

LO STUDIO DEL CONTRAPPUNTO IN CONSERVATORIO (2ª parte):

LE REGOLE DEL CONTRAPPUNTO A DUE PARTI SECONDO PETER SCHUBERT

di Paride Galeone (Classe di Composizione – V° anno)

In questo articolo prenderò in esame l'aspetto pratico del contrappunto. Dopo aver esaminato quali sono le caratteristiche di un contrappunto in stile rinascimentale ora esporrò quali sono le regole applicative per scrivere tale contrappunto.

In questo periodo ho avuto la possibilità di sperimentare personalmente un nuovo metodo di studio del contrappunto, che è esposto nel trattato di Peter Schubert, *“Modal Counterpoint, Renaissance Style”*, edito dalla Oxford University Press (1999).

La base di questo trattato è simile a quella di molti altri: il contrappunto è trattato nelle principali cinque specie esposte da molti teorici. Tuttavia l'elemento più importante di questo libro, e che più si avvicina alla nostra proposta di studio del contrappunto, è un'attenzione particolare allo stile rinascimentale.

L'autore di questo libro è molto chiaro su questo problema: per scrivere un buon contrappunto bisogna studiare necessariamente la musica rinascimentale; ed a questo proposito egli propone l'esempio di uno studente di architettura antica che deve per forza studiare le costruzioni dell'antichità classica.

Oltre ai numerosi esempi (soprattutto di autori rinascimentali) è di grande importanza anche l'elencazione delle regole del contrappunto in due tipologie: *hard rules*, cioè quelle regole che fanno parte della grammatica di base di uno stile e che vanno seguite rigorosamente; *soft rules*, cioè consigli, regole che fanno parte dello stile di un autore, che possiamo seguire o meno, ma che dobbiamo conoscere per avvicinarci allo stile da noi ricercato.

Ecco quindi una elencazione delle regole ampliate di questo libro per quanto concerne il contrappunto a 2 voci. Per CF si intende il cantus firmus, cioè il canto dato

1ª SPECIE: nota contro nota

HARD RULES

- 1) Tutti i tempi forti devono essere consonanti
- 2) Tutti gli intervalli perfetti devono provenire da un moto contrario o obliquo: questo permette di evitare il verificarsi di 5° e 8° parallele e dirette
- 3) E' vietato ripetere una nota nel contrappunto quando anche il CF ripete una nota
- 4) Il contrappunto può muoversi parallelamente al CF per non più di 4 note (considerando che i soli intervalli che possono generare un moto parallelo sono la 3ª e la 6ª)
- 5) Il numero dei salti deve essere minore rispetto alla metà del numero dei movimenti melodici del CF: questa regola è molto presente nel repertorio

rinascimentale, naturalmente per favorire il moto melodico di grado congiunto (cfr “ConPosizione” numero 1 gennaio 2004, pag. 2)

- 6) E' vietata la ripetizione immediata di due o più movimenti in progressione l'uno direttamente seguito da un altro, mentre è permessa la ripetizione di soli due movimenti ma non vicini.

SOFT RULES

- 1) Evita la successione di molte consonanze perfette (5° e 8°), mentre è preferibile una mescolanza di consonanze perfette e imperfette
- 2) Evita gli unisoni, eccetto che nella prima e nell'ultima battuta, perché una delle due voci dà l'illusione di scomparire
- 3) Evita di utilizzare lo stesso salto per entrambe le voci (se il CF utilizza un salto di 3ª evita lo stesso intervallo nel contrappunto)
- 4) Le voci non devono essere molto distanti tra di loro (cerca di non superare la dodicesima), o almeno cerca di avvicinare le voci il più presto possibile.
- 5) E' preferibile cambiare direzione dopo un grande salto (comunque non più grande di una 4ª)
- 6) Cerca di utilizzare, nei registri estremi di una voce, dei movimenti dolci e piccoli, e comunque è preferibile il grado congiunto
- 7) Cerca di coprire con il contrappunto tutta l'ottava modale a cui il CF appartiene ogni 10 – 20 note.

2ª SPECIE: due semiminime contro una nota intera

Per tempo forte intendiamo la prima metà di ogni semibreve, tempo debole la seconda metà. Si applicano le precedenti hard rules della prima specie:

- 1) Tutti i tempi forti devono essere consonanti
- 2) Tutti gli intervalli perfetti devono provenire da un moto contrario o obliquo: questo avviene per evitare il verificarsi di 5° e 8° parallele e dirette
- 5) Il numero dei salti deve essere minore rispetto alla metà del numero dei movimenti melodici del CF
- 6) E' vietata la ripetizione immediata di due o più movimenti in progressione l'uno direttamente seguito da un altro, mentre è permessa la ripetizione di soli due movimenti ma non vicini

Passiamo ora all'elencazione delle HARD RULES per quanto riguarda la 2ª specie

- 1) La nota sul tempo debole può essere dissonante solo se è di passaggio. Una nota di passaggio è tale se proviene da una direzione e continua nella stessa. Quindi non sono considerate le note di volta (superiore e inferiore)
- 2) Salti su una dissonanza o da una consonanza sono proibiti
- 3) Non è permessa la ripetizione di una nota, tranne nel caso del salto di ottava che è permesso
- 4) Il contrappunto inizia con una pausa di mezza battuta, tuttavia la prima nota del contrappunto deve essere una consonanza perfetta con il CF (5ª, 8ª, unisono)

SOFT RULES

- 1) Tutte le soft rules della prima specie, riguardo ai salti contemporanei, la distanza tra le voci, e i cambi di direzione dopo un salto grande sono qui applicate
- 2) L'unisono è accettabile solo sul tempo debole, non sul tempo forte
- 3) L'hard rule numero 4 della prima specie, circa il contrappunto parallelo al CF, è stata inserita per non rendere troppo povero il contrappunto. Ora, poiché altre consonanze possono dare diverso contorno e enfasi al contrappunto, possiamo usare la seguente regola: lo stesso intervallo verticale non dovrebbe essere usato in non più di 4 unità di tempo intere.
- 4) Cerca una mescolanza tra consonanze perfette e imperfette
- 5) Cerca di coprire con il contrappunto l'intera ottava modale ogni 4 – 8 note del CF

3^a SPECIE: quattro semiminime contro una nota intera

Nonostante il maggior numero di note, bisogna sempre pensare alla velocità del tempo nella musica rinascimentale: una nota intera (semibreve) = 60 – 72 circa

Si applicano le seguenti regole della prima specie:

- 1) Tutti i tempi forti devono essere consonanti
- 2) Tutti gli intervalli perfetti devono provenire da un moto contrario o obliquo: questo avviene per evitare il verificarsi di 5^e e 8^e parallele e dirette
- 6) E' vietata la ripetizione immediata di due o più movimenti in progressione l'uno direttamente seguito da un altro, mentre è permessa la ripetizione di soli due movimenti ma non vicini

Si applicano le seguenti regole della seconda specie:

- 2) Salti su una dissonanza o da una consonanza sono proibiti
- 3) Non è permessa la ripetizione di una nota, tranne nel caso del salto di ottava che è permesso
- 4) Il contrappunto inizia con una pausa di mezza battuta, tuttavia la prima nota del contrappunto deve essere una consonanza perfetta con il CF (5^a, 8^a, unisono)

Passiamo ora alla elencazione delle HARD RULES per la 3^a specie

- 1) La prima e terza semiminima devono essere consonanti
- 2) La seconda e quarta semiminima possono essere dissonanti se sono di passaggio o note di volta inferiori
- 3) Il numero dei salti deve essere minore rispetto ad un quarto dei movimenti melodici
- 4) Non usare la stessa nota di volta in una battuta, e non cambiare direzione più di tre volte in sei semiminime

SOFT RULES

- 1) Evita di saltare su un tempo debole. Inoltre evita di avere un punto acuto temporaneo su un tempo debole: questo è molto raro nella musica rinascimentale, perché crea una specie di sincopazione che risulta dal conflitto tra accenti tonici e la loro posizione. Questo effetto è amplificato se il punto acuto viene da un salto sul tempo debole
- 2) L'unisono è accettabile sulla seconda, terza e quarta semiminima, ma è vietato sul tempo forte
- 3) I salti, a questa velocità, dovrebbero essere piccoli e non più grandi di una terza
- 4) Come nella seconda specie, lo stesso intervallo verticale non dovrebbe essere usato per non più di quattro successive semibreve (se permesso dal CF)

4^a SPECIE

Nella quarta specie la voce aggiunta è in semibreve sincopate. Ogni nota intera è quindi divisa in modo che possa essere scritta come una semiminima. *Le regole applicate nella specie precedenti non si applicano in questa specie, dato che ora i tempi forti possono essere dissonanti.*

Nella quarta specie consonante tutte le sincopi sono consonanti: questa è anche chiamata legatura consonante.

Nella quarta specie dissonante l'unica possibilità è che i tempi forti sono dissonanti. La nota del CF è detta antecedente, mentre la nota legata del contrappunto è detta conseguente. Questa terminologia deriva dalla filosofia aristotelica, secondo cui i termini antecedente e conseguente servono per descrivere la teoria della causa e conseguenza.

Questa è l'unica situazione in cui una nota del CF salta da una dissonanza verticale: tuttavia è bene precisare che il CF ha dei movimenti predefiniti, mentre è l'altra voce (il conseguente) ad essere obbligata a risolvere per seguire il CF.

HARD RULES

- 1) La dissonanza sul tempo forte è permessa se la prima metà della nota intera (semibreve) è consonante e la dissonanza è seguita da un movimento discendente su una consonanza imperfetta sul secondo tempo. Quindi la successione intervallare in cui una quinta diminuita risolve discendendo su una sesta minore non può essere usata.
- 2) La sospensione della dissonanza in quarta specie deve essere completata con una consonanza imperfetta sul tempo debole con una continuazione in seconda specie
- 3) Due ripetizioni sono il limite permesso
- 4) Una falsa sospensione (o di inganno) è una sospensione dissonante ma con la dissonanza non preparata correttamente. Essa consiste nella successione 5 – 4 – 4 – 3, 3 – 4 – 4 – 3, 8 – 7 – 7 – 6 o 6 – 7 – 7 – 6, usata alcune volte nel mezzo di un CF, ma è preferibile usarla in cadenza.

SOFT RULES

- 1) E' preferibile usare più dissonanze che consonanze nella quarta specie (cercando di avere almeno il 25% delle dissonanze nelle battute), passando in seconda specie il meno possibile
- 2) L'unisono va bene non solo sul tempo debole, come nella seconda specie, ma anche sul tempo forte. Nella seconda specie questo era vietato perché si aveva l'impressione che una voce scomparisse. Mentre nella quarta specie una voce è costretta a muoversi.

CADENZE

Con queste regole è possibile anche completare una cadenza finale di un CF con la sospensione dissonante. E' possibile terminare con il solo intervallo di ottava finale. Quindi l'intervallo che precede una ottava finale deve essere una 6^a maggiore o una terza minore.

5^a SPECIE: VALORI MISTI

Questa specie è costituita dall'uso di valori diversi, è detta anche quinta specie o contrappunto fiorito. Quando specie diverse si incontrano abbiamo le seguenti regole:

HARD RULES

- 1) Quando una minima è sul tempo forte ed è seguita da due semiminime discendenti la prima semiminima può essere dissonante (nonostante si trovi sul terzo tempo della battuta, vedi 1^a HARD RULE 3^a SPECIE). Questo può avvenire perché il terzo movimento appare come momentanea seconda specie
- 2) Quando due semiminime sul tempo forte sono seguite da una minima sul terzo tempo questa deve essere consonante, perché essa suona come terza specie
- 3) Una semibreve puntata deve trovarsi sul tempo forte. Il suo punto rappresenta una minima sul successivo tempo forte. Questa minima deve essere trattata come una nota legata in quarta specie, che deve risolvere se dissonante. Oppure può essere trattata come nota consonante in seconda specie e può essere seguita da una seconda specie dissonante. Se è seguita da due semiminime vedi la regola 1.
- 4) Una semiminima puntata può trovarsi sul tempo forte o sui tempi di mezzo (comunque 1° o 3°). Il punto deve essere anche consonante e dovrebbe essere pensato come una semiminima in terza specie. Ricorda di non legare mai una nota corta ad una lunga, ma il contrario oppure una nota di valore uguale.
- 5) Non legare un tempo debole (non legare il 4° movimento alla battuta successiva).
- 6) Si possono usare le crome (sempre a gruppi di due) sui tempi deboli come note di passaggio o note di volta inferiore.

NOTA DI VOLTA SUPERIORE

Una nota dissonante di volta superiore può essere usata sulla seconda semiminima precedendo un valore lungo

ABBELLIMENTO DI UNA SOSPENSIONE

La risoluzione di una sospensione può essere preceduta da una anticipazione del valore di una semiminima sul tempo debole. L'anticipazione è una eccezione al divieto di ripetere una nota in terza specie.

Teoricamente la risoluzione di una sospensione dissonante dovrebbe essere ascoltata sulla seconda metà di una semibreve.

Non muoverti da una anticipazione.

SOFT RULES: RITMO

Il ritmo rinascimentale ideale è basato sulla varietà ritmica e l'assenza di accenti metrici. Ciò significa:

- 1) Evita la ripetizione di modelli ritmici
- 2) Evita di cambiare i valori sul battere. La coincidenza di accenti metrici e il cambiamento di valori di note non è ideale. Cerca di usare la stessa specie a cavallo di battuta (considerando che nel Rinascimento non c'erano battute come è inteso nel senso moderno)
- 3) Usa la prima specie solo all'inizio del contrappunto
- 4) Inizia la melodia con valori larghi per velocizzare gradualmente
- 5) Usa un massimo di 14 semiminime, 7 minime e 3 sincopi in circa dieci battute
- 6) Usa raramente le semiminime puntate e le crome.
- 7) La risoluzione di una sospensione dovrebbe essere una minima

SOFT RULES: MELODIA

- 1) Cerca di coprire l'ottava modale ogni 4 – 8 note del CF
- 2) Evita la coincidenza di modelli ritmici e modelli melodici
- 3) Non usare semiminime e crome per spezzare parallelismi di intervalli perfetti

La musica nel romanzo nuovo di Gabriele d'Annunzio

di Roberto Favaro (Prima Parte)

1. Nel febbraio del 1910 esce, pubblicato dall'editore Treves di Milano, l'ultimo romanzo di Gabriele d'Annunzio. S'intitola *Forse che sì forse che no* e completa un itinerario narrativo, quello del romanzo, che si era inaugurato nel 1889 con *Il piacere* ed era proseguito con altri cinque titoli distribuiti nei successivi anni Novanta. Altre pagine di prosa occupano d'Annunzio in quegli anni e lo occuperanno in quelli seguenti. Altri volumi di narrativa varia, di racconti, di novelle, di pagine d'ispirazione autobiografica. Ma per quel che riguarda il genere letterario che abbiamo scelto di indagare e ascoltare, queste sono le opere dannunziane, questo è il catalogo. E a ben vedere, per rispondere al criterio di selezione stabilito, solo gli ultimi due libri, *Il fuoco* e il *Forse che sì forse che no*,

rientrerebbero a pieno titolo nel conto delle opere dannunziane scritte o apparse entro il perimetro del nostro secolo. Ma più che mai in d'Annunzio non è facile parlare separatamente di questi lavori, mettendoli tra parentesi, facendoli entrare in una storia e in un cono di luce indifferente alle premesse, ai processi di maturazione, alle innegabili parentele e derivazioni. Se perciò ascolteremo *anche* i suoni del *Fuoco* e del *Forse che sì*, i suoni novecenteschi per intenderci, inevitabilmente dovremo però spingere la nostra pratica di ascolto verso una lettura globale. A consigliare questo tragitto vi è proprio la questione musicale: per come questa entra, fin dai primissimi gesti narrativi e da lì fino alla fine, nelle pagine scritte; per l'evidente ricerca, da parte dell'autore, di una ragione e di una presenza sonora, musicale, acustica nella sua stessa narrazione; per la quantità di suoni, musiche e compositori che dal *Piacere* fino al libro del '10 attraversano e colpiscono, in sorprendente quantità, la nostra immaginazione uditiva; ma infine anche o soprattutto per l'esplicita maturazione di una nuova estetica del romanzo, o di un'estetica delle sensazioni e della sinestesia, in cui letteratura e musica si trovano integrate in un concorso di azioni convergenti.

La musica invade questi romanzi, dal primo all'ultimo. Proponendo in definitiva un caso di notevole interesse nel panorama letterario e musicale non solo italiano di questo secolo.

2. Detto questo, vanno però fatte alcune precisazioni. Permane infatti ancora oggi un disagio, una difficoltà di sintonizzazione culturale e caratteriale, oltre che di condivisione politica o ideologica, verso questa complicata figura d'artista. D'Annunzio è evidentemente un problema. E anche i suoi romanzi lo sono. Ci sono parole, forse un po' schematiche ma comode, per condensare la sostanza di questo problema: estetismo e febbre superomistica, culto della forza e della personalità, esaltazione della guerra, patriottismo esasperato e sprezzante visione classista della società, fanatismo per l'impresa "stupefacente" e tutto il resto che di D'Annunzio conosciamo e non tolleriamo. Ma il problema resta, o meglio si presenta e nasce proprio di fronte alla sua opera, quella narrativa e romanzesca in questo caso. Un'opera che contiene, è vero, molte di quelle parole comode e schematiche. Ma anche dell'altro, di più intelligente; o di intelligente *tout court*; che ci colpisce anche proprio a partire dalla ricerca/incontro con il mondo musicale e che fa di d'Annunzio un autore di cui bisogna infine, nel bene e nel male, tener conto. Perché, come ha scritto Giuseppe Petronio, "con tutte le sue doti e con tutti i suoi limiti, e con il loro intreccio, D'Annunzio è stato, senza dubbio, una personalità prorompente, di quelle che lasciano il segno, e per alcuni decenni il dannunzianesimo è stato un elemento essenziale della vita italiana".

3. Ci vorrebbe un libro intero per contenere l'elenco completo delle presenze musicali, quelle almeno più esplicite, nei romanzi dannunziani. Studi lontanissimi e catalogazioni assai più recenti mi assolvono comodamente dal compito d'inventariare una materia così vasta e disseminata. D'altra parte la quantità centra solo relativamente. La lettura dei sette romanzi porta infatti al nostro orecchio una gamma variegata di suoni e il perimetro della composizione, così come la fisionomia

dei compositori, non ha sempre contorni così netti. Come sempre, si tratta d'intendersi. Certo è facile rinvenire tanti, tantissimi nomi di musicisti presi dalla storia reale dei fatti musicali, alcuni prevedibili altri meno consueti, perfino ricercati, che denotano e confermano quel gusto dannunziano per la rarità sofisticata trovata addirittura nel fascino fonico del nome selezionato, come quel Giovanni Battista Mazzaferata o quel Girolamo Belli d'Argenta citati nel lungo romanzo del '10. Anche qui si tratta perciò d'intendersi. O d'intendere quel che d'Annunzio immette nella propria scrittura, con quali funzioni e con quali pesi, se per rispondere a un gusto decorativo o se per portare dentro la maglia della narrazione una qualche estetica e un qualche specifico carattere compositivo. L'arco di storia che le tante figure citate disegnano è infatti ampio, va dal Rinascimento a tutto l'Ottocento, propone un'alta percentuale di compositori romantici, riserva ad alcuni autori; Wagner soprattutto, ma anche Beethoven e Schumann; una posizione di privilegio. E in tutto questo non va dimenticata l'"altra" musica, quella che viene formandosi attraverso le voci d'animali, o del vento, del mare, delle fontane, perfino delle luci, dei colori, dei silenzi. Quell'altra musica che talvolta sembra divenire più importante o forse solo più organica al progetto da rappresentare e che non è davvero consuetudine incontrare trattata negli studi critici su questo tema. Per non dire infine dello strato popolare, di una musica a sua volta "altra" rispetto alla colta ed elitaria selezione che percentualmente predomina lungo tutti i romanzi. Eppure anche qui la scelta dannunziana porta a conoscere timbri e oggetti sonori di un indiscutibile fascino, o comunque di una specialissima funzionalità narrativa. E così la provenienza da un segmento di storia culturale diverso, spostato, fuori dalle convenzioni, arricchisce e movimentata il quadro complessivo di quello che è già quasi un inventario. O forse serve ancora una volta a riconfermare le posizioni dello scrittore, la sua appartenenza, peraltro non isolata in quegli anni nemmeno in Italia, a un quadro di derivazioni estetiche e filosofiche che va come sappiamo dal Nietzsche della *Nascita della tragedia* o del *Caso Wagner*, allo stesso compositore tedesco, dal consueto Schopenhauer della *Volontà* al simbolismo maeterlinckiano. Ma al fondo della questione c'è naturalmente la musica di d'Annunzio, per come essa si va collocando e con quale rilievo nel quadro complessivo della musicalità del romanzo italiano del Novecento; o ancora per come oggi risuona al nostro orecchio di fine secolo, alla luce del lungo tratto di tempo che ormai ci separa da quella scrittura e dalle musiche che intorno a essa andavano, sono andate per oltre cent'anni risuonando.

E insieme a questa c'è anche la questione della posizione e del peso musicale di d'Annunzio narratore nel quadro della letteratura italiana del Novecento, che è il tema complessivo di questo studio. Per questo, per vedere se c'è qualcosa di nuovo da sentirci dentro, vale la pena ancora oggi di tener conto dell'opera dannunziana e di occuparsene. Magari oltre i limiti superabili del "caso Wagner".

"Il rinnovato connubio dell'Arte con la Vita"

1. I personaggi negativi sono tipici della stagione narrativa dannunziana. Dal *Piacere* fino alle *Vergini*, assistiamo a un'umanità corrosa dalla malattia, da diverse ma convergenti espressioni di un mondo che si va via via polverizzando. Basti il caso esemplare della devianza psichica di Giorgio Aurispa nel *Trionfo della morte* e della tara suicida ereditata dallo zio Demetrio. Per non dire dell'infanticidio nell'*Innocente* o della desolante vicenda amorosa di Sperelli nel *Piacere*, o ancora della sterile immobilità nelle vite delle tre *Vergini delle rocce*. Negli ultimi due romanzi, diversamente ma non tanto poi, lo stato del protagonista si capovolge a conquistare un'eroica anche se tutta particolare positività. Anche lì, infatti, il poeta "immaginifico" del *Fuoco*, l'eroico inventore di un nuovo teatro latino da contrapporre al germanico spettacolo di Bayreuth, o l'avventuriero dominatore di macchine e aeroplani nel *Forse che si forse che no*, si lasciano sullo sfondo un campo di battaglia desolante o di nuovo un paesaggio di morte, di follia, di suicidio. In verità, l'uno e l'altro dei due versanti sono le espressioni, identiche e contrarie, di un'epoca d'incertezze, di paure, di angosce crescenti e incontrollabili, di un bisogno insoddisfatto di forti e rassicuranti verità cercate in una dimensione antinaturalistica, in un'*idea*, ossia in una visione intellettuale che possa stare di fronte all'artista, al personaggio e al lettore, in modo assai più concreto e tangibile della realtà stessa. Tutti i personaggi dannunziani, se si esclude il povero Giovanni Episcopo che d'altra parte per la sua stessa anomala posizione vado qui inevitabilmente trascurando, hanno in sé comunque il piglio ; anche intollerabile e odioso ; dell'uomo superiore, di quell'*Übermensch* intellettuale, d'artista, d'esteta di se stesso, che stabilisce con la realtà un rapporto nuovo, di distacco o di distinzione o ancora di rielaborazione di una vita parallela ; l'*idea* appunto ; da far valere in vece dell'in sé più vero e autentico. C'è tutto l'estetismo di fine secolo, e qualcosa anche dello stesso simbolismo francese su cui dovremo tornare, in questa preparazione del terreno dannunziano. E c'è un'intera schiera di artisti ; Huysmans e Wilde in testa, con annessi personaggi celeberrimi ; che sulla stessa lunghezza d'onda va progettando o ha già elaborato in giro per l'Europa la sua visione e pratica diretta dell'arte.

2. In questo senso i personaggi dannunziani vestono sempre un abito negativo. Per la loro posizione di superiorità intellettuale oltre che classista e l'esito sempre oscuro, contornato di ombre e cupe sonorità. Per il prolungamento che essi praticano sul piano di una realtà oggettiva che diviene il terreno stesso della prova artistica, e cioè un supporto per la fantasia, la visione, il sogno, con l'esito sempre però non completamente soddisfacente di una vittoria mai realmente conquistata e celebrata. Infine per lo sgradevole distacco che stabiliscono tra sé e il resto dell'umanità, inerme, mediocre, trascurata o ignorata da uno sguardo altezzoso che tuttavia manca costantemente agli appuntamenti veri e autentici con la visione interiore, con la soluzione del nodo, con la vera conquista di una

coscienza matura e liberata. I veicoli per la rappresentazione di questo stato esistenziale ed estetico sono diversi, e tra questi va annoverato il bisogno antiborghese di una rigenerazione arcaicizzante del mondo. Significa in altre parole una prevedibile ; dato il clima ; simpatia per tutto ciò che è esclusivo, aristocratico, contro la modernità del mediocre vivere in una società appiattita e omologata. è un modo anche questo, come sappiamo, di leggere e in parte di fraintendere il pensiero di Nietzsche. E poi, quando all'orizzonte si profila una nuova opportunità di emersione dal mediocre indistinto del borghese italiano, d'Annunzio sposa anche quella nuova religione del motore, della velocità, della macchina, del "velivolo", come lo chiamerà lui per primo. Scrive allora, nel 1910, il *Forse che si forse che no*.

Avvicinandosi a un'estetica emergente, quella del Futurismo, di quegli artisti e intellettuali che, come ha scritto giustamente Hugues Dufourt, "fondano l'avvenire su un feticcio, attratti dagli aspetti spettacolari di una fase arcaica e caduca nello stesso tempo dell'evoluzione dei sistemi tecnici, non dal macchinismo nel suo processo". Sappiamo anche questo, così come conosciamo gli esiti finanche disgustosi di un militarismo estetico che esalta bombe, guerre e mitragliatrici solo per il suono o il colore o la lucentezza che emanano. E tutto questo ha un colore reazionario, inaccettabile, ieri come oggi, da parte di qualsiasi coscienza democratica.

3. Un elitarismo aristocratico avvolge la stessa relazione che d'Annunzio propone tra personaggi e musica. O sarebbe meglio dire che la musica stessa serve da strumento di realizzazione del distacco e della *Weltanschauung* generale del protagonista. Se dunque nel porsi di fronte al reale l'individuo insegue nelle manifestazioni concrete un'apparizione da cui muovere per l'invenzione di una vita "immaginifica", e se dunque la vita stessa diventa il luogo dell'elaborazione artistica, così la musica val bene come veicolo o come oggetto stesso di propagazione verso qualcosa d'altro, di psichico o di onirico insieme. Certo è facile scorgere qui non pochi debiti ; quanti, in tutta la letteratura tra Otto e Novecento ; verso il pensiero romantico in genere di una musica intesa come terreno privilegiato di conoscenza. O con il pensiero nietzscheano almeno della *Nascita della tragedia*. O ancora con la metafisica schopenhaueriana. Ma forse la versione dannunziana prende una piega differente, rispetto ad altri numerosi casi di recupero circolanti in Europa, proprio per quest'exasperata visione di una società di élite disegnata su uno sfondo di decadimento generale dei tempi e dei costumi. Diversamente dalla decadenza manniana, per esempio, a sua volta informata da Nietzsche e Schopenhauer e da una centralissima funzionalità musicale, dove però il dilemma e il conflitto si svolgono tutti dentro una società e una classe borghese articolata e problematica,⁸ in d'Annunzio la borghesia è la controparte o, come detto, lo sfondo su cui le stesse musiche scelte dallo scrittore formano la distinzione e il recupero della luminosa vitalità perduta o approfondiscono il dilemma irrisolvibile del soggetto con se stesso. Solo l'"eletta stirpe" ha così modo di accedere, spesso per via musisale, alla dimensione

privilegiata di una perlustrazione della vita che si eleva oltre l'orizzonte di mediocrità sconsolante in cui sono avvolti gli ambienti delle città e della società narrata da d'Annunzio. Solo Stelio Effrena nel *Fuoco*, e la sua cerchia di esaltati estimatori con in testa la Foscarina, controfigura romanzesca di Eleonora Duse, vede così la possibilità di "imprimere per qualche ora il ritmo dell'arte alla vita d'una città immemore e a farci intravedere di quali splendori potrebbe abbellire la nostra esistenza il rinnovato connubio dell'Arte con la Vita". Sono parole messe in bocca a Francesco de Lizo, uno dei fanatici effreniani. E varrebbero bene a contenere e a rappresentare chissà quante altre visioni del mondo, della vita e dell'arte incontrate lungo tutto il d'Annunzio romanziere. L'esempio vale insomma a racchiudere una filosofia dell'arte e della vita insieme, di una *nell'altra* e viceversa, o di una *dall'altra* e così via, dove la musica infine entra perché parte di questa vita, o Vita con la maiuscola, cioè come sfondo di apparizioni elette, selezionate, di un momento di questa realtà che più di altri può concedere al personaggio dannunziano l'elevatissima e unica esperienza di trarre arte da questo mondo, solo ad ammirarlo trasognati o ad ascoltarlo in raccolta e religiosa partecipazione. E questo disegna infine lo specifico rapporto dei soggetti con l'arte dei suoni, in una vicenda narrativa in cui è francamente difficile, quasi impossibile, rinvenire casi di presenza musicale al di sotto di una certa soglia di elettività compositiva o ricettiva. La musica d'occasione o l'ascolto distratto, casuale e indifferente dell'esito dei suoni propagati, entra talmente di rado in tutte queste pagine che non riusciamo a sentirvi mai l'uso assecondato al passatempo o al contorno, all'abbellimento o alla tappezzeria, alla mediocrità di quel mondo borghese guardato con tale sprezzante indifferenza da non comparire nemmeno sulla soglia della pagina letteraria con segnali di riconoscimento tipici. Appunto l'orchestrina, la musica d'intrattenimento, l'evasione beota e istupidita. Questi personaggi ascoltano e suonano sempre con partecipazione massima, anche quando al loro orecchio giunge il canto delirante della processione pagana in terra d'Abruzzo, o il canto etnico delle contadine al raccolto. Tutto spinge implacabilmente, anche in musica, a realizzare quel fatidico "connubio". E la posizione rigorosamente antiborghese di d'Annunzio.

Paesaggio sonoro come musica

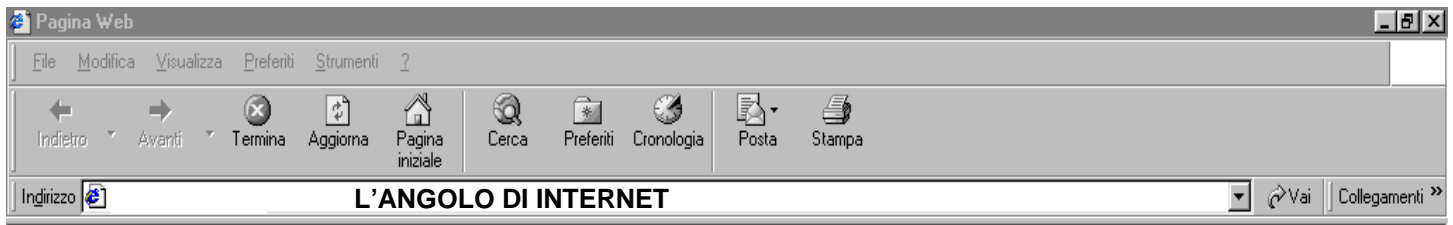
"Io penso che ogni uomo d'intelletto possa, oggi come sempre, nella vita creare la propria favola bella. Bisogna guardare nel turbinio confuso della vita con quello stesso spirito fantastico con cui i discepoli del Vinci erano dal maestro consigliati di guardare nelle macchie dei muri, nella cenere del fuoco, nei nuvoli, nei fanghi e in altri simili luoghi per trovarvi 'invenzioni mirabilissime' e 'infinite cose'. Allo stesso modo, aggiungeva Leonardo, troverete nel suono delle campane ogni nome e vocabolo che vi piacerà d'immaginare".

Queste parole vengono rivolte da Stelio Effrena alla Foscarina nelle primissime pagine del *Fuoco*. Più avanti, nel secondo capitolo intitolato "L'impero del silenzio",

Stelio conversa appassionatamente con l'amico Daniele Glauro, definito l'"asceta sterile" e "dottor mistico", in realtà controfigura letteraria del reale Angelo Conti ispiratore su più versanti del pensiero dannunziano. Stelio espone a Daniele la sua teoria di un teatro musicale nuovo, versione italiana del dramma wagneriano. Ma per fare questo si concentra sul paesaggio sonoro veneziano che li circonda, facendolo diventare musica:

S'udiva il rumore cadenzato della macchina, a tratti il riso irridente dei gabbiani, e già l'ululo sordo che veniva dal Canal Grande, il vasto gemito della città percossa. [É] ; Non è un desiderio musicale questo di cui Venezia è piena, immenso e indefinibile? Tutti i rumori vi si trasformano in voci espressive. Ascolta! Al soffio impetuoso la città di pietra e d'acqua s'era fatta sonora come uno smisurato organo. Il sibilo e il rombo si cangiavano in una specie d'implorazione corale che cresceva e diminuiva con un modo ritmico.; Non percepisce il tuo orecchio la linea d'una melodia in questo coro di gemiti? Ascolta! ; Ah, poter rendere alla melodia la sua semplicità naturale, la sua perfezione ingenua, la sua divina innocenza; trarla tutta viva dalla sorgente eterna, dal mistero stesso della Natura, dall'anima stessa delle cose universe!

Molti decenni dopo, Luigi Nono avrebbe dato voce meravigliosamente musicale a quel "vasto gemito", riconoscendo nelle sonorità della *sua* Venezia, nelle "classiche risonanze della scuola di San Marco e della Laguna riverberate idealmente nelle luci e nei colori della città", uno degli stimoli di più forte risonanza nella sua pratica compositiva, non solo quella degli ultimi anni, del decennio che precede la sua scomparsa avvenuta nel 1990, ma lontano dai *Cori di Didone* per esempio, del '58, dove il mare è elemento essenziale, o da *Un volto, del mare*, nella *Musica-Manifesto n. 1* del '69. Anche Nono ragionerà di sinestesia, di colori, luci e suoni, e di una tecnica di trattamento del materiale sonoro finalizzata alla realizzazione di quella magica atmosfera veneziana e ottenuta usando "talvolta il taglio dell'attacco, il suono si manifestava così come una risonanza senza tempo".



I programmi Open Source - di Paride Galeone

Nella pagina di Internet di questo numero ci occuperemo dei programmi Open Source. Se avete letto bene l'intestazione di copertina avrete notato che sotto la grafica del titolo c'è scritto: "Realizzato interamente con software Open Source RED HAT versione 9.0 e OpenOffice 1.1". Semplicemente per la realizzazione di questo giornalino non è stato usato alcun programma della famiglia Microsoft, come i sistemi operativi Windows o i programmi della famiglia Office, ma semplicemente programmi detti Open Source.

Innanzitutto cos'è un programma Open Source? Significa semplicemente che esso è gratuito, oppure che il suo costo è limitato (generalmente non più di 5 €) a differenza dei programmi venduti dalle grandi società informatiche il cui costo è elevato. Quando installate un programma a pagamento vi viene proposta la lettura della "licenza di acquisto", che vieta qualsiasi duplicazione della vostra copia personale: in pratica vi viene data la possibilità di installare quel programma anche se in realtà l'originale appartiene all'azienda. Invece la quasi totalità dei programmi Open Source obbedisce alla licenza GNU, cioè General Public License, che vi permette la copia e l'utilizzo personalizzato e illimitato di quel programma. Come mai tanta differenza di idee? In effetti c'è tanta lotta tra coloro che ritengono necessario l'acquisto di un programma perché frutto del lavoro di programmazione, e c'è chi considera sbagliata questa impostazione: molti programmatori infatti ritengono che un programma non è altro che una serie di 0 e 1 e elettricità, che quindi non ha nulla di fisico. In realtà questa filosofia è nata negli ultimi anni per contrastare il potere crescente che hanno acquisito le grandi aziende informatiche (in primis la Microsoft) e che hanno fagocitato l'industria dell'informatica (considerate che il 95% dei computer al mondo utilizza un sistema operativo Windows).

Andando più nello specifico Open Source significa che di quel programma che andate ad acquistare siete in possesso anche del *codice sorgente* del programma stesso e che siete liberi di modificare a vostro piacimento. Una possibilità che i programmi della famiglia Microsoft non permettono. Sembra strano che i programmi Open Source non siano così diffusi. In realtà un programma Open Source non ha la totale garanzia di funzionamento (ma anche i programmi a pagamento non funzionano perfettamente!), tuttavia avete la possibilità di rimediare personalmente a difetti di programmazione agendo sul codice sorgente. Peccato che per fare questo bisogna essere degli esperti programmatori! Tranquilli, fortunatamente gli informatici di tutto il mondo che fanno parte della "schiera degli Open Source" sono in costante aggiornamento, e al 99% quando avete sotto le mani un programma Open Source questo funzionerà alla perfezione.



Il programma con cui è stato scritto questo articolo si chiama Open Office 1.1 creato dalla Sun Microsystems. Esso è una potente suite, cioè un insieme di programmi (come Office della Microsoft) comprendente un word processor, un foglio di calcolo, un elaboratore di presentazioni e vari altri programmi. E' una valida alternativa ai costosi e ingombranti programmi di Microsoft Office, anzi al contrario dei programmi della Microsoft, Open Office 1.1 permette lo scambio di documenti tra formati differenti (p. es. formati Open Office con estensione .sxw e formati Word con estensione .doc).

Il programma, disponibile anche in italiano, si può scaricare alla pagina it.openoffice.org

Un particolare discorso va fatto per i sistemi operativi. Il sistema operativo usato principalmente da tutti è il famoso Windows, che sia 98, 2000, Me o Xp. Ma attenzione: la grande diffusione di tale sistema operativo non significa che sia l'unico e il migliore, anzi. Esistono decine di sistemi operativi differenti per usi e necessità dell'utente. Probabilmente Windows è il più comodo e facile da usare (e sotto questo aspetto è vero che Windows lo può usare chiunque), ma negli ambienti scientifici, universitari e professionali sono noti altri sistemi potenti e che per molti versi possiedono molti meno difetti del sistema della Microsoft.

Dato che questo articolo si occupa dei programmi Open Source il più importante sistema operativo gratuito è sicuramente LINUX che è stato realizzato da Linus Torvald, il quale si è basato sullo UNIX, diffuso negli ambienti universitari e scientifici, per sviluppare un sistema gratuito, potente e molto simile a Windows (il nome LINUX non è altro che una implementazione del nome del suo creatore con il nome del sistema da cui deriva). In effetti graficamente LINUX è quasi del tutto somigliante alle finestre e i menù a cascata di Windows. Al giorno d'oggi esistono numerose versioni di LINUX, ma noi ne proponiamo due: MANDRAKE, diffuso tra i grafici, e RED HAT che, per quanto riguarda l'ambiente della musica elettronica è molto diffuso, ed è stato usato per la realizzazione di questo giornalino.

Chi volesse dare un'occhiata al sito di LINUX RED HAT (e magari, se possiede una potente connessione Internet, scaricarlo) può consultare la pagina www.redhat.it



I lettori che hanno siti interessanti da segnalare possono farlo scrivendo una email al curatore "fisico" del giornalino paridegaleone@tiscali.it