d'origine, alla scrittura concettuale, che però va intesa in senso ampio e può tranquillamente essere estesa a moltissima poesia *flarf*. Del resto nell'antologia sono inseriti numerosi *flarfists*, tra cui K. Silem Mohammad, Katie Degentesh e Ara Shirinyan

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

dell'omonimo libro di Perec è riscritta «utilizzando come codice e cifrario i colori che Rimbaud associa alle vocali nella sua famosa poesia *Voyelles*. Così facendo, al posto delle parole di Perec “Trois cardinaux, un rabbin, un amiral francmaçon”, si trovano soltanto un quadrato blu seguito da uno marrone, uno spazio bianco che segna l'interruzione fra le parole, poi un quadrato nero, uno marrone, uno nero, uno verde e così via, ognuno nella posizione esatta del testo dove dovrebbe esserci la vocale corrispondente a quel colore»¹⁸. In *Dure*, Dworkin monta una serie di eclettiche citazioni intorno al tema della durezza partendo da un'incisione di Dürer; *In This Window Make Me Feel* Robert Fitterman compone delle brevi prose partendo solo dai risultati ottenuti inserendo in un motore di ricerca web “this feels” o “this makes me feel”. Se è vero che tutti gli scrittori sono prima di tutto lettori, in queste pratiche tale aspetto è elevato alla massima potenza, suggerendo un nuovo modello autoriale, intento non tanto a scrivere, quanto a filtrare un'enorme massa di linguaggio:

Se lo scrittore esiste soltanto nel suo gesto di selezione e organizzazione del materiale che ha a portata di mano, egli è prima di tutto “consumatore” degli oggetti con cui lavora: è un lettore che applica alla lettura un atteggiamento critico e compositivo, mette in risonanza e in relazione le informazioni e si occupa della materia e della materializzazione.¹⁹

¹⁸ PITOZZI, A. (2019) *op. cit.*

¹⁹ *Id.*, pag. 41.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

Conceptual poetry, accordingly, often operates as an interface—returning the answer to a particular query; assembling, rearranging, and displaying information; or sorting and selecting from files of accumulated language pursuant to a certain algorithm—rather than producing new material from scratch.²⁰

Nel fare ciò, e in ciò consiste l'altro – decisivo – punto di rottura con la tradizione lirica modernista, la scrittura non creativa si immerge nel linguaggio quotidiano, pubblicistico, mediatico, ipersemplicato, reificato, negli usi demotici della lingua, e (soprattutto nel caso della flarf) nel gergo e nelle abbreviazioni della messaggistica istantanea, nella scrittura grammaticalmente scorretta delle chat. Tali elementi siamo abituati talvolta ad incontrarli anche nelle poesie creative, ma come neutralizzati, rifunzionalizzati in chiave espressivistica. Qui assistiamo invece a una sorta di inversione tra sfondo e figura, tra parola letteraria (praticamente assente) e non letteraria. Insomma, uno degli elementi centrali di questa scrittura è una sorta di dialogicità intrinseca (in senso bachtiniano), di disposizione all'ascolto, al ri-uso, alla decontestualizzazione, di apertura verso tutte le specificità e le stratificazioni linguistiche (soprattutto, come è evidente, questi autori paiono avere una particolare sensibilità per la variabilità diastratica e diafasica). Si prende, ad esempio, questo testo di Marco Giovenale, che sembra frutto della pratica dell'*eavesdropping*:

²⁰ DWORKIN, C. (2017) *op. cit.*, xlii.

Il gergo

*dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*

di Fabrizio Maria
Spinelli

1. Le ragazze stan sedute
2. I ragazzi le osservano in piedi
3. Attaccano bottone
4. Prima di rientrare spegne
5. I soldi vanno in cassa
6. Il fiume si impegna
7. Fa cadere oggetti per attirare l'attenzione
8. Questa non è la cassa, facciamo i pacchi
9. Consegna vasetti, l'ho avvisato
10. Pure prima Federica in Campania
11. Molto piccoli, per l'estate
12. Un mese e mezzo poi sono tornato a Roma
13. Adesso non lo saprei, comunque sono ripassato per Roma
14. Ho iniziato a lavorare per la Marina²¹

²¹ GIOVENALE, M. (2013) *Quasi tutti*, Torino: Miraggi Edizioni, p. 11. A proposito della serie di testi di cui fa parte il componimento trascritto, nota Paolo Zublena che la numerazione progressiva «sembrerebbe una sorta

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

4. Ricontestualizzazione

La domanda a questo punto sembra lecita, seppure forse un po' antiquata: queste scritture sono poesia? E se lo sono, in che modo lo sono? Occorrerà, per rispondere, rifarsi alla critica d'arte, e nello specifico alle parole di Arthur Danto a proposito del *Brillo Box* di Warhol, per cui il banale può trasfigurarsi in arte nella misura in cui «esterorizz[a] un modo di vedere il mondo, esprim[e] l'interiorità di un periodo culturale, offr[e] se stessa come uno specchio per cogliere la coscienza dei nostri re»²². La poesia non creativa esprime in qualche maniera il rinnovato rapporto che l'uomo ha con la scrittura dopo l'esplosione del web:

In a world of increasingly capacious and inexpensive storage media, the proliferation of conceptual practices comes as no surprise, and those practices frequently mimic what Lev Manovich argues is the defining “database logic” of new media, wherein the focus is no longer on the production of new material but on the recombination of previously produced and stockpiled data.²³

Coloro i quali trovano piacere nel negare lo statuto di poesia a determinate opere, in realtà non fanno che elevare tratti artistici storicamente contingenti ad essenza

di allusione al sonetto, ma un sonetto scritto dal milieu sociale: un sonetto che diventa una qualunque messa in forma di un materiale che gli è indifferente», ZUBLENA, P. *post (it)*, in M. GIOVENALE, M. *op. cit.*, p. 90.

²² DANTO, A. C. (2008) [a cura di Stefano Velotti] *La trasfigurazione del banale*, Bari: Laterza [1981].

²³ DWORKIN, C. *op. cit.*, xlii

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

dell'arte. Del resto, i concetti di "letterarietà" e "poeticità" intesi come qualità immanenti al testo erano già stati spazzati via negli anni '70 dagli studi di teorici del calibro di Stanley Fish e Franco Brioschi, i quali avevano posto come assurdo, in due saggi molto noti, l'esistenza di componimenti poetici che non consistevano in altro che, rispettivamente, un elenco di oscuri linguisti e «la proverbiale nota della lavandaia»²⁴. Il risultato di questi esperimenti portava gli studiosi ad affermare il valore contestuale, convenzionale, relazionale, del testo poetico, contro l'essentialismo in cui finiva per cadere certo strutturalismo: «la forma e il significato che esso [il testo] appare immediatamente avere sarà la "relazione comportamentale" di coloro che si accordano per produrlo». Non è cioè il testo a imporre «la propria percezione», ma è «un modo di percepire che determina l'emergenza dello stesso testo per coloro che lo condividono (o che esso condivide)»²⁵.

Più interessante notare il modo in cui le opere di cui stiamo parlando *divengano* poesia, cioè, il più delle volte, tramite una spiazzante opera di ricontestualizzazione. In *Zettel*, Wittgenstein ricorda che «una poesia, sebbene possa essere composta nel linguaggio dell'informazione, non rientra nel gioco linguistico del fornire informazioni»²⁶. Il lavoro della gran parte dei poeti che ho

²⁴ BRIOSCHI, F. (2006) *Il lettore e il testo poetico*, in *La mappa dell'impero*, Milano: il Saggiatore, [1983], pag. 63.

²⁵ FISH, S. (1980) *Come riconoscere una poesia quando ne vedete una*, in *C'è un testo in questa classe?*, Torino: Einaudi, 1980, [trad. it. di F. Brioschi], p. 178.

²⁶ WITTGENSTEIN, L. (1986) [a cura di M. TRINCHERO] *Zettel*, Torino: Einaudi, p. 35 [traduzione modificata].

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

citato fin qui, consiste esattamente nello spostare delle porzioni di linguaggio informativo (di qualsiasi tipo, da verbali giudiziari a opere letterarie, da trasmissioni radiofoniche ai commenti di Trip Advisor e Yahoo Answers) in un contesto non informativo, estetico, richiedendo al fruitore di applicare la stessa attenzione che è solito impiegare nella lettura di un'opera letteraria a un materiale allogeno, alieno al nostro concetto di letterarietà:

This process, while it might raise questions about some of our more shopworn notions of lyricism and poetic voice, leaves poetry intact in a very precise way [...]. The supposed transparency of information is presented as if it was marked by the opacities of literature. [...] the language of the news is laid open to close scrutiny as if it was poetry.²⁷

È vero che la specificità della scrittura non creativa sia quella di non usare parole proprie, ma la pratica della ricontestualizzazione è legata al concetto stesso di poesia lirica almeno a partire dal III a.c.. La lirica, ovvero la melica – la poesia cantata – giunge a noi attraverso una operazione utopica (quella degli alessandrini) che mira a «conciliare l'inconciliabile e amalgamare due sistemi generici e culturali irriducibili: da un lato, l'oralità primordiale delle opere, dall'altro la classe letterale dei testi»²⁸. Detto in altre parole la lirica in un certo senso *nasce* dalla trasposizione di una serie di componimenti da un contesto aurale a un contesto chirografico. Se per la cultura greca arcaica non esisteva alcuna differenza tra un testo letterario e

²⁷ KAUFMAN, *op. cit.* pp. 21-22.

²⁸ GUERRERO, G. (2000) *Poétique et poésie lyrique*, Paris: Seuil, pag. 44.

Il gergo

*dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

un testo informativo, e se consideriamo il complesso spettacolare e mediale in cui consisteva la performance lirica – soprattutto quella corale –, possiamo azzardare che leggere una *Pitica* di Pindaro su carta, silenziosamente, sulle nostre scrivanie, è assurdo esattamente come leggere una pagina di *Traffic* o di *Sports* di Kenneth Goldsmith (la trascrizione di un'intera telecronaca di una partita di football).

Ma non è finita qui. In un libro che ha avuto scarsa fortuna, il linguista Giuseppe Bernardelli propone una teoria della lirica piuttosto sui generis. Identificando – con Käte Hamburger – il rapporto “io-tu” come la struttura portante del genere, egli sottolinea come gran parte delle liriche di ogni tempo si costruiscano a partire da un assurdo, e cioè che mittente e destinatario del messaggio poetico condividano circostanza e contesto enunciativo (il che è vero – con le dovute restrizioni – probabilmente solo per la lirica arcaica), che il poeta parli come se il lettore fosse presente: il discorso lirico è quindi un paradossale discorso in presenza *in assenza*:

La lirica [è] un particolare tipo di discorso allocutivo – di natura essenzialmente allocutiva – che si indirizza [...] come accade in ogni altra comunicazione letteraria a qualcuno che è assente e fuori contesto (l'indeterminato lettore e uditore futuro): tale discorso si svolge nondimeno, in modo del tutto incongruo, in termini tali da far supporre la presenza fisica e comunque la minuta conoscenza delle circostanze di locuzione da parte dell'estrinseco lontano destinatario. L'io-lirico parla, rivolgendosi direttamente a qualcuno (e il testo ha nella stragrande maggioranza dei casi impianto apostrofale) parla facendo quasi sempre riferimento diretto al mondo che gli sta attorno [...]; ancora, parla evocando frammenti di storia privata o di cerchia, come succede di solito quando via sia comunque base esperienziale e interazione diretta fra i due poli del processo comunicativo (locutore-

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

interlocutore); il destinatario vero ed ultimo del messaggio tuttavia, ossia il lettore (ci può essere benissimo una istanza intermedia – ad esempio il dedicatario – che assolve quelle condizioni, ma si tratta tutto sommato di un accidente di percorso, possibile ma non necessario), il destinatario vero, si diceva, non sa tuttavia nulla di quelle circostanze, non conosce quella storia, e non è affatto presente all'atto di locuzione. Questo è il paradossale statuto pragmatico della lirica, che contravviene a uno dei principi fondamentali della buona comunicazione, il quale vuole che si tenga conto della distanza o, per dirla con altre parole, che non si ignori la diversa situazione (spaziale, temporale, culturale) della persona a cui ci si rivolge, e non si dia per scontato o per noto ciò che invece non lo è.²⁹

In qualche modo, insomma, alle fondamenta del genere, ci sarebbe, secondo Bernardelli, una sorta di ricontestualizzazione, o meglio, di pseudo-contestualizzazione. L'argomento forte che il linguista usa per avvalorare la sua tesi è, sostanzialmente, l'uso dei deittici come indicali all'interno dei testi lirici (si pensi a *L'infinito*: *questo* colle, *questa* siepe etc.). Ma l'esempio più calzante (e più inerente con i testi che stiamo affrontando) è il caso del sonetto *Salut* di Mallarmé, solitamente posto in esergo a tutte le raccolte poetiche dell'autore:

Rien, cette écume, vierge vers

À ne désigner que la coupe;

²⁹ BERNARDELLI, G. (2002) *Il testo lirico*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 157-158.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

Telle loin se noie une troupe
De sirènes mainte à l'envers.
Nous naviguons, ô mes divers
Amis, moi déjà sur la poupe
Vous l'avant fastueux qui coupe
Le flot de foudres et d'hivers;

Une ivresse belle m'engage
Sans craindre même son tangage
De porter debout ce salut Solitude, récif, étoile
À n'importe ce qui valut Le blanc souci de notre toile.

Perfetto esempio di lirica simbolista, con la sua attenzione per la musicalità, i suoi nessi logici deboli, analogie poco chiare, la presenza marcata di sostantivi astratti, tale poesia in realtà nasce da un preciso contesto enunciativo, che ne scioglie facilmente l'ermeticità: quello appena trascritto è un sonetto di novenari che Mallarmé lesse, al momento del brindisi, durante un banchetto letterario tenutosi a

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

Parigi nel 1893³⁰. A dispetto dell'autonomia del significante propugnata tanto dal simbolismo che dalle poetiche moderniste, tale poesia poteva (può) essere compresa a pieno soltanto uscendo fuori dal testo, cogliendone il suo valore d'uso, bisognava cioè, «possedere informazioni sul contesto in cui si iscriveva l'atto locutorio, e poi, naturalmente, *essere presenti*. I due versi d'apertura, infatti, chiave di tutta la costruzione, avevano carattere dimostrativo: indicavano l'atto del brindare, e più precisamente la schiuma del calice che l'oratore teneva in mano»³¹. Solo conoscendo il contesto enunciativo possiamo, ad esempio, comprendere la polisemia di quel [vɛR] al primo verso: tanto *vers* (“verso”, appunto), quanto *verre*, “vetro”, ossia “bicchiere”. Ma il caso di Salut non è isolato: molte liriche di difficile comprensione, tanto medievali, barocche, quanto otto-novecentesche, nascono, come qui, da un geniale quanto semplice processo di ricontestualizzazione (e dalla sfida, che a volte esplicitamente pongono al lettore, di ricostruirne il contesto originario – che sia reale, come nel caso di Mallarmé, o meno).

Con ciò non voglio sminuire la novità o la singolarità di *flarf* e *conceptual poetry*, ma piuttosto provare a considerare tali pratiche come un tassello della complessa, frastagliata, secolare storia della lirica. Insomma, il rifiuto del genere (inteso restrittivamente come *lirismo*) che si riscontra negli scritti teorici di Fitterman, Place, Goldsmith, Dworkin, Silem ed altri (così come, prima di loro, tale

³⁰ Ovviamente tralasciamo tutti i discorsi inerenti la posizione e dunque l'esemplarità del testo, che funge da saluto programmatico al lettore, che è perfino apostrofato (al plurale) in quell' «Amis» che originariamente aveva tutt'altra referenza. Per la ricostruzione della redazione e della circolazione della lirica si veda MALLARMÉ, S. (1965) *Œuvres complètes, Bibliothèque de la Pléiade*, Paris: Gallimard, pp. 1406-1407.

³¹ BERNARDELLI, *op. cit.*, pag. 138.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

rifiuto è appartenuto agli scrittori della Language Poetry, al Gruppo 63, ai surrealisti, ai futuristi, ai simbolisti etc.) non va assolutamente inteso alla lettera, bensì, come detto qualche paragrafo sopra, come una banalizzazione di comodo. Tale rifiuto è solo un'articolazione, un movimento dialettico all'interno della tradizione a cui si oppongono³².

5. Conclusione

Come ho cercato di dimostrare, molto schematicamente, nelle pagine precedenti, l'Uncreative Writing è un filone dotato di punti di rottura e rapporti di continuità con la tradizione lirica occidentale. Tale tradizione non va confusa, come detto sopra, con il lirismo di marca romantica, ossia l'autoriflessivo costituirsi del soggetto all'interno di un componimento in cui questo soggetto considera la propria esperienza. Se così facessimo, gran parte delle poesie che conosciamo, anche romantiche, sarebbero da considerarsi non liriche. Nel sistema dei generi moderno tutta la poesia diventa poesia lirica, non nel senso che la poesia si liricizza, ma che il termine poesia – non più utilizzato per *epos* e dramma, che non vengono più scritti in versi – sostanzialmente si sovrappone a quello di lirica. La lirica è un genere indefinibile e indeterminato forse più di altri, che ha come caratteristiche principali – sin dall'antichità – varietà e instabilità. Tuttavia, come ogni altro genere, ha precise convenzioni che variano nella storia e nel tempo. L'uncreative writing,

³² Del resto, nota Kaufman, i testi di scrittura non creativa finiscono pur sempre infilati in un libro, e acquisiscono un certo valore proprio a partire da un pubblico abituato a leggere "liricamente", che elabora esteticamente l'assenza di determinate qualità testuali.

*Il gergo
dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa*
di Fabrizio Maria
Spinelli

rompendo con, ma al contempo sfruttando le convezioni della tradizione modernista, interrogando ed elaborando artisticamente le abitudini cognitive a cui ci costringono le nuove tecnologie, va considerata come un capitolo (non il migliore, non il più esecrabile) della storia di questo genere.

Bibliografia

BERARDELLI, G. (2002) *Il testo lirico*, Milano: Vita e Pensiero, pp. 157-158;

BRIOSCHI, F. (2006) *Il lettore e il testo poetico*, in *La mappa dell'impero*, Milano: il Saggiatore, [1983];

DANTO, A. C. (2008) [a cura di Stefano Velotti] *La trasfigurazione del banale*, Bari: Laterza [1981];

DWORKIN, C. (2016) *Twelve Erroneous Displacement and a Fact*, New York: Information as Material;

DWORKIN, C. *The Fate of Echo*, in **DWORKIN, C. - GOLDSMITH, K.** (2017) *Against Expression. An Anthology of Conceptual Writing*, Northwestern UP, Evenston (Illinois): xlv;

DWORKIN, C. in "Introduction", *The UbuWeb Anthology of Conceptual Writing*, <http://www.ubu.com/concept>;

Il gergo**dell'inautenticità: lirica
e scrittura non creativa**

di Fabrizio Maria

Spinelli

FISH, S. (1980) *Come riconoscere una poesia quando ne vedete una*, in *C'è un testo in questa classe?*, Torino: Einaudi, 1980, [trad. it. di F. Brioschi], p. 178;**GIOVENALE, M.** (2013) *Quasi tutti*, Torino: Miraggi Edizioni;**GOLDSMITH, K.** (2009) «Introduction», in *Poetry* 194, numero della rivista;**GOLDSMITH, K.** (2017) *Perdere tempo su internet*, Torino: Einaudi, [trad. it Luca Bianco]; Id. (2019) *CTRL + C, CTRL + V*, Roma: Nero, [trad. it. Valerio Mannucci];**GOLDSMITH, K.** (2007) *Traffic*, Los Angeles: Make Now;**GOLDSMITH, K.** (2011) *Uncreative Writing*, New York: Columbia UP;**GUERRERO, G.** (2000) *Poétique et poésie lyrique*, Paris: Seuil;**KAUFMAN, R.** (2017) *Reading Uncreative Writing*, London: palgrave macmillan;**MAZZONI, G.** (2005) *La poesia moderna*, Bologna: Il Mulino;**PITTOZZI, A.** (2019) *conceptual writing*, Milano: il Verri;**SILEM MOHAMMAD, K.** (2003) *Deer Head Nation*, Oakland, California: Tougher Disguises;**SILEM MOHAMMAD, K.** (2003) *Sought Poems*;**WITTGENSTEIN, L.** (1986) [a cura di M. TRINCHERO] *Zettel*, Torino: Einaudi.

page intentionally left blank

[divulgazione audiotestuale]

POÈME FOR SOUNDSCAPE E CORDANIMAE

GIUSEPPE DE MARCO

Il progetto *Poème for Soundscape e Cordanimae* nasce nel lontano 1987 grazie alla mia esperienza diretta come tecnico del suono, musicista e liutaio, ed è la sintesi concettuale delle mie esperienze sonore nell'ambito della liuteria non convenzionale, elettroacustica e delle mie ricerche sul paesaggio sonoro, nonché dell'applicazione delle stesse nel dominio digitale della "Computer music", quel ramo della musica elettroacustica che impiega sistematicamente la programmazione su elaboratore numerico.

Ho voluto iniziare il mio lavoro con un aforisma di Wilhelm Reich, mia fonte di ispirazione. Reich è stato un medico psicanalista ed inventore nato alla fine del 1800, è stato colui che ha scoperto una energia vitale, da egli stesso denominata "*Orgonica*" (l'equivalente del *ki* o del *Prana*). Una energia che pervade tutto l'universo, le cui peculiarità non sono, né di carattere magnetico né elettrico, e che una volta serbata in speciali accumulatori, può essere utilizzata a scopo terapeutico. Reich è stato anche un grande psicoanalista, artefice dell'analisi caratteriale, un modello analitico basato sul lavoro corporeo e che permette di superare il dualismo

[divulgazione audiotestuale]

*Poème for soundscape
e Cordanimae* di
Giuseppe De Marco

cartesiano di una mente e di un corpo come elementi distinti che costituiscono l'individuo, per concepire l'uomo come una identità funzionale "mente-corpo".

È grazie alle sue teorie sull'orgone, ed al mio percorso di analisi Bioenergetica, che posso godere della bellezza della natura e la capacità che ha avuto in passato ed ha tutt'ora di affascinarsi ed emozionarsi a tal punto da conferirmi giorno per giorno la consapevolezza della mia esistenza e del mio percorso di vita attraverso l'arte e la bellezza dell'universo, quella di madre terra e dei suoni ad essa correlati. Dalla Madre terra nasce così il Progetto "**Poème for Soundscape e Cordanimae**" che prevede un elaborato musicale di 5 min.

L'opera è costituita da 3 elementi distinti tra di loro ma perfettamente integrati dalla visione corporea della vita.

Il primo, quello del **Poème** in senso letterale, con riferimento esplicito al *Poème électronique* di LE CORBUSIER, XENAKIS e VARÈSE, con l'idea di rappresentare musicalmente e visivamente la storia dell'uomo - la sua condizione socio-culturale ed artistica rispetto al territorio, ed in particolare, quello della mia terra nativa – il tutto ubicato in un contesto affascinante tra il mare e le bellezze naturali devastate dalla modernità e dal fenomeno dell'industrializzazione senza limiti.

Il secondo, rappresentato dai numerosi aspetti caratteristici di una composizione, basata sul Soundscape, concetto coniato dal compositore canadese Raymond Murray Schafer particolarmente noto, sia per il World Soundscape Project ideato da lui alla Simon Fraser University di Burnaby - British Columbia, alla fine del 1960, per promuovere la ricerca e la consapevolezza in materia di ecologia acustica, sensibile tutt'ora ai diffusissimi problemi dell'inquinamento

*Poème for soundscape
e Cordanimae di
Giuseppe De Marco*

acustico, sia per il testo *The Tuning of the World* (1977), tradotto in Italiano con il titolo “Il paesaggio sonoro”.

Unitamente a Schafer ho pensato di integrare anche parte dei concetti di *Rhythmanalysis*, un libro di Henri Lefebvre, filosofo, sociologo di stampo marxista. Grazie alla sua analisi dei ritmi degli spazi urbani ho potuto elaborare parte della mia composizione considerando in modo specifico la condizione sonora dettata dal cambiamento socio-culturale avvenuto durante il processo di industrializzazione, un processo che secondo Lefebvre ha determinato una sorta di aritmia strutturale rispetto ai cicli classici di un territorio ben strutturato, dove la natura dello spazio urbano ruota essenzialmente attorno al rapporto ritmico tra opera (valore d’uso) e prodotto (valore di scambio).

Infine il terzo aspetto, quello legato al Cordanimae, uno speciale strumento di liuteria non convenzionale che ho progettato e costruito personalmente e presentato in occasione dell’installazione *ElectroMadre* nell’anno 2014 al Museo Madre di Napoli. Con tale strumento posso riprodurre una gamma vastissima di suoni, timbri e rumori molto vicini al suono della natura e dell’universo in modo da poter integrare, con effetti appositi, gli aspetti salienti sia del Soundscape sia dell’industria in piena attività.

L’intera struttura della composizione è basata su di una velocità costante che rappresenta un rapporto di 50 Hz codificati per una lunghezza pari a 300 secondi per una velocità di 48 Bpm. L’intento è quello di rappresentare il classico disturbo ciclico da inquinamento elettromagnetico (50Hz) menzionato da Schafer in rapporto al rumore di fondo costante che generano i motori ed i campi magnetici a bassa frequenza nel periodo Post-industriale ad oggi.

*Poème for soundscape
e Cordanimae di
Giuseppe De Marco*

Per lo stesso motivo anche l'accordatura del brano è in rapporto ad un multiplo di 50 Hz.

*** Poème for Soundscape e Cordanimae è un progetto, un punto di vista il cui scopo è quello di esaminare gli aspetti salienti della musica elettronica internazionale attraverso un'attenta analisi degli eventi storici, socio-culturali e politici, uniti in un'amalgama compositiva. Un'esperienza nel contempo interattiva, un modo per veicolare le proprie energie e trasformarle in espressioni metafisiche. Dal pensiero alla musica in maniera concreta; le corde, l'elettronica, integrare l'astrattezza gestuale al bisogno concreto di manifestarsi in un corpo solido al quale l'anima è avvicinata...

...il corpo parla e racconta di sé, le sue espressioni rappresentano il proprio mondo, le proprie esigenze, le proprie esperienze...

Il lavoro è disponibile al link

https://www.youtube.com/watch?v=JsTCi_fYTFU&t=199s

[divulgazione audiotestuale]

TEXTURES

DAVIDE PALMENTIERO

Textures è un brano composto nel 2016, durante il mio periodo di studi in Olanda.

La struttura è composta essenzialmente da due sezioni, divise da una 'campana tagliata' che frattura il brano poco prima del terzo minuto, sgretolando le masse toniche e i gruppi nodali che compongono la prima parte del brano e si sviluppano all'interno di essa.

Quest'ultima si contraddistingue per un carattere principalmente tessiturale, rivelando un magma in cui i diversi elementi sonori affiorano in maniera graduale per poi incrociarsi freneticamente. Le cornici dello spettro sonoro sono occupate da suoni prevalentemente impulsivi nella parte alta e fasce sonore nelle gamma frequenziale medio-bassa.

Il brano si sviluppa dinamicamente in un crescendo che culmina con uno strappo, il quale segna anche la fine della prima sezione. La seconda parte è caratterizzata da una maggiore distensione, con una prevalenza di suoni impulsivi e sparsi che si sviluppano in diversi incastri ritmici, creando una poliritmia che esplora tutto lo spazio stereofonico cercando profondità sempre nuove. Una parte

[divulgazione audiotestuale]

Textures di
Davide Palmentiero

di grande rilevanza è assunta qui dai rintocchi di quella che sembra essere una piccola campana, raggiunti progressivamente da ritmi generati da un sintetizzatore al quale vengono applicate modulazioni di ampiezza concatenate. Occorre di nuovo concentrarsi sulle cornici dello spazio frequenziale, in cui si sviluppano gli elementi ritmici: l'orecchio viene sollecitato a più riprese da impulsi molto energici agli estremi gravi e acuti, i quali spalancano le porte ad un loop di chitarra che si scompone e ricompone continuamente attorcigliandosi su sé stesso, caratterizzato da una marcata spazializzazione che ne accentua il movimento e riempie ad intermittenza le frequenze medie. Tutti questi elementi si sviluppano fino a svanire nella coda riverberata di una cesura che rivela la totalità dello spazio.

Il materiale della composizione è di varia natura: da matrici concrete più o meno riconoscibili alla pura sintesi, sia digitale che analogica. A questo punto, un ringraziamento ed una dedica al M^o René Uijlenhoet sono per me doverosi: il compositore olandese ha ispirato le idee alla base di questa composizione spronandomi all'utilizzo di materiali a me non congeniali fino a quel momento a causa di futili pregiudizi estetici e operativi, rompendo finalmente una zona di comfort formata da chitarre e soundscapes. Non è un caso che il puro suono elettronico attraversi tutte le parti della composizione. La possibilità di utilizzare, registrare e manipolare la sintesi si è creata anche grazie agli ambienti di lavoro nel quale questa composizione è nata: l'HKU di Utrecht, infatti, dispone di una camera anecoica e di un importante sintetizzatore modulare analogico. Avendo per la prima volta l'occasione di affondare le mani in questi strumenti, in brevissimo tempo si è delineata la strada per un lavoro di sperimentazione tanto stimolante quanto indefesso, culminata con la realizzazione di questo brano. Inoltre, l'arsenale dell'Accademia metteva a disposizione degli studenti una discreta varietà di registratori, microfoni e speakers. Questo mi ha permesso finalmente di praticare materialmente un concetto di *chioniana* memoria, ovvero l'utilizzo di una moltitudine di dispositivi, anche di qualità differenti, per fissare e produrre suoni

Textures di
Davide Palmentiero

diversi piuttosto che focalizzarsi su un unico strumento, nella maggior parte dei casi il laptop, capace di produrre una moltitudine di suoni. Nessun tipo di materiale, infatti, è stato sottratto a molti tipi di registrazione attraverso vari dispositivi, nemmeno la sintesi stessa. Le varie tecniche adoperate per catturare il suono hanno rivelato microstrutture differenti all'interno della stessa materia, creando automaticamente contrasti e affinità tra le diverse grane sulla superficie degli oggetti. Il feedback tra microstruttura e macrostruttura è evidente e costante lungo tutto l'arco della composizione, che diventa un gioco di consistenze: *textures*, appunto. I materiali eterogenei creano contesti sonori nel quale esprimere la propria diversità.

L'autore sembra voler dare a questo brano la sensazione di essere lo sfondo sonoro di un viaggio onirico, in cui elementi sonori molto diversi tra di loro si mescolano tramite l'intreccio dei loro cicli, scandendo così il percorso di quello che sembra essere un breve ma intenso viaggio nella propria memoria.

A. Russo

Il lavoro è disponibile al link

<https://soundcloud.com/davide-palmentiero/textures>

[divulgazione audiotestuale]

**REALIZZAZIONE DI UN SISTEMA
SOFTWARE PER LA SONIFICAZIONE DEL COLORE**

MICHELANGELO PEPE – STEFANO SILVESTRI



[Fig. 1 - Il sistema progettato per le opere pittoriche di Eugenio Giliberti nell'ambito dell'apertura degli studi di Via Varco (2019) e dell'esposizione "Indici.casa.volo" (Intragallery, 2019). L'obiettivo è stato quello di tradurre in suono gli elementi cromatici mediante appositi algoritmi che implementano i criteri formali delle relazioni coloresuono. Emerge un discorso musicale che viene a strutturarsi in funzione dei contenuti visivi delle opere stesse]

[divulgazione audiotestuale]

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

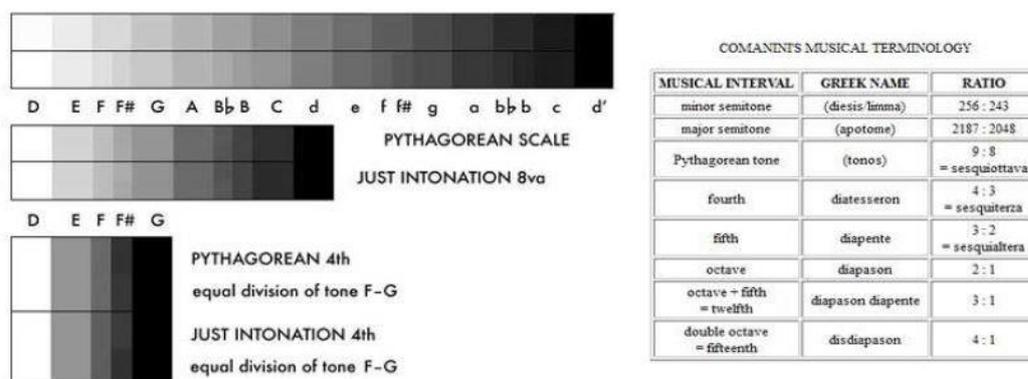
1. Introduzione

Il lavoro che si presenta ha come finalità di trovare una corrispondenza biunivoca tra suono e colore, tenendo conto degli aspetti e artistici e di natura scientifica, quindi delle limitazioni che ne possono derivare, data la sostanziale differenza tra i diversi settori. Il rapporto che intercorre tra suono e colore è di tipo simbiotico: spesso nella nostra vita quotidiana associamo ai suoni, o addirittura a melodie o armonie, specifici colori, così come guardando dei colori ci capita che il nostro apparato neurologico li traduca in determinati tipi di suoni e da queste osservazioni ha origine la volontà di ricercare un'associazione tra colore e suono. Nello specifico, questo studio nasce dal progetto di sonificare un'opera dell'artista Eugenio Giliberti, un quadro realizzato ispirandosi agli indici dello "Zibaldone" di G. Leopardi. L'idea è stata, fin dal principio, di ricercare una relazione logica e non una semplice associazione tra colore e suono.

2. Breve descrizione storica del rapporto colore-suono musicale

Nel corso dei secoli, diversi pittori, musicisti e scienziati si sono cimentati nell'impresa di trovare delle corrispondenze tra i due ambiti e i risultati sono stati pressoché approssimativi, questo perché i campi d'indagine, anche se si parla di onde, sono molto diversi tra loro e non vi è una connessione diretta tra onde sonore (o meccaniche) e onde elettromagnetiche. Uno dei primi che iniziò ad indagare su questa relazione fu il pittore Giuseppe Arcimboldo nel '500. Egli, partendo dal sistema Pitagorico, associò i gradi della scala musicale ai colori di una corrispondente scala cromatica di grigi, rapportando le frequenze sonore alla luminosità dei colori.

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri



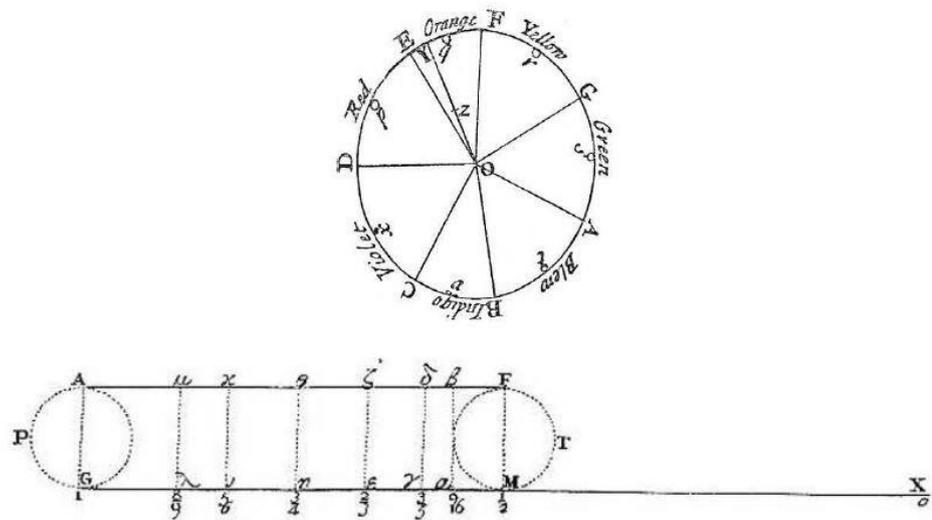
[Fig.2 – Sistema di Arcimbolde delle associazioni dei gradi della scala musicale ai colori di una scala cromatica di grigi]

Successivamente, Isaac Newton nel XVII secolo teorizzò una correlazione basata sugli esperimenti che egli aveva effettuato attraverso la scomposizione della luce attraverso il prisma e i rapporti della scala musicale naturale; constatò che il prisma generava uno spettro di fasci di luce, corrispondenti ai colori dell'arcobaleno, che egli riportò nel cerchio cromatico, i quali potevano essere ricomposti attraverso una lente: ogni colore occupava uno spazio diverso nel cerchio e la cosa interessante era la proporzionalità geometrica che individuò con i sette intervalli di un'intera ottava musicale. I sette colori vanno dal rosso al violetto e la divisione del cerchio, del tutto arbitraria come egli stesso asserisce, in sette zone è servita a semplificare i calcoli. Nel I libro del trattato "Opticks" Newton scrive:

[divulgazione audiotestuale]

Realizzazione di un
sistema software per la
sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

"...in proportion to one another, as the Numbers, 1, 8/9, 5/6, 3/4, 2/3, 3/5, 9/16, 1/2, and so to represent the Chords of the Key, and of a Tone, a third Minor, a fourth, a fifth, a sixth Major, a seventh, and an eighth above that Key..."¹



[Fig. 3 – Correlazione di Newton tra luce e rapporti della scala naturale]

¹ NEWTON, I. (1952) *Opticks*, New York: Dover, disponibile al link <http://www.colourmusic.info/opticks1.htm>

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

Differente e molto meno scientifico, seppur altrettanto valido e dettagliato, è stato l'approccio del fotografo, pittore, scenografo, regista Luigi Veronesi. Nella seconda metà del '900 ha inizio il suo lavoro di ricerca di un'analogia tra colore e suono, che terminerà solamente nel 1977 con la pubblicazione dell'opuscolo: "Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore", in cui scrive:

Esaminando i fenomeni acustici e quelli cromatici, le rispettive metriche e le leggi che regolano entrambe le teorie armoniche, troviamo coincidenze e affinità. I due fenomeni hanno entrambi origine da vibrazioni che si propagano nello spazio con movimento ondulatorio. Prescindendo dagli effetti acustici o visivi, noi rappresentiamo graficamente i due fenomeni con delle sinusoidi, e la loro misurazione pur essendo espressa in modo [...] ha la medesima base. [...] Il rapporto di tre frequenze fra l'estremo viola e l'estremo rosso, nello spettro, è di 1/2 esattamente come nelle frequenze delle ottave musicali fra Do e Do.²

	A	bilioni di Hz
violetto	3950 - 4300	800 - 760
indaco	4400 - 4500	760 - 700
azzurro	4600 - 4800	700 - 650
verde	4900 - 5300	650 - 590
giallo	5500 - 5800	590 - 520
arancio	5900 - 6400	520 - 470
rosso	6500 - 7600	470 - 400

[Fig. 4 – Rapporti tra frequenze]

² VERONESI, L. (1977) *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*, Milano: Siemens data, p. 114.

Realizzazione di un
sistema software per la
sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

DO	RE	MI	FA	SOL	LA	SI	Hz
523	587	659	698	784	880	987	
10/10	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	rapporto fra ogni suono e il suono base: DO

[Fig. 5 – vedi didascalia laterale]

3959	4482	4940	5264	5925	6580	7470	Å
10/10	9/8	5/4	4/3	3/2	5/3	15/8	rapporto fra ogni colore e il colore base: violetto

[Fig. 6 – vedi didascalia laterale]

Si può osservare nelle figure 4-5, anche in questo caso, l'utilizzo dei rapporti della scala musicale naturale (o Zarlinaiana) in relazione con le frequenze dei colori (figura 4), con le frequenze sonore (figura 5) e con le lunghezze in angstrom (Å)³ (figura 6). Inoltre, dato che ha preso come riferimento la tastiera del pianoforte, Veronesi ha parametrizzato anche altre caratteristiche del suono: il superamento delle ottave musicali, calcolando quelle superiori ed inferiori attraverso le

³ L'angstrom (Å) è una unità di misura delle lunghezze, equivalente a 1/10.000.000 mm.

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

caratteristiche di saturazione e luminosità dei colori, e la durata degli eventi, quindi il fattore tempo.

3. Descrizione dell'opera e degli algoritmi di trasformazione colore-suono

Analizzando l'opera di Giliberti (come si può osservare in figura 1) si evince che è composta da piccoli quadratini di uguali forma e dimensione - quindi la durata degli eventi musicali non risulta essere un problema visto che può essere considerato un parametro fisso -, disposti in maniera sequenziale su linee orizzontali e, in diversi punti, alternati a spazi bianchi. Un'altra considerazione da fare per la ricerca di analogie con il suono, è che i campioni di colore usati dall'artista sono in tutto 10 più il bianco - che corrisponde allo sfondo del quadro stesso - per gli spazi vuoti. Dal punto di vista della fruizione, il quadro, nella sua interezza, può essere osservato come un intero blocco che forma una mistura di colori e quindi, per analogia col suono, si potrebbe dire un insieme di fasce sonore che si evolvono nel tempo e tanti punti singoli che scandiscono un ritmo più veloce - i quadratini - che possono essere letti in modo sequenziale. Per questo motivo il lavoro di sonificazione è stato suddiviso in due distinte parti che avessero una coerenza di elementi comuni affinché si potesse successivamente sovrapporle, senza creare divergenze compositive e musicali e per questo è stato deciso di lavorare solo con suoni sintetizzati.

3.1 Realizzazione dei suoni di corda pizzicata

Dato che si tratta di creare suoni elettronici - dieci in tutto - e quindi frequenze, non vi è affatto la necessità di superare l'ottava a tutti i costi, come lo è stato per Veronesi: il suono viene considerato rispetto ad una frequenza approssimativa del

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

colore e non è essenziale collocarlo nell'ambito di un'ottava formata da dodici suoni. Tutto ciò che avviene con i colori nello spettro del visibile ricade in un'ottava poiché le frequenze dei colori sono comprese in un range che va da circa 400 THz a circa 800 THz, in assenza di luce c'è il nero e il colore bianco è formato dalla somma di tutte le componenti spettrali. Partendo da queste ipotesi si stabilisce per analogia che il colore NERO corrisponde all'assenza di suono e il colore BIANCO, che è la somma di tutto lo spettro generato dal prisma, a tutte le frequenze dello spettro sonoro (20 - 20.000 Hz), quindi è possibile riprodurlo con il rumore bianco; a questo punto non ci resta che trovare le frequenze sonore partendo dalle frequenze delle onde elettromagnetiche, che possono essere considerate sottomultiple di quest'ultime. Le ottave crescono in modo logaritmico e che quelle superiori o inferiori sono date dal logaritmo del rapporto tra la frequenza che si prende in considerazione e quella di riferimento, per tale ragione sapremo facilmente a quale frequenza sonora corrisponde una determinata frequenza di colore nota, utilizzando

$$\text{Ottava} = \log_2 \left(\frac{f_x}{f_0} \right)$$

la formula inversa della seguente equazione:

$$f_x = 2^{\text{ottava}} \times f_0$$

dalla quale deriva che

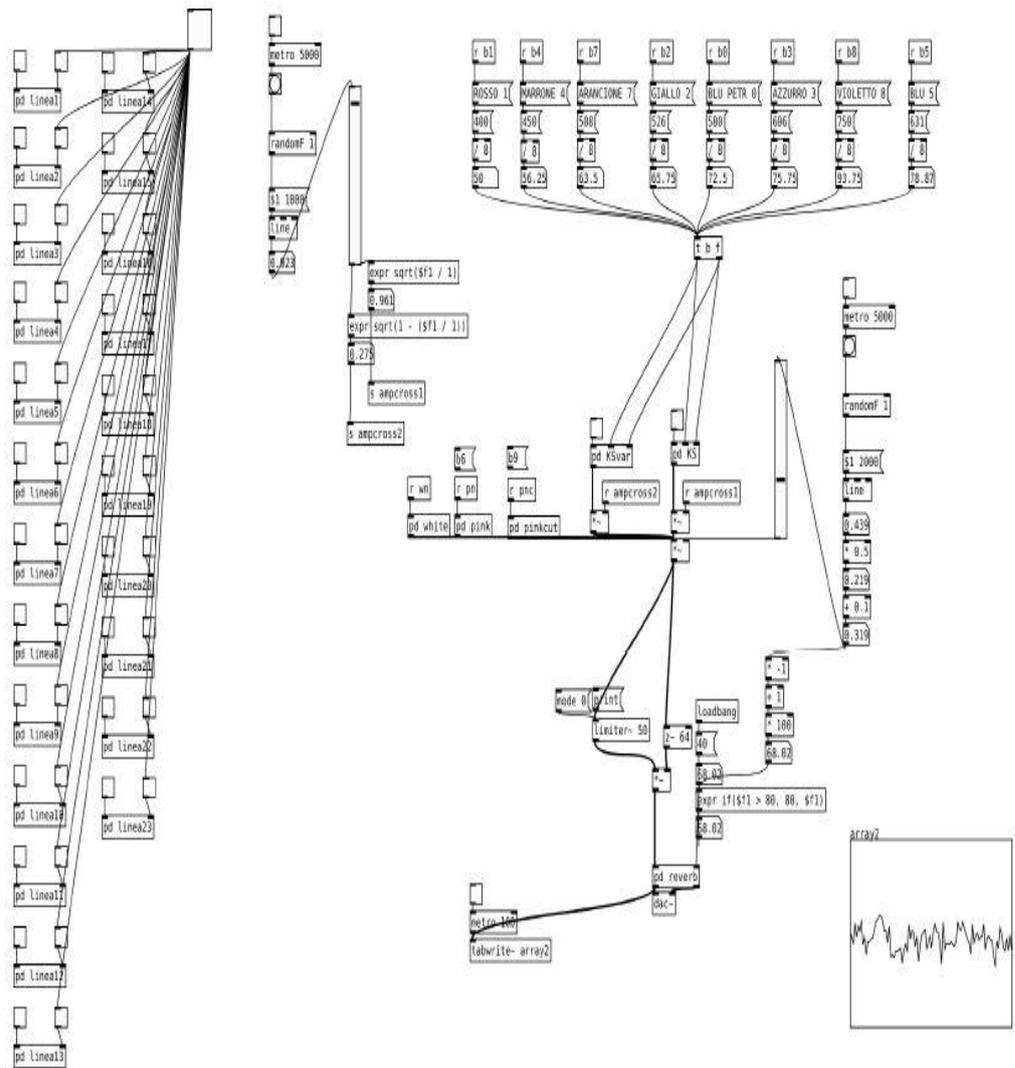
(L'espressione che regola il rapporto tra le ottave della scala temperata)

Dove f_x è la frequenza che prendiamo in considerazione (nel nostro caso quella del colore) e f_0 è la frequenza del suono di riferimento.

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri

Prendendo la frequenza di 400 THz, scopriamo che è circa 40 ottave sopra rispetto al sottomultiplo che ha frequenza 364 Hz e quindi a 800 THz corrisponderà 728 Hz; a questo punto non resta altro che calcolare tutte le altre frequenze analoghe. E' ovvio che la scelta della frequenza del colore è approssimata ai valori intermedi dell'intervallo frequenziale, corrispondente alle sfumature di un determinato colore e quindi arbitraria. Da ciò si deduce, ad esempio, che le sfumature di rosso, comprese nel range frequenziale da 400 a 470 THz, saranno analoghe a quelle sonore da 364 a 427 Hz che corrispondono all'intervallo di note compreso tra Fa# e Sol#. Attraverso questo semplice sistema è stato possibile calcolare tutte le frequenze analoghe ai dieci colori. La durata di ogni suono, dato che i quadratini colorati di cui è composta l'opera hanno tutti la stessa dimensione, sarebbe potuta essere unica per tutti, ma non si è deciso di procedere in questa direzione per esigenze compositive, anzi è stato implementato un modello aleatorio per creare anche varietà ritmica e rendere "viva" l'opera. Per quanto concerne la realizzazione tecnica della parte A (figura 7), a ogni colore è associato il timbro di una corda pizzicata, emulato dall'algoritmo di Karplus- Strong, realizzato con il software Pure Data. Come già precisato, la velocità di lettura dei singoli eventi è randomica, lo stesso dicasi per le durate di ogni suono. Inoltre, nel tempo, si modificano anche i transienti d'involuppo dei singoli eventi, in tal modo la corda non risulta essere pizzicata sempre allo stesso modo. Infine è stato utilizzato un riverbero che si attiva e disattiva e varia il tempo di riverberazione anch'esso in maniera casuale.

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri



[Fig. 7 – Implementazione software in ambiente Pure Data]

[divulgazione audiotestuale]

3.2 Realizzazione di fasce sonore

In questa sezione viene presentata la realizzazione di un sistema software di sonificazione del colore scritto nei linguaggi di programmazione Processing⁴ e SuperCollider⁵, ambienti di sviluppo rispettivamente basati sul paradigma OOP e impiegati nell'ambito del design visuale interattivo e per l'elaborazione numerica del suono musicale in real-time⁶. In tal caso la prima sottoparte del sistema è costituita da un programma di "color scanning" delle immagini che impiega la classe "PixelAreaPicker", appositamente scritta per ricavare il colore RGB in aree di pixel prestabilite. Vengono quindi impiegate le immagini dei colori di riferimento ottenute dai dipinti originali ("data_color.png", Fig.8). Al termine dell'inizializzazione di una lista con i 10 valori dei colori di riferimento ("RGB data out.txt", Figura 8), il software provvede alla lettura di alcuni files .csv contenenti tabelle di interi corrispondenti all'esatta sequenza dei tasselli colorati di ogni dipinto (Figura 9). Il programma può così realizzare un record associando il numero attuale, estratto dalla sequenza, alla tripla di valori RGB corrispondenti, aggiungendo inoltre le coordinate XY di posizione delle aree colore nell'immagine di riferimento .png. Segue lo schema di funzionamento del software in modalità "color scanner":

⁴ <https://processing.org/>

⁵ <https://supercollider.github.io/>

⁶ Per maggiori dettagli circa i processi di sonificazione si rimanda a HERMANN, Y. – HUNT, A. – NEUHOFF, J. G. (2011) *The Sonification handbook*, Berlino: Logos Publishing House.

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri



[Fig. 8 – Color pixel scanner per ricavare il set di dati RGB XY in un file .txt di output]

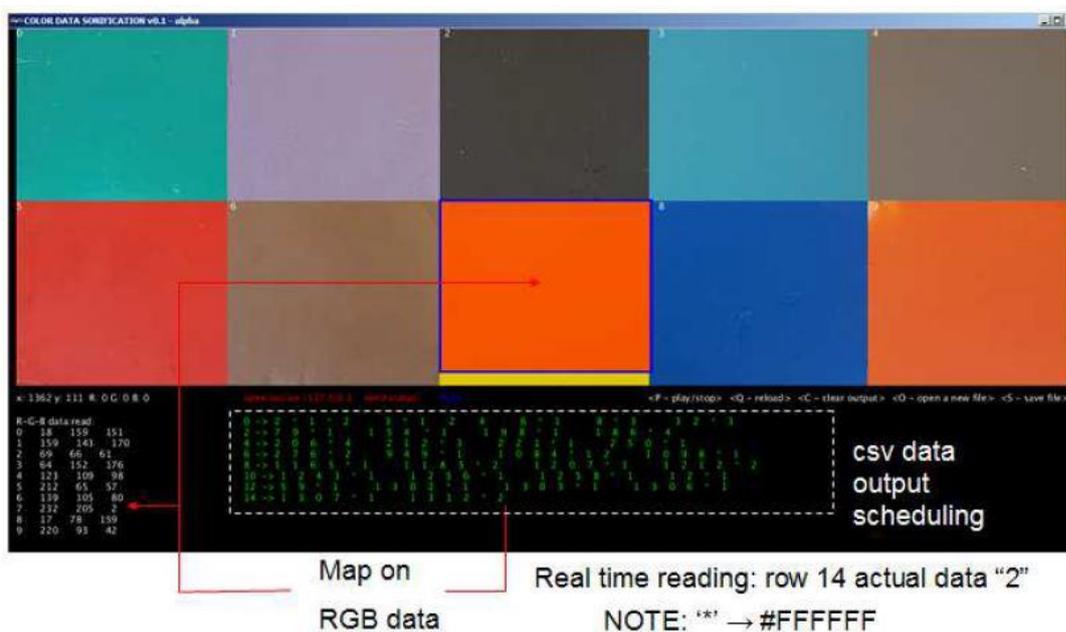
perlo speculativa

1	2	*	1	*	2	3	*	2	4	6	*	3	8	*	3	3	2	*	3			
2	7	9	*	3	3	3	4	*	3	3	8	*	3	8	6	*	4					
3	2	0	6	*	4	2	6	2	*	3	2	2	*	3	2	1	C	*	3			
4	2	7	6	*	2	3	4	9	*	3	0	6	4	*	3	2	1	0	8	8	*	3
5	3	3	6	*	3	3	8	3	*	2	3	2	0	7	*	3	2	3	2	*	2	
6	3	2	4	3	*	3	2	5	6	*	3	2	6	8	*	3	2	*	3			
7	6	9	*	3	3	3	0	2	*	3	3	0	3	*	3	3	0	6	*	3		
8	3	3	7	*	3	3	3	2	*	2	3	2	3	*	oggi	3	3	*	3			
9	3	6	*	2	3	1	3	7	*	3	3	1	5	*	3	3	6	1	*	3		
10	3	3	7	*	3	3	6	4	*	3	3	6	9	*	3	3	1	7	3	*	3	
11	4	0	4	*	3	4	0	*	3	3	0	3	4	*	2	3	4	3	*	3		

[Fig. 9 – Tabella .csv di dati relativa alla sequenza dei colori in un dipinto]

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri

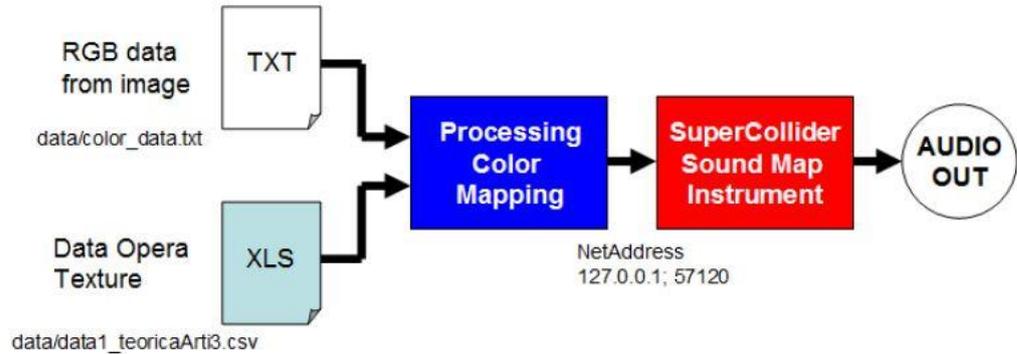
Impiegando il software in modalità "sonificazione", tasto Play/Stop dell'interfaccia utente (figura 10), ogni valore viene letto in tempo reale dalla tabella .xls (opportunamente convertita in .csv) e viene associato al record RGB XY nel file .txt. Si crea così un flusso dati che viene inviato via protocollo OSC⁷ ad un apposito algoritmo di elaborazione del suono scritto in linguaggio SuperCollider, come esemplificato in figura 11.



[Fig. 10 – Interfaccia del software che visualizza l'occorrenza di un colore del dipinto]

⁷ <http://www.sojamo.de/libraries/oscP5/>

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri



[Fig. 11 – Invio dei dati via OSC per la realizzazione del processo di data sonification in SuperCollider]

La schermata del software permette di seguire lo stato attuale in output dalla lista di tasselli evidenziando il colore occorrente in tempo reale. Si riporta di seguito il dettaglio della lista di scheduling degli eventi determinata dai colori di un dipinto:

```

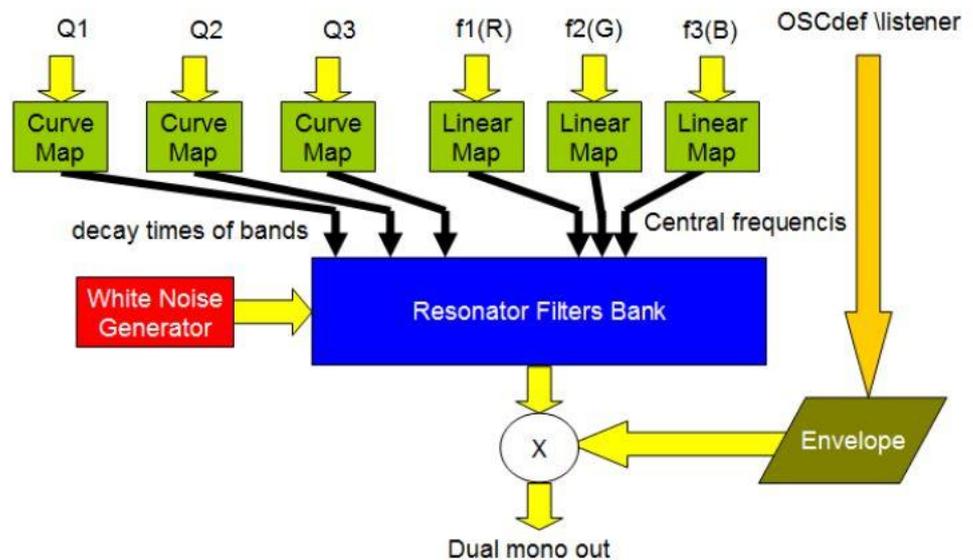
open osc on /127.0.0.1  send status:  PLAY  <P – play/stop> <Q – reload>
0 -> 2 * 1 * 2      3 * 1  2  4      6 * 1      8 * 3      3 2 * 3
2 -> 7 9 * 1      1 5 4 * 1  3      1 9 8 * 1      1 8 6 * 4
4 -> 2 0 6 * 4      2 1 2 * 3      2 2 1 * 1      2 5 0 * 1
6 -> 2 7 6 * 2      9 4 9 * 1      1 0 8 4 * 1 2      1 0 9 8 * 1
8 -> 1 1 6 5 * 1      1 1 8 3 * 2      1 2 0 7 * 1      1 2 1 2 * 2
10 -> 1 2 4 3 * 1      1 2 5 6 * 1      1 2 5 8 * 1      1 2 * 1
12 -> 5 9 * 1      1 3 0 2 * 1      1 3 0 3 * 1      1 3 0 6 * 1
14 -> 1 3 0 7 * 1      1 3 1 2 * 2      1 3 2 3 * 1      1 3 * 2
16 -> 3 6 * 2      1 3 3 7 * 1      1 3 5 6 * 1      1 3 6 5 * 1
18 -> 1 3 6 7 * 1      1 3 6 8 * 1      1 3 6 9 * 1      1 3 7 9 * 1
20 -> 1 4 0 4 * 1      1 4 0 1 * 1      1 4 3 4 * 2      1 4 3 5 * 1
22 -> 1 4 0 7 * 1      1 4 4 9 * 1      1 4 5 6 * 2      1 5 0 9 * 1
24 -> 1 5 1 0 * 1      1 5 2 2 * 1      1 5 3 8 * 2      1 5 3 9
  
```

[Fig. 12 – Flusso di dati di output per lo scheduling del suono in Processing]

Nello specifico il processo di sonificazione viene realizzato inviando le liste dei record a un semplice algoritmo di sintesi sottrattiva del suono (Fig.13) che provvede

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri

al mapping⁸ dei valori numerici per produrre una sequenza di tre bande spettrali in funzione delle triple RGB:



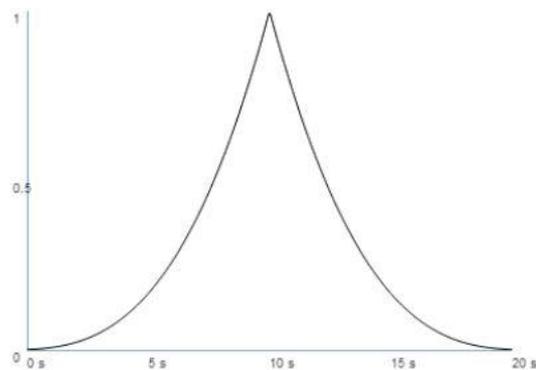
[Fig.13 – Diagramma dell'algoritmo di sonificazione con sintesi sottrattiva semplice (SynthDef\instr1)]

I gruppi spettrali vengono prodotti dall'azione di un banco di filtri risonanti a parametri variabili in funzione dei criteri di mapping attuati per tradurre le varianti di colore in eventi sonori. Nella successione prodotta tali gruppi di bande si

⁸ DODGE, C. – JERSE, A. (1997) *Computer Music – Synthesis, composition and performance*, New York: Schirmer Books.

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

presentano in overlapping e con un andamento descritto dalla seguente curva di involuppo:



[Fig. 14 – Curva di involuppo di ampiezza per ogni evento sonoro associato a un colore]

Si riporta di seguito la sezione di codice SuperCollider preposta al mapping e alla lettura in successione dei dati OSC:

```
m1 = msg[1];
m2 = msg[2];
m3 = msg[3];
q1 = m1.asInteger.lincurve(0, 255, 10, 0.001, -8); // .lincurve(-10,10,0,1,-8);
q2 = m2.asInteger.lincurve(0, 255, 10, 0.001, -8);
q3 = m3.asInteger.lincurve(0, 255, 10, 0.001, -8);
m1 = m1.asInteger.linlin(0, 255, 50, 1000);
m2 = m2.asInteger.linlin(0, 255, 50, 5000);
m3 = m3.asInteger.linlin(0, 255, 50, 10000);
Synth(\instr1, [f0: m1, f1: m2, f2: m3, q0: q1, q1: q2, q2: q3]);
("R: "+msg[1]+" G: "+msg[2]+" B: "+msg[3]+" | map -> f0: "+m1.round(0.001)+
" f1: "+m2.round(0.001)+" f2: "+m3.round(0.001)+" | map -> q0:
|"+q1.round(0.001)+" q1: "+q2.round(0.001)+" q2: "+q3.round(0.001)).postln
```

[divulgazione audiotestuale]

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri

Il nodo sul server effettua l'elaborazione sottrattiva mediante alcune UGen. Un generatore di rumore bianco produce un segnale che viene filtrato da un banco di risonatori in parallelo aventi come centro banda le frequenze comprese entro un intervallo lineare ottenuto a partire dai range [0, 255] dei valori RGB. Si è scelto inoltre di rendere funzione esponenziale del colore i coefficienti q di ogni filtro per le singole bande spettrali. Segue la definizione del Synth con i suddetti argomenti:

```
(
SynthDef(\instr1, {
  arg f0=800, f1=1071, f2=1353, q0=5, q1=5, q2=5, amp=0.5;
  var sig = Klank.ar^([f0, f1, f2], nil, [q0, q1, q2], WhiteNoise.ar(0.01)) * amp;
  var env = EnvGen.kr(Env([0.001, 1.0, 0.001], [10, 10], curve: \cub), doneAction:2); //Env.perc(5, 5)
  Out.ar(0, (sig*env)!2);
}).add;
)
```

L'esito dell'intero procedimento è lo stream delle associazioni tra colori ed eventi sonori, come riportato di seguito:

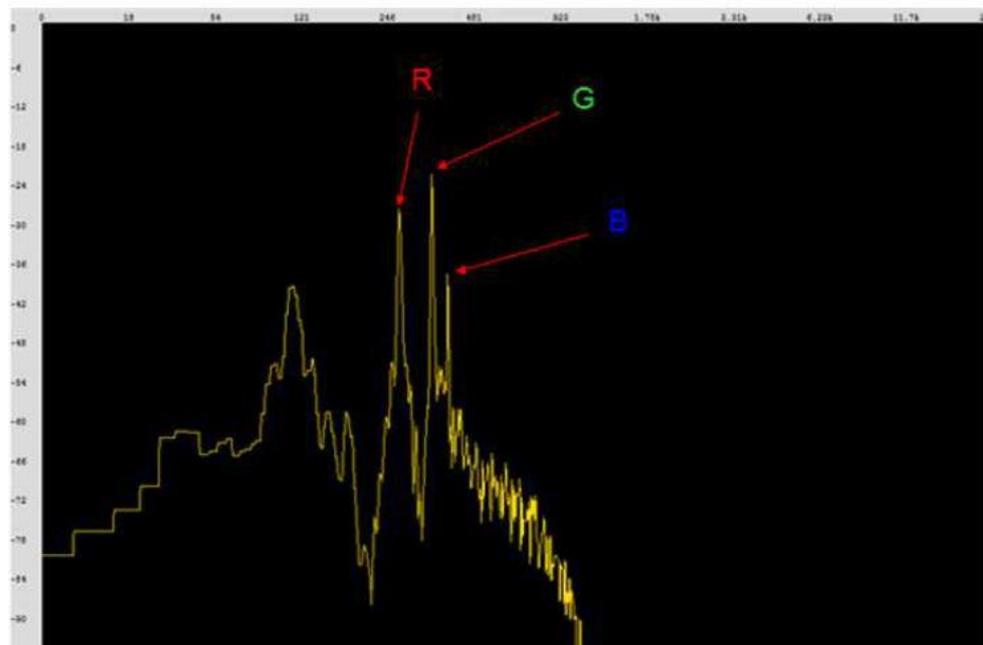
```
R: 18 G: 159 B: 151 | map -> f0: 117.059 f1: 3136.471 f2: 5941.961 | map -> q0: 5.684 q1: 0.066 q2: 0.085
R: 220 G: 93 B: 42 | map -> f0: 869.608 f1: 1855.294 f2: 1688.824 | map -> q0: 0.008 q1: 0.538 q2: 2.676
R: 64 G: 152 B: 176 | map -> f0: 288.431 f1: 3000.588 f2: 6917.451 | map -> q0: 1.341 q1: 0.083 q2: 0.038
R: 255 G: 255 B: 255 | map -> f0: 1000 f1: 5000 f2: 10000 | map -> q0: 0.001 q1: 0.001 q2: 0.001
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 17 G: 78 B: 159 | map -> f0: 113.333 f1: 1564.118 f2: 6254.118 | map -> q0: 5.865 q1: 0.863 q2: 0.066
R: 139 G: 105 B: 80 | map -> f0: 567.843 f1: 2088.235 f2: 3171.569 | map -> q0: 0.125 q1: 0.369 q2: 0.811
R: 139 G: 105 B: 80 | map -> f0: 567.843 f1: 2088.235 f2: 3171.569 | map -> q0: 0.125 q1: 0.369 q2: 0.811
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 64 G: 152 B: 176 | map -> f0: 288.431 f1: 3000.588 f2: 6917.451 | map -> q0: 1.341 q1: 0.083 q2: 0.038
R: 159 G: 143 B: 170 | map -> f0: 642.353 f1: 2825.882 f2: 6683.333 | map -> q0: 0.066 q1: 0.11 q2: 0.046
R: 255 G: 255 B: 255 | map -> f0: 1000 f1: 5000 f2: 10000 | map -> q0: 0.001 q1: 0.001 q2: 0.001
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 212 G: 65 B: 57 | map -> f0: 839.804 f1: 1311.765 f2: 2274.118 | map -> q0: 0.011 q1: 1.299 q2: 1.671
R: 159 G: 143 B: 170 | map -> f0: 642.353 f1: 2825.882 f2: 6683.333 | map -> q0: 0.066 q1: 0.11 q2: 0.046
R: 123 G: 109 B: 98 | map -> f0: 508.235 f1: 2165.882 f2: 3873.922 | map -> q0: 0.209 q1: 0.325 q2: 0.46
R: 255 G: 255 B: 255 | map -> f0: 1000 f1: 5000 f2: 10000 | map -> q0: 0.001 q1: 0.001 q2: 0.001
R: 139 G: 105 B: 80 | map -> f0: 567.843 f1: 2088.235 f2: 3171.569 | map -> q0: 0.125 q1: 0.369 q2: 0.811
R: 139 G: 105 B: 80 | map -> f0: 567.843 f1: 2088.235 f2: 3171.569 | map -> q0: 0.125 q1: 0.369 q2: 0.811
R: 139 G: 105 B: 80 | map -> f0: 567.843 f1: 2088.235 f2: 3171.569 | map -> q0: 0.125 q1: 0.369 q2: 0.811
R: 139 G: 105 B: 80 | map -> f0: 567.843 f1: 2088.235 f2: 3171.569 | map -> q0: 0.125 q1: 0.369 q2: 0.811
R: 139 G: 105 B: 80 | map -> f0: 567.843 f1: 2088.235 f2: 3171.569 | map -> q0: 0.125 q1: 0.369 q2: 0.811
```

[Fig. 15 – Output dell'algorithmo di sonificazione]

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe - Stefano Silvestri

Infine si mostra l'esito della sonificazione mediante lo spettro di un evento scelto tra quelli del flusso di transizioni in figura 16, dove risultano evidenti i tre picchi dell'involuppo spettrale corrispondenti ai valori RGB:



[Fig. 16 – Risultato spettrale del processo di sonificazione del colore]

4. Conclusioni

Il campo visivo e quello uditivo si basano rispettivamente su fenomeni di luce e suono descrivibili in termini ondulatori e riconducibili alla forma sinusoidale. Tali onde nel propagarsi interferiscono con ostacoli e si sovrappongono tra loro. Dal punto di vista fisico il suono è un'onda di energia che non si propaga nel vuoto ma tramite la materia e le oscillazioni, che alternano fasi di compressione e rarefazione, avvengono in modo longitudinale a partire da una sorgente ideale. La luce è

Realizzazione di un sistema software per la sonificazione del colore
di Michelangelo Pepe -
Stefano Silvestri

composta invece da quanti fondamentali di energia chiamati fotoni che appartengono a una porzione del campo elettromagnetico. Essi si propagano nel vuoto e le oscillazioni dei campi elettrico e magnetico avvengono in modo trasversale alla direzione del moto. Nello specifico un campo elettrico variabile induce un campo magnetico variabile perpendicolare ad esso che oscilla alla stessa frequenza. Dal punto di vista fisiologico e psicoacustico i due campi, elettromagnetico e sonoro, stimolano aree sensoriali diverse con l'eccezione della possibilità di una "contaminazione" dei sensi nella percezione dovuta ai fenomeni di sinestesia. In definitiva vibrazioni meccaniche delle molecole ed effetti dei campi elettromagnetici sono fenomeni ben distinti che avvengono a scale di grandezza distanti tra loro. Tali stimoli vanno associati ad aree specifiche della percezione e risultano debolmente interdipendenti a livello macroscopico, pertanto il tentativo di realizzare una relazione formale tra luce e suono è un atto creativo mediato da una costruzione arbitraria che può essere interpretata ed elaborata in molteplici modi possibili.

BIBLIOGRAFIA

- DODGE, C. – JERSE, A.** (1997) *Computer Music – Synthesis, composition and performance*, New York: Schirmer Books;
- HERMANN, Y. – HUNT, A. – NEUHOFF, J. G.** (2011) *The Sonification handbook*, Berlino: Logos Publishing House;
- NEWTON, I.** (1952) *Opticks*, New York: Dover, disponibile al link <http://www.colourmusic.info/opticks1.htm>;
- VERONESI, L.** (1977) *Proposta per una ricerca sui rapporti fra suono e colore*, Milano: Siemens data.