

mo potuto rivolgerci, con donne che avrebbero potuto farci dono di sé. Nell'idea di felicità, in altre parole, vibra indissolubilmente l'idea di redenzione".¹¹ È, questa di Benjamin, concezione che si lega radicalmente con quell'idea di "debole forza messianica" così vicina a Nono, ed entrambe come principio radicate nell'energia verticale dell'attimo e della contingenza.

Lo spostamento è pertanto decisivo poiché l'interesse non si concentra sulla definitività imposta dall'accaduto, ma sull'apertura possibile che la memoria può operare proprio sul momento di chiusura di quest'ultimo sancito dal tempo trascorso. La debole forza messianica non potrà certo conciliare «l'infranto» ma potrà far luce sui *possibili* che circondano l'evento.

D'altronde Nono non comunista ma rivoluzionario, si dice:¹² "al pensiero non appartiene solo il movimento delle idee, ma anche il loro arresto. Quando il pensiero si arresta di colpo in una costellazione carica di tensioni, le impartisce un urto per cui esso si cristallizza in una monade. [...] In questa struttura egli riconosce il segno di un arresto messianico dell'accadere o, detto altrimenti di una *chance* rivoluzionaria nella lotta per il passato oppresso. Egli la coglie per far saltare un'epoca determinata dal corso omogeneo della storia [...] il risultato del suo procedere è che nell'opera è conservata e soppressa l'opera complessiva, nell'opera complessiva l'epoca e nell'epoca l'intero decorso della storia".¹³

La partitura noniana, insomma, è priva di quelle strategie bloccanti che consentono l'inserimento "corretto" dell'opera riprodotta all'interno della tradizione storica di appartenenza, ma è piuttosto documento dell'immersione nel *qui ed ora* dettato dalla contingenza della pratica artistica. Ed è suggerimento per una filologia del *possibile*, contributo allo sgretolamento di quell'esoterismo culturale con cui la società borghese ha intaccato le fibre dell'arte di ricerca.

L'immutabile, dunque, il definitivo nell'opera di Nono è "forse, se è possibile dirlo, questa incessante, indefinibile ansia per gli *infiniti mondi*, gli *infiniti uno universi* o il *De magia*, come Giordano Bruno ha scritto, ha inventato e ha creato e per i quali Giordano Bruno è stato ammazzato".¹⁴

¹¹ Walter Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1962, pp. 75-76.

¹² Vedi Luigi Pestalozza, "La musica di Nono, quello che fa pensare".

¹³ *Ibid.*, p. 85.

¹⁴ Luigi Nono, da un'intervista di Maria Grazia Cavagnino al compositore, 21/9/1987, Théâtre Chatelet, Parigi, *Respiri, silenzi... altri ascolti. Il suono nella prassi esecutiva dell'ultimo Nono*, video-cassetta di Gianni Di Capua, produzione The Movie Company Srl, 1997.

Le anime perse di Spaccanapoli

di Giovanni Vacca

Nell'estate del 2000 le cronache musicali di molti giornali italiani hanno registrato un'accesa polemica su un disco dal titolo *Lost Souls (aneme perze)*. L'album, originariamente a nome del Gruppo Operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco, è stato completato da un'ala dissidente del Gruppo Operaio, ribattezzatosi Spaccanapoli, quando alcuni membri dei Zezi hanno rifiutato di continuare il progetto per contrasti con la produzione.

Spaccanapoli nasce quindi come scissione della formazione degli anni Novanta del Gruppo Operaio 'E Zezi di Pomigliano d'Arco, il collettivo musicale e teatrale che fin dal 1974, sull'onda della selvaggia industrializzazione dell'*hinterland* napoletano, aveva sposato i moduli della tradizione popolare locale con la canzone politica, la protesta operaia, l'impegno terzomondista.

La rottura matura all'interno dell'opportunità offerta ai Zezi di entrare a far parte, tramite la produzione dei Digital Studios di Capri, del prestigioso catalogo della Real World, l'etichetta discografica specializzata in musica etnica ideata venti anni fa da Peter Gabriel, opportunità interpretata da alcuni membri del Gruppo Operaio come "resa al capitale". La componente secessionista, composta da Antonio Fraioli, a lungo coordinatore musicale dei Zezi, da Monica Pinto, voce femminile del Gruppo e apprezzatissima dallo stesso Gabriel, dal bassista Oscar Montalbano e dal chitarrista Emilio De Matteo ha poi offerto a Marcello Colasurdo, voce storica per venti anni dei Zezi, la possibilità di far parte del nuovo gruppo e di interpretare sia le nuove canzoni sia parte del vecchio materiale del Gruppo Operaio, in scaletta fin dall'inizio del progetto.

Nel rivendicare a pieno titolo l'eredità di tanti anni di militanza nel Gruppo Operaio di Pomigliano d'Arco, Spaccanapoli guarda ovviamente anche in un'altra direzione, e cioè verso la possibilità di lavorare sul rapporto fra tradizione e modernità in una forma più meditata, mantenendo comunque una precisa collocazione politica e ideale, pur nella piena consapevolezza di essere distribuiti da una multinazionale, la Virgin, e di dover fare delle inevitabili mediazioni per poter portare avanti il proprio progetto. Dallo

stretto rapporto con il mondo tradizionale napoletano nasce anche la scelta del nome, in omaggio all'arteria centrale della città che, nonostante la sua turisticizzazione, conserva ancora una forte impronta popolare.

Quando i membri di Spaccanapoli mi hanno proposto di scrivere i testi dei nuovi brani e di collaborare all'elaborazione del progetto, ho aderito con simpatia, condividendone i presupposti e avendo constatato la carica di novità che la nuova formazione poteva portare sulla scena musicale, come è stato poi subito dimostrato dall'entusiasmo che ha accolto Colasurdo e compagni al festival organizzati dalla Real World (Womad) in Spagna, in Inghilterra e in Italia, ancor prima dell'uscita dell'album. Qualsiasi forma d'arte che voglia farsi lucida testimonianza dei propri tempi, infatti, non può restare ancorata alla ripetizione di vecchie formule. Occorre invece che il pensiero "critico" si impadronisca di ogni strumento della cultura di massa, arrivando al maggior numero possibile di persone, per rendere visibili le contraddizioni politiche e sociali dei nostri tempi in una forma che non si traduca in narcisistico autocompiacimento. In questo senso, la scissione all'interno dei Zezi tra la componente più viva, vitale e aperta e quella più legata a una prospettiva di pura testimonianza era inevitabile.

Salvo che proprio perciò vengono riproposti dal nuovo gruppo alcuni brani del repertorio degli Zezi, quelli in parte composti da alcuni degli stessi componenti di Spaccanapoli quando erano in forza al Gruppo Operaio (e lo testimonia proprio la firma 'E Zezi, come riportato sul libretto incluso nell'album, a indicarne il carattere di scrittura collettiva). D'altra parte i membri di Spaccanapoli, a cominciare da Colasurdo, sono a pieno titolo in grado di cantarle rispettandone le peculiarità stilistiche; proprio grazie a Spaccanapoli questi pezzi avranno la possibilità di girare il mondo e di comunicare il loro messaggio.

"La liberazione delle diversità è un atto con cui esse 'prendono la parola', si presentano, dunque 'si mettono in forma' in modo da potersi far riconoscere". Così Gianni Vattimo nel 1989, peraltro fin troppo fin troppo ottimisticamente, annunciava gli esiti culturali della cosiddetta "globalizzazione", l'unificazione planetaria dei mercati che avrebbe inevitabilmente prodotto l'emancipazione delle culture "altre", finalmente svincolate dal progetto egemonico e totalizzante della modernità e libere di fluttuare nel nuovo spazio globale prossimo venturo, di mettersi in relazione, di confondersi e arricchirsi vicendevolmente.

Le culture "altre" sono quelle delle minoranze sessuali e religiose, quelle locali e subalterne. Per la prima volta, sembrerebbe, esse

hanno l'opportunità di manifestarsi, di esibire con disinvoltura la propria diversità.

Può darsi che ciò sia vero per alcune culture che nel corso dello stesso sviluppo storico della società moderna hanno trovato la possibilità per costituirsi, seppur inizialmente con timidezza, come "comunità" (marginalità metropolitane, omosessuali, religioni alternative ecc.). Sembra molto meno plausibile che questa opportunità sia data alle cosiddette culture "popolari", quegli ambiti relazionali antitetici alla modernità, precedenti a essa, devastati dal suo avvento, e che resistono (dove resistono) in forme più o meno disgregate come contraddizione, come corpo estraneo che non si è riusciti a espellere. La "messa in forma" di tali culture non può che passare per un loro svuotamento, per una "normalizzazione" che le depuri degli aspetti più inconciliabili con la nuova ideologia del mercato mondiale. Questo svuotamento consiste proprio nella "ri-costruzione" della loro immagine, nei termini di una "presentabilità" del prodotto che ne occulti il carattere contraddittorio e ne valorizzi l'"appeal" consumistico.

La città di Napoli è, in questo senso, un esempio paradigmatico di questo processo: per decenni palla al piede della affrettata modernizzazione del belpaese, aperta alla novità ma sempre come assimilazione, come fagocitazione del nuovo all'interno dei suoi codici culturali, Napoli e il suo entroterra si sono sempre mostrati refrattari a una reale "trasformazione", a un'adesione totale a valori che non volessero (o potessero) mediare con la "natura" profonda della città.

La scoperta problematica della sua cultura popolare si collocò, negli anni settanta, all'interno di una reazione contro la mistificazione che di questa cultura faceva l'ideologia dominante dell'epoca: non potendo eliminare dall'immagine della zona la tarantella, per esempio, la si snaturava privandola delle sue componenti violente e devozionali e presentandola ai turisti come ingenua danza di corteggiamento. L'impegno della componente più lucida e consapevole del movimento del folk-revival sembrò allora, anche per il suo grande successo di pubblico, aver definitivamente svelato l'inganno, riposizionando correttamente la cultura popolare, e la sua musica e le sue danze, nel dibattito sui valori e i disvalori dello sviluppo industriale.

Ma il "secolo breve" ha anche memoria breve, e nell'attuale rinnovato interesse per le culture tradizionali il rischio della mistificazione è di nuovo in agguato. Esso si annida proprio nella ormai diffusa sensibilità che esse altro non siano che degli "utilizzabili", delle risorse a disposizione di chiunque voglia costruirsi un'identità ellittica e oscillante, fatta di citazioni, di mescolanza indistinta

di frammenti provenienti dagli ambiti più eterogenei.

Spaccanapoli, nel suo farsi progetto artistico, nasce proprio come presa di coscienza che il possibile riutilizzo di strutture culturali della tradizione popolare (per chi vive in un mondo come quello contemporaneo in cui la realtà, per dirla con Baudrillard, è il simulacro di se stessa) non può prescindere da una rinnovata problematizzazione del senso e della natura della stessa cultura popolare: una mediazione necessaria affinché non accada, come sta accadendo, che un'adesione esclusivamente "emozionale" alla tradizione impedisca di coglierne il carattere di "alterità", sia in positivo che in negativo, nel suo rapporto con la vita dei nostri giorni. Non è raro osservare, ad esempio, come nel nuovo interesse verso le feste popolari, che della cultura tradizionale sono sicuramente il punto centrale (e di *Lost souls* sono state linfa vitale) tutta l'attenzione di chi vi si accosta sia quasi esclusivamente diretta verso la musica e la danza, e cioè verso il momento spettacolare. Vengono così ignorati tutta una serie di momenti, come la consegna degli ex voto, di assoluta pregnanza per la comprensione della festa. Né tanto meno si riesce a cogliere la "funzionalità" della musica al rito, funzionalità che rivela una modalità d'uso della musica estranea alle logiche del mercato e tutta interna al modo di vita di una società tradizionale.

Una mediazione necessaria, dunque, che apra poi soprattutto in direzione di una "memoria", di una partecipazione consapevole e critica a una cultura che nella sua forma autentica è inevitabilmente in via di sparizione, legata come era a rapporti di produzione e a sovrastrutture culturali di altre epoche storiche, e che nello stesso tempo disponga a un analogo atteggiamento nella ricezione e nella "contaminazione" con culture che provengono da altre parti del mondo e con le quali è inevitabile, e doveroso, dialogare.

Lost souls (aneme perze) (Real World 2000), contiene dunque sei canzoni riarrangiate del repertorio dei Zezi, per l'analisi dei quali rimando al mio *Il Vesuvio nel motore* (manifestolibri 1999) che ricostruisce venticinque anni di storia del Gruppo Operaio, e sette brani nuovi mai incisi prima, per la produzione di Peter Walsh e di Carloquinto Talamona.

Spaccanapoli, pur avvalendosi di numerosi apporti esterni, molto spesso provenienti dallo stesso entourage del Gruppo Operaio (che, ricordiamolo, nei suoi ventisei anni di storia ha visto passare oltre cento collaboratori) si compone nella sua formazione di base di cinque musicisti:

Marcello Colasurdo è uno degli artisti più popolari a Napoli e ha lavorato oltre che nella musica (collaborando anche con gruppi come Almamegretta e Nuova Compagnia di Canto Popolare),

nel teatro e nel cinema (tra le altre cose lo si può vedere ne *L'intervista* di Fellini). Formatosi completamente all'interno della più autentica cultura popolare partenopea, tra i fondatori del Gruppo Operaio 'E Zezi, Colasurdo ha una straordinaria voce dal timbro pastoso e potente, costruita sull'uso tipico del diaframma e dei risonatori facciali della tradizione contadina, nonché dei venditori ambulanti, e levigata in decenni di "sfide" canore nelle feste popolari dell'*hinterland* napoletano. Per anni operaio dell'Alenia, e allo stesso tempo attore di strada e di teatro rituale, è anche un eccezionale suonatore di "tammorra", il grande tamburo a sonagli, principale strumento del folklore campano, e abile danzatore. Lo stesso retroterra gli ha fornito una sterminata conoscenza di stili e di forme musicali, nonché di proverbi, espressioni, abitudini, credenze e gesti che formano quello spessore antropologico che ogni esecutore veramente tradizionale deve possedere.

La voce femminile Monica Pinto proviene invece da una formazione di tipo meno popolare, più legata ai moduli della canzone pop, pur caratterizzandosi per un accentuato timbro nasale e per una notevole tecnica di emissione. Appassionata della canzone d'autore francese, la sua duttilità le ha permesso, all'interno dei Zezi, di plasmarsi sul particolare registro formale delle canzoni del Gruppo Operaio negli anni in cui ne è stata la cantante solista. È stata la sua voce, come si diceva, a "stregare" Peter Gabriel e a interessarlo al progetto, come egli stesso ha dichiarato nella conferenza stampa a Milano in occasione della presentazione del suo album *Ovo* nel corso della quale ha annunciato l'uscita di *Lost Souls*.

Antonio Fraioli diplomato in violino al conservatorio di Napoli, si è in seguito interamente dedicato allo studio della musica popolare che ha tradotto poi in una personalissima rielaborazione della tradizione campana. Principale artefice della rinascita musicale del Gruppo Operaio negli anni novanta è stato il principale animatore di Spaccanapoli. Il risultato finale dell'album è in gran parte il frutto del suo lavoro, essendo stato presente in sala fin dal primo giorno dei tre anni di lavorazione, avendo composto tutte le musiche dei nuovi pezzi, suonato una miriade di strumenti, e curato gli arrangiamenti.

Emilio De Matteo ha vissuto un percorso tipico di molti giovani meridionali durante il periodo della modernizzazione: proveniente da Barra, paesino dell'*hinterland* napoletano, è stato a lungo immerso nella cultura di tradizione (suo padre lavorava come autista accompagnando i pellegrini al santuario di Montevergine) partecipando come "portatore" alla festa dei "gigli" di Barra, rito analogo a quello di Nola di cui diremo più avanti. Dopo un perio-

do di "rimozione" della cultura popolare, dovuto alla scoperta della musica pop, è ritornato alla tradizione grazie all'onda lunga del revival di De Simone e della Nuova Compagnia di Canto Popolare e all'esperienza con i Zezi. Quando non imbraccia il bouzouki, la sua chitarra aggiunge un colore "rock" al sound del gruppo.

Oscar Montalbano è un musicista preciso e versatile che spazia dal basso elettrico al bouzouki, dalla batteria alla chitarra classica e acustica. Prima di avvicinarsi alla musica popolare ha lavorato prevalentemente sul jazz studiando arrangiamento per *big band* e seguendo maestri come Joe Pass e Pat Metheny.

Lost souls, pur presentandosi come un disco di musica "popolare", viene registrato in uno dei più sofisticati studi di registrazione italiani e contiene brani della durata media delle ordinarie canzoni di musica leggera. La sfida di Spaccanapoli, soprattutto per quanto riguarda le nuove composizioni, è infatti proprio quella di tenere consapevolmente assieme una serie di linguaggi tradizionali, che normalmente trovano la loro autentica funzionalità nel rito popolare, all'interno della forma-canzone della cultura di massa.

Un simile compito se lo era dato anche il folk revival nella sua fase più matura, ma allora si trattava di "stilizzare" delle forme popolari per farle conoscere al grande pubblico: se una "tammurriata" poteva, nella festa popolare, durare anche un'ora, bisognava costruirne una che fosse in grado di restituirne il carattere di "alterità" culturale quanto più possibile, ma nello stesso tempo capace di plasmarsi sui tempi dello spettacolo dell'industria culturale (sia in concerto che su disco) e di mediare con il gusto del pubblico urbano. È stata questa l'operazione magistralmente effettuata da Roberto De Simone e dalla Nuova Compagnia di Canto Popolare che proprio grazie a questa impostazione fecero esplodere l'interesse del grande pubblico per la musica popolare. Nella prima fase del revival si adoperava invece la tecnica del "ricalco" e cioè il tentativo pionieristico di riprodurre quanto più fedelmente possibile la modalità esecutive popolari, con il risultato, spesso, di una certa piattezza esecutiva, che difficilmente poteva fare breccia al di fuori di ristretti cenacoli di estimatori.

La fase corrente della cosiddetta "world music" si caratterizza invece per quella che viene chiamata "contaminazione", e cioè la citazione ellittica di voci e suoni del mondo e la loro possibile ricombinazione, in ossequio a quella che è una delle più profonde tendenze della cultura di massa dell'attuale momento storico. L'operazione Spaccanapoli si inserisce in questo contesto, ma rifuggendo da quella fruizione acritica della cultura e della musica popolare che si traduce sovente in una accettazione supina degli

stereotipi della contaminazione musicale: consapevolezza (nel senso più ampio del termine) dei linguaggi e del loro senso culturale, dunque, e non evocazione estetizzante e superficiale di mondi arcaici; utilizzazione libera e creativa di modi e strutture della musica etnica, ma rigoroso controllo nel loro gioco dialettico con le forme comunicative della cultura di massa e con l'alta tecnologia degli studi di registrazione.

In un articolo su *il manifesto* del 14 luglio 2000, Sandro Portelli, intervenendo nell'ambito della lunga polemica Zezi-Spaccanapoli, vero tormentone dell'estate 2000, avanza alcune perplessità sulla possibilità di coniugare su disco le esigenze del professionismo musicale con l'autenticità della musica popolare e sembra attribuire a questa frizione la causa della rinuncia del Gruppo Operato al progetto discografico. È un articolo che è utile riprendere perché permette di chiarire alcuni punti fermi su cui l'intero progetto Spaccanapoli si fonda.

Portelli, con molta cautela, sembra in qualche modo ritenere inevitabile la rinuncia dei Zezi all'album targato Real World. Egli sostiene che un simile progetto avrebbe portato in sé l'impronta dell'omologazione e la ricerca di una "diversità omogeneizzata", che le intonazioni imperfette e le sfasature ritmiche degli esecutori tradizionali sarebbero state sostituite da una musica "levigata e ineccepibile da intrattenimento" e che tutto questo avrebbe impedito di "cogliere il mondo che sta dietro la musica popolare, il suono, il respiro, il tempo di quei luoghi, di quelle vite, di quei rapporti sociali". Sembra quasi che ogni possibile ipotesi di "trattamento" della musica di tradizione orale sia un tradimento della sua natura, della sua funzione e del suo senso. Il che è in gran parte vero, a patto di intendersi su cosa sia la "musica popolare".

La musica popolare, almeno quella che i Zezi prima e Spaccanapoli poi hanno immesso nelle loro canzoni, è quella della tradizione vesuviana. Questa musica la si ascolta prevalentemente, o solo, nel rito. Il disco, per un tale tipo di musica, è già una prima forma di mediazione che irrigidisce un'esecuzione e in qualche modo la snatura: esso priva l'esecuzione rituale proprio di quel libero gioco combinatorio dei materiali "fissati" dalla tradizione che la compongono, e che garantisce l'irripetibilità di ogni esecuzione, caratteristica primaria della musica etnica.

Il disco non può dunque che essere un rimando, un rinvio, una traccia per una musica da fruire possibilmente poi in tutt'altro modo. Una mediazione è quindi già quella che fa un'etnomusicologo quando registra dei canti popolari "sul campo": eppure ci si prova, ed esistono degli ottimi dischi di musica popolare in cui si possono ascoltare intonazioni imprecise e strumenti che non van-

no perfettamente a tempo.

Ma il Gruppo Operaio non ha mai fatto incisioni strettamente etnomusicologiche: i Zezi non sono mai stati, infatti, un gruppo di musica etnica *tout court*, ma un collettivo che ha creato dei brani musicali in cui si assemblano, anche inconsapevolmente, linguaggi di varia provenienza, tra cui anche quelli di matrice rituale. Proprio per questo mentre la mutazione di stile, poniamo, di un gruppo che propone strettamente musica etnica può far parlare di "evoluzione", perché anche con le sue mille variazioni la musica popolare rimanda a un momento "metastorico" che proprio nella sua "fissità" trova il suo senso (e che è giusto rispettare per quanto possibile anche nella sola riproposta), nel caso di un gruppo aperto alla contaminazione come quello di Pomigliano d'Arco si deve parlare di "evoluzione"; una evoluzione naturale, proprio perché una simile esperienza nasce per inserirsi nel dinamismo della storia e non nel limbo rituale della "non-storia", e che è stata inevitabile, se si guarda alla vicenda dei Zezi e si ascoltano gli album incisi, nonostante le resistenze.

Perché allora negare a un gruppo come i Zezi, e poi a Spaccanapoli che ne è filiazione e sviluppo, e cioè gruppi musicali che nel proprio bagaglio portano anche elementi di musica etnica, la possibilità di un cantante intonato o di un batterista che vada a tempo? Si tratta in questo caso ancora di una mediazione, legittimata dalla natura stessa del progetto e dalle sue ulteriori possibilità di evolvere.

In fondo, i Zezi non hanno mai eseguito, se non in minima parte, canzoni "tradizionali": i testi dei più celebri brani dei Zezi sono firmati da Luca Castellano, un anziano artista d'avanguardia della Napoli del dopoguerra che ha anche il dono di scrivere con un linguaggio e uno spirito decisamente "popolari", e che ha sempre rinunciato sia a firmare le sue composizioni che ai diritti d'autore. Le musiche erano composte collettivamente, e ogni membro del Gruppo Operaio, di formazione popolare o colta, vi concorreva apportando il suo contributo personale. Ed è solo in questo senso che esse sono, in qualche modo, "folk songs", canzoni "popolari" e quindi, appunto, canzoni di tutti.

Nel caso di Spaccanapoli la consapevolezza della mediazione è maggiore, perché l'impostazione è deliberatamente più meditata. È la perfezione formale di molti momenti dell'album non intacca la vibrante interpretazione delle canzoni, la vocalità "pop" di Monica Pinto non stride con la voce popolare di Colasurdo e la ciaramella non perfettamente intonata convive egregiamente con gli strumenti temperati, secondo un gusto ormai da tempo acquisito, del resto, dal pubblico di massa. Piuttosto è interessante os-

servare che anche un piccolo prodotto come un CD, nel suo intrecciare tecnologia e corpo, "civiltà" e alterità culturale, è metafora stessa della globalizzazione, e prova di come essa possa essere ricchezza quando non è abbandonata all'arbitrio e all'irrazionalità. Ed è anche importante riflettere su come poi sia il concerto, a suo modo "rituale", che permette agli esecutori di ricomporre la dissociazione che si attiva in sala d'incisione dove, come è noto, quasi sempre gli strumenti sono registrati separatamente e poi sovraincisi. Non è certamente una novità quest'ultima, essendo prassi comune da decenni per tutti i professionisti della musica, ma è interessante pensarla in rapporto ad artisti, come Colasurdo ad esempio, che hanno sempre avuto, e hanno tuttora con la musica un rapporto di tipo completamente diverso, legato alla festa popolare, in cui corpo e voce sono tutt'altro che dissociabili, agiti come sono dalla "potenza" della liminalità rituale.

Ancora una volta, dunque, Spaccanapoli vuole porsi sotto il segno della consapevolezza, consapevolezza che non agisce soltanto a livello musicale. Di qui l'uso di note esplicative per i testi sul libretto del CD, con funzione "straniante", perché alla fruizione estetica si accompagni la riflessione critica, o la natura di saggi come questo, che tentano la "decostruzione" di un album perché si possa, volendo, penetrare nel processo costruttivo di un prodotto e reagire all'occultamento che dei processi di lavorazione fa invece la società moderna, sotto la pressione sempre più convulsa e inquietante del feticismo della merce.

La festa è il perno della cultura popolare del sud. La festa come momento liminale, cesura dell'universo della quotidianità e attivazione di una rete simbolica che tramite l'alterazione dello stato di coscienza favorisce l'accumulo, l'apice e il deflusso della tensione emotiva legata ai riti di passaggio e la successiva reintegrazione culturale in rapporto al mito religioso. Questo, nei suoi tratti essenziali, il senso del pellegrinaggio arcaico che ha accompagnato per millenni l'esistenza del mondo popolare meridionale prima del rapido disfacimento della cultura contadina. Strutturato intorno alle figure di santi terapeuti e al culto mariano, eredi entrambi di una concezione del religioso come "scambio" con la divinità propria del mondo antico, la autentica religiosità popolare del Mezzogiorno è incentrata sul "corpo" del devoto, sulla sua salute e sul positivo superamento delle tappe biologiche della vita, ed è stata poi integrata dalla spiritualità cristiana che non mai è riuscita a espellere la predominanza di questo suo tratto costitutivo.

Con il progressivo ridimensionamento della cultura popolare, molte di queste feste hanno subito una rifunzionalizzazione, spes-

so nel segno della deculturazione, con un evidente scadimento soprattutto degli aspetti musicali e coreutici dove, ancora fino a pochi anni fa, era possibile distinguere una incredibile varietà di stili e di forme oggi in via di rapida omologazione. Tuttavia, specialmente nel napoletano, l'osservatore attento può ancora cogliere, in alcuni momenti della festa, la permanenza delle antiche strutture culturali della tradizione.

Dal punto di vista musicale, nella festa trovano spazio pressoché tutte le forme musicali della tradizione, dalla cosiddetta "tammurriata" alla tarantella, dalla "fronna" alla "cilentana". Le caratteristiche di queste forme sono quasi sempre estranee al sistema temperato, contemplanò una estesa utilizzazione del melisma e si appoggiano a un uso della voce che sfrutta un'ampia gamma di sonorità spesso legata alla sfera magico-rituale (prevalentemente imitazione di voci di animali).

È ovvio quindi che molto spazio nella proposta di un gruppo che esplicitamente si rapporta al fascino del mondo popolare, sia catturato dall'universo festivo. "Mmiezò 'a festa" descrive appunto il mondo delle feste sia nelle componenti strettamente tradizionali di "devozione" in cambio di "protezione":

Muntevergene, Mamma 'e ll'Arco/ E Galline e 'a Avvocata
Vuje ce date prutezione/ Nuje ve dammo devuzione

(Madonna di Montevergine e dell'Arco/ Delle Galline e Avvocata
Voi ci date protezione/ Noi vi diamo devozione)

sia nella possibilità che la vitalità dionisiaca delle stesse possa rovesciarsi contro ogni oppressione, assumendo a metafora il rito di fine Carnevale, quando un fantoccio agonizzante, simbolicamente carico dei mali della comunità, viene processato, ucciso e vegliato per poi sparire con un'esplosione che libera definitivamente la comunità dalla sua ingombrante presenza. A differenza del rito, in cui la scena si ripete ogni anno, qui ci si aspetta ovviamente la definitiva dipartita dell'intruso:

'O struppammo 'o strascenammo/ O facimmo nuovo nuovo
Schiatta e more ma stavota/ N'ha da turnà!

(Lo roviniamo, lo strasciniamo/ Lo facciamo "come nuovo"
Scoppia e muore/ Ma stavolta non deve tornare!)

Musicalmente la canzone si muove nell'ambito di una scala tipica di quasi tutte le forme della tradizione campana, il modo lidio,

ancorato a un bordone della fondamentale nel *riff* introduttivo del violino. Nel canto popolare questo modo è utilizzato in un'estensione che non va oltre cinque o sei suoni, e solitamente questi vengono intonati in senso discendente, dalla quinta alla fondamentale, passando per la quarta aumentata, caratteristica del modo lidio. Nella stessa maniera è costruita la melodia della strofa che è un adattamento in metrica ottonaria (la più comune per la canzone leggera) della scansione metrica e del profilo melodico di un endecasillabo di tammurriata, la più tipica delle danze popolari campane.

Già da queste prime indicazioni si può vedere come il libero gioco sui materiali non significhi semplice giustapposizione di frammenti di musica popolare su basi "pop", come troppo spesso avviene, ma si collochi nell'ottica da un lato di una esplorazione delle stesse possibilità intrinseche dei materiali della tradizione, e dall'altro di iniettare nella "gastronomia" della forma-canzone pop delle insolite sequenze melodiche, ritmiche e armoniche (non solo tratte dalla tradizione popolare) a dimostrazione che forse la lezione di Bertolt Brecht e Kurt Weill è ancora valida e attuale. Ecco dunque un frammento di scala a toni interi nel ritornello, e nel finale una melodia mancante di terza che può quindi giocare sull'oscillazione maggiore/minore della sottostante parte armonica. Da notare le chitarre di accompagnamento (accordate un tono sotto) che articolano il ritmo di tammurriata, vero collante di molti momenti musicali di queste canzoni in omaggio alla centralità di questa danza nella cultura tradizionale. Per finire, il frammento suonato da tromba e sax, che segue il *riff* di violino nell'introduzione, rimanda al "mezzo passo" dei portatori dei cosiddetti "gigli" di Nola, una delle più conosciute feste campane. Si tratta di giganteschi obelischi votivi portati in processione dai devoti in onore di S. Paolino di Nola, che, nel V secolo, secondo il mito, si diede prigioniero ai barbari e poi tornò in patria dall'Africa portandosi dietro dei nolani, liberati a motivo della sua santità. I suoi concittadini lo accolsero con gigli e ceri come un eroe liberatore. Ogni anno, a giugno, gli altissimi gigli ballano sulle spalle di decine di portatori al suono di rumorose orchestre di strumenti a fiato e chitarre elettriche in un'atmosfera da bacchanale, a lungo osteggiata dalla chiesa. Il "mezzo passo" è appunto l'andamento standard del trasporto del giglio ed è sottolineata da una tipica gestualità in cui le braccia aperte si muovono in direzione opposta al busto e al bacino, gestualità che Colasurdo istintivamente ripete durante l'esecuzione di questo pezzo. In questo caso la "consapevolezza" è tutta interna alla tradizione, per chi in essa si è formato, e non ha bisogno di mediazioni.

Ancora la festa è il tema di "O rinillo 'o rinello", brano direttamente elaborato dalla tradizione viva sia per il testo che per la musica.

Spesso nel canto di tradizione orale vesuviano, come altrove, si trovano parole senza un senso apparente, associazioni di suoni, giochi fonetici come nel titolo di questa canzone. Sarebbe ingenuo cercarvi un senso logico e, non trovandolo, dedurne che non ce n'è alcuno. In realtà ci troviamo di fronte a uno dei tratti più singolari della cultura popolare: filastrocche, rimandi analogici, onomatopoeie, ma anche paradossi o immagini incongrue, ci introducono alla dimensione onirica della tradizione, dove il simbolo, per la sua allusività e plasmabilità, qui serve più della parola logico-razionale, che esaurisce in se stessa la sua capacità di evocazione fantastica. Il simbolo, invece, non necessitando di articolare l'indifferenziato, apre le porte all'irrazionale e al contempo ne controlla la carica numinosa tramite un codice culturale condiviso.

Il simbolo arcaico tradizionale lascia al non detto la possibilità di manifestarsi in un'altra forma, liberando l'inconscio dall'accumulazione di tensioni irrisolte e potenzialmente minacciose. Ancora oggi, frequentando gli ambienti popolari e chi vive compiutamente la dimensione tradizionale, è possibile osservare, anche nella vita quotidiana, la funzione dell'affabulazione simbolica, del parlare cifrato, dell'allusività mimico-gestuale, che sciolgono nella metafora, nella battuta oscena in codice, nella schermaglia verbale ritualizzata, le angosce esistenziali e la potenziale conflittualità tra gli individui:

'O rinillo 'o rinello / Chiude ll'ucchie ca è cchiù bello
'O rinazzo, 'o rinazzo/ A chiesa, 'o chirchio e 'o fucarazzo
Vide 'o mare e bbive e 'ccore/ T'arrefresca e dà calore
E stasera avinmo a fa/ Chi more more.

('O rinillo 'o rinello/ Chiudi gli occhi che è più bello
'O rinazzo 'o rinazzo/ La chiesa, il cerchio e il fuoco
Vedi il mare e "bbive e core" / Ti rinfresca e dà caldo
E stasera dobbiamo fare/ "Chi muore muore".)

"Rinillo", "rinazzo", "rinfrescare", "dare calore", "morire", tutto sembra rimandare alla più antica dimensione dell'oscenità rituale come attimo di "pienezza" vitale, di ottundimento sensoriale che precede la liberazione catartica e la reintegrazione.

Musicalmente il brano è l'elaborazione di una melodia tradizionale costretta in battute di 4/4. Il modo è sempre quello lidio e l'articolazione dei versi è quasi identico a quello della tammurriata

tradizionale (endecasillabi interi o spezzati per gli "strambotti", che qui diventano "strofe", e ottonari per le cosiddette "barzellette", che diventano qui "ritornelli").

Con l'eccezione della prima strofa di canto, la melodia lascia sempre vuoto il primo tempo della battuta iniziale di ogni frase. Apparentemente sembra dunque che il primo tempo di ogni prima battuta coincida con l'inizio della melodia, che comincia invece sul successivo tempo debole. Allo stesso modo il basso sottende alla melodia le accentuazioni forti caratteristiche della tammurriata (il cui ritmo è indicato sulla chiave di basso solo nella prima battuta ma continua lungo tutta la canzone) e della tammurriata conserva la cosiddetta "votata", la sequenza di colpi battuti sull'unità di tempo che segna la fine di uno o più distici e coincide con una rotazione dei danzatori l'uno intorno all'altro.

Tutto il pezzo risulta quindi ritmicamente "spostato" in avanti rispetto alla regolare pulsazione che ci si aspetterebbe, ed è questo uno dei motivi del fascino di questo breve momento musicale: esso comunica una "sfasatura ritmica", avvertibile ma non immediatamente identificabile, e rimanda idealmente a una percezione alterata, liberata dalle convenzionali strettoie ritmiche, come può in qualche modo anche essere quella attivata dal rito, quando la musica si fonde con il ballo e i suoni delle castagnette dei vari danzatori si sovrappongono confusamente al tamburo.

Ancora alla dimensione onirica del mondo popolare appartiene il breve ma intenso intermezzo "Palummiello", suonato e cantato da Maria Rosaria Nocera con tammorra muta (senza sonagli) e castagnette. Raccolto da una anziana informatrice e poi rielaborato, si muove in un ambito di cinque suoni appartenenti alla scala minore naturale con continue ribattute sulla tonica, come se la melodia faticasse a decollare. L'enigmatico testo è invece abbastanza comprensibile alla luce di quanto è stato detto. Accostando immagini apparentemente incoerenti il canto esprime la violenta passionalità dell'eroticismo popolare:

Nennillo mio è bello a capa e 'o pere/ Tene 'a cammenatura a palummiello
Ah pozza cecare né, né pozza cecare né/ Pozza cecare chi m' 'o tene mente
Si fosse cocche santo e rint' 'a chiesa/ Sempe 'nce 'o faccio o ppoce e pen-
zamento.

(Il mio ragazzo è bello dalla testa ai piedi/ Cammina come un colombello
Ah possa rimanere accecato né, possa rimanere accecato né/ Possa rimanere
accecato chi me lo guarda/ Se fosse qualche santo nella chiesa/ Sem-
pre ci faccio un po' il pensiero.)

"Nennillo" è semplicemente una sineddoche per indicare il fallo, che infatti nelle antiche culture, e soprattutto in area campana, era spesso associato all'uccello ("palummiello"). "Tenere mente" vuol dire "guardare" e il verso allude al temuto potere malefico dello sguardo nella cultura tradizionale. Ma proprio versi come questi evidenziano la plastica capacità di condensazione del simbolo, capace di esprimere nello stesso momento contenuti anche opposti. A prima vista, infatti, anche accettando l'interpretazione suggerita, sembrerebbe semplicemente di trovarsi di fronte a una donna che decanta le virtù erotiche del suo amante; ma a ben guardare non c'è nessuna prova evidente che sia così, e i versi potrebbero anche alludere a una esaltazione del proprio membro da parte di un uomo, considerando anche che nelle comunità popolari il rischio del malocchio incombeva soprattutto sulle proprie capacità riproduttive. L'accostamento al santo (messo poi "nella chiesa" in una scoperta metafora) non deve poi sorprendere: è noto infatti che negli ambienti popolari del meridione molte statue e immagini di santi emanavano una forte carica sessuale.

"Siente munacié" rinvia al mondo fantasmatico della cultura napoletana. Il "monaciello" è il folletto benevolo ma dispettoso della tradizione, e nella canzone ne vengono ricordate le caratteristiche con cui lo si identifica:

Tene 'a arteteca 'a matina/ Vide llà che te cumbina
S'annasconne fa rummore/ E nun duorme a tutte ll'ore
Sposta 'e ccose int' 'a cucina/ Quanno arriva e che ammuina.

(Ha la smania la mattina/ Guarda là che ti combina
Si nasconde, fa rumore/ E non dormi a tutte le ore
Sposta le cose nella cucina/ Quando arriva che confusione.)

Smania ("arteteca"), sonni mancati, caos ("ammuina"). Il monaciello sembra la trasfigurazione immaginaria dei "mali culturali" della tradizione meridionale, una maschera nevrotica da indossare per giustificare simbolicamente tutto quello che nella vita non segue un ordinato cammino. Ma la tradizione muore sostituita da un progresso incompleto, che trasforma la nevrosi in schizofrenia ed è incapace di una reale liberazione:

E si 'o munno è cagnato / E tu pure c'haje lassato
Munacié, mò so' turnate / E fantasme d' 'o passato
Famma, morte e malatia / Fanno sempe 'a stessa via
C'hanno levato 'a fantasia / Senza darce l'alleria.

(E se il mondo è cambiato / E tu pure ci hai lasciato
Monacello, ora sono tornati / I fantasmi del passato
Fame, morte e malattia / Fanno sempre la stessa strada
Ci hanno tolto la fantasia / Senza darci l'allegria.)

Dal punto di vista strettamente musicale "Siente munacié" utilizza ancora una volta il modo lidio mantenendone anche qui la tipica articolazione dei canti rituali, dalla nota dominante alla fondamentale passando per il quarto grado eccedente, ma dilatandola all'interno di tempi insoliti per la forma-canzone come il 10/8.

Ancora ispirata alle invisibili presenze della tradizione popolare è la *title track* dell'album *Aneme perze*. Le "anime perse" sono quelle del Purgatorio, versione cristianizzata di quelle che nella cultura meridionale sono le anime dei morti di morte violenta e di coloro che non hanno avuto degna sepoltura. Si tratta quindi di anime inquiete e vaganti che possono anche arrivare a "possedere" i vivi.

A Napoli le anime del Purgatorio sono oggetto di particolari forme di culto che oggi sopravvivono clandestinamente, o in forma destrutturata, a causa della forte repressione che la gerarchia ecclesiastica ha esercitato sin dalla fine degli anni sessanta. Il culto si svolge all'interno delle cripte di alcune chiese cittadine, oggi quasi tutte chiuse, dove erano ammassate le ossa e i crani di morti anonimi dei secoli passati. Tra questi morti i fedeli riconoscevano delle vere e proprie figure mitiche intorno alle quali sorgevano aneddoti e leggende. Il "capitano", "Lucia", il "cieco", la "sposa", il "signore abbandonato", e altri personaggi, erano e sono oggetto di devozione popolare per la loro "potenza".

Nella sua forma più compiuta, il rituale consisteva però nella vera e propria "adozione", da parte di un fedele, del teschio di un morto che si era "manifestato" in sogno chiedendo di essere ripulito e curato. In cambio l'anima garantiva grazie e protezione in un regime di mutua assistenza che metteva capo a una sorta di "parentela" simbolica. Queste azioni venivano simboleggiate, nelle preghiere e nelle invocazioni, come "ardore" e "rinfresco" reciproco:

N'anema perza abbrucia 'e desiderio/ Si nun le puorte maje nu r'frigerio
Pur'essa vene a fa 'stu rituale/ 'A truove sotto 'e forme 'e n'animale.

(Un'anima persa brucia di desiderio/ Se non le porti mai refrigerio
Anche lei viene a fare questo rituale/ La trovi sotto le forme di un animale)

Il rituale a cui si riferisce il penultimo verso della strofa è il Carne-

vale. Il collegamento tra le anime vaganti e il Carnevale svela il senso culturale più profondo e arcaico di questo rito, che in Campania ha una vasta e consolidata tradizione.

Anche le maschere carnevalesche, infatti, sono simbolicamente anime irrequiete, e si manifestano sotto forme di animali per possedere i vivi in un tempo controllato dalla comunità. La maschera carnevalesca consente dunque la possessione, ma la possessione è spesso soprattutto possessione sessuale, come testimonia fin dall'antichità una vasta letteratura. L'"incubo", dal latino tardo (dæmon) "incubus" (S. Agostino) "che sta sopra", derivazione da "incubare", "giacere sopra" (e contrario di "succubo", "chi giace sotto altra persona", composto di "sub", "sotto", e "cubare", "giacere") è infatti originariamente la denominazione di ogni anima inquieta che la notte tormenta il riposo di uomini e donne. Lo stesso "monaciello" rientra in questa categoria, e una figura simile è presente, per esempio, in una scena del *Satyricon* di Petronio Arbitro.

La cultura ecclesiastica ha poi demonizzato l'"incubo", rendendolo un demone lussurioso. Ma l'"incubo" popolare altro non era che una delle mille forme in cui si esprime la possessione, l'"essere-agito-da": la risoluzione culturale, dunque, di angosce di natura sessuale.

Le anime del Purgatorio erano poi, nella più autentica cultura del sud, anche e soprattutto le anime dei "corpi decollati", cioè dei giustiziati, che trovavano in S. Giovanni Battista il loro protettore. Tutto ciò, anche a causa della forte valenza simbolica della decapitazione (presente anche in alcune danze popolari), le lega in modo forte al culto dei martiri cristiani, i quali non a caso terminavano le loro sofferenze e i loro tormenti proprio con la decapitazione, che sembra a volte quasi un atto liberatorio.

Sia la possessione sessuale che la decapitazione simbolica si ritrovano in questa strofa, per i primi sei versi ricavata dalla tradizione orale, dove il nome Teresa personifica la morte stessa:

Uè Teré Teré Teré/ Che te voglio fa vedé
'O trappitto sotto 'a fica/ Comme 'o siente 'e friccecà
Uè Teré Teré Teré/ Che te voglio fa vedé
Chesta capa ca m'abbrucia/ M'a vulesse fa' taglià.

(Uè Teresa Teresa/ Che ti voglio far vedere
Il tappo sotto la fica/ Come lo senti agitare
Uè Teré Teré Teré/ Che ti voglio far vedere
Questa testa che mi brucia/ Vorrei farmela tagliare.)

Un brano come questo non poteva che essere costruito che sul rit-

mo di tarantella, l'antica danza di possessione nelle sue diverse varianti campane che, in generale, prevedono il ballo individuale, come nei cortei carnevaleschi irpini. E proprio all'Irpinia, zona di maggior radicamento della tarantella, si ispirano i due frammenti citati e rielaborati della canzone. Il primo, che introduce la ciaramella, viene dalla zona di Serino, dove la tarantella è ritualmente suonata per la festa della Madonna del Carmine, ripreso poi mezzo tono sopra dal violino. Nel ritornello si evoca invece la tarantella di Montemarano, il paese forse più noto per il suo Carnevale nella provincia di Avellino. La danza di Montemarano presenta una particolare struttura ritmica che ha incuriosito più di un etnomusicologo. Qui se ne riprendono alcune tipiche progressioni della melodia di base. Il brano si chiude con un canto a "fronna" e "limone", che segue la ormai nota configurazione modale e melodica.

"Santa notte", brano conclusivo dell'album è un omaggio alla "Mamma Schiavona", la veneratissima Madonna di Montevergine erede dell'antico culto alla dea Cibele con i suoi sacerdoti ermafroditi che sembrano oggi incarnati dai "femminielli" (omosessuali) napoletani, i quali ancora oggi compiono un loro specifico pellegrinaggio per la vergine nera del Partenio.

E infatti il pezzo evoca proprio il clima dei pellegrinaggi notturni, concludendosi con un cosiddetto canto "a figliola", un particolare tipo di canto riservato alle Madonne di Montevergine e di Castello a Somma Vesuviana: come sempre costruito sul modo lido partendo dalla quinta nota della scala, esso cade sulla fondamentale dove al "cantatore" si unisce un coro con una espressione cadenzale come, tra le altre, "a Mamma Schiavona". Particolare del brano è il fatto di essere registrato in presa diretta e quindi, prima per gli strumenti e successivamente per le voci, con un solo microfono. Insolita è anche la scelta timbrica, con piano a mezzacoda, flauto a becco, tamburello e tamorra, tom basso suonato con le mani, bacchetta suonata sul pavimento di pietra e bacchetta felpata, la voce di Monica Pinto è stata processata con un "multiefetti", mentre le altre sono volutamente "sporche".

Anche in "Santa notte" si ricerca volutamente quella sfasatura ritmica ottenuta in "O Rinillo 'o rinello". Qui il ritmo sullo sfondo in 3/4 comincia insieme alla melodia la quale, però, cambiando tempo, si muove di un quarto in avanti spostando i suoi accenti e ricongiungendosi al ritmo di base solo alla decima misura.

"O Mare" è la canzone più particolare dell'album: distaccandosi dalle altre per una ricerca musicale più eclettica, i richiami alla tradizione sono comunque leggibili nella citazione de "Lo Guarracino", la popolare tarantella napoletana che racconta una battaglia tra pesci, nella malinconica banda finale che riprende il

tema delle strofe, e nei consueti richiami al ritmo di tammurriata, che si affaccia evocato dal violino all'inizio della seconda strofa e prosegue poi suonato sul tamburo successivamente.

Nella cultura napoletana il mare occupa un posto particolare. Se nella canzone classica è utilizzato come richiamo romantico, e spesso oleografico, nella tradizione è uno dei più potenti simboli a disposizione dell'inconscio collettivo per esprimere contenuti mitico-rituali. E infatti non sono poche le leggende che fanno arrivare le Madonne popolari dal mare, come dal mare nacque Afrodite, e il termine "paranza" (gruppo) è comunemente usato per indicare gruppi musicali popolari anche in paesi dell'interno che nessun rapporto hanno con la cultura marinara.

"O Mare" è un'amara riflessione sulla devastazione che questo elemento, così pieno di profonde risonanze simboliche, ha subito da parte di chi non concepisce la natura che come sfruttamento e saccheggio:

A quando 'o mare esiste 'ncoppa 'a terra
L'hanno spurcato e l'hanno svacantato
L'hanno ausato comme le serveva
Era cristallo e l'hanno scurticato.

(Da quando il mare esiste sulla terra
L'hanno sporcato e l'hanno svuotato
L'hanno usato come loro serviva
Era cristallo e l'hanno scorticato.)

Prima del finale vengono intonate delle "voci" che rimandano a immagini di abbondanza, di "pienezza", che sembrano però evocare non solo un mare non più depredato ("uosemo d'o mare" e cioè "odore di mare", "profumo", "fragranza"): aprendosi a "pesci di tutte le razze", il mare può portare una ricchezza ("aunnare" significa appunto "prosperare", far sì che le fortune si susseguano come le onde); una ricchezza che solo dalla "differenza" può venire:

Mare e arena/ Comme era bello 'o mare
'O tuffo a cufaniello/ L'uosemo d' 'o mare
Vongole e cannulicchie/ Pisce 'e tutte 'e razze
Gioia 'e paranza/ E aunna' comme aunna 'o mare.

(Mare e arena/ Come era bello il mare
Il tuffo "a cofano"/ L'odore del mare
Vongole e molluschi/ Pesci di tutte le razze
Gioia di "paranza"/ Di traboccare come trabocca il mare.)

La Neue Musik in Germania. Un approccio dialettico

di Claus-Steffen Mahnkopf

La presente valutazione dello stato in cui versa la Neue Musik in Germania, all'inizio del XXI secolo, muove da due premesse. Da un lato, voglio rinunciare ad ampliare i dati statistici, che sono documentati a sufficienza nelle pubblicazioni specializzate (circa ogni tre anni appare il *Musik-Almanach*, l'"Almanacco della Musica"); ciò che a me interessa è una determinazione *qualitativa*, per la quale i tempi, alla fine della postmodernità e all'inizio della Seconda Modernità,¹ sono ormai diventati maturi e favorevoli. Infatti, un'epoca musicale (per l'esattezza, quella che ha seguito i turbolenti progressi della modernità postbellica sino agli anni Settanta) è divenuta del tutto trasparente e, con ciò, valutabile. La seconda premessa concerne la metodica. Presenteremo in contrapposizione sia i lati positivi che i lati negativi della "nuova scena musicale" in Germania, ovvero acutizzeremo il positivo (possibilità finanziarie, efficienza organizzativa ecc.) e il negativo (l'infertilità artistica). Fra questi due poli cercheremo di creare una tensione dialettica, senza la quale il declino che discende dalla uniformità della Neue Musik in Germania e il consapevole nuovo inizio all'alba del XXI secolo sarebbero appena ipotizzabili.²

La Neue Musik deve qui essere intesa come "musica d'arte", autonoma, esattamente così come essa concepisce sé quale prosecuzione della cosiddetta musica classica,³ quale luogo d'azione all'interno del subsistema sociale "arte" alla Luhmann - in un atteggiamento di sostanziale rifiuto nei confronti della musica commerciale e di intrattenimento. Questo tipo di musica predomina certamente in maniera schiacciante da un punto di vista quantitativo, ma non rappresenta affatto la Neue Musik. Riguardo a quest'ultima, desideriamo limitare l'ambito delle nostre argomentazioni, senza fare riferimento alle innumerevoli forme della composizio-

¹ Cfr. Claus-Steffen Mahnkopf, "Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne", *Merkur*, settembre/ottobre 1998, pp. 864-75.

² Per approfondimenti cfr. Claus-Steffen Mahnkopf, *Kritik der neuen Musik. Entwurfeiner Musik des 21. Jahrhunderts*, Kassel 1998.

³ In Germania, questa viene chiamata "E-Musik", ossia "Ernste Musik" (musica seria).