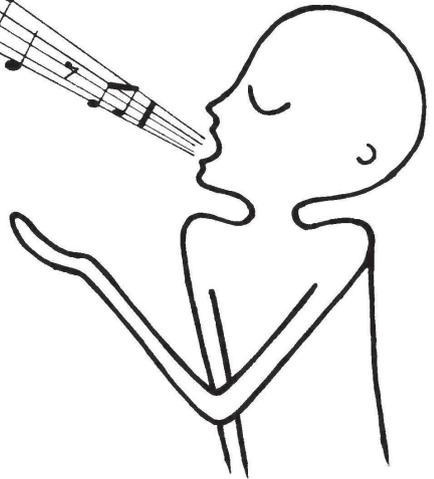
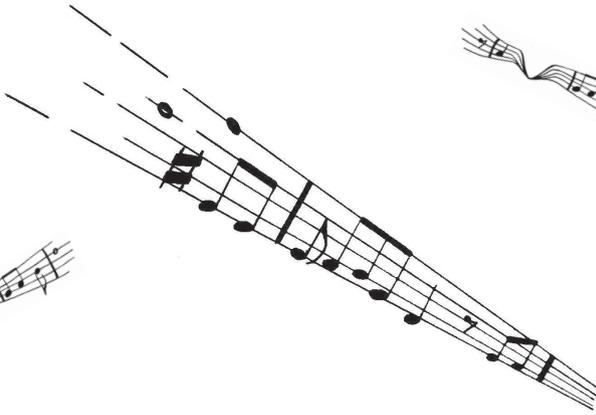




## *La voce vola*

ovvero Mehr licht!

*Bagliori di un genio in cerca di luce*



Anni *Ottanta*, un trentennio appena! Tempo di vagiti per i trentenni di oggi, tempi il cui perdurante ricordo dei ventenni-trentenni di allora ne offusca la identificazione come “coscienza del passato”; a ragione presentati come groviglio di *confuse* situazioni storiche, sociali, nonché politico-economiche, ma anche artistiche e musicali; e l’enucleazione degli oggetti sonori potrebbe da sola bastare a dare un tracciato di tutti gli altri fenomeni. La sintesi di tutte le riflessioni a riguardo potrebbe consistere nel rovesciamento di prospettiva

che alla fine del XX secolo investe i due percorsi tradizionalmente antagonisti, cioè quello della *musica colta* e quello della *musica popolare*. Agli inizi del Novecento si andava progressivamente affermando una sempre più marcata distinzione fra le due: l'una tendente sempre più ad un elitarismo di autoaffermazione avanguardista, l'altra sempre più diffusa e ancorata a quegli stessi stilemi (come la tonalità e il suo sistema), da cui si staccavano le avanguardie; ma, nella seconda metà del secolo, si assiste a un fenomeno inverso, ossia ad un riavvicinamento dei due percorsi, dovuto principalmente a due fattori: l'utilizzo dei mezzi elettronici e la globalizzazione dei mezzi di diffusione; gli uni e gli altri investono entrambi i settori e ne favoriscono le contaminazioni che, unitamente alla produzione e diffusione delle musiche di etnie sostanzialmente diverse dalle dominanti europea e americana (sudamericana, orientale, medio-orientale), hanno fatto sì che la comunicazione e l'espressione di/e attraverso la musica assumesse dei connotati universali mai conosciuti prima. Ciò implica la relativizzazione assoluta del giudizio di valore: infatti, se agli inizi del secolo il concetto di "buona musica", afferiva alla tradizione classica, e quello di "cattiva musica", secondo l'adorniano concetto di «regresso dell'ascolto», indicava invece la musica pop confezionata per un pubblico musicalmente ignorante, soprattutto nell'ultimo ventennio l'attribuzione del giudizio di buona o cattiva riguarderà entrambe le produzioni e si baserà sul consumo personale, spesso anche casalingo, o comunque su un consenso piuttosto di tipo commerciale anziché critico del prodotto musicale divenuto *merce di consumo*; e ciò indipendentemente dalla tipologia (colta, pop, alta o bassa) di appartenenza. Se i risultati tecnologici più importanti del XX secolo avevano rivoluzionato il modo di intendere e di ascoltare la musica, la nascita della computer-music ne sintetizzava, in un'unica e sorprendente dimensione, i tre aspetti fondamentali, ossia la *registrazione*, la *trasmissione in diretta e a grandi distanze* e la *produzione elettrica ed elettronica del suono*. Gli anni Ottanta sono l'epoca del pc, con cui si possono realizzare in tempo reale simulazioni strumentali (strumenti virtuali), interazioni fra registrazioni ed esecuzioni dal vivo con strumenti tradizionali, campionamento timbrico e spazializzazione dei suoni. In sostanza il romantico, magico, interiore mondo dei suoni, si è trasformato nel complesso, affascinante, dinamico mondo del *fenomeno sonoro*, da osservare e studiare scientificamente, sì da poterne possedere e manipolare l'essenza fisica. Tutto questo riguarda tutta la produzione musicale senza alcuna distinzione o caratterizzazione tipologica, anche se, è doveroso considerare che la musica pop vive di riflesso, essendosi appropriata di tutte le tecnologie innovative sperimentate, a partire dagli anni Cinquanta, negli studi di fonologia europei (primi fra tutti Parigi e



Colonia, e più tardi Milano e Torino), dove operavano musicisti provenienti dalla Scuola di Darmstadt (Boulez, Varèse, Messiaen, Nono, Berio Ligeti ecc) che, organizzati sotto il nome generico di neo-avanguardie, insieme a fisici e ingegneri (Schaeffer,



Moles, Xenakis ecc.), sperimentavano le possibilità di manipolazione di tutti i parametri del suono, per cui da ora in poi (anni Cinquanta-Sessanta) il musicista non si limiterà a comporre soltanto *con i suoni* ma comporrà *i suoni*.

Già alla fine degli anni Settanta però «la musica elettronica, in un certo senso non esiste più perché è dappertutto e fa parte del pensare musicale di tutti i giorni [...]»;<sup>1</sup> nel 1983 sarà creato il protocollo di comunicazione numerica del computer, MIDI (Musical Instrument Digital Interface) e mentre si affacciano i primi esperimenti sui programmi di video scrittura musicale, nella seconda metà degli anni Ottanta, il *Compact-Disc*, sostituirà definitivamente l'LP di vinile. Insomma dalla fine degli anni Settanta inizia un processo inarrestabile di industrializzazione della musica che entra a tutti gli effetti a far parte della categoria dei beni di consumo.

In aperta antitesi contro questa tendenza si pone il pensiero etico-esistenziale (meglio dire il donchisciottismo) di alcuni compositori fra i quali il palermitano Federico Incardona. Morto a 48 anni il 29 marzo del 2006 stroncato da un cancro alla gola, forse avrebbe avuto ancora tanto da fare, da sperimentare, da creare; una vita intensa vissuta nell'ottica di una grande fede, quella di una ricerca delle verità esistenziali attraverso il pensiero musicale. Fu una delle figure più rappresentative del panorama siciliano post-avanguardista e, insieme al più famoso contemporaneo Salvatore Sciarrino, sicuramente oggi una delle più importanti di quello internazionale. Sulla sua figura si sono recentemente accesi i riflettori di un convegno (3-14 dicembre 2011), dal titolo *Bagliori del melos estremo. Sintesi e momento critico delle indagini in corso e rilancio per ulteriori sviluppi della ricerca*, i cui atti sono stati raccolti in un omonimo libro. Questo breve intervento vuole porsi proprio sul piano del «rilancio per ulteriori sviluppi di una ricerca», che avrà ancora molto da scoprire, necessariamente attingendo al momento attuale, dalla ultima fonte attendibile e fascinosa a un tempo dettata dall'amore e dalla esperienza di chi ne fu testimone.

Federico era figlio di Nunzio, professore di Filosofia Teoretica all'Università di Palermo di cui ricordo la figura nobile, aristocratica, dallo sguardo celeste sempre rivolto verso l'alto e il pensiero spesso astruso da cui però scaturivano assiomi e intuizioni geniali. Anche Federico era intriso di filosofia, ma in lui il pensiero paterno

1 L. Berio, *Prefazione*, in *La musica Elettronica*, Feltrinelli, Milano 1976.

risolveva le sue tensioni nel pensiero musicale; per lui la musica era «pensiero in suoni [...] eros e insieme logos [...] suprema poesia, anzi addirittura filosofia».<sup>2</sup>

Per la musica colta la stagione della nuova musica si era virtualmente conclusa con gli anni Settanta. La neo-avanguardia generava un *post* caotico di indirizzi non meglio identificabili che dal prefisso *post* (avanguardia) o *neo* (espressionismo, primitivismo, folklorismo ecc.), con un punto in comune: la coscienza della necessità di “ripensare la musica” rielaborandone le condizioni e rigenerandone l’ascolto.

La Sicilia, e Palermo in particolare, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, si delineavano come un fervido cantiere in cui la sperimentazione compositiva e la ricerca musicologica andavano di pari passo, sostenuti dall’entusiasmo di alcuni musicisti e musicologi come Angelo Faja, Roberto Pagano, allora direttore artistico dell’Orchestra Sinfonica Siciliana e Paolo Emilio Carapezza, direttore dell’Istituto di Storia della Musica dell’Università di Palermo (oggi Dipartimento Fieri Aglaia della stessa Università), grande amico, amorevole maestro e padre spirituale del nostro compositore. Qui, oltre a Federico, si formavano alcuni fra i maggiori compositori contemporanei come il già citato Salvatore Sciarrino (Palermo 1947), di poco più anziano, e, più tardi, Giovanni Damiani ed Emanuele Casale. Il legame di Federico Incardona con le avanguardie postbelliche si manifesta nella dimensione spaziale del costruito sonoro, mentre in lui qualcuno ha voluto intravedere una «poetica di tipo Visionario della nuova musica» (Alessandro Mastropiero). Così lo descrive Piero Violante: «Bellissimo, con i suoi grandi occhi celesti, Incardona era un seduttore e credo che dovesse essere particolarmente destabilizzante per i suoi coetanei borghesi e per i giovani “lumpen”, che andava pescando ovunque mostrandosi con loro generosissimo [...]».<sup>3</sup> Un genio *maudit* e borderline, ma anche alquanto burlone, che fu uno straordinario autodidatta; il suo stile personalissimo, subiva le influenze stilistiche dei compositori Silvano Bussotti, (*Due Voci*), Franco Evangelisti, (che aveva sempre inseguito «il bagliore inaudito del suono depurato da ogni edonismo»)⁴ quelle del veneziano Luigi Nono e de contemporanei Camillo Togni e Giacinto Scelsi; ma riflette anche una sintesi di varie influenze del passato, soprattutto di quelle madrigalistiche rinascimentali, e della polifonia rinascimentale siciliana (Pietro Vinci e Antonio il Verso), in cui si innesta un *melos* spiritualmente erede delle istanze del dolore del pensiero musicale tardo romantico di Mahler, in cui il canto trasfigurato si stacca dalla sua propria connotazione per esprimere il dolore universale. (*Mehr Licht!* I-1986 e II-1989). La ricerca della strumentalità della voce, sulla strada

2 P.E. Carapezza, *Autodidatta, discepolo e maestro*, in *Federico Incardona. Bagliori del Melos estremo*, Duepunti edizioni, Palermo 2012.

3 P. Violante, *Della marginalità attiva*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 146

4 F. Incardona, *Oltre i confini della musica*, in «L’Ora», 6 marzo 1980.

tracciata da Luigi Nono, partiva dall'estetica espressionista (Schoenberg, ma anche Kandinskij, Munch) in cui la musica non necessita di un contenuto verbale, ma è in grado di trasporre il dramma



dal piano verbale a quello sonoro, potendo così eludere la necessità di un testo: in sostanza la voce umana viene trattata al pari di uno strumento, esattamente al contrario di quanto era successo nel periodo rinascimentale in cui era invece lo strumento ad essere plasmato sul modello della voce umana – gli archi, ad esempio, nascevano dalla emulazione del quartetto vocale classico: dal soprano il violino, dal contralto la viola, dal tenore-baritono il violoncello, dal basso il contrabbasso. La strumentalità della voce e del timbro vocale, nella ricerca di Incardona, non procede, sulla falsariga dei predecessori come Berio ed Evangelisti, «dall'analisi della dimensione acustica dei fonemi», ma in lui «la voce perde il suo rilievo timbrico per fondersi ai fiati, agli archi [...], creando l'effetto di una unità sonora indistinta».<sup>5</sup> Ad esempio, in *Postludio alle notti* il soprano, inglobato all'interno di un *continuum* di fasce sonore «perde il rilievo timbrico dell'enunciazione di un testo [...] così da fondersi agli strumenti e contribuire alle modulazioni sonore dell'insieme».<sup>6</sup> Il *Postludio* veniva eseguito in prima assoluta il 16 ottobre 1988 al teatro Golden di Palermo dall'Orchestra Sinfonica Siciliana con la quale più di un decennio prima lo stesso compositore aveva debuttato con la sua prima opera, *Mit hochster Gewalt*, al teatro Politeama.

Nel contempo Federico era animato da «una visione etica e politica dell'arte intesa come strumento di liberazione e di crescita collettiva»<sup>7</sup> e si pose quale continuatore delle Settimane Internazionali di Nuova Musica che ebbero come centro oltre a Palermo anche Gibellina. Con il sindaco Ludovico Corrao e la Fondazione Orestyadi, Gibellina si apriva ufficialmente, oltre alle arti figurative e al teatro, anche alla musica contemporanea. Il 28 Maggio 1987, dopo una conferenza stampa, venivano eseguiti 4 lavori di Federico Incardona fra i quali il summenzionato *Mehr Licht!*.

Gibellina Nuova che già si era aperta alle esperienze più disparate sotto lo sguardo illuminato e attento di Ludovico Corrao, si apriva anche alla promozione delle giovani leve siciliane: accanto a Federico, Toni Geraci, Francesco La Licata e gli esordienti Marco Betta, Giovanni Sollima, Giovanni Damiani e

5 M. Ramazzotti, *La lontananza di L. Nono e F. Incardona*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 87.

6 *Ibidem*, p. 91.

7 P. Misuraca, *F.I., Lo Zephir Ensemble ei concerti di Nuova Musica a Palermo*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 99.

Armando Gagliano di poco più  
mente, sotto la direzione dello  
Palermo un gruppo strumentale  
un decennio a seguire, lo *Zephir*



teatro Golden per la Stagione degli Amici della Musica, con il sotteso intento di riallacciarsi al Gruppo Universitario, che nel 1968 aveva dato vita alle “Settimane internazionali di Nuova Musica”. Con il *I Colloquio internazionale di musica contemporanea* (30 Giugno-2 luglio 1989), organizzato proprio a Gibellina e la collaborazione pratica dei musicisti dello *Zephir*, Incardona propone un programma radicale in aperta opposizione alle tendenze allora dominanti attraverso «le strade possibili, ormai sentieri del suono liberato».<sup>8</sup>

Intanto, nella raccolta *Corpus di musiche popolari siciliane* di Favara e Tiby trova altra linfa vitale per la sua ispirazione; organizza in collaborazione con il Teatro Massimo di Palermo la manifestazione *Quattro momenti Musicali in Sicilia 1988* (proprio il 1988 è forse l'anno di maggiore attività e dinamismo, con il musicista impegnato anche socialmente). Già in *Ognuno accanto alla sua notte* (1985) aveva utilizzato temi tratti dal Canto dei Zolfai, la *sulfarisca*, che trova analogie con quello della *viddanisca* conosciuto nelle campagne vicino a Lercara. «Tra le motivazioni ideologiche che legano Incardona alla tradizione siciliana è il fascino per il dolore, un elemento necessario per la sua poetica».<sup>9</sup>

Alla domanda di Davide Gambino sul perché un compositore della musica colta si avvicini alla musica popolare siciliana la risposta di Incardona è inequivocabile «Penso che sia l'avanguardia sia la musica popolare si oppongano alla società organizzata massificante [...]». Entrambe costringono



l'individuo ad uscire dagli aggregati belanti che la sociologia a buon mercato chiama pubblico [...] e a fare i conti con quell'organo minacciato di atrofia che si chiama cervello [...]. Nella musica popolare siciliana ritrovo una associazione costante e inestricabile di eros e melanconia [...], una coscienza profonda della non realizzabilità del desiderio stesso».<sup>10</sup> Tornando allora a *Mehr Licht!* (la prima stesura dell'opera risale al 1986, la seconda definitiva è del 1989), in essa si esprime il ritrovamento dell'eros al negativo della musica popolare sicula: il lamento funebre della madre per il figlio amante, della poesia di Kavafis, *La forca*, ricalca il lamento di una antica trenodia siciliana, la *Razioni di San Stanislau*, una melodia tristissima «così dolorosa nei suoi melismi singhiozzanti che le popolane di Palermo la chiamano: “tírrurusa”: il canto

8 Cit. di F. Incardona tratta da P. Misuraca, *F.I., lo Zephir ensemble e i concerti di nuova musica*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 106.

9 D. Gambino, *L'ispirazione folklorica*, in *Bagliori del Melos estremo*, p. 185.

10 *Ibidem*.



che atterrisce». <sup>11</sup> *Mehr Licht!; più luce!* è il grido di morte del poeta Goethe, grande icona di Incardona: forse ci piace pensare metaforicamente al grido oltre tombale di Federico che non si mise mai in vendita, non si lasciò mai comprare. Non condivise mai nessuna fetta di quella torta in qualche modo legata o collegata alle mode o «ai poteri direzionali e discrezionali tali da trarre alcuni musicisti alla luce, condannandone altri all’oblio [...]. Sforò negli ultimi anni l’indigenza, in conformità fin nei minimi dettagli, al copione dell’artista di fatto emarginato per scelte fatte o più spesso subite». <sup>12</sup> Sta di fatto che la sua promettente carriera, dopo gli anni Ottanta subisce una profonda trasformazione che si aggancia ad un “silenzio intenzionato”, frutto di un disagio esistenziale profondo. Orgogliosamente e tenacemente autodidatta, non avrà mai un incarico di insegnamento in un conservatorio ma rimarrà emarginato anche da qualsiasi funzione pubblica, non essendoci alcun presupposto politico (erano i tempi in cui a Palermo, come nel resto del paese, tutti i campanelli suonavano DC). Sua grande e ragionevole, nonché tutt’ora profetica, preoccupazione, era la sempre maggiore aggressività dell’industria culturale da cui la musica rischiava di venire inghiottita. Vittima della intuizione adorniana sulla merce- musica divenuta feticcio, nonostante la successiva produzione, (*Iska II, Ho chiesto alla polvere, Aubade après le rien* ecc.), l’attività di organizzatore di incontri e festival e un momentaneo riemergere, il 20 Maggio del 2000 al Teatro Politeama, con la prima esecuzione assoluta di *Per fretum febris*, prodotta su commissione dell’amico Marco Betta – allora direttore artistico del Teatro Massimo, da poco riaperto – ... nonostante tutto *Mehr Licht!, più luce!* sembra significare una richiesta di giustizia, il riflettore che tragga dall’oblio al di là di qualsiasi giudizio estetico, o peggio ancora etico! Una finestra spalancata sul buio di un incolpevole/colpevole(?) silenzio che rischia di inghiottire quanti (chissà quanti!) potrebbero dividerne la sorte.

«La musica è legge del dolore portato alla sua più radicale esaustività: come l’aquilone da mani tranquille lanciato nei cieli indica Altro, quella circoscrive lo spazio di ciò che dovrebbe essere: indicandolo salva il mondo che indifferente si dondola nello spazio e restituisce agli esseri e alle cose il loro splendore offuscato dalla stanchezza». <sup>13</sup>

Pierina Cangemi



<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 191.

<sup>12</sup> G. Guanti, *L’anomalia selvaggia di F.I.*, in Bagliori pp. 36-37.

<sup>13</sup> F. Incardona, lettera del 30 novembre 1994 a P.E. Carapezza, cit. in Carapezza, *Autodidatta, discepolo e maestro*, p. 26.

