

# Musica/Realtà

MUSICA/REALTÀ

2018/02

116

# Musica/Realtà

*Rivista quadrimestrale fondata da Luigi Pestalozza*

Anno XXXIX, numero 116 - luglio 2018

## *Direttore responsabile*

Roberto Favaro

## *Redazione e attività*

Angela Ida De Benedictis, Franco Fabbri, Roberto Favaro, Maurizio Franco, Giacomo Manzoni, Alessandro Melchiorre, Carlo Piccardi, Emilio Sala, Nicola Sani

## *Corrispondenti*

Cesare Bermanni, Lorenzo Bianconi, Antonio Doro, Enrico Fubini, Francesco Galante, Giovanni Guanti, Hanns-Werner Heister, Daniela Iotti, Pier Francesco Moliterni, Angelo Orcalli, Paolo Prato, Philip Tagg

## *Segreteria di redazione*

Roberto Presicci

## *Direzione e Redazione*

Corso Concordia, 6 - 20129 Milano (mobile +39 327 5555442)

## *Posta elettronica e sito internet*

musicarealta@libero.it

robertofavaro@ababrera.it

www.associazioneigliamicidimusicarealta.it

## *Amministrazione*

LIM Editrice srl, 55100 Lucca (telefono 0583/394464)

<http://www.lim.it> e-mail: [lim@lim.it](mailto:lim@lim.it)

Un numero Eu. 13,00. Rinnovo dell'abbonamento Italia Eu. 31,00; Estero Eu. 52,00. I versamenti vanno effettuati su c/c postale n. 11748555, intestato a LIM Editrice srl. Registrazione del Tribunale di Milano n. 171 del 22 marzo 1997.

La collaborazione alla rivista avviene su invito della Redazione.

---

*Stampato con il contributo di*

FONDAZIONE MUSICALE UMBERTO MICHELI

## Indice

### INTERVENTI

*Daniele Lombardi, artista e ricercatore (C.P.)* p. 5; *Mondanità della musica* (Carlo Piccardi) p. 7; *Per Mario Bortolotto* (Daniela Tortora) p. 13; *La nuova musica in Italia. Prospettive di politica culturale* (Cecilia Balestra e Marco Mazzolini) p. 18; *Cinquantaquattro volte il Festival Pontino di Musica* (Tiziana Cherubini) p. 23.

### SAGGI

- 29      Roberto Calabretto  
*Il cinema e la musica per film secondo Luigi Pestalozza (II)*
- 51      Guido Salvetti  
*Musica a Berlino (1918-1933): una rivisitazione*
- 67      Franco Fabbri  
*Quale musicologia per la canzone?*
- 79      Luca Bragalini  
*I sogni sinfonici di Duke Ellington. Three Black Kings. Omaggio alla storia nera*
- 105     Pierpaolo Martino  
*Barry Guy: il contrabbasso come teatro. Da "Odissey" a "Five Fizzles (for Samuel Beckett)"*
- 123     Giovanni Cestino  
*Un episodio sconosciuto nella ricezione musicale dei Lirici greci di Quasimodo: i Due frammenti greci di Carlo Mosso (1931-1995)*

## DOCUMENTI

- 159 Carlo Piccardi  
*Le prime "conversazioni" radiofoniche di Luigi Rognoni*
- 166 Luigi Rognoni  
*Aspetti della musica contemporanea. Conversazioni radiofoniche alla Radio Svizzera Italiana di Lugano (I)*

## DOCUMENTI/RILETTURE

- 187 *Luigi Pestalozza e la critica della musica per film. Antologia (Parte seconda)*, a cura di Roberto Calabretto

Luigi Pestalozza

*Petrassi e la pattuglia*, p. 187; *Colonna sonora: Il bidone*, p. 189; *Colonna sonora. Rustichelli*, p. 191; *Colonna sonora*, p. 192.

## DISCHI DI OGGI

- 195 A cura di Maurizio Franco

## **Barry Guy: il contrabbasso come teatro. Da “Odissey” a “Five Fizzles (for Samuel Beckett)”**

*di Pierpaolo Martino*

*Vita, scrittura, improvvisazione. L'estetica teatrale di Barry Guy*

Una delle combinazioni più interessanti all'interno della complessa geografia compositiva e discografica legata al contrabbasso è senz'altro quella del duo composto da contrabbasso e voce, una formula profondamente teatrale in cui il basso diventa voce e la voce eccede il canto per farsi spessore, pulsione, profondità. Se molti compositori contemporanei hanno scritto dei pezzi solistici in cui il singolo performer deve usare sia il contrabbasso che la voce (Tom Johnson, Joelle Leandre) in ambito jazz e *improv*, diversi bassisti si sono misurati con la dimensione del duo con un/a cantante, da Marc Johnson ad Arild Andersen da Danny Thompson a Mark Dresser. Nel 2010 il compositore e contrabbassista inglese Barry Guy pubblica un lavoro in duo con la cantante greca Savina Yannatou, un progetto intitolato *Attikos* ed edito da Maya Recordings. Sin dal suo stesso titolo l'opera dice l'interesse di Guy per la componente spaziale, per una narrazione verticale, non lineare in cui si alternino melodia e dissonanza, canto e corporeità. C'è nella voce della Yannatou tutta la grana vocale di cui parla Roland Barthes,<sup>1</sup> l'unicità di una curva vocale che si fa corpo unico e irripetibile e che si rispecchia e funge essa stessa da specchio per la straordinaria invenzione bassistica di Guy. È possibile trovare nel lavoro episodi molto lirici come “Sumiglia” in cui la splendida melodia della Yannatou viene accolta e amplificata dalla ricchezza e dalla preziosità dell'accompagnamento di Guy in cui risuonano echi di certe soluzioni legate alla musica barocca (di cui tra l'altro Guy, come vedremo, è uno specialista). Ci sono inoltre molteplici episodi dissonanti e risonanti in cui ancora una volta a dominare è la fisicità della voce (e dello strumento). Quello che emerge è una lingua, anzi un linguaggio, necessariamente e creativamente rotto, in grado di *dire* in maniera libera e non costretta. C'è poi l'idea di musica come percorso, come movimento nello spazio,

---

1. Roland Barthes, “La grana della voce”, in *L'Ovvio e l'Ottuso, Saggi Critici III*, Einaudi, Torino 2001, pp. 257-66.

dal basso verso l'alto di un ipotetico edificio, di cui parla Guy stesso nelle note di copertina; ed è proprio da questa componente dinamica, così fortemente legata allo spazio, che conviene partire per introdurre l'opera e l'estetica di Guy, che iniziò la sua carriera da architetto, per giungere alla composizione di una delle sue opere più mature, *Fizzles* (1993), ispirandosi a Samuel Beckett e facendo come vedremo del contrabbasso un palcoscenico sonoro, uno spazio teatrale fatto di silenzio e dissonanza, di poesia e "rumore".

In Guy vita e scrittura, *performance* quotidiana e invenzione musicale, si confondono e ridefiniscono a vicenda. Nato il 22 Aprile 1947 a Blackheath nel sud-est di Londra, Guy si ritrovò sin da subito a vivere il linguaggio musicale come giustapposizione e fusione di stimoli culturali diversi. Da teenager iniziò, infatti, a suonare skiffle a scuola per poi approdare al Dixieland e allo swing, suonando brani di Benny Goodman e più tardi bebop nel sestetto di David Holdsworth, fino alla scoperta della musica di Charles Mingus attraverso l'amico Bernhard Living, un giovane sassofonista esperto di avanguardia americana e di *free*. Di Mingus, Guy apprezzerà la capacità di rompere molte regole e convenzioni pur muovendosi all'interno di un movimento afro-americano, in particolare l'attenzione rivolta dal grande contrabbassista afroamericano alla componente spaziale e "drammatica", ossia teatrale della musica stessa. Si trattava di una musica che poteva essere molto serrata e al tempo stesso contemplativa e dilatata. Eppure l'aspetto più interessante della musica di Mingus era rappresentato per Guy dalla capacità del grande musicista di guidare gli sviluppi musicali pur lasciando ampio spazio alle singole voci dei solisti (qualcosa che ritroveremo anche nella musica di Guy, e in particolare nei suoi lavori per orchestra).

Fu lo stesso Living a condurre Guy al Goldsmiths's College per seguire i corsi di composizione di Stanley Glasser, in cui venivano analizzati brani di Beethoven, Stravinskij, Ligeti e Stockhausen. Qui, a fine corso, fu chiesto a Guy di scrivere un brano, ed essendo egli già profondamente attratto dall'improvvisazione si trovò a comporre un brano, *Perceptions 1966*, che includeva delle cadenze improvvisate per trombone e sax. Dovendo avvalersi di qualcuno che suonasse il contralto, gli fu suggerito il nome di Trevor Watts, con cui riuscì a entrare in contatto grazie al trombonista Paul Rutherford. Dopo aver eseguito il brano i due chiesero a Guy di unirsi allo Spontaneous Music Ensemble

(Sme). Guy iniziò così a frequentare il Little Theatre Club a Covent Garden, quartier generale dello Sme e al tempo stesso a lavorare presso la nuova sede del Ronnie Scott's Club in Frith Street in qualità di componente della sezione ritmica residente.

Lo Sme era guidato dal batterista John Stevens e includeva oltre a Watts anche musicisti del calibro di Evan Parker e Kenny Wheeler. Fu qui che Guy si formò come contrabbassista applicando al basso idee e tecniche che provenivano spesso da altri strumentisti con cui si trovava a interagire e facendo ricorso in maniera libera e non prescritta a tecniche che egli stesso in quel periodo stava studiando nei corsi di contrabbasso della Guildhall, quale per esempio l'uso del capotasto. *L'improv* conferì in sostanza sicurezza e determinazione al giovane Guy, il cui bassismo sin da questa fase si caratterizzerà per la grande "urgenza" espressiva e per l'alta densità del materiale "messo in scena", elemento che Guy attribuisce all'essere approdato alla musica relativamente tardi. In effetti, per un lungo periodo, ossia dopo aver lasciato la scuola, egli si troverà a lavorare in qualità di disegnatore presso uno studio di architetti londinesi e a dedicare il tempo rimanente alla musica. Come si vedrà, sebbene Guy deciderà di abbandonare il lavoro da architetto, il suo approccio musicale si caratterizzerà per una poetica dello spazio, figlia dei suoi studi architettonici.

Nel 1970 Guy fu tra i membri fondatori del trio di *improv* - politicamente molto impegnato - Iskra 1903, di cui facevano parte in un primo momento Paul Rutherford e Derek Bailey<sup>2</sup> alla chitarra, sostituito in un secondo momento da Philipp Wachsmann al violino. Questo trio offrì a Guy la possibilità di approfondire un approccio per così dire più cameristico all'*improv*, essendo appunto un trio senza batteria, nonché di lavorare molto su sonorità prodotte da strumenti a corda e in particolare dal violino; questo influenzò parecchio anche il suo modo di comporre: erano del resto questi gli anni in cui Guy mise su la leggendaria London Jazz Composers Orchestra.

Si trattava di un *ensemble* molto ampio che includeva vari compagni di viaggio dello stesso Guy tra cui, in momenti alterni, Paul Rutherford, Tony Oxley, Howard Riley, Kenny Wheeler, John

---

2. Oltre a essere stato uno dei maggiori improvvisatori della scena inglese, Bailey è stato musicista capace di intelligenti riflessioni critiche e di un lavoro di ricerca sulla teoria e pratica dell'improvvisazione condensato in un celebre e fortunato volume dal titolo: Derek Bailey, *Improvisation, its Nature and Practice in Music*, The British Library Sound Archive, London 1992.

Stevens, Trevor Watts, Paul Lytton. La Ljco divenne per Guy un laboratorio in cui misurarsi non solo con l'improvvisazione ma anche e soprattutto con la composizione che in questo contesto rappresentava per Guy qualcosa a cui pensare non in termini dittatoriali ma in termini di una sorta di social *framework* per i musicisti e tuttavia il musicologo tedesco Ekkehard Jost definisce uno dei primi lavori pensati da Guy per questo *ensemble* – ossia l'*Ode for Jazz orchestra* – una delle più convincenti “composizioni”<sup>3</sup> di free jazz. Nella carriera di Guy improvvisazione e composizione sembrano, infatti, per certi versi essere due sfere separate che ruotano intorno al contrabbasso come sorta di perno centrale, due mondi “con linguaggi diversi e aperti a sfide diverse, e tuttavia entrambi legati a livello personale a processi di analisi e comunicazione”.<sup>4</sup> Sono queste due dimensioni nel loro interagire a definire i diversi momenti o fasi<sup>5</sup> della Ljco.

Tra le forze gravitazionali più vicine a Guy stesso, nonché più significative e influenti all'interno del complesso universo musicale del bassista inglese, vi è senz'altro quella del sassofonista Evan Parker con cui a partire dagli anni Settanta Guy suonerà in formazioni diverse dal duo, al trio (con Paul Lytton alla batteria)

---

3. Ekkehard Jost, *Free Jazz* (1972), L' Epos, Palermo 2006, p. 250.

4. Kenneth Ansell, “Barry Guy. A Most Ingenious Paradox”, *The Wire*, issue 8, October 1984, p. 20.

5. È lo stesso Guy, in conversazione con Ansell, a individuare tre fasi nella storia della Ljco; la prima fase è rappresentata dalla prima opera di Guy, ossia *Ode*, e da composizioni successive come *Statements I, III, IV* e *Patterns and Time Passing*, qui si passa da un impulso pluralistico che informa *Ode* a un vocabolario musicale molto più definito (proveniente dalla musica contemporanea) che sembrò tuttavia alienare alcuni dei musicisti che non avevano molta familiarità con un approccio interpretativo di stampo “classico” alla musica. Nella seconda fase questa *impasse* viene in parte risolta attraverso l'invito fatto da Guy agli altri membri dell'orchestra a comporre specificamente per l'ensemble; verranno eseguite cose diversissime, da alcune partiture grafiche ad altre meramente verbali ad altre “notate” ovvero scritte in senso tradizionale. La terza fase ha inizio con la ricostituzione dell'orchestra dopo un lungo periodo di *stand-by* e che coincide con l'esecuzione di *Polyhymnia* e in cui si assiste all'emergere di uno scenario più aperto caratterizzato dall'assenza di un “direttore” in senso stretto, un ritorno in sostanza all'approccio pluralistico con cui era nata l'orchestra e in cui l'accento veniva posto sulla forza e sulla differenza degli stili dei vari musicisti strutturando tuttavia la composizione in senso più organico. Le partiture divennero in sostanza molto più concise e messo da parte l'approccio spesso troppo razionale di tanta musica colta contemporanea si assistette all'emergere di una musica “del cuore” in cui i musicisti, come sottolinea Guy, agivano da forze gravitazionali che avrebbero modellato l'intera struttura “architettonica” della musica. (*Ibid.*, p. 21)



al quartetto. Vi è indubbiamente una profonda affinità elettiva tra i due musicisti al punto che soprattutto in duo la loro musica sembra comporre una sorta di *continuum* in cui il soffio e il respiro di Parker trovano una cornice perfetta ne legno e nelle corde ri-sonanti e dis-sonanti di Guy. In realtà il duo ha un'intesa tale da sovvertire ogni ruolo e funzione prescritta al punto che spessissimo è lo stesso Parker con i suoi *drones* in respirazione circolare a offrire una sorta di cornice liquida che accoglie e interroga il bassismo illimitato e illimitabile di Guy. Molte le registrazioni, ma *Birds and Blades* del 2003 pubblicato dalla Intakt rappresenta uno degli episodi più intensi e interessanti dell'intera discografia dell'artista inglese. Un doppio cd, uno in studio e uno live, per dire un dialogismo che investe una molteplicità di forme, intenti e soluzioni sonore; si va dagli episodi molto densi ed energici per contrabbasso (a cinque corde) e sax tenore quali "Swordplay" e "Froissement" a momenti più contemplativi quali "Cut and Thrust" in cui a dominare è la dimensione del respiro (non solo del sassofono in respirazione circolare di Parker ma anche e soprattutto quello prodotto dall'arco di Guy) e la stessa "Birds and Blades" il cui sviluppo conduce in un ricco paesaggio dissonante in cui al lirismo suggerito dai "Birds" del titolo si contrappongono le soluzioni "taglianti" che caratterizzano fortemente il linguaggio dei due musicisti.

A metà anni Novanta Guy avvierà invece una feconda collaborazione con la pianista americana Marilyn Crispell, i due suoneranno spesso in trio con Gerry Hemingway alla batteria, esibendosi in concerti intensissimi e dai ritmi molto serrati sovente in ambito americano (celebre in tal senso il live alla Knitting Factory del 1996). Un bel cd che testimonia il lavoro di questo trio è *Cascades* del 1995 che documenta un concerto tenutosi a Vancouver nel 1993 e in cui il *drumming* più "continuo" e per certi versi jazzistico di Hemingway differenzierà parecchio il sound del trio da quello più spigoloso dei lavori con Lytton. Negli anni 2000, tuttavia, Crispell e Guy torneranno a incidere insieme proprio in trio con Paul Lytton alla batteria, registrando dei dischi notevoli, pubblicati da Intakt, quali *Odissey* (del 1999 di cui si parlerà più avanti) e *Ithaca* del 2004.

Il lavoro per orchestra di Guy ha assunto invece, nell'ultimo decennio, la fisionomia più agile e immediata ma non per questo meno coinvolgente - rispetto a quella della Ljco - della *Barry Guy New Orchestra*, all'interno della quale ritroviamo sia Parker che la Crispell. L'idea viene suggerita da Patrik Landolt,

il quale si accorse di quanto frustrante fosse allora per Guy non riuscire a organizzare concerti per la Ljco. La resistenza iniziale di Guy all'idea di un organico più piccolo con risorse sonore apparentemente limitate venne superata nel passaggio stesso dall'idea astratta alla dimensione reale dell'ascolto dell'unicità e irripetibilità della voce di ogni singolo musicista. Il primo lavoro dell'orchestra venne pubblicato sempre da Intakt nel 2000 con il titolo *Inscape-Tableaux*. Un lavoro celebratissimo e che offre, in realtà, una paletta sonora molto ampia; centrale diviene in questo senso la scelta di Guy di mettere insieme musicisti che avevano suonato insieme in combinazioni diverse – Guy e Parker, Parker e Lytton, Crispell, Guy e Lytton, Guy e Gustaffson –, insomma un'orchestra fatta di piccole orchestre, un intreccio complesso di poetiche sonore e gesti musicali. Una sorta di dialogo tra dialoghi.

Se i lavori citati sin qui vengono pubblicati prevalentemente da Intakt, molte delle produzioni più interessanti di Guy vedono la luce per Maya Recordings, una piccola etichetta indipendente fondata dalla violinista Maya Homburger e Guy stesso. Si tratta di un'etichetta nutrita da una doppia anima, una legata alla musica barocca di cui la Homburger è una specialista e l'altra legata all'*improv* e alla sperimentazione. Uno dei primi lavori a essere pubblicati da Maya Recordings è *Arcus*, un progetto per due contrabbassi, in cui oltre allo stesso Guy ritroviamo Barre Phillips. Quest'ultimo – oltre a essere stato il primo a incidere un disco per solo contrabbasso nel lontano 1968 intitolato *Journal Violone* – rappresenta tutt'oggi una figura fondamentale nel panorama dell'*improv* europea e americana. Un grande improvvisatore dotato di una tecnica straordinaria, componente di gruppi storici dell'*improv* e dell'avanguardia come The Trio, celebre formazione con John Surman e Stu Martin attiva a cavallo tra anni Sessanta e Settanta, nonché altri ensemble quali il trio con Evan Parker e Paul Bley e quello con Mike e Mat Maneri. Nel cd ritroviamo cose molto diverse, si va dal ricchissimo episodio iniziale intitolato "Prophesies" – in cui entrambi i musicisti suonano l'arco e in cui alla dimensione aerea di Guy sembra contrapporsi quella più terrena di Phillips – alle velocissime figure in pizzicato eseguite da entrambi nella brevissima "Wampho". Se per certi versi Phillips ha rappresentato un riferimento, una sorta di maestro per Guy nell'universo improvvisativo, più recentemente il bassista inglese troverà un punto di riferimento nel compianto Stefano Scodanibbio per il quale tra l'altro comporrà nel 2002 un brano per due contrabbassi

intitolato "Anaklasis", la cui partitura si caratterizza, tra le altre cose, per un'accuratissima trascrizione di complesse tecniche di preparazione dello strumento.<sup>6</sup> Anche nelle produzioni per due contrabbassi ritroviamo dunque la doppia anima di Guy, ossia quella dell'improvvisatore, prevalente nel lavoro con Phillips, e quella del compositore, molto interessata, nel caso del lavoro con Scodanibbio, a una scrittura "contemporanea"; non bisogna del resto dimenticare che Guy non ha mai smesso di lavorare per orchestra o per piccoli *ensemble* in vari contesti di musica "colta" o classica che dir si voglia. È del 2014 invece un lavoro per undici contrabbassi intitolato *Thinking of Stefano Scodanibbio*, in cui viene coinvolto lo stesso Guy, accanto a Mark Dresser, Joelle Leandre e altri, dedicato ancora al grande contrabbassista scomparso nel 2008.

I due linguaggi che nutrono le produzioni Maya, vale a dire quello improvvisativo e quello legato alla musica barocca, spesso si incontrano e si confondono soprattutto nelle produzioni congiunte di Guy e Homburger, come Dakryon o Bach anche se va detto che le registrazioni più significative del duo Guy-Homburger vengono pubblicate da etichette maggiori quali Intakt per cui vede la luce il recente *Tales of Enchantment* (2012) e soprattutto Ecm che nel 1999 ha pubblicato un lavoro ispiratissimo del duo intitolato *Ceremony*. Sempre per Ecm, ossia per Ecm New Series, viene pubblicato un lavoro molto complesso scritto dallo stesso Guy, vale a dire *Folio* in cui oltre al duo Guy/Homburger ritroviamo un altro violinista, Muriel Cantoreggi, e la possente Munchener Kammerorchester diretta da Christoph Poppen. Molto più vicina all'estetica barocca cara ai due è invece la fortunata produzione Ecm dedicata a John Dowland e intitolata *In Darkness Let Me Dwell* (1999) in cui oltre al duo ritroviamo John Potter alla voce tenore, Stephen Stubbs al liuto e John Surman al sax soprano e al clarinetto basso. Il sound creato dagli strumenti di quest'ultimo e il sound del contrabbasso suonato in modo molto contemporaneo (arco al ponte, preparazioni ecc.) si sposano alla perfezione con la musica di Dowland, dando l'impressione che la musica scritta da quest'ultimo fosse stata per certi versi pensata per il tempo lungo della storia, per organici in grado di eccedere le convenzioni dell'età elisabettiana. In tanta poesia e in tanto teatro elisabettiano, e in particolare in quello dello stesso Shakespeare, c'è del resto oltre a una dimensione

---

6. La partitura è disponibile on-line sul sito ufficiale della Maya Recordings.

cupa, scura – qui perfettamente tradotta da clarinetto basso e contrabbasso – anche un gusto per la dissonanza in quanto forma di dialogismo autentico che conserva e dà voce, visioni e punti di vista differenti; ci sono inoltre, qui, anche delle immagini solari come quelle che si alternano, nel testo di Dowland, a immagini di sofferenza e privazione in “Come again”, in cui il sassofono soprano di Surman e il violino della Homburger disegnano splendidi intrecci melodici che si innescano sulla splendida progressione di basso (crescente) eseguita da Guy.

*“Odissey”: Guy, Joyce e l’Irlanda*

Barry Guy pubblica i suoi due lavori per solo contrabbasso – *Fizzles* del 1993 e *Symmetries* del 2002 – per Maya Recordings, anche se, va detto, il primo lavoro in *solo* di Guy, *Statements V-XI*, risale al 1976 e venne pubblicato dalla Incus. È proprio a partire da alcuni brani inclusi in questi album che è possibile indagare il rapporto tra l’estetica bassistica di Guy e la scrittura letteraria; partiremo in questo senso dal lavoro più recente i cui riferimenti letterari – in realtà indiretti, Omero, Joyce – sembrano essere precedenti a quelli di *Fizzles* che come vedremo rappresenta un vero e proprio concept album su Beckett.

*Symmetries* del 2002 si caratterizza per la grande varietà di ambienti, immagini e spazi sonori proposti; qui il basso di Guy diventa cassa di risonanza complessa e in divenire di una musica che non è mai se stessa, ma si pone e si propone come sempre aperta ed eccedente. Guy utilizza quello che ormai è divenuto il suo strumento d’elezione, ossia un contrabbasso a cinque corde (con l’aggiunta della corda di Do alto) realizzato dal liutaio londinese Roger Dawson. Ovviamente qui il bassista fa ricorso alle sue straordinarie doti tecniche e alla sua invenzione timbrica – spesso frutto di accuratissime preparazioni con bacchette, ferri da cucito – nonché al suo sapiente uso del pedale del volume (che sarà ripreso anche da Joelle Leandre) e di sovraincisioni, per proporre episodi molto densi e coinvolgenti che scandiscono il complesso percorso di simmetrie in cui si articola il lavoro. Una traccia molto significativa è senz’altro “Quiescence (for KB e RW)” in cui Guy alterna melodie e tessiture d’accordi dal sapore barocco a complessi e velocissimi passaggi dissonanti e fuori tonalità eseguiti in pizzicato su un bordone di arco *pre-recorded*. La terza traccia del cd rappresenta invece un omaggio all’amato Charles Mingus: qui Guy fa l’operazione contraria ossia

esegue il tema con l'arco con un tocco molto lirico e un vibrato sapiente su una traccia *pre-recorded* in cui suona (sempre con l'arco) armonici molto acuti fuori tonalità. L'episodio tuttavia più intenso e articolato di *Symmetries*, nonché uno dei brani più interessanti e intriganti dell'intero *corpus* musicale di Guy è senz'altro la tredicesima traccia intitolata "Odissey".

"Odissey" fu scritto nella seconda metà degli anni Novanta da Guy per un amico, il pittore irlandese George Vaughan; Guy partecipò all'inaugurazione di una mostra di Vaughan suonando un *solo* proprio dinanzi a un quadro del pittore intitolato *Odissey*; Guy scrisse dunque questo brano apparentemente molto lineare, basato sull'uso di armonici. La prima versione del pezzo fu registrata però in trio con Crispell e Lytton in un'incisione della Intakt che sarebbe poi stata intitolata proprio *Odissey* (1999); nella versione del brano presente in questo disco la Crispell suona singole note che accompagnano la melodia eseguita con gli armonici del contrabbasso a 5 corde, note che sono indicative della corda del contrabbasso su cui sono suonati gli armonici (se Guy esegue un armonico di Re sulla corda di Sol, la Crispell esegue un Sol e così via). Questa breve composizione fu poi ripresa per il disco di esordio della Barry Guy New Orchestra, pubblicato sempre da Intakt nel 2000 e intitolato come si è detto *Inscape-Tableaux*, di cui appunto esso rappresenta un quadro ben preciso, uno spazio di "calma e introspezione" articolato in trio con Crispell e Lytton con una chiusa dell'intera orchestra in cui il tema è armonizzato come un corale, suggerendo un'idea di gioia e serenità che letteralmente conduce, traghettando l'ascoltatore in tutt'altro paesaggio sonoro, in cui l'orchestra viene diretta in una sorta di doppia *conduction*, l'una di Guy, l'altra di Gustaffson. La versione in *solo* inclusa in *Symmetries* viene invece registrata nel 2001 e pubblicata nel 2002, una versione "solistica" che, come vedremo, non potrà che ricordare la sua storia di traduzione, riarrangiamento e riscrittura nelle versioni precedenti.

L'origine per così dire "irlandese" di "Odissey" risulta particolarmente interessante, in quanto nel complesso gioco di simmetrie che nutre la storia di questo brano, nonché probabilmente l'intera vicenda di Guy, ci permette di mettere l'opera di Guy in rapporto non solo, come vedremo più avanti, con quella di Beckett ma anche con quella di un altro grande sperimentatore (irlandese) del Novecento, a cui lo stesso Beckett tra l'altro dovrà molto, James Joyce. Se è vero che Guy è inglese e Joyce è irlandese è anche vero che entrambi sono

stati protagonisti di complessi processi di traduzione culturale; Guy dall'Inghilterra all'Irlanda alla Svizzera, Joyce dall'Irlanda alla Francia alla Svizzera. È interessante notare come l'uso dell'inglese da parte di Joyce fu tra i più innovativi della storia della letteratura inglese, mentre le suggestioni irlandesi nell'opera di Guy saranno determinanti per certi sviluppi della sua musica, la Svizzera rappresenterà per entrambi uno spazio d'arrivo, da cui comporre, articolare ed enunciare alcune delle opere più complesse dei rispettivi corpus.

Se entrambi gli artisti vivranno per così dire *in translation*, la loro stessa opera si porrà spesso come risposta, come processo traduttivo o per meglio dire come forma di riscrittura di opere e suggestioni altrui, in particolare entrambi scriveranno la propria versione secondo modalità diverse e con esiti diversissimi (seppure come dimostreremo in qualche modo accostabili) dell'*Odissea* di Omero. La composizione di Guy risponde interpretativamente al quadro di Vaughan che a sua volta si pone come versione pittorica del mito omerico, mentre da buon modernista Joyce - nel suo *Ulisse* del 1922 - si rifà in prima persona al mito per tradurlo nella vicenda (essa stessa mitica) di Leopold Bloom in una giornata ordinaria in un'ordinaria Dublino dei primi del Novecento, attraverso un uso del linguaggio verbale che rimanda fortemente alla musica.<sup>7</sup>

Se è vero che è difficile accostare un romanzo estremamente lungo, complesso e articolato come l'*Ulisse* a una composizione aperta e tuttavia piuttosto "breve" di Guy, è anche vero che "Odissey" può eccedere la sua stessa identità per diventare metafora di un modo di suonare, di una musica che non può che porsi come opera aperta nel suo continuo farsi e disfarsi. In Guy si ha sempre a che fare con brevi e chiari spunti narrativi, con figure melodiche riconoscibili che tuttavia non riescono a contenere l'idea praticata dal Guy improvvisatore e sperimentatore della musica come flusso continuo, come flusso di coscienza che non può essere contenuto e che si frantuma in una molteplicità di punti di vista, seppur apparentemente riconducibili a una stessa identità.

"Odissey" - nella versione inclusa in *Symmetries* - ha inizio con la semplice enunciazione del tema per armonici, con un

---

7. Su Joyce e la musica si veda il noto studio di Zoe Bowen, *Bloom's Old Sweet Song. Essays on Joyce and Music*, University Press of Florida, Gainesville 1995.

interessante gioco di simmetrie di suoni, ma anche di forme disegnate sulla tastiera, cui segue un bel *cluster*, piuttosto scuro, che apre verso la seconda parte del tema eseguita in pizzicato, con un uso degli accordi e delle armonizzazioni che ricordano ancora la musica barocca; Guy come Joyce sarà del resto un maestro nel ripensare e riscrivere forme classiche. Dopo la seconda ripetizione del tema ha inizio un'improvvisazione in tonalità che sembra quasi porsi come variazione sul tema, con passaggi velocissimi e splendidi giochi di risonanze con corde a vuoto; ma ben presto Guy introduce uno dei suoi tipici salti nel vuoto con alternanze di note molto basse e altre molto alte, ricompaiono poi gli armonici, e il *solo* in tonalità, rotto tuttavia da violenti giochi percussivi sulla tastiera, tapping; seguono ancora armonici la cui rotondità viene subito messa in discussione da altri episodi "violenti" in cui sono il legno, le corde e le "carezze" e le frizioni operate dalle mani di Guy a raccontare una sorta di storia nella storia. Il brano si chiude poi definitivamente sull'esposizione finale del tema. Questa alternanza di rotondità e spigolosità, di serenità e violenza, di calma e panico, di formule chiare e reiterabili e libere associazioni, spesso impreviste e imprevedibili, dice una sensibilità umana nel suo agire quotidiano, nel suo sentire e nel suo sentirsi. Nella vita Guy si dimostra joyceano nella sua capacità di proporci una musica in grado di far eco ai nostri flussi di coscienza, una musica in grado di accogliere e di farsi accogliere. È interessante notare come in *Symmetries*, estraendo il cd dal suo *case*, si possa leggere una citazione di John Cage – autore che, tra l'altro, amerà tantissimo Joyce, al punto di scrivere un'opera *Reoratorio* sul *Finnegans Wake*<sup>8</sup> – in cui il grande compositore americano afferma che la vita altro non è che una fonte di gioia, invitandoci a dire "yes" alla nostra presenza nel caos, del resto "ogni cosa è diletto, non la possediamo e dunque non dobbiamo aver paura di perderla"<sup>9</sup> Guy e Joyce possono in questo senso essere degli ottimi compagni di viaggio (per ciascuno di noi) in un

---

8. Joyce come è noto sarà molto amato dai compositori del Novecento. Su *Reoratorio* si veda William Fetterman, *John Cage's Theatre Pieces*, Routledge, London and New York 1996. È interessante notare come in alcune opere ispirate al grande autore irlandese la voce di grandi cantanti incontreranno l'elettronica e il corpo sarà in grado di dialogare con la macchina, come nel caso di *Thema (Omaggio a Joyce)* di Berio (1958) in cui alcuni frammenti di *Ulysses* "sonorizzati" da Cathy Berberian vengono trattati elettronicamente sino a tradursi in un vero e proprio flusso sonoro.

9. Citato in Barry Guy, *Symmetries*, Maya Recordings 2002.

*journey* vitale che ci inviti a pensare la vita come fatto “musicale” come percorso, come esperienza aperta e incompatibile;<sup>10</sup> anche se, va detto, colui che sarà in grado più di ogni altro artista del Novecento di raccontare o meglio di drammatizzare la vita come incompatibilità e irrisolvibilità sarà uno dei più grandi eredi di Joyce, ossia Samuel Beckett.

*“Five Fizzles”*: Barry Guy riscrive Samuel Beckett

Il primo lavoro solistico di Guy pubblicato per Maya si intitola, si è detto, *Fizzles* e include brani per contrabbasso e *chamber bass* (termine con cui in inglese si indica il contrabbasso da camera, uno strumento diffuso soprattutto nell'Ottocento, accordato per quinte, una sorta di violoncello con un'estensione più grave) e viene registrato nel 1991 in una chiesa in Svizzera, la Kirche Blumenstein. E in effetti qui lo spazio di enunciazione sonora diventa un fattore fondamentale, una sorta di strumento che non solo amplifica ma per così dire interroga e al tempo stesso risponde alla musica di Guy.

La componente dialogica è determinante nella concezione stessa di alcuni episodi del lavoro; il titolo dell'album fa riferimento infatti a un'opera di Beckett, *Fizzles*, una raccolta di otto pezzi in prosa estremamente complessi e ricchi di suggestioni. Sebbene si tratti di un lavoro in prosa, Guy sembra rispondervi in senso “drammatico” attraverso una riscrittura in cui il contrabbasso si fa teatro;<sup>11</sup> i gesti bassistici diventano attori all'interno di un *play* dell'assurdo e nel loro interagire ne vengono a costituire gli atti.

10. Interessanti risultano proprio in rapporto all'idea di “incompatibilità” alcune riflessioni di Michail Bachtin il quale, tra l'altro, opera una distinzione ben precisa tra silenzio e tacere: “Il silenzio e il suono. La percezione del suono (sullo sfondo del silenzio). Il silenzio (assenza di suono) e il tacere (assenza di parole). La pausa e l'inizio della parola. La violazione del silenzio da parte di un suono è meccanica e fisiologica (come condizione della percezione); la violazione del tacere invece da parte di una parola è personalistica e dotata di senso [...] Il tacere è possibile soltanto nel mondo umano (e soltanto per l'uomo) [...] Il tacere/il suono dotato di senso (parola)/ la pausa costituiscono una particolare logosfera, una struttura unitaria e ininterrotta, una totalità aperta (incompatibile)”. Michail Bachtin, “Appunti del 1970-71”, *Intersezioni*, I, 1, 1981, pp. 115-24.

11. Per un approccio più ampio al tema del rapporto tra musica e letteratura in ambito anglofono rimando a due miei lavori recenti: *Mark the Music: the Language of Music in English Literature from Shakespeare to Salman Rushdie*, Aracne Editrice, Roma 2012, e *Words and Music. Studi sui Rapporti tra letteratura e musica in ambito anglofono*, Armando Editore, Roma 2015.



Beckett scrisse gli otto frammenti che compongono *Fizzles* in un periodo piuttosto lungo tra il 1960 e il 1976 in francese (e poi li tradusse egli stesso in inglese) con l'eccezione di "Still" scritto direttamente in inglese. Nel 1976 fu pubblicata dalla Petersburg press un'edizione di cinque *Fizzles* in doppia versione, inglese-francese, con immagini realizzate appositamente da Jasper Johns. Sarà questa edizione a spingere Guy a comporre la sua suite di "Five Fizzles".

È interessante, a questo punto, partire da un riferimento al titolo stesso dell'opera di Beckett - *Fizzles* appunto - che in italiano ha diversi significati, quali ad esempio sibilare, sfrigolare e che il traduttore italiano, Edda Melon, traduce come "Fallimenti".<sup>12</sup> *Fizzles* è un titolo molto bello anche perché fortemente onomatopeico, al punto che viene da pensare che la raccolta di Beckett sia tutta tesa verso la musica,<sup>13</sup> verso una musica complessa, rotta, sintatticamente discontinua, eppure densa e possente, insomma verso una musica a venire, che coinciderà, come vedremo, con quella di Guy. Del resto i pezzi in prosa di Beckett, sebbene pensati per la mera lettura, si caratterizzeranno sempre per una forte musicalità e funzioneranno sempre molto bene anche per la recitazione, grazie, secondo alcuni, al forte legame di Beckett con certa tradizione orale (irlandese). In realtà Beckett scriveva in prosa come se si trattasse di poesia, o teatro, ossia dando grande importanza al "come" più che al "cosa", al "dire" più che al "detto".<sup>14</sup> Ma torniamo a *Fizzles*.

La traduzione del titolo della raccolta in italiano rimanda tuttavia

12. Samuel Beckett, *Racconti e prose brevi*, a cura di Paolo Bertinetti, Einaudi, Torino 2010. La traduzione dei *Fizzles* è a cura di Edda Melon.

13. Beckett amerà molto la musica e la sua scrittura si nutrirà di musica a più livelli; in un suo romanzo del 1953 intitolato *Watt* introdurrà, per esempio nel corpus narrativo canzoni e spartiti che come nota Mark Byron avranno la funzione di creare un effetto comico. Si veda al riguardo Mark Byron, "Musical scores and literary form in Modernism: Ezra Pound's Pisan Cantos and Samuel Beckett's *Watt*" in Delia Da Sousa Correa, (a cura di), *Phrase and Subject. Studies in Literature and Music*, Legends, London 2006, pp. 87-98.

14. È opportuno qui aggiungere che anche se è all'immaginazione che musica e letteratura si rivolgono e quest'ultima non ha bisogno di giustificazioni per creare, mediante percorsi abduttivi, legami fra percorsi apparentemente lontani, è possibile affermare che la scrittura letteraria attiva processi comunicativi che non differiscono da quelli del linguaggio musicale, dato che in entrambi i casi il detto è fondamentalmente pretesto del dire. In questa prospettiva, il senso (quello che comunemente percepiamo come *detto*) è dato dalla percezione stessa del *come*; qui il senso non è semplice idea, concetto, da comunicare immediatamente, ma vive nel tempo imprevedibile dell'umano.

all'aspetto più propriamente contenutistico, se di contenuto e tema si può parlare a proposito di questa opera. Il fallimento più autentico per ciascuna voce o protagonista dei brani in prosa si manifesta nel processo stesso di cercare e trovare un senso vero, di comporre un ordine, di accedere a un senso di completezza attraverso una rivelazione finale. Siamo, in breve, nel bel mezzo della poetica beckettiana, resa celebra da opere quali *Aspettando Godot* (1953) o *Giorni Felici* (1961).

Ciò che il lettore si trova davanti sono personaggi – se così possono essere definiti – che vivono una situazione di conflitto, di tensione irrisolvibile, ed ecco l'attesa, il vagare senza fine, i testi che diventano labirinti, in cui parole e costruzioni di vario tipo si ripetono, in un flusso che rivela in realtà l'inefficacia di ogni ricerca.<sup>15</sup>

Guy traduce intersemioticamente<sup>16</sup> queste “dominanti” della raccolta, ed ecco che la lettura di Beckett si trasforma nell'ascolto di un contrabbasso che suona in maniera discontinua, rotta, nervosa, angosciata, soprattutto decentrata, ripetendo a volte come fa Beckett alcune frasi, ripresentando alcune immagini che vanno poi a perdersi in un complesso labirinto sonoro.

L'album pubblicato da Maya nel 1991 include in realtà ben undici tracce e solo tre di queste rappresentano un omaggio diretto a Beckett; la quarta, “Five Fizzles (for S.B.)”, la sesta, “Afar”, e la nona, “Still”, che qui è eseguito al *chamber bass*, ma sarà ripreso in *Ceremony* in una versione per contrabbasso a quattro corde. I cinque brani in prosa a cui Guy fa riferimento in “Five Fizzles” sono presumibilmente i numeri 1, 2, 4, 5 e 6 che qui vengono tradotti in una suite di cinque momenti improvvisativi che compongono un'unica traccia che dura 10'40". È lo stesso Guy, in una lunga intervista rilasciata a chi scrive, a definire la *suite*: un insieme di “cinque improvvisazioni che si focalizzano su un colore particolare o su di un set di articolazioni che in un certo senso

---

Su questo aspetto si veda Michele Lomuto, Augusto Ponzio, *Semiotica della Musica*, Edizioni B.A. Graphis, Bari 1997.

15. Su *Fizzles* si veda anche Paola Zaccaria “*Fizzles* by Samuel Beckett: The Failure of the Dream of a Never-ending Verticality” in Lance Butler, Robin Davis, *Rethinking Beckett. A Collection of critical Essays*, Macmillan, London 1990, pp. 105-23.

16. Sulla traduzione intersemiotica si veda Roman Jakobson, “On linguistic aspects of translation”, in Krystyna Pomorske, Stephen Rudy, (a cura di), *Language in Literature*, Harvard University Press, Cambridge 1987; trad. it. di Luigi Heilmann e Letizia Grassi in *Saggi di Linguistica Generale*, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 56-64.

offrono all'ascoltatore degli obbiettivi ben definiti".<sup>17</sup> Nel momento stesso della loro esecuzione Guy vedeva i brani come "momenti fortemente disciplinati e di condensazione molto diversi dalle sue altre improvvisazioni in solo che erano spesso molto più lunghe e rimandavano a forme più tradizionali di enunciazione e di sviluppo del materiale".<sup>18</sup>

"Five Fizzles" ha inizio con delle figure eseguite in pizzicato, senza soluzioni di continuità, figure isolate nello spazio il cui senso è proprio dato dal desiderio di interrogare lo spazio sonoro (della chiesa), e che sembrano rimandare ai "ricordi di pesantezza, in questo campo di ampiezza e di spessore"<sup>19</sup> del protagonista senza nome del primo dei *Fizzles* beckettiani, nonché al suo camminare incerto che lo porta a sbattere spesso, "cioè a ogni svolta contro le pareti che circoscrivono il camino".<sup>20</sup> C'è nel protagonista "la preoccupazione di risparmiarsi una fatica inutile, come quella di guardare spesso davanti a sé, intorno a sé, un'ora dopo l'altra senza vedere mai niente";<sup>21</sup> in questo contesto "gli unici rumori, a parte quelli del corpo che avanza sono di caduta: una grossa goccia che cade dall'alto, una massa dura che precipita giù, materiali più leggeri che smottano lentamente".<sup>22</sup> Questi rumori diventano echi che si ripetono con intensità variabile, e che alle volte sembrano "svegliare" il protagonista ma che si tradurranno ben presto in silenzio. Sono queste le immagini e le suggestioni sonore che sembrano nutrire i "Five Fizzles" di Guy. Nella *suite* il primo segmento si conclude a 2'54", segue un segmento eseguito con l'arco che sembra sviluppare le stesse intenzioni del frammento precedente aggiungendovi una componente percussiva, in cui è il corpo del contrabbasso a interrogare e a dialogare con Guy stesso, il tutto attraverso un'estrema condensazione che porta Guy a concludere questo *fizzle* dopo circa un minuto dall'inizio, del resto anche il secondo *fizzle* di Beckett è piuttosto breve e mette in scena, attraverso un linguaggio molto teso e lirico, una complessa dissociazione tra il protagonista e il suo *alter-ego* terreno, la sua dimensione

---

17. Intervista svoltasi in occasione di un concerto in *solo* tenuto in Puglia da Guy per il Talos Festival nel 2015. I contenuti del presente studio, relativi alla dimensione biografica di Guy, fanno riferimento a questa stessa intervista.

18. *Ibid.*

19. Beckett, *Racconti e prose brevi*, p. 245.

20. *Ibid.*

21. *Ibid.*, p. 246.

22. *Ibid.*, p. 247.

corporea al cui riguardo leggiamo: “Qui un lungo silenzio, non ci sarà più io, non dirà mai più io, non dirà mai più niente, non parlerà a nessuno, nessuno gli parlerà, non parlerà da solo, non penserà, andrà, io sarò dentro”<sup>23</sup>

Con il terzo segmento sonoro, che ha inizio all'incirca al quarto minuto, Guy torna al pizzicato, ma eseguendo figure molto più veloci e nervose rispetto a quelle di apertura, muovendosi su tutto il registro dello strumento, facendo ampio uso di armonici sia naturali sia artificiali e creando giochi percussivi molto interessanti sulla cordiera, un segmento molto denso dunque che sembra far eco all'urgenza e condensazione che caratterizza il quarto dei *Fizzles* beckettiani in cui il protagonista dinanzi all'idea della morte offre una rapidissima e estremamente complessa carrellata di ciò che spesso si associa alla vita e in cui osserva: “Ah amare, morendo, e veder morire, gli esseri presto cari, ed essere felici, perché ah, non vale la pena”<sup>24</sup>

Il *fizzle* più lungo della sequenza è proprio il quarto (da 5'32" a 8'30") eseguito questa volta con l'arco e in cui c'è molto controllo del volume; sembra quasi un *fizzle* sussurrato, con un ampio ricorso a tecniche quali l'uso dell'arco, non per produrre note, va detto, ma gemiti e sospiri; siamo in sostanza in ascolto del protagonista ansimante dei testi beckettiani, che qui tuttavia si muove in uno spazio relativamente ampio, la chiusa con bicordo di prima e quinta apre verso l'ultima scena della sequenza che dura poco più di due minuti. Il paesaggio sonoro è quello di un contrabbasso preparato percosso con bacchette e oggetti vari, il senso qui è quello di un labirinto sonoro in cui vanno in scena l'ansia e la nevrosi dei protagonisti beckettiani, la cui vita, e la cui inerzia viene scandita dal risuonare di un contrabbasso che a tratti, soprattutto in questa sezione finale, sembra suonare come un orologio a pendolo; queste ultime due sezioni e soprattutto l'ultima sembrano far riferimento al *fizzle* quinto della raccolta di Beckett (noto anche come “Vedersi”) in cui – dopo l'iniziale enunciazione di un generale senso di rassegnazione – l'autore costruisce la (breve e intensa) narrazione sulla contrapposizione, tra chiaro e scuro, tra arena e fossa, queste ultime divise da una pista che somiglia tanto a un limbo, una “pista larga giusto per un corpo solo e due non si incrociano mai”;<sup>25</sup> il percorrere

---

23. *Ibid.*, p. 252.

24. *Ibid.*, p. 255.

25. *Ibid.*, p. 259.

questa pista ha in questo senso un suono sinistro, angosciato, che potrebbe perfettamente tradursi nel contrabbasso di Guy che si trasforma appunto in un orologio a pendolo. Va detto che durante i suoi *solo recital* Guy eseguirà spessissimo i “Five Fizzles”, proponendo figure spesso diverse da quelle presenti nell’album; l’intenzione di Guy sarà infatti quella di prendere spunto dai cinque pezzi di Beckett per proporre come si è visto cinque momenti improvvisativi fortemente caratterizzati e caratterizzanti, mediante un notevole sforzo di condensazione e concentrazione.

“Afar”, tratto da “Afar a Bird”, il *fizzle* n. 3 della raccolta beckettiana, è piuttosto breve (2’50”) ed è eseguito con l’arco, un arco sfuggente e dissonante che suona quasi soltanto armonici e che a volte sembra tradurre l’idea del canto o fischio di un uccello udito in lontananza, mentre in altri momenti, attraverso il ricorso al registro basso, sembra dire di una grave e angosciata condizione terrena, di una “terra coperta di rovine” dove “lui”, leggiamo nel testo beckettiano, ha camminato “tutta la notte”.<sup>26</sup> Qui come nel *fizzle* secondo della raccolta di Beckett è ancora all’opera la dissociazione tra il narratore e il suo *alter-ego* terrestre che è ormai segnato dal trascorrere degli anni; lo seguiamo mentre cammina con grande fatica “con brevi passi spaventati”, a un certo punto ecco “in lontananza un uccello, il tempo di scorgerlo e fila via”,<sup>27</sup> il futuro non ha speranze e il passo forse più bello della raccolta è quello in cui si legge: “Non gli resta niente nella testa, ci metterò io quello che occorre per farla finita, per non dire più io, per non aprire più la bocca, ricordi e rimpianti confusi, confusione di esseri amati e impossibile giovinezza”.<sup>28</sup>

L’ultimo brano beckettiano del lavoro è “Still” che nella traduzione italiana è reso come “Immobile”;<sup>29</sup> in quello che è il settimo *fizzle* di Beckett ci ritroviamo in una stanza con un uomo seduto su una poltrona, ci sono poi una finestra - immagine che Beckett aveva già introdotto nel *fizzle* n. 4 - e il sole che sta per lasciare spazio al rosso del tramonto; ma l’uomo è “completamente immobile”.<sup>30</sup> Si tratta di un’immagine grottesca eppure fortemente drammatica che Beckett costruisce per effetto cumulativo, con una prosa molto serrata, fatta di frammenti

---

26. *Ibid.*, p. 256.

27. *Ibid.*

28. *Ibid.*, p. 257.

29. *Ibid.*, p. 242.

30. *Ibid.*

brevi che si chiudono sempre su un punto e che Guy traduce in un brano piuttosto lirico in cui si alternano l'immobilità di certe figure (gli armonici iniziali reiterati, eseguiti con variazioni di volume attraverso l'uso di un pedale d'espressione) con il forte, violento dinamismo dello sviluppo improvvisativo, e in cui la melodia principale sembra ancora una volta rimandare all'interesse di Guy per la musica barocca.

Per questo e per altri motivi "Still" - che sarà ripreso in altre occasioni da Guy - ricorda molto "Odissey"; se quest'ultimo, sin dal titolo pare far riferimento all'idea di viaggio e di trasformazione, "Still" ci propone tuttavia una complessa immagine di immobilità; si tratta infatti di un'immobilità che dice l'esigenza di Guy di pensare la musica e il contrabbasso come momenti e strumenti riflessivi, attraverso cui prendere coscienza della paralisi joyceana e delle stasi e attese beckettiane che sono alla base della condizione contemporanea per ripensarle e trasformarle in senso dinamico attraverso una musica che si ponga come intervallo critico del presente, come suo ascolto e ri-articolazione nel senso di una dissonanza libera e creativa, in cui si possa finalmente dar spazio a una differenza non indifferente.