

# Konsequenz



© 2009 Associazione non profit  
Ferenc Liszt - Napoli

# KonSequenz

numero uno - terza serie  
gennaio 2009

Numero uno - Terza serie

**Fondatori:** Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari †, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Riccardo Risaliti

**Direzione scientifica:** Patrizio Marrone, Carlo Mormile, Maurizio Piscitelli

**Direzione editoriale:** Francesco Bellofatto, Alfredo D'Agnesse, Giulio de Martino, Francesco De Rosa

**Art director:** Filomena Piccolo

**Immagini digitali:** Michele Liguori

**Direttore Responsabile:** Girolamo De Simone (direttore@konsequenz.it)

**Redazione**

Ente non profit Ferenc Liszt (info@konsequenz.it)  
Via Gaetano Donizetti 20, 80048 - Sant'Anastasia (Napoli)

**Proprietà**

Associazione non profit "Ferenc Liszt". Via Duomo 348, 80133 - Napoli  
info@konsequenz.it

Konsequenz - Liszt è un progetto non profit, pertanto  
ogni forma di partecipazione ha carattere di gratuità e liberalità

Edizioni Neomediaitalia. Via M. De Rosa, 79, 80048 - Sant'Anastasia - Napoli

## **Konsequenz la nostra fabbrica d'idee**

Alla fine del '93 si consolida un progetto editoriale nato da convergenze e diversioni tra intellettuali, musicisti, critici e giornalisti. Nel gennaio del 1994, nasce *Konsequenz*, una nuova rivista musicale diretta dal compositore napoletano Girolamo De Simone. La pubblicazione vuole offrire spazio alla riflessione estetica sulle nuove musiche. Il primo passo è quello di coinvolgere i musicisti Giancarlo Cardini, Daniele Lombardi e Riccardo Risaliti. Un contributo essenziale per la *fabbrica* di un prodotto omogeneo è offerto dalla competenza di Francesco Bellofatto e di Alfredo D'Agnesse, giornalisti di calibro e di grande esperienza redazionale. Col passare degli anni appaiono tante firme di rilievo: Giampiero Bigazzi, Gabriele Bonomo, Michele Bovi, Paolo Castaldi, Enrico Correggia,

Enrico Cocco, Renzo Cresti, Roberto Doati, Mario Gamba, Angelo Gilardino, Max Fuschetto, Giuseppe Limone, Guy Livingston, Sergio Ragni, Giulio de Martino, Manlio Sgalambro, Tommaso Tozzi, Federico Vacalebri, Luigi Verdi, Claudio Bonechi.

Importanti fiancheggiatori di grande prestigio, purtroppo oggi scomparsi, saranno Miriam Donadoni Omodeo, Pietro Grossi, Luciano Chailly, Giuseppe Chiari. *Konsequenz* pubblicherà lavori di Luc Ferrari, Iain Chambers, Albert Mayr, Marco Boccitto, Walter Veltroni (allora meno inflazionato), Dino Villatico.

Oggi, dopo due fortunate edizioni, a quindici anni di distanza, *Konsequenz* inaugura una 'terza serie' affidata alla collaborazione con Neomediaitalia di Francesco De Rosa. L'intento è quello di attivare una più ampia fascia d'utenza, e lanciare sogni, consegnare memorie, provocare effervescenze sonore attraverso un formato agile ed accattivante.

# sommario

## ***Tracks***

<b>Giovanni Allevi: Genio o bluff?</b>	pag. 9
<b>La Lezione</b>	pag. 19
<b>I viaggi musicali</b>	pag. 23
<b>Siamo tutti digitali</b>	pag. 29
<b>La scia di Fibonacci</b>	pag. 43

## ***Smim***

<b>Per cominciare a suonare</b>	pag. 51
---------------------------------	---------

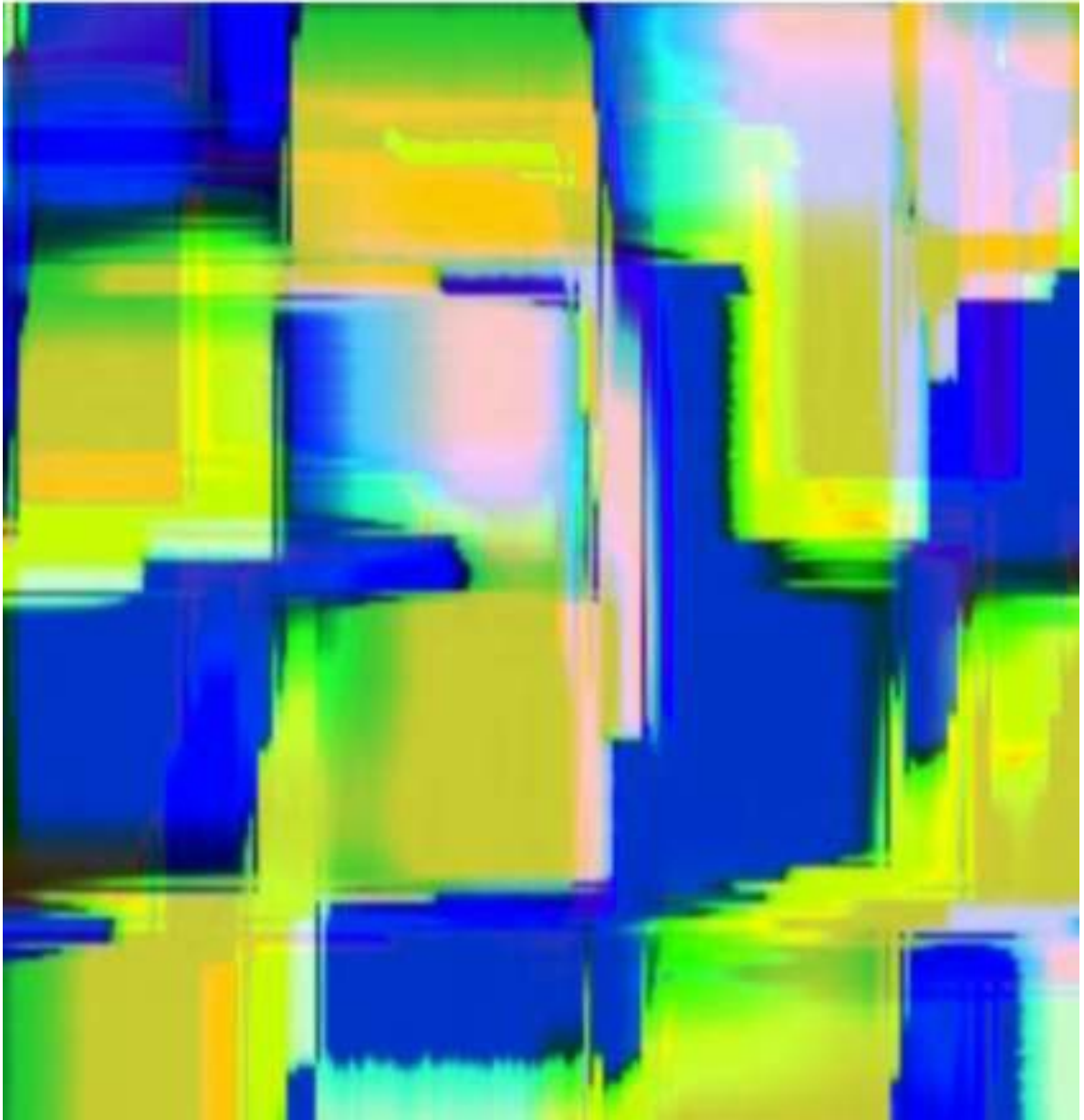
## ***Memo***

<b>L'eterno presente</b>	pag. 59
<b>L'alchimia del Maestro</b>	pag. 62
<b>Boulevard promenade</b>	pag. 64

## ***Didamus***

<b>Musicoterapia per crescere</b>	pag. 69
<b>Rocco Pagliara al Suor Orsola</b>	pag. 73

<b>Anticipazioni</b>	pag. 77
----------------------	---------



# costellazione

**Girolamo De Simone** musicista e agitatore culturale

**Carlo Mormile** compositore, insegna al Conservatorio di Napoli

**Emanuele Errante** musicista di frontiera

**Alfredo D'Agnese** giornalista, scrive per Repubblica

**Claudio Bonechi** pianista e ingegnere è stato tra i primi italiani a occuparsi di musica elettronica

**Ciro Fiorentino** responsabile del Coordinamento Docenti di Strumento

**Luciano Cilio** compositore napoletano oggi scomparso, anima della nostra anima

**Eugenio Fels** compositore e pianista, insegna Pianoforte Principale al Conservatorio di Napoli

**Paolo Castaldi** compositore e musicologo, autore Adelphi, vero padre del minimalismo

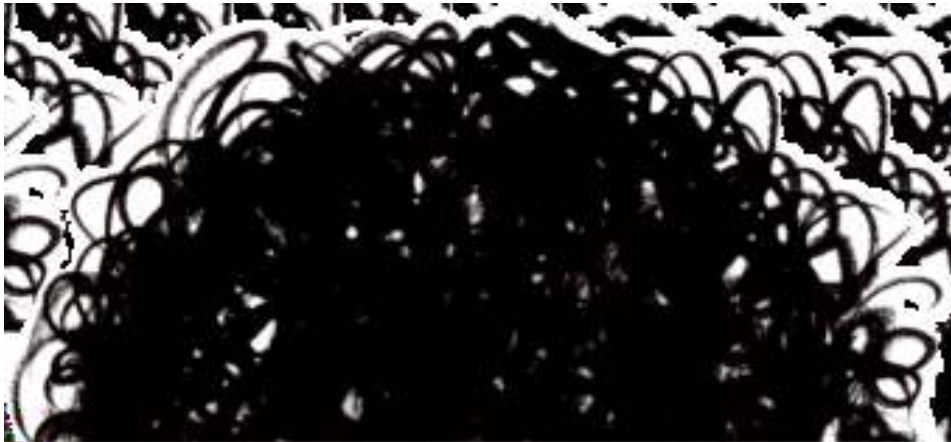
**Giovanni Ciro Mastrogiacomo** Dirigente, Didatta, Pedagogo e Maestro di vita

**Renata Cataldi** flautista e musicologa

**Michele Liguori** videomaker



**Giovanni Allevi**  
*Genio o bluff?*



10



## **Il grande Giovanni**

di **Girolamo De Simone**

Il successo di Giovanni Allevi è una realtà di cui non si può non tener conto. La sua musica parte da uno strumento particolare, il pianoforte. Lui dice che gli arriva nella testa come se qualcuno fosse lì a suggerirgliela. Dice che scriverla è come una necessità fisica, anzi biologica, perché altrimenti si sente male, gli vengono attacchi di panico.

Giovanni ha doti di simpatia naturale. Intervistato dal serio Augias risponde divertito, e propone un suo pezzo, arioso, telegenico. Poi Augias gli chiede qualche nota di Gershwin, e lui ne propone un solo accenno, giusto per accontentare l'interlocutore.

Allevi si presenta come un pianista-compositore ispirato, simpatico, capace di catturare l'attenzione di molti giovanissimi. Una nuova star.

Le risposte di questo pianista, il suo tono di voce, quello che ci racconta quando il suo viso magro e gioviale si affaccia dai giornali e dalla televisione, è piuttosto accattivante.

C'è l'incontro con un grande direttore d'orchestra. Giovanni si finge cameriere, lo raggiunge al tavolo e invece di prendersi la mancia, è lui a fare un dono inaspettato al celebre direttore: il suo primo cd! Il Maestro lo accetta, ma poi scorda il disco sul tavolo, un'occasione

persa per Giovanni.

Eppure quel disco è importante. Esce con la benedizione di Lorenzo, un grande della musica pop italiana. Nasce da un giovane di 22 anni e un pianoforte. Da una cassetta che arriva nelle mani di Lorenzo, che se ne innamora: “non so che musica suoni Giovanni, non so se si chiama musica contemporanea o in che altro modo, e sinceramente non me ne frega proprio niente. Per me in questo disco c'è adrenalina pura, ci sono esplosioni ormonali, storie di sesso e di masturbazioni, di allegria e di amore, storie di anni passati ad ascoltare e a studiare i grandi musicisti, ad affermare la tecnica perché la fantasia se ne potesse servire”. Lorenzo scrive ancora, sul retro della copertina di questo cd d'esordio: “qui c'è un musicista e la sua musica, senza nessuna mediazione, c'è uno che si spacca le mani sul pianoforte, c'è il piano e il forte”. Un esordio discografico d'eccezione, con Lorenzo che lo appoggia. E il cd, “13 dita”, piano piano ha successo. Nessuno dei pezzi è troppo lungo, son tutti vicini alle durate della canzoni. I titoli sintomatici e giovanilistici: “Cassetto”, “Sogno di Bach”, “Facoltà di filosofia”, “volo sul mondo”, “stella”, “L'ape e il fiore”. Giovanni è un prodigio, un Bignami di quello che da anni un altro oscuro teorico sta affermando, ma in sedi sbagliate, lontane dal cuore delle città da bere.

Ora Giovanni è infatti a Milano, una città che muta il suo modo di pensare. Che riesce a triturare le convinzioni d'origine, generando la necessità del cambiamento. È un luogo dove o cambi, oppure non

sopravvivi. È il luogo delle opportunità. Giovanni dice che Milano è come una padella piena d'olio incandescente. O ti sposti rapidamente oppure finisci fritto. Il giovane pianista comprende che occorre una strategia di allontanamento da quello che fin lì era stato. Uscito dal conservatorio con due diplomi, con un corredo di studi universitari in filosofia, mai invitato ad una festa di ragazzi... il quadro è piuttosto pesante. Giovanni dice d'essere uscito da quegli studi con una forma mentis 'strutturalista', ovvero ordinata, perentoria, assertiva delle regole. Queste regole sono le stesse che in filosofia Adorno usava per mettersi su una torre d'avorio dalla quale guardare tutto ciò che non è complicato, organizzato. Quelle cose che Ansermet contestava in Schönberg. Ma Giovanni vuole parlare al pubblico, incantare i dodicimila ragazzi del PalaEUR di Roma. E ha ragione, ragioni da vendere, letteralmente. Anche un certo Beppe Chiari, esponente del gruppo Fluxus, raccontava della domanda di una ragazza: “Maestro, Lei mi pare infelice. Tutti questi problemi sulla musica io non me li pongo. Se c'è da ascoltare ascolto, sono contenta così”. Beppe raccontava questo episodio, poi ti guardava al di sopra dei suoi occhiali scesi sul naso: “in fondo quella ragazza non ha tutti i torti...”.

Forse è il nutrito casco di capelli ricci, il sorriso ampio, la bocca larga: forse è la sua fisionomia che lo avvicina a quella dei bambini, scatenando simpatia e sentimenti di protezione (lui scrive, infatti: “travolto dalla musica abbandono ogni difesa, e fragile ed emotivo, guardo il mondo col cuore di un bambino”). Di fatto Giovanni è

sempre più famoso e ricercato. I dischi si susseguono (“Composizioni”, “No Concept”...), tutti rigorosamente di sue composizioni, con l'intento programmatico di lasciare 'opere' di una nuova musica contemporanea, lavori che sfuggano al consumo e siano simili a quelli dei grandi Autori del passato, che il pianista-compositore ama.

E inaspettatamente nella vita di Giovanni fa capolino la morte. Non la Morte con la maiuscola, ma la morte, quella solo temuta. Al rientro da un tour faticoso, in Cina, si sente improvvisamente male. Dalla copertina di “Joy”, un nuovo disco che è stato pubblicato anche in Giappone, racconta: "Vedo la città da questo strano vetro. Non sono mai stato dentro un'ambulanza... Proprio oggi sono andato in tilt sul marciapiede sotto casa. Si parla di un attacco di panico, o di una cardiopatia, e per la mia mente paurosa è possibile che non sopravviva ai prossimi 10 minuti. Ripenso a quanto è bello il cielo, il traffico, la quotidianità o l'essere semplicemente vivi. Quanti sorrisi non ho regalato, quante emozioni non ho ancora vissuto, quante volte ho offuscato i miei sogni”, fa capolino la celebre poesia di Hikmet. E di lì il progetto, ancor più forte, di cantare con la musica la gioia di vivere.

Esce “Evolution”, un cd importante, perché qui c'è l'orchestra: è un banco di prova inevitabile per chi si sente protagonista del nuovo Rinascimento musicale italiano. Col solo pianoforte anche uno come Chopin se la cavava piuttosto bene. I problemi venivano invece con l'uso dell'orchestra!

“Evolution” è un disco strano. Quando il padre lo ascolta gli consiglia di iscriversi nuovamente al Conservatorio. Non si tratta di musica da film, scrive nelle note “ufficiali”, perché è “musica pura”. Non si tratta di musica minimal, perché questa corrente, pur essendo quella temporalmente a noi più vicina, è proprio quella da cui prendere le distanze, perché è americana e occorre invece “riaffermare con forza uno stile melodico e compositivo di stampo europeo” (ma Nyman non è inglese? e Glass non ha reintrodotto da anni la melodia nel minimalismo, soprattutto nella sua Trilogia?). Giovanni dice ancora che non si tratta di musica New Age (e ci sta), e che non è nemmeno musica di “contaminazione” o “Crossover” perché “il senso strutturale, orizzontale, del suo linguaggio non contempla la vicinanza di generi differenti, bensì afferma lo sviluppo compositivo e rigoroso delle idee musicali, secondo i criteri della musica colta europea” (ma tutta la musica colta, ci si rilegga Tito Airea, è frutto di crossover, a partire da Bach!). Eppure, ascoltando “Evolution”, pare proprio di ascoltare l'accostamento, certo riuscito in quanto tale, di opere del Novecento musicale (anche... americano!). Invece “Evolution”, dice Giovanni, è “musica classica contemporanea”, ed è “musica nuova” perché “predilige la scomposizione poliedrica del linguaggio, nei suoi innumerevoli incastri ritmici” (ed ecco Stravinskij e Bartók, dico io) e varietà timbrica (tutto il Novecento, Bernstein, un po' d'orchestrazione jazz, eccetera, aggiungo).

Inserendo il cd “Evolution” nel computer, attraverso la tecnologia 'Opendisc' si viene indirizzati al sito di Giovanni, dove si legge che “verrà garantito il privilegio di essere costantemente aggiornati sulle novità e attività tramite mail”.

È naturale che Giovanni sia anche su Internet, dove campeggia per siti, davvero ovunque! Da ciò forse la ricerca di riparo, di 'ufficialità'. Dal suo “official” website campeggia il gruppo degli “alleviani”, ovvero la community “ufficiale”, e poi gli spazi “ufficiali”, ovvero il profilo “ufficiale” su myspace, e il canale video “ufficiale” su YouTube e a richiesta l'invio della newsletter “ufficiale”. Tutto è ufficiale...

La biografia ufficiale si apre con una bella riflessione, in controtendenza rispetto a quelle dei commentatori italiani e stranieri sullo stato della cultura nel nostro Paese (avevo scritto “paese” con la minuscola!): “Stiamo tornando nel Rinascimento italiano, dove l'artista deve essere un po' filosofo, un po' inventore, un po' folle, deve uscire dalla torre d'avorio e avvicinarsi al sentire comune”.

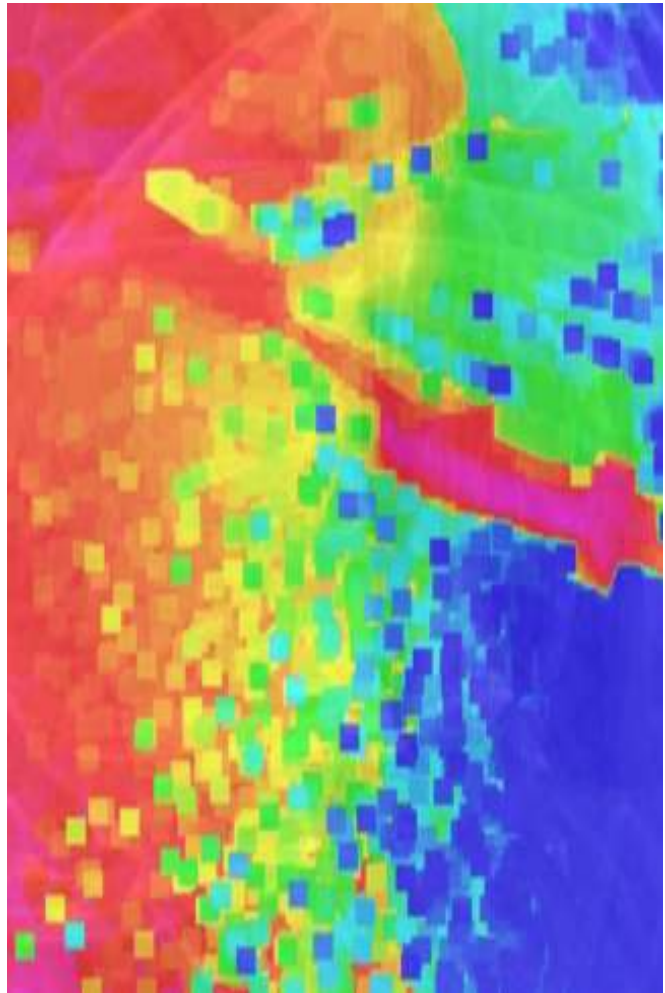
Intanto esce un libro, “La musica in testa” e, non proprio inaspettatamente, batte ogni record, restando a lungo in vetta alle classifiche e vendendo Sessantamila copie in nove edizioni. Il successo è tale che in questi giorni ne viene stampato un altro, dal titolo forse inquietante: “In viaggio con la Strega”: si tratta di un diario di confessioni nude e pure, dove fa capolino nuovamente il mitico



Lorenzo, che, ora, pare lo abbia licenziato in tronco dopo un arrangiamento “a colori”, mentre ne avrebbe voluto uno in bianco e nero. È uscito anche il suo nuovo doppio, “Il nuotatore”, che raschiando il fondo del barile ci propone “il meglio delle prime registrazioni”, compreso versioni inedite, *out takes* e *demos*.

Giovanni mi ha ormai conquistato, e per davvero ho comprato tutti i suoi dischi e libri. Addirittura suono (con difficoltà) un suo brano, che mi ha portato un allievo tredicenne. È davvero bello. Poi sono

rassicurato dal fatto che lui sia “uno dei maggiori compositori puri dell'attuale panorama internazionale” (io mi considero uno molto 'impuro', invece) e che la sua opera tratteggi “i canoni di una nuova musica classica contemporanea”, e infine che col suo avvento il



compositore di musica pura torni “ad avere un ruolo socialmente riconosciuto nel proprio tempo, e accanto al favore pur non sempre unanime della critica”, desti “stupore l'amore della gente che riscopre la passione della musica strumentale”. Come se una intera generazione di musicisti non sia mai esistita. È il destino dei Geni della musica classica, geneticamente puri e nuovi, senza debiti di riconoscenza, senza scuole d'appartenenza, senza tributi alla Memoria. Senza ingombranti precursori. È il destino dei Geni da *sold out*.

Ne sapevano qualcosa anche Sergei Rachmaninov e Richard Clayderman...

## La lezione di Baricco

di Carlo Mormile

In un vecchio articolo degli anni ottanta scritto per la rivista *Linus* il giovane Baricco si poneva il problema di cosa mandare nello spazio, ed alla fine concludeva che la *Nona* sinfonia di Beethoven fosse la migliore dimostrazione della civiltà umana, argomentando il tutto con dovizia di particolari. Con il film *Lezione 21* Baricco ritorna sul tema effettuando però una virata brusca, quasi come se la critica per aver giudicato la *Nona* un capolavoro assoluto fosse rivolta a se stesso. Tutto il film è quindi una colta dissertazione sulla fama ingiustificata del brano in questione. L'intenzione è lodevole, perché spesso la storia spaccia per capolavori quelli che capolavori non sono affatto. Ma l'intenzione resta per l'appunto tale. Baricco si lascia trascinare dal sé romanziere e cineasta e dà vita ad un prodotto i cui significati sono spesso inconsistenti.

In sintesi, Baricco per dimostrare la sua tesi parte dai seguenti presupposti:

- ♪ Beethoven era vecchio quando ha composto la *Nona* sinfonia, pertanto in essa non vi è alcun elemento di carattere innovativo.
- ♪ La musica romantica l'aveva ormai soppiantato e l'accoglienza riservata alla *Nona* sinfonia dal pubblico si era



tradotta in un vero e proprio fiasco.

- ♪ La *Nona* non ha il costrutto formale che in genere gli si attribuisce, ma vive di espedienti tecnici utilizzati da Beethoven per far presa sul pubblico.

Come si può osservare, l'impianto generale è funzionale più ad esprimere una storia romanzata per un film, che non una vera critica storico-estetica. Non è difficile infatti smontare punto per punto le opinioni di Baricco. Partiamo dalla vecchiaia di Beethoven.

Che Beethoven fosse vecchio quando ha composto la *Nona* sinfonia è un dato scontato. Non è così scontato che un musicista vecchio per i suoi tempi possa dar luogo a produzioni che nel tempo si rivelano essere molto più moderne di tante produzioni tipiche di un'epoca. In tal senso il caso di Bach è significativo. Passiamo poi al supposto fiasco della *Nona* alla sua prima esecuzione. Pur dando per buono quanto Baricco afferma, bisogna ricordare che il fiasco di un'opera non è un indice credibile di valutazione. Anche il *Barbiere di Siviglia* fu un fiasco alla sua prima esecuzione. A tutt'oggi il *Barbiere* di Rossini è una delle opere più eseguite al mondo tra il sommo piacere del pubblico. Infine, e qui finalmente Baricco muove in una direzione più seria, si tenta di dimostrare che l'opera beethoveniana vive di espedienti tecnici privi di vero costrutto formale. La discussione a questo punto può essere più interessante (le altre argomentazioni sembrano più *gossip* che altro). Un'opera, di qualsiasi genere artistico si tratti, vive attraverso l'applicazione delle tecniche atte a realizzarla. Il confine

che Baricco vuole porre - tecnica artigianale da un lato, spirito creativo dall'altro - sembra essere retaggio di un distorto pensiero falso romantico, in cui l'artista si rappresenta come essenza spirituale pura. A questo punto la mia risposta a Baricco la formulo innanzitutto come autore. La tecnica non è assolutamente un dato dissociato dalla creazione. Le due entità convivono in confini non ben definiti con continui sforamenti dall'una e dall'altra parte. Beethoven si è certamente servito di espedienti tecnici, ma questi non sono restati solo forma vuota. Forma e sostanza sono fuse nell'opera beethoveniana. Anche presupponendo che Beethoven avesse usato l'espedito tecnico solo ed unicamente per far presa sul pubblico e che pertanto nell'intenzione dell'autore l'opera fosse assolutamente vuota di sostanza, ciò non basta per degradare la *Nona*. La coscienza degli aspetti sostanziali di un'opera può essere fatalmente anche ignota all'autore stesso. La storia è piena di questi casi in tutte le forme artistiche. Pertanto resta della *Nona* non solo il persistente tributo del pubblico ma anche quello di altri grandi musicisti (Brahms cita il tema dell'ultimo movimento nella sua prima sinfonia, Mahler nella quarta sinfonia prevede l'impiego di un soprano solista, cosa che prima di Beethoven sarebbe stata inimmaginabile). Tuttavia il mio personale auspicio è che Baricco possa continuare a produrre altra filmografia in tal senso, perché se non altro tali opere danno luogo ad un dibattito culturale che gli abituali frequentatori di sale cinematografiche non hanno modo di porsi se non in casi sporadici.

## Questi viaggi

di Emanuele Errante

C'è chi sostiene di aver sognato dolci melodie che al risveglio ha sapientemente elaborato fino a crearne brani di successo. Al mio risveglio non avevo sequenze di note da imprimere nella memoria di un registratore prima che la coscienza prendesse il sopravvento, cancellando per sempre gli onirici pentagrammi. Né tantomeno generosi avi mi avevano dettato i fatidici tre numeri che avrebbero risolto per sempre tutti i miei problemi materiali. Piuttosto, mi sono risvegliato con tre parole in inglese: “Time Elapsing Handheld”. Tre parole che, a differenza di come spesso avviene dopo un sonno ricco di suggestioni, non andavano sbiadendosi man mano che acquisivo consapevolezza del mondo esterno. Bensì si rafforzavano, prendevano forma nei miei pensieri e mi chiedevano di coglierne l'essenza e di andare ben oltre il loro mero significato.

“Time Elapsing Handheld”: un dispositivo portatile che permette al tempo di trascorrere più in fretta. Quali potrebbero mai essere le sue applicazioni? Nel mio sogno non era una vera e propria macchina del tempo perché non permetteva viaggi a ritroso ma solo brevi balzi in avanti, di pochi minuti: 5, 10, il tempo necessario per togliersi velocemente da qualsiasi impaccio, noia o situazione imbarazzante.

Sarebbe un grande risultato per l'umanità: un piccolo dispositivo da tenere nel taschino come già facciamo con telefonini, ipod, fotocamere





e altre diavolerie. Un piccolo apparecchio che al momento opportuno ..ZAKK... fine del tormento. Cena con parenti pronti a ficcarvi una lama tra le scapole appena vi voltate? ZAKK! Siete già ai saluti. Riunione con datori di lavoro senza cervello, convinti di appartenere alla categoria degli intoccabili? ZAKK...la porta è già chiusa alle vostre spalle. Bloccati nel traffico? ZAKK! eccovi già a casa! Un dispositivo portatile per piccoli balzi temporali: uno strumento per evadere dal grigiore della nostra vita e riscoprire quei colori che solo i bambini sanno ancora riconoscere. Forse vivere diventerebbe più facile. Forse saremmo tutti meno isterici, meno nevrotici, più pacifici.

All'epoca del sogno ero alla ricerca di un titolo suggestivo per il mio nuovo album. Cercavo qualcosa che ne evocasse il suono, in sintonia con il mio genere musicale. Ma ero un po' stufo di vedere associare la musica ambient a titoli evocatori di ampi spazi naturali, alte montagne innevate, saggi alberi secolari o piacevoli fenomeni atmosferici. Cercavo un'idea, un concetto che facesse riflettere. Un titolo che facesse pensare, adatto a una musica che ho la presunzione di definire introspettiva e da meditazione. “Time Elapsing Handheld” è stata una scelta immediata, presa mentre il corpo era ancora avvolto dal torpore e la mia mente faticava a rincorrere il limite in continuo movimento tra sogno e realtà. Un piccolo dispositivo portatile creato dall'uomo per rompere le sbarre della gabbia in cui si è ficcato. Perché siamo noi a creare le nostre prigioni.



Ma se il concetto alla base del titolo dell'album porta in sé l'idea intrinseca di evasione, allora non c'è altro strumento di evasione più efficace della musica. Quindi, se vogliamo, per proprietà transitiva anche la musica può essere considerata una piccola macchina del tempo che ci permette di fare brevi balzi temporali (lunghi quanto dura l'ascolto) dandoci l'illusione di sfuggire da una realtà che troppo spesso non ci piace e non desideriamo. E quindi, di presunzione in presunzione, ho immaginato che il mio disco potesse in qualche modo fungere da rudimentale dispositivo portatile per brevi viaggi temporali, annullando il presente alle prime note e trasportando l'ascoltatore alla fine dell'album, come se quei 60 minuti circa non fossero mai esistiti.

Non so se ci sono riuscito davvero, ma se nessuno mi confermerà il contrario, interpreterò il silenzio come un clamoroso successo.

**Nota**

“Time Elapsing Handheld” sarà pubblicato nella prima metà del 2009 dall'etichetta statunitense Somnia. L'album segue “Humus”, pubblicato ad aprile 2008 dalla stessa Somnia, e “Migrations”, pubblicato a dicembre 2006 dalla canadese Apegenine Recordings. Quest'ultima label pubblicherà, sempre nel 2009, un ulteriore album che sarà disponibile esclusivamente in vinile.

[www.e-errante.com](http://www.e-errante.com)

[www.myspace.com/eerrante](http://www.myspace.com/eerrante)

[www.somniasound.com](http://www.somniasound.com)

[www.apegenine.com](http://www.apegenine.com)



# **Siamo tutti digitali**

di **Alfredo D'Agnesse**

*“Ognuno vive il suo tempo, io esordii in un periodo in cui l'industria cercava di fertilizzare le uova che aveva nel pollaio. Oggi l'Ipod, Mp3 e Internet hanno atrofizzato l'interesse del pubblico”*

Tom Waits (La Repubblica, 10 novembre 2006, pag. 63)

Lo scenario in cui siamo immersi oggi è molto diverso da quello in cui sono cresciute le generazioni di adolescenti americani che hanno incontrato e scoperto il rock'n'roll. In mezzo vi sono oltre 50 anni di storia, una variegata serie di generi musicali e trasformazioni epocali che ci hanno portato dall'ascoltare dischi e canzoni in modo arcaico e di fortuna fino al massimo della tecnologia possibile attraverso mezzi sempre più sofisticati. Inizialmente era il fonografo, poi è arrivato l'impianto ad alta fedeltà. Un giorno la musica si è fatta da analogica digitale. Il compact disc player negli anni Ottanta ci ha portati prima alla tecnologia Dat, poi alla musica in rete, al Peer to Peer e al File Sharing.

Negli ultimi anni i protagonisti della scena non sono stati né la vecchia contrapposizione giovane/adulto, né altre categorie sociali. Il computer è diventato a poco a poco il centro del nostro mondo, erodendo spazio e interesse al sistema artistico e industriale.

Il file sharing è la tecnologia che permette lo scambio e la condivisione

di file Mp3, provocando sì una pesante violazione del diritto d'autore, ma permettendo contemporaneamente a milioni di persone di ascoltare e condividere le stesse emozioni solo grazie al potere della connessione telematica.

L'anno 2000 non è stato solo il primo del secondo millennio. Secondo molti sociologi si è trattato del tempo di Napster, il primo servizio di file sharing creato da Shawn Fanning nell'autunno del 1999. La sua intuizione ha permesso a milioni di teenager di far girare virtualmente centinaia, migliaia, decine di migliaia di canzoni in rete.

Per un numero sempre crescente di amanti della musica è stata una rivelazione. Per la prima volta era possibile aggirare il predominio delle multinazionali e ascoltare una quantità enorme di musica e canzoni senza spendere una lira. Dalla notte al giorno si è passati da un regime monopolista al Far West mediatico.

Senza una legislazione precisa, senza regole che provassero a riformulare una nuova mappatura, l'industria discografica ha subito un attacco senza precedenti alle proprie posizioni.

La crisi economica degli ultimi anni è stata affrontata da autori e musicisti cercando soluzioni low cost, a basso costo. In loro aiuto è giunta l'innovazione tecnologica. Il numero dei dischi fai-da-te, degli studi domestici e delle piccole sale sono cresciuti in modo esponenziale. I primi a pagare questa situazione sono state le grandi e ormai obsolete vecchie sale di registrazione, bypassate dal potere dell'elettronica e dei microchip, dagli spartiti digitali e da ogni sorta di

diavoleria che la scienza ha messo a disposizione dei musicisti negli ultimi vent'anni.

Abbassare i costi di produzione è stato un gioco da ragazzi soprattutto per chi non riusciva a entrare nel sistema dalla porta principale, cioè ottenendo un contratto artistico da una multinazionale.

Il vecchio potere è stato eroso con una facilità e una velocità disarmanti. Il sistema stava cambiando e gli industriali sono stati gli ultimi ad accorgersene mentre i cambiamenti avvenivano a una velocità mai vista nell'era moderna. L'agonia delle case discografiche è cominciata in sordina. Le vendite sono calate, non di colpo, ma con una costanza impressionante proprio nel momento in cui avvenivano una serie di fusioni decisive per il sistema. Sony e Bmg sono diventate una cosa sola, la Emi ha accorpato la Virgin, il colosso PolyGram è passato alla Universal, Warner ed Emi hanno provato più volte a fondersi in un unico colosso senza mai riuscirvi, per un motivo o per un altro.

La rivoluzione digitale ha spiazzato tutti. Il presente e il futuro della musica sono passati dal cd all'offerta on line. Una tempesta elettronica impietosa: in poche stagioni la Rete è stata invasa di centinaia di milioni di file illegali che giovani di tutto il mondo condividevano tra loro. Nel 2006 una delle ultime rilevazioni ha permesso di calcolare in 885 milioni i file illegali presenti nella Rete, un dato che sembra essere in diminuzione.

La reazione delle multinazionali è stata violenta. Ma tardiva. Nel luglio 2001 un giudice ha ordinato al server Napster di chiudere

l'attività imponendo una cifra di indennizzo di 26 milioni di dollari per utilizzo non autorizzato di brani musicali e di 10 per royalties future. Le manette a Napster naturalmente non hanno risolto il problema, perché al suo fianco sono nate un po' di consorelle: Kazaa, Winmx, eMule, Morpheus.

Le modalità di consumo sono cambiate, anche grazie all'ingresso sul mercato di nuove innovazioni. Un mese esatto dopo l'attentato alle Torri Gemelle, nell'ottobre del 2001, la Apple ha messo in vendita un contenitore rettangolare da riempire di musica, l'Ipod. All'inizio si è mosso lentamente sul mercato. Sembrava un giocattolo futile, un gadget per ricchi annoiati. Poi il boom. In meno di cinque anni e mezzo l'azienda fondata da Steve Jobs ne ha venduto 100 milioni di esemplari, scrivendo un altro capitolo nel modo di ascoltare e di acquistare la musica.

È stato il momento in cui l'industria è passata al contrattacco, cercando di capire dove aveva sbagliato e che cosa poteva fare per riprendere le redini del discorso.

Il 17 maggio 2002 Napster è stato acquistato dal gruppo Bertelsmann per 8 milioni di dollari. Nello stesso anno la Apple ha lanciato l'iTunes Music Store, un negozio di vendita digitale. Il 15 ottobre un trionfante Steve Jobs ha festeggiato la vendita di 150 milioni di canzoni.

La musica in rete ha coinvolto tutti i media: radio e televisione hanno subito la pressione di Internet con l'avvento dei canali You Tube e MySpace che offrono musica da vedere 24 ore su 24; la musica è

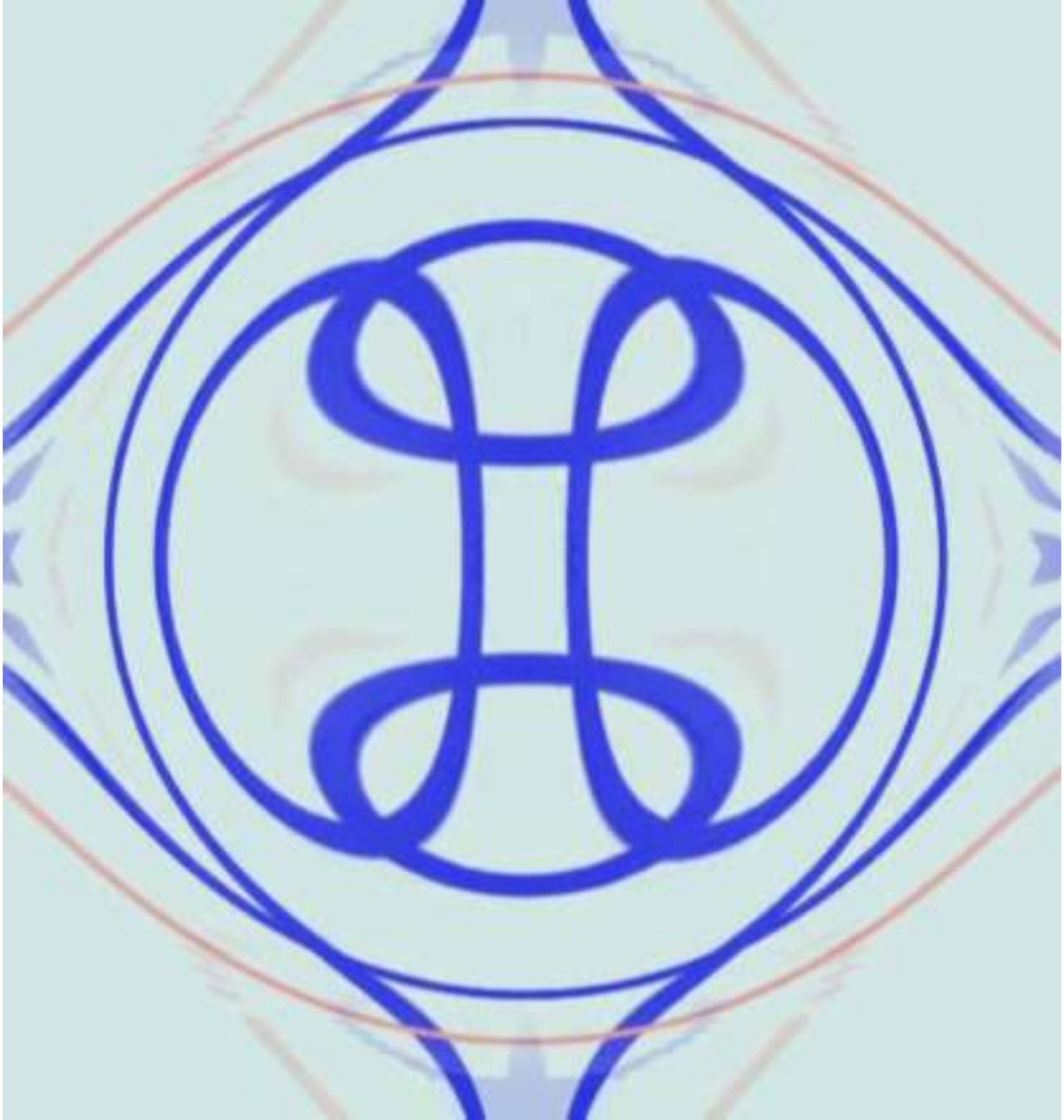


passata dai sistemi a più o meno alta fedeltà ai cellulari, diventati anche juke box portatili (ad esempio una canzone può diventare una suoneria di successo). Il computer è diventato il cuore della produzione e del consumo musicale: con il pc si ascoltano i cd, si trasformano e si scaricano file, ci si collega alla rete per scaricare musica e si suona perfino. Ben 30 tipi di supporto oggi sostituiscono il cd, dalle schede compact flash fino alle pen drive.

Giocoforza le cinque multinazionali della musica hanno dovuto trasformarsi in aziende multimediali, interessate e coinvolte finalmente nel processo di rielaborazione e di ridefinizione del sistema. La sfida è stata accettata e ha già prodotto risultati, tanto da far dire ad Alain Levy, amministratore delegato del gruppo Emi: *“Stando mutando il modo in cui i consumatori scelgono di ascoltare la musica: l'esplosione del mercato digitale farà registrare nel giro di due anni una crescita in grado di bilanciare ampiamente il declino dei tradizionali canali di vendita... Grazie a Internet stiamo assistendo al diffondersi di nuovi atteggiamenti”*. (G. Radice, Corriereconomia, 13 febbraio 2006)

Come si inserisce questa rivoluzione nella dialettica tra giovane e società adulta? Qualcuno ha visto nei problemi dell'industria culturale, nell'illegalità del file sharing, nella crisi del mainstream a favore del settore indipendente uno spostamento di prospettiva.

Oggi vivremmo, citando Pierre Levy, in un regime di democrazia digitale. L'industria del disco cerca di non andare a picco distrutta dal peer to peer e dalla musica on line, il giovane consuma musica sfuggendo al controllo del sistema e a diversi tipi di condizionamento.

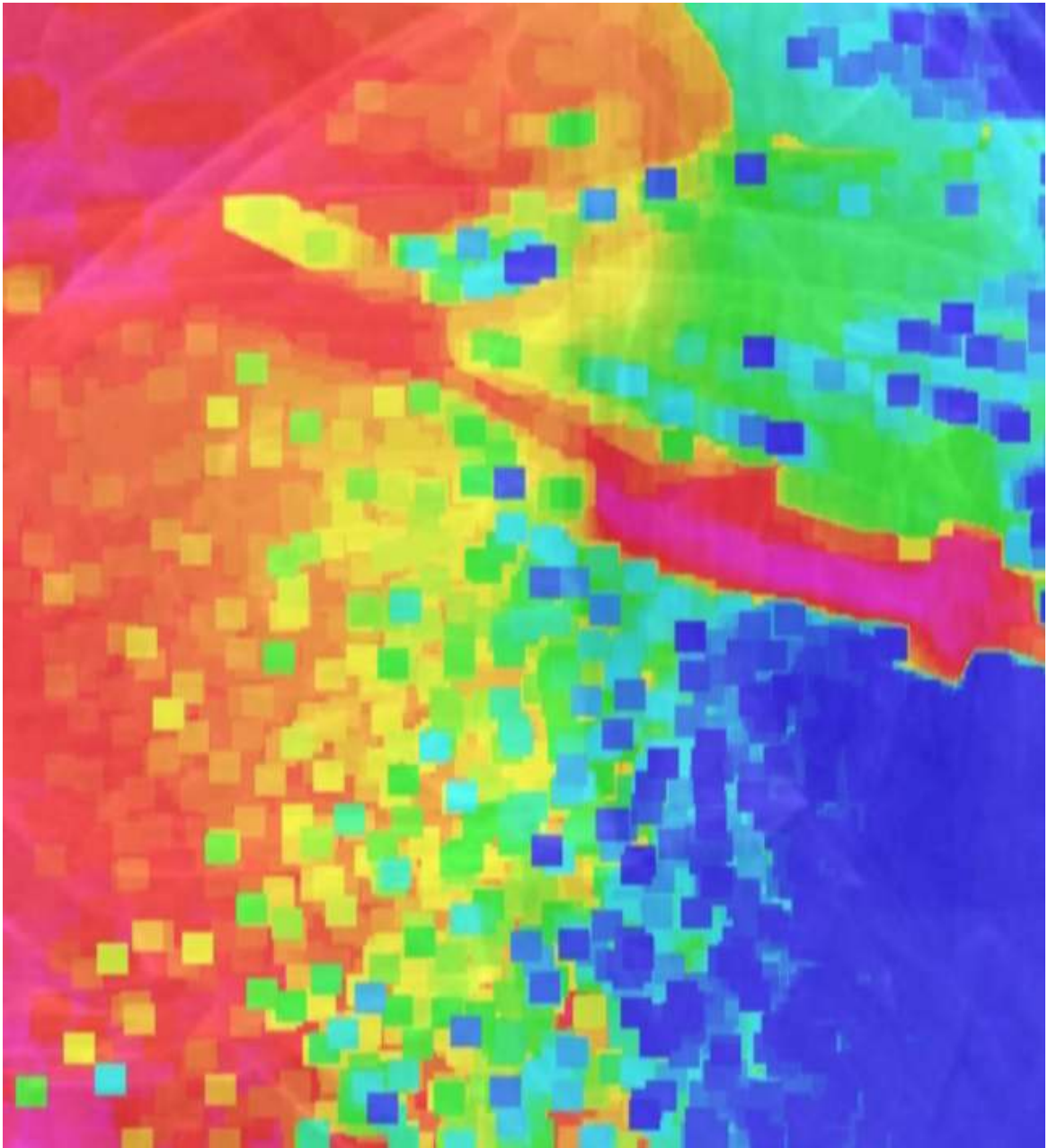


La sua ribellione avverrebbe usando la rete a proprio uso e consumo. Ma è veramente così? È in atto un nuovo rifiuto che rischia di mettere in ginocchio quel tipo di società? O sono solo nuovi segmenti di industria più avanzati che prendono il posto della vecchia classe dirigente?

*“L'intelligenza 'connettiva', il pensiero in Rete, l'open source sono il nuovo o meglio l'attuale paradigma di cambiamento di scenario”* dice Fabio La Rocca, ricercatore in Sociologia del Centre d'Étude sur l'Actuel et le Quotidien presso l'Università della Sorbonne Paris V e responsabile del GRIS, Groupe de Recherche sur l'Image en Sociologie. *Si parla troppo spesso di questo rapporto amore/odio tra il peer to peer e l'industria del disco - continua -. Le nuove generazioni accumulano sempre più conoscenza tecnologica e lo scambio in rete di file è un semplice segno di condivisione in cui si deve leggere anche un modo di approfondire la stessa conoscenza di artisti; in questo senso essa può essere democratica nel senso di un largo accesso a tutti. L'artista, la musica, non muoiono con il peer to peer. Spesso ci guadagnano perché la musica arriva a una larga fetta di individui e ciò globalmente e la conseguente proliferazione di attività ludiche, festival, concerti, happening musicali è anche un prodotto dell'attività di condivisione di hard disk musicali e video”*.

È la prima parte di una risposta più complessa e composita che affronta il “cambio di paradigma” radicale e che cerca spiegazioni sociologiche.

Continua La Rocca: *“Si cerca in ogni modo di regolarizzare, di stabilire delle norme contro questa forma di 'terrorismo' (termine che dev'essere*



*letto ovviamente secondo l'ottica del mercato). L'individuo contemporaneo ha sete di conoscenza e la rete internet permette un largo accesso nel suo continuo flusso informativo in cui siamo assorbiti. Le attività nel cyberspace spaventano l'industria che in ogni modo si adegua e usa strumenti necessari per non restare fuori dal flusso. L'industria del disco si è modificata enormemente e tiene atto delle attitudini della generazione tecnologica e quindi nascono nuovi segmenti di industria che di sicuro sono avanzati. Si ha oramai l'abitudine di parlare di una nuova classe dirigente, quella dei Netocrati (si veda l'analisi di Alexander Bard e Jan Söderqvist), in cui c'è una forte presenza di giovani che hanno il vantaggio, rispetto alle vecchie generazioni, di essere nati nell'era dell'avvento dell'Internet generalizzato e delle nuove tecnologie di informazione e comunicazione (NTIC). Quindi il loro strumento naturale è la Rete e la musica on line è il semplice adattamento al contesto culturale ed economico postmoderno. Se all'inizio era un rifiuto, una sorta di protesta generalizzata ora diventa un'attività che si banalizza e si attua. Il discorso, per chiudere, è racchiuso nella stessa logica di dominio: dall'underground al mainstream”.*

È difficile valutare se siamo ancora nella contrapposizione tra incorporazione e resistenza tanto cara ai sociologi di Birmingham. Per Iain Chambers le multinazionali sono tutt'altro che al capolinea: “Ci sono delle possibilità che noi non conosciamo, l'industria troverà il modo di uscirne. Ci sono nuove figure come il dj, artista che assembla il proprio prodotto. Il linguaggio musicale è diverso e complesso. Si vende musica ma c'è approssimazione nel concetto di produzione musicale. Anche

*quando parliamo di democrazia elettronica dobbiamo stare attenti. Non dimentichiamo che per noi il telefono è una cosa normale ma c'è tutta un'altra parte del mondo che non ha ancora queste possibilità”.*

Quello che Chambers vuole dire è che la crisi non è stata generata dall'audience, dall'universo giovanile o da qualche altro elemento esterno. Il cataclisma che sta affrontando l'industria culturale è un fenomeno generato dall'interno, da settori che hanno avuto la preponderanza su altri.

Se esiste ancora oggi un rapporto di ciclicità tra vendita dei dischi e la rivolta è perché *“si tratta di un processo che crea valore aggiunto: i segni della ribellione di ieri sono presenti nella cultura di oggi. C'è qualcosa che resta fuori dal circuito commerciale e che diventa parte della cultura”.*

L'altro paradigma che potrebbe rappresentare la realtà in cui viviamo è quello ipotizzato da Nicholas Abercrombie e Brian Longhurst imperniato sul rapporto *“Spettacolo-Performance”*. È il caso del *prosumer*, una forma ibrida di utente a metà tra il produttore e il consumatore: emblema questo del nuovo assetto creativo, istituzionale e sociale che viene istituito dai new media per quanto riguarda le forme di espressione e la musica in particolare.

La figura del consumatore e del produttore si confondono tra loro nel paradigma *Spectacle/Performance*”, in cui l'audience non è più solo passiva ma è essa stessa protagonista del processo produttivo.

Si formano nicchie di mercato, di fruitori e nuove comunità, anche giovanili, che si conoscono e si frequentano in modo virtuale definendosi attorno all'interesse per un certo gruppo o genere

musicale. Saranno in grado di dire la loro, di confrontarsi con la grande industria? È presto a dirsi.

Non esistono più come negli anni Sessanta e Settanta poli di aggregazione visibili, tangibili. Il giovane è sempre più rinchiuso in sé, in un nichilismo che lo fa sentire un “ospite inquietante” della nostra società

I new media cambiano il modo in cui facciamo esperienza della musica e dei musicisti. Usando la logica del frammento e del “taglia e incolla”: siamo già a contatto con la cifra della postmodernità. Con semplici programmi è possibile far circolare la musica tra vari utenti, tagliare parti di canzoni e associarle con altri frammenti, modificare i parametri del suono fino a distorcerlo, creare playlist musicali basate sul proprio gusto personale. Audio, video, immagini, parole: multimedialità e interattività sono i tratti che caratterizzano i nuovi mezzi a disposizione dell'uomo.

Probabilmente è ancora presto per dire e per comprendere che cosa stia accadendo e quale sarà in futuro il rapporto tra industria culturale e il mondo che le gira intorno.

Non c'è all'orizzonte una generazione con idee chiare. L'adolescente di oggi ha difficoltà nel riconoscersi in valori autentici. Michel Maffesoli parla di “Disincanto dal mondo” e di “Reincanto del mondo” attraverso la tecnica: *“Internet crea sì delle relazioni virtuali tra i soggetti. Ma una parte di questi legami, almeno un quarto, direi, diventano legami reali che oggi sono assolutamente transnazionali. Si pensi alla mobilità dei giovani che viaggiano in tutto il mondo e godono*

*ovunque di ospitalità sulla base della condivisione di esperienze come la musica, il sesso o la religione”.*

Seguendo il pensiero di Maffesoli le possibilità di condividere la musica e di scambiare opinioni su di essa favoriscono la formazione di comunità virtuali di musicisti e fan; un uso simile della Rete traccia nuove linee di demarcazione e configura un'altra territorialità. Quelle di Internet sono tecnologie di distribuzione che non agiscono come semplici apparati di produzione e consumo della musica. Determinano pubblici trasversali. Creano un nuovo utente. Danno luogo a quelle che il sociologo francese chiama “nuove tribù metropolitane”, gruppi virtuali che assolvono alle ataviche necessità comunitarie ormai dimenticate dalla società. Collettivi pensanti uomini-cose, piccole arche del sapere che configurano approdi sicuri nel diluvio di informazioni telematiche: così potrebbero essere viste secondo Pierre Lèvy le comunità virtuali che si formano in Rete attorno a un particolare interesse (come la musica per esempio).

Le nuove tecnologie incidono nel caso specifico su come le persone arrivano alla musica e su come la musica giunge a esse; la tecnologia ha permesso il congelamento del tempo e dello spazio in cui ha luogo una performance e ha potenzialmente reso disponibile infiniti esemplari di uno stesso evento per tutti gli uomini, i tempi e i luoghi.

Così come era stata pensata in passato, l'opera d'arte non esiste più. Le nuove tecnologie della comunicazione e dell'informazione conducono alla disintermediazione e soprattutto alla ridefinizione della natura del prodotto musicale, senza dimenticare che definiscono un nuovo



fruitore più attivo e autonomo rispetto all'era della cassetta e perfino del compact disc.

Iain Chambers invece crede che la difficoltà di mettere a fuoco una dialettica del presente risieda nella difficoltà di comprensione tra chi giovane non lo è più e il mondo degli adolescenti: *“Sono degli alieni per noi. Noi siamo osservatori esterni, troppo distanti per giudicare o per essere in grado di tradurre quello che pensano”*.

Tra questi pensieri che si rincorrono si frappongono dati e vicende che in qualche modo contraddicono gli ultimi avvenimenti. È di qualche giorno fa la notizia della prossima nascita di MySpace Music, creata per offrire una alternativa credibile ad iTunes, il negozio virtuale di musica e filmati digitali della Apple, diventato il numero due del settore negli Usa, dietro al colosso dei supermercati Wal-Mart.

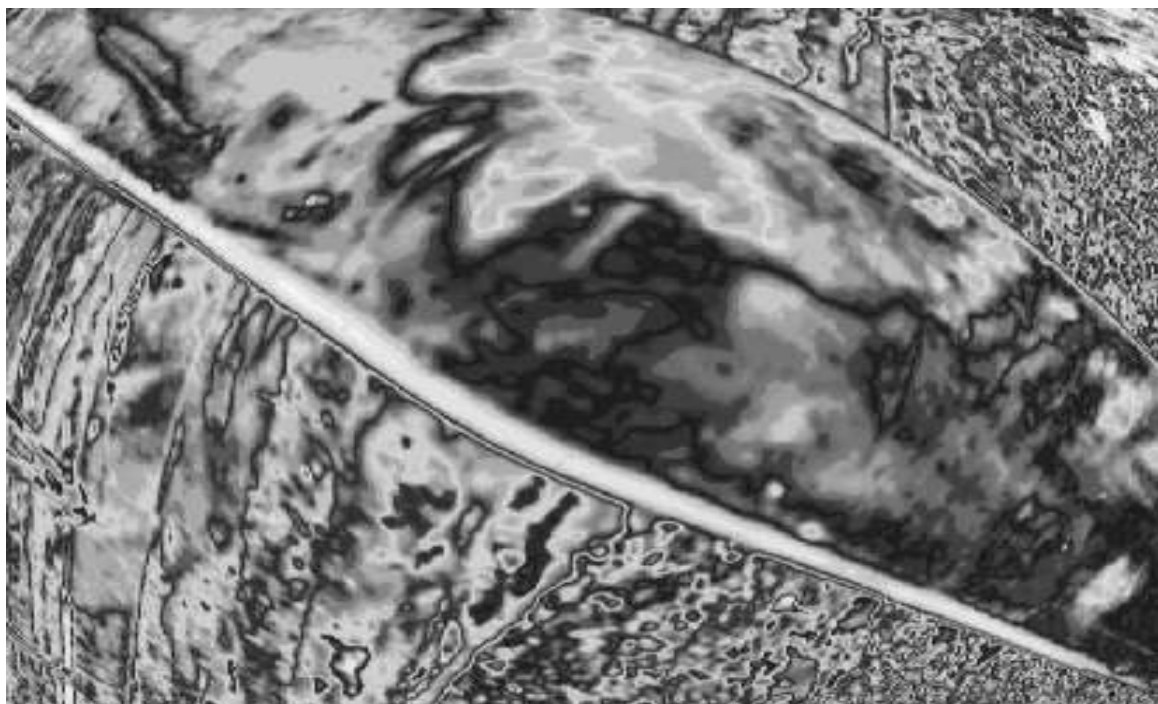
Se Rupert Murdoch riuscirà a firmare tra la sua MySpace, tra le maggiori comunità virtuali del mondo, e almeno due delle major discografiche, la Sony BMG e la Warner Music Group, MySpace Music sarà attiva dalla fine del 2008.

C'è confusione e incertezza anche in campo artistico sulle scelte da fare. Qualcuno ha già fatto la propria scelta di campo. Il prossimo album di Elvis Costello, ad esempio, uscirà in vinile, ritornando all'antico e sarà seguito da una versione in Internet. Niente cd, una opzione seguita anche dal gruppo rumorista dei Nine Inch Nails che stanno vendendo il loro nuovo disco “Ghost I-IV” solo in rete. In una settimana hanno incassato un milione e seicento mila dollari.

Il gruppo dei Pennywise ha firmato per MySpace nella speranza di

distribuire duecentomila copie del loro “Reason to Believe” senza pubblicare un solo cd. I Radiohead sono stati gli apripista di questo nuovo modo di concepire la distribuzione di opere musicali offrendo l'album “In Rainbows” in digital download alla fine del 2007.

È evidente che il futuro sia tutt'altro che scritto. Dipenderà da molti fattori, da una serie di variabili che possono mutare rapidamente di stagione in stagione. I giovani sembrano alla finestra, come l'industria culturale. Si guardano senza comprendersi molto. Senza amarsi molto. È il loro destino, essere in perenne conflitto. Se vi sarà un'altra rivoluzione, forse sarà il bancone digitale a venderla. Cambiano codici e strumenti, ma la storia resta sempre la stessa, immutabile.



# La scia di Fibonacci

di Claudio Bonechi

Il pensiero musicale parte dalle immagini acustiche inconse per produrre una successione di suoni, e per dare vita a un'immagine musicale indirizza e determina l'architettura di quella successione, impalpabile eppure piena di profonde possibilità espressive e comunicative.

Albert Schweitzer parla anche di immagini visive come generatrici di temi in J.S. Bach (Albert Schweitzer, *Bach il musicista poeta*, Milano, Suvini Zerboni):

Nelle sue opere si trova tutta una serie di temi elementari nati da immagini visive, ognuno dei quali dà origine ad una famiglia di temi leggermente diversi a seconda delle diverse sfumature dell'idea che egli vuol tradurre in musica. Spesso la stessa radice appare così in venti o venticinque varianti diverse poiché Bach, per esprimere un'idea, ritorna sempre alla corrispondente formula fondamentale.

Egli può esprimere così ogni idea con sorprendente evidenza, e specialmente per la descrizione del dolore e della gioia la sua musica ha una tale varietà di sfumature che non si trova presso nessun altro musicista.

Quando ci si sia bene impadroniti degli elementi del suo linguaggio, anche le composizioni prive di testo letterario, come i preludi e le fughe del *Wohltemperierte Klavier*, diventano in un certo senso parlanti, ed esprimono anch'esse delle idee concrete. Se invece la musica è scritta su

di un determinato testo, noi siamo in grado di precisarne le idee più caratteristiche ricavandole dalla sola osservazione dei temi, indipendentemente dal testo.

È forse da intendere che le immagini visive di cui parla Schweitzer siano una mediazione tra il mondo esterno e le immagini acustiche interne del compositore.

Qualcosa di simile si può dire delle relazioni numeriche ritrovabili in grande quantità nella musica di Bach. La sua mente, formata all'ombra della severa religione luterana, costruisce la musica da musicista, non da matematico, ma la sua inarrivabile capacità di mettere in musica i sentimenti più profondi e universali passa attraverso concezioni di armonia matematica; essa ha lo scopo di collegare la musica alle profonde radici dell'universo, secondo la quella visione esoterica condivisa con altri artisti e uomini di cultura del passato e del presente.

Non si sa poi, a parte casi dichiarati o facilmente interpretabili, quanto i “giochi” numerici siano stati da lui impiegati in modo cosciente e quanto alcuni di essi risultino da un pensiero inconscio che cerca l'accordo con strutture numeriche diffuse in natura, come appunto la sezione aurea e la serie di Fibonacci. Certo, è difficile pensare sia stato un caso il fatto che Bach abbia aspettato a iscriversi alla Società Musicale del suo allievo Mizler in modo da essere il socio n. 14, che si sia fatto ritrarre indossando un panciotto con 14 bottoni, che nel Canone enigmatico, da lui presentato come lavoro di ingresso, tra i segni di ritornello, sia la prima che la seconda voce contengano 14 note

(è il numero del nome BACH, ottenuto sommando i numeri ordinali delle lettere: A=1, B=2, C=3, H=8. Sia il 14 che il suo retrogrado 41 e i loro multipli ricorrono in molte composizioni bachiane; tratto ossessivo o strategia unificante?). Grazie alle teorie di Massimo Fagioli, che ha scoperto le dinamiche fondamentali della psiche umana fondate su un inconscio sano, fonte della creatività umana e quindi tutt'altro che perverso, noi oggi possiamo parlare di pensiero inconscio, e questo ci permette di superare anche quella concezione mistico-matematica in base alla quale Leibniz asseriva che “la musica è un occulto esercizio di aritmetica dell'anima, ignara di fare operazioni matematiche”. Potremmo anche azzardare l'idea, di cui la Fisica ci darebbe conferma, che certe relazioni matematiche, come quelle sopra citate, sono diffuse in natura perché in definitiva si riconducono al grande principio fisico della conservazione dell'energia e delle condizioni di equilibrio “locale” ad esso connesse.

Se la natura “usa” la sezione aurea e la serie di Fibonacci perché non dovrebbe farlo la mente umana? Forse l'uso di alcune relazioni numeriche è addirittura spontaneo per certe menti e questo potrebbe spiegare il motivo di tante ricorrenze matematiche nella musica di Bach, ma non solo nella sua: sono tanti i musicisti in cui è possibile ritrovarle. Molti dicono che si tratta di pure coincidenze o di forzature da parte di cercatori zelanti (nell'Ottocento la nascente psicologia sperimentale cercò di dimostrare che le proporzioni del rettangolo aureo erano “per natura” quelle preferite dal genere umano. Non ci riuscì, né c'è riuscita nel Novecento). Ma le coincidenze sembrano

troppe e così anche le forzature: potrebbe allora trattarsi di una particolare capacità della mente umana, in alcuni molto sviluppata, del tipo di quella che genera l'intuizione dello spazio e delle sue proporzioni senza eseguire alcuna misura, che casomai ne conferma a posteriori l'esattezza. Avrebbe forse ragione Leibniz?



Se il tipo di pensiero determinante fosse questo esoterico-matematico, avremmo avuto musica bellissima dai molti altri autori che utilizzano gli stessi procedimenti compositivi, cosa che finora non è accaduta. Secondo Dino Villatico bisogna “leggere la musica di Bach come una forma altissima di pensiero, e il punto di congiunzione tra pensiero e sentimento è dato proprio dal fatto che in Bach la *musica mathematica (theoretica)* è al contempo *musica pathetica*, e il numero quindi si sposa con

l'emozione, in una sorta di geometria degli affetti” (D. Villatico, *Numerologia bachiana*, in *Rassegna Musicale Curci*, Milano, settembre 2008). Ma non mi risulta che Villatico alluda a un pensiero inconscio; sospetto che per lui (e non solo per lui) il pensiero coincida con il pensiero cosciente.

Di un altro grande compositore, Beethoven, è più facile intravedere il pensiero musicale, visto che la sua poetica è esplicitamente influenzata dalla filosofia kantiana, soprattutto dal suo “imperativo morale”. Come appare dai *Quaderni di conversazione* (cfr. Luigi Magnani, *Beethoven nei suoi quaderni di conversazione*, Einaudi, Torino, 1975), proprio da Kant egli trae i due famosi principi su cui basa il suo lavoro compositivo: il "principio di opposizione" e il "principio implorante". Il primo si manifesta in temi musicali, caratterizzati da robustezza ritmica e tonale, il secondo in svolgimenti melodici, lirici e cantabili. La dialettica tra questi due principi fa parte di un pensiero indirizzato alla costruzione di immagini musicali i cui contenuti riflettono l'atteggiamento di B. verso il mondo e verso i suoi simili; è pensabile che la potenza e l'originalità della sua musica, della passione umana che comunica, provengano da immagini acustiche particolarmente “forti” e dall'intervento di quel pensiero che partendo da esse si manifesta nel modo di comporre e di costruire le successione e i raggruppamenti dei suoni.

Non è questo il contesto per approfondire il tema del pensiero musicale, sul quale esiste una letteratura vasta e corposa; mi interessava solo evidenziare che il pensiero musicale è fondato su

immagini acustiche e quindi la sua base è inconscia. Chiaramente nessuno nega il ruolo dell'irrazionale nell'origine della musica: ma non esiste l'idea che sia possibile collegare il pensiero musicale alle immagini acustiche. Se l'irrazionale è inconoscibile, il pensiero sarà solo pensiero cosciente e un'analisi rigorosa non può che fermarsi ai fatti coscienti; ne segue che la ricerca su questo collegamento e in generale sul rapporto tra immagini acustiche e musica non è ancora iniziata.

Per riassumere, mi pare che si possa pensare che nella musica la bellezza abbia origine dalle immagini acustiche profonde del compositore, create a partire dai primi giorni di vita, mentre la realizzazione di tale bellezza sia ottenuta dall'attività del pensiero musicale, che fondendosi con la creatività forgia immagini musicali, rappresentabili attraverso voce e strumenti musicali. L'insieme delle immagini musicali è valido se costruisce un senso, il carattere per il quale l'ascolto diventa un'esperienza psichica appagante; è tanto più valido quanto maggiore, quanto più universale è il senso. L'esperienza dell'ascolto, a sua volta, si avvarrà della qualità delle immagini e del pensiero dell'autore, in una comunicazione in cui l'ascoltatore gioca un ruolo attivo: egli lascerà che l'immagine musicale generata dall'ascolto stimoli il proprio mondo interiore e possibilmente ne induca un ampliamento e un approfondimento.

Tornerebbe la domanda del perché la musica si sia strutturata sul suono come fenomeno acustico periodico (distinto dal rumore). E' una domanda a cui è difficile rispondere. Possiamo concludere però con



due osservazioni: una sulla fisiologia del sistema percettivo e l'altra sulla simbolizzazione del suono.

Prima osservazione. L'orecchio interno è strutturato con una linea di sensori (in realtà una spirale, la coclea - una spirale logaritmica, naturalmente, descrivibile tramite la famosa sezione aurea) che continuamente effettuano misure temporali sull'onda idraulica del liquido cocleare indotta dal timpano, recettore del suono che proviene dall'esterno. Secondo le più recenti teorie, le misure riguardano i tempi di propagazione dell'onda, attraverso i quali il sistema percettivo superiore caratterizza l'altezza del suono. Quando il suono è “armonico”, vale a dire periodico e quindi strettamente legato ai numeri interi, le misure risultano semplificate, meno impegnative per l'apparato percettivo e per l'elaborazione dei segnali a livello superiore. Ciò si verifica anche in presenza di due suoni contemporanei: se in più i loro periodi (o le loro frequenze, il che è lo stesso) stanno in rapporto come due numeri interi piccoli (per l'intervallo di quinta, ad esempio DO-SOL, le frequenze sono in rapporto 3:2, mentre per l'intervallo di terza DO-MI il rapporto è 4:3.), significa che i due suoni sono fortemente correlati l'uno all'altro, ossia che il suono complessivo somma dei due ha a sua volta un periodo dello stesso ordine di grandezza dei singoli suoni: questa è proprio la condizione in cui i due suoni vengono percepiti come “consonanti”, ossia gradevoli.

Seconda osservazione. La natura “armonica” del suono, il suo essere strettamente legato ai numeri interi gli ha reso possibile diventare

simbolo, e poi sequenza di simboli, cioè elementi ben distinguibili l'uno dall'altro, come i fonemi, codificati in *modi* e *scale*, quindi adatti a costruire una composizione, similmente a quanto avviene in un mosaico o nel linguaggio parlato. Diversamente dai fonemi, l'espressione del mondo interiore più vicino alle emozioni e alle immagini inconse non ha avuto bisogno di assegnare significati prestabiliti ai simboli sonori (in occidente le *note*) e questa libertà ha rivelato enormi possibilità espressive delle combinazioni sonore, capaci, come diceva Mendelsshon, di sfumature infinite, superiori a quelle del linguaggio verbale.

*Nota. Il pensiero di Massimo Fagioli è esposto nei suoi libri pubblicati dalle nuove Edizioni Romane, a Roma.*



## Per cominciare a suonare

intervista a **Ciro Fiorentino**

*Ciro Fiorentino, responsabile del Coordinamento Nazionale dei docenti di Strumento musicale, ha pubblicato con Massimo Orlando, per la Carish, un interessante volume in cui si occupa delle scuole ad indirizzo musicale, unica opportunità pubblica in cui si può studiare violino, pianoforte, flauto, chitarra e numerosi altri strumenti 'tradizionali' a partire già dagli undici anni, secondo un percorso strutturato ed omogeneo, esattamente come se si trattasse di una delle materie scolastiche tradizionali...*

**Girolamo De Simone:** Il tuo libro “L’Insegnamento musicale” (Edizioni Carish) si pone come contributo didattico essenziale per quanti si occupino di scuole ad indirizzo musicale (uso qui la dicitura prevista dal Decreto istitutivo di questi corsi). Puoi descriverci il *Leitmotiv* del libro, tracciandone le linee guida?

**Ciro Fiorentino:** Il libro non nasce da un'idea iniziale, bensì dalla volontà di riordinare e dare organicità e completezza ad una serie di articoli apparsi sulla rivista Falaut, da me curati in collaborazione con Massimo Orlando (coautore del libro), ed alla mole considerevole di interventi in Convegni e Seminari a cui ho partecipato nell'ultimo decennio. L'obiettivo principale, pertanto, è stato quello di mettere a disposizione degli operatori del settore, e di coloro che si apprestano ad esserlo, una sorta di Vademecum che consentisse, da un lato, la rapida consultazione su aspetti specifici e, dall'altro, una disamina complessiva dell'evoluzione didattica e normativa di

queste scuole. Un obiettivo forse un po' ambizioso, ne eravamo consapevoli, ma che abbiamo affrontato nella convinzione che fosse necessario mettere un punto fermo, dal quale poi poter ripartire per ulteriori analisi e sviluppi, che consentisse di definire un'identità comune delle SMIM e il progetto didattico che con esse si è sviluppato dal 1975 (anno del primo decreto sulla “sperimentazione musicale”) ad oggi.

**GDS:** Spesso il grande pubblico, la maggioranza dei genitori, non conosce, non sa, che questi corsi consentono ai loro bambini di avere accesso allo studio di strumento nella scuola pubblica. Come mai esiste questo gap informativo? Le ipotesi che ti ventilo sono due: guerra tra poveri (docenti di musica, ex di educazione musicale, da un lato e docenti di strumento dall'altro), oppure grande esiguità territoriale nella distribuzione dei corsi (nel senso che ne occorrerebbero di più)?

**CF:** Le motivazioni sono purtroppo molte e di vario tipo. Partirei dal fatto che la disinformazione è quasi la norma nel panorama scolastico. Una disinformazione che colpisce ogni aspetto, dalle scelte sui modelli scolastici ai criteri di valutazione, passando attraverso i contenuti delle discipline e le finalità delle stesse. Una disinformazione in parte dovuta alla veloce evoluzione della società, che la scuola rincorre e che



rende i modelli didattici, di cui i docenti ed i genitori hanno avuto esperienza diretta, del tutto inadeguati all'analisi ed alla comprensione del mondo contemporaneo. A ciò, inevitabilmente, si aggiungono delle ragioni specifiche legate all'eccezionalità, che rappresenta l'Indirizzo Musicale all'interno del sistema scolastico del nostro Paese. Esso, infatti, pur essendo stato ricondotto ad ordinamento nel 1999, resta destinato ad una minoranza di soggetti (scuole o alunni) e continua pertanto ad essere visto come un'anomalia del sistema e non come un'opportunità. A ciò si aggiunga che la fonte della disinformazione è spesso proprio l'amministrazione scolastica che, ad ormai quasi 10 anni dall'entrata in vigore del DM 201/99, a volte ancora appare non essersene accorta e, quasi sempre, fornisce informazioni che possono essere perfino di carattere opposto, a seconda dell'USP o dell'USR a cui ci si rivolge. Non a caso nel libro un'ampia sezione viene dedicata all'analisi del dettato normativo. Ad un quadro già così desolante, si deve aggiungere la totale incertezza sui sistemi di reclutamento del personale, con un continuo ricorrere a sanatorie, norme riservate e annunci di modifiche, che non arrivano mai ad essere definitive. Il risultato finisce per assumere il carattere di una guerra tra poveri, con aspiranti docenti che si organizzano per gruppi, a seconda del possesso di un requisito piuttosto che di un altro. Credo, però, che questo sia il risultato e non la causa, della mancata definizione di regole certe, con la conseguente impossibilità per gli aspiranti di conoscere i criteri di selezione prima di scegliere il proprio percorso di studi. Analogamente accade che, in assenza di una adeguata programmazione territoriale, la diffusione delle SMIM sia ancora caratterizzata dalle iniziative di singoli Docenti e/o Dirigenti Scolastici e che, conseguentemente, le aspettative siano legate più a motivazioni e necessità personali che non alle reali esigenze del territorio e dell'intero riassetto degli studi musicali.

**GDS:** La cosa che mi appare più strana è che anche i grandi musicisti, quando fanno le consuete dichiarazioni/lamentazioni alla stampa (penso al musicista di medio successo italiano che viene intervistato dal giornalista di media cultura di quotidiani-tipo come *Repubblica* o *Il Corriere...*) non fanno per nulla riferimento ai lusinghieri risultati già raggiunti... come mai? Nemmeno loro li conoscono oppure li snobbano (conoscendoli poco)?

**CF:** Entrambe le cose direi. Sicuramente non li conoscono. Teniamo conto che nella migliore delle ipotesi sono informati dell'esistenza di questi corsi e magari ne intuiscono l'utilità, sul piano della diffusione dell'apprendimento musicale, strumentale in particolare. Il costante aumento del loro numero ha reso sempre più evidente la possibilità, per gli strumentisti, di trovare così un interessante sbocco professionale ed ha portato ad un loro progressivo distinguersi quale struttura di base per gli studi di indirizzo. Tutto ciò agli operatori musicali attenti non è certo sfuggito, ma conoscere è altro. Ai più non è assolutamente chiaro cosa queste scuole abbiano prodotto sul piano dell'innovazione didattica ed è evidente che, proprio nei momenti di crisi sistemica, forte è la tentazione di rifugiarsi nelle sicurezze, che spesso coincidono con la richiesta di garantire il ripristino di ciò che si è sperimentato e apprezzato, finendo per difendere a spada tratta unicamente il modello degli studi *conservatoriali*. Una scelta del resto comprensibile, se si pensa che, ormai da troppo tempo, ogni discussione inerente le riforme degli studi, e certamente non solo quelle riguardanti l'ambito musicale, raramente parte da una riflessione metodologica o da un'esigenza di rinnovamento pedagogico. La comunità didattica è al perenne inseguimento di *altre* esigenze. Ultimamente banalmente di origine economica, ma nel recente passato semplicemente ci si è trovati a dover far fronte alla necessità di adeguarsi ai modelli europei. Riforme quindi che sono state *subite*, non scelte,

nelle quali si confonde anche il modello delle SMIM che, invece, risulta essere tutt'altro. Un'esperienza nata da esigenze reali, che ha dovuto costantemente confrontarsi con il territorio in cui opera ed in cui l'innovazione didattica si è misurata con le esigenze di alunni che sono il riflesso reale della società in cui viviamo, non una élite con aspirazioni aristocratiche, selezionata in base alle esigenze della struttura scolastica stessa.

**GDS:** Veniamo ad altre dolenti note: la guerra tra corsi ad indirizzo ed efflorescenza dei laboratori musicali (ne esiste una infinità, di varia provenienza e tipicità). Le cose non dovrebbero essere in contrasto, ma in questo clima di guerra tra poveri, e di risparmio di risorse (ancorché essenziali), si finisce col farsi la guerra anche sull'utilizzo degli strumentini a percussione, figurarsi poi quando si tratta di tastiere o strumenti elettronici... Che ne pensi?

**CF:** Sì, è vero, è innegabile l'esistenza di una lotta per accaparrarsi le poche risorse esistenti ma, anche in questo caso, ciò è il frutto di errate valutazioni strutturali e culturali. Dovrebbe infatti risultare evidente, in un quadro normativo chiaro e definito, che se proprio dovesse esserci un problema di *concorrenza*, questo dovrebbe evidenziarsi tra strutture tra loro antagoniste. Non ha infatti alcun senso una contrapposizione Laboratori/SMIM. I primi, semmai, dovrebbero essere considerati in concorrenza con l'Educazione musicale per la diffusione generalizzata della formazione musicale. Dovremmo quindi chiederci se sia utile prevedere dei luoghi di approfondimento dell'area musicale o una presenza maggiore della musica nei curricula della scuola a tutti i livelli. Allo stesso modo le SMIM dovrebbero essere in concorrenza con i Conservatori, che ancora attingono fortemente all'ambito della formazione di base, invece di spostare progressivamente la

loro area di competenza al settore dell'Alta Formazione. Detto ciò, è chiaro che in assenza del completamento della Riforma degli Studi Musicali, con l'avvio nella Scuola secondaria di secondo grado del percorso intermedio tra le SMIM e l'AFAM, un po' tutti sono costretti a svolgere un ruolo di supplenza per evitare clamorosi buchi nel percorso formativo. La sfida, però, non può essere ridotta alla rivendicazione di presunte maggiori competenze degli uni o degli altri. Ciò che potrà portarci ad un assetto non solo nuovo, ma migliore, è il reciproco riconoscimento delle rispettive specificità ed un accordo comune per rivendicare, a tutti i livelli, una più adeguata presenza nel sistema formativo dei saperi musicali, siano essi considerati dal punto di vista del bagaglio culturale del cittadino di una società sempre più multimediale o della formazione professionale, in un settore che dovrebbe vederci ai primi posti nel panorama internazionale, non tanto per rivendicare il ruolo svolto nel passato, quanto quello che si intende continuare a svolgere nel futuro.

**GDS:** Andando per convegni la sensazione è che si dia per scontata l'esistenza di una musica “didattica”, o “per tutti”, intento evidentemente perseguito da politici di vecchio corso e dalle loro iniziative, la quale musica ed iniziative, però, spesso “poggiano” o “si appoggiano” sull'esistenza di bambini che poi “accompagnano”, suonando sul serio, quelli che cantano o giocano con ritmi, prediligendo del momento performativo il solo istante ludico.

Forse portare la musica a tutti dovrebbe significare che tutti possano suonare sul serio uno strumento (anche suonare il corpo, magari, o uno strumento non convenzionale), con deliberato atto creativo profondo (Giuseppe Chiari e John Cage insegnano bene, in proposito), e non che operazioni di bassissima qualità (e 'forzose', retoriche) possano diventare l'alibi per non aver compiuto questa operazione di “allargamento” creativo e immaginativo. Forse si dovrebbe operare anche con una strategia che tenga conto di prospettive e



politiche culturali di cui tutto sappiamo, ma che abbiamo scordato o lasciato nel dimenticatoio dei magnifici Settanta...

**CF:** Concordo sostanzialmente con questa impressione e, anzi, credo sia forte, e ultimamente spesso più presente, il pericolo di vedere contrapposta la necessità di garantire un miglioramento della formazione musicale di base a quella più consapevole e realmente partecipata. Le cause però sono molteplici. Sicuramente vi sono intenti derivanti da modelli culturali e politici che hanno, anche a mio avviso, fatto il loro tempo, ma tali proposte si poggiano indiscutibilmente sulla nostra incapacità di farci promotori di un profondo rinnovamento didattico. In un mondo in cui a nessuno passerebbe per la mente di studiare la matematica o la pedagogia su testi di un secolo fa, non fa neppure notizia che nell'ambito musicale i testi ancora oggi più venduti siano spesso dei metodi strumentali assai più antichi. Non intendo con ciò che debbano essere buttati, ma certamente non sono più adeguati alle esigenze, ai gusti, alle motivazioni dei nostri alunni. Il fatto stesso che la discussione si concentri sempre e solo sulla necessità di uno studio precoce degli strumenti, ai fini di una competenza tecnico-strumentale adeguata alle esecuzioni dei grandi capolavori del passato, risulta terribilmente fuorviante. Questo aspetto non va nascosto né evitato, ma è necessario comprendere che sempre più, in futuro, la professione musicale sarà *altro*. Sempre più il musicista dovrà essere una figura che, come in passato, possa ricoprire ruoli diversi o essere capace di riconvertire le proprie competenze alla luce del variare del mercato del lavoro così come anche delle esigenze espressive e dell'evoluzione degli strumenti (si pensi soltanto a ciò che sta avvenendo nel campo dell'elettronica). Credo, pertanto, che solo attraverso una riconversione metodologica dell'apprendimento di base della formazione strumentale, capace di evitare un'anacronistica contrapposizione tra la



## Questo eterno presente

Estratti 'didattici'

di **Luciano Cilio**

Il dadaismo e il conseguente surrealismo, al di là di quelle che sono considerate le loro istanze oggettive, voglio dire l'influenza determinante che ebbero sulla pittura di Dalì, Mirò, Picasso, De Chirico, Ernst, sul teatro di Artaud, sul cinema di Clar, Bunuel, furono essenzialmente e fundamentalmente movimenti di pensiero (Tzara, Apollinaire), più precisamente una condizione dello spirito ad un'apertura della mente che influenzò un'epopea di produzione artistica la cui istanza primitiva e determinante fu il proposito preciso di distruzione di ogni valore, modello e schema formale della tradizione, per una critica globale alla civiltà borghese, esprimendosi attraverso manifestazioni pubbliche improntate al gusto del caotico, del fortuito, del giocato, del gratuito

(spettacoli non spettacolari e provocatori, parole in libertà, corrosiva ironia).

Da questo punto di vista, a parer mio, fondamentale per una idea globale dei movimenti (...) la figura e l'opera di Erik Satie (pseudonimo di Alfred-Eric Leslie-Satie, Honfleur 1866 - Parigi 1925), compositore francese e i suoi correligionari e discepoli Francis Poulenc, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Luois Durey, Geordes Auric, cosiddetto "Gruppo dei Sei", il cui ideologo fu il poeta Cocteau fin dal 1918, anno di pubblicazione di "Le coq et l'arlequin".

L'ironia fu la regola principale del gruppo sia nella teoria che nella pratica musicale; il risultato fu un "oggetto" sonoro definito, decisamente fuori da timbri impressionisti, per avvicinarsi e assimilarsi sicuramente al più vasto movimento classicista e oggettivista che dilagò in Europa nel primo

dopoguerra.

Ripudiando qualsiasi aulicità accademica, i “Sei” e Satie cercarono spunti dissacranti e prosaici, testi senza senso, immagini appartenenti al mondo delle macchine, allusioni al café concerto, al music-hall, al circo, al jazz afro-americano. Questo modo di porsi nei confronti della tradizione colloca, a parer mio, i “Sei” decisamente tra le cosiddette avanguardie del primo Novecento; in effetti non è molto difficile cogliere delle analogie tra i loro modi e quelle di movimenti come il futurismo, Dada, il cubismo o il surrealismo; nella comune avversione al romanticismo e all'impressionismo nella generale crisi di valori che seguì la prima guerra mondiale, deridendo con sarcasmo ogni lirismo, ogni aspirazione al sublime.

Ad Erik Satie, animatore del gruppo, si deve ancor più l'idea personalissima di una “*musique de tapisserie*”, “*music que*

d'ameublement” contrapposta alla musica dotta. Lo stile polemico e sovvertitore di Satie si trova, d'altra parte, a parer mio, ancor prima del manifesto Dada (1961), anche nelle sottili “*Descriptions Automatique*” (1913) e negli “*Sports & divertissements*” (1914) per pianoforte. Opponendo innegabilmente una sorta di puro “formalismo oggettivo” ad attributi sentimentali e emozionali nel linguaggio musicale. Nel 1917 e 1918 Satie realizzò completamente la propria poetica musicale fondata sulla totale rinuncia soggettiva per un rigore formale assoluto, con due spettacoli: “*Parade*”, scene e costumi di Pablo Picasso, coreografia di Léonide Massine, testo di Jean Cocteau, rappresentato dai Balletti russi di Diaghilev; e “*Relache, Ballet instantanéiste*”, su testo e scene di Francis Picabia (con il famoso intermezzo cinematografico di René Clair “*Entr'acte*”, 1924), rappresentati a Parigi con enorme scandalo fino a

strascichi in tribunale. Nello stesso anno “Mercurio”, sempre con scene di Picasso. Lavori in cui fu fin troppo evidente il carattere provocatorio assai vicino a quello del contemporaneo dadaismo.

La sua produzione arriverà a costituire poi un'affermazione esemplare di quell' “oggettivismo intellettualistico” che caratterizzerà più tardi addirittura il neoclassicismo di Stravinsky e dei musicisti da quest'ultimo.

Erik Satie ed in particolare le sue “Trois Gnossiennes” per pianoforte solo; lavoro peraltro fortemente rappresentativo del suo pianismo, è stato eseguito a Napoli dal pianista Eugenio Fels non più di tre mesi fa nella sala Martucci del Conservatorio San Pietro a Majella, insieme a due miei lavori, per pianoforte.

Due settimane prima il medesimo concerto a Roma al Teatro in Trastevere era stato oggetto

dell'interesse del TG2 (uno special di venti minuti) e di tutta la stampa nazionale. Il Mattino dedicò al concerto napoletano righe 3.

Luciano Cilio (Compositore)  
Napoli, 14/9/79  
(estratto da una lettera)



## L'alchimia del Maestro

di **Eugenio Fels**

In trent'anni di insegnamento in Conservatorio ho constatato che la maggior parte degli allievi si 'parcheggia' in una classe senza uno spirito critico, studia, segue le direttive del maestro, si diploma, fa cento corsi di 'perfezionamento' con altri maestri di cui riempie il curriculum, ma sostanzialmente questi allievi si sono adattati supinamente al maestro toccato loro in sorte, poteva essere uno come un altro: costoro non hanno un maestro, ne hanno a decine e nessuno è il vero Maestro. Alcuni di loro, sentendo un inspiegabile disagio, cambiano maestro continuando ad affidarsi alla sorte oppure ai consigli di qualche altro studente, magari cercando il maestro alla moda del momento. Altri, addirittura, passano gli anni da una classe all'altra, sperando (forse) di trovare il

maestro che lo mandi avanti senza che debba studiare 'sul serio'. Solo l'un per cento sceglie coscientemente il proprio Maestro dopo averlo conosciuto, magari per caso in concerto e senza avere ancora l'intenzione di studiare da professionista.

L'allievo resta 'folgorato' dall'incontro, sente che quello è il suo vero Maestro e solo lui.

L'incontro con il Maestro cambia la vita dell'allievo, lo segue, si instaura un'alchimia nel rapporto non facilmente spiegabile, in cui comunione di intenti, di emozioni e di idee producono dei binomi indissolubili, alcuni dei quali passati alla Storia. Cito a caso: M. Marais e S. Colombe, Hummel e Mozart, Czerny e Beethoven, Liszt e Czerny, Leschetizky e Czerny, Paderewsky e Leschetizky, Richter e Neuhaus...

Tale rapporto, veramente magico, viene normalmente visto come 'unidirezionale', da parte, cioè,

dell'allievo verso il maestro, ma è sicuramente un legame doppio, nel quale il Maestro, magari dopo anni, riconoscerà in quel giovane musicista il proprio Allievo. Questo si evince splendidamente nel libro “L'arte di suonare il pianoforte” di H. Neuhaus, in cui il Maestro trabocca letteralmente d'orgoglio per il proprio Allievo S. Richter.

Mediamente la differenza di età tra maestro e allievo è di 20-45 anni (una o due generazioni), ma la scintilla alchemica può scoccare anche con una differenza di età di tre generazioni (Settanta anni fra me e il mio Maestro Antonietta Webb-James), oppure, al contrario, di pochi anni, tanto che il Maestro ha giusto l'età per essere il fratello maggiore dell'Allievo (come fra me e Girolamo De Simone). Ed è, quindi con orgoglio che ho accolto il nuovo libro di Girolamo De Simone (IL PIANOFORTE, Materiali per lo studio, Edizioni Liguori), come sempre condotto con lucida analisi

ed arguta ironia, da perfetto conoscitore della materia, il tutto condito da raffinata sensibilità.

Napoli, agosto 2008

**Estate  
a Napoli**  
luglio/agosto '80



---

Martedì 19 Agosto-carta del Maschio Angioino

**«Long Concert»**  
a cura di Luciano Cilio  
-musica da camera-

Eugenio Fels	pianoforte
Emery Cardas	violoncello
Pavel Cardas	viola
Antonio Averna	pianoforte
<b>Ensemble:</b>	«Nuova musica da camera»
Luciano Carotenuto	flauti
Daniele Sepe	
Pavel Cardas	violini
Ivano Calazza	
Patrick Cardas	viola
Paolo de Simone	contrabbasso



## Boulevard Promenade

di Paolo Castaldi

Una bella giornata di sole, maggio o giugno.

Stiamo imparando a guardarci intorno, avanzando con passo allegro, *swinging at full speed*: il piacere di una decompressione profonda, e intorno a noi, i suoni della città. Voci, claxon, motori, lo scarrucolare dei tram... Messaggi, che sogniamo ci siano raccontati per il nostro divertimento. Su questo, torneremo più avanti.

Potremo tradurre tutto in musica? In segnali di puri enunciati, senza sviluppi.

Si passa sempre sveltamente oltre. La porta aperta di un locale: un ensemble suona incisivi motivetti. Leggeri... o meglio, simili a quelli, come i grandi maestri del Novecento storico hanno insegnato. Riprendiamo lo *stroll*. Attraverso il ponte - *there is a river apparently* - ci si trova in un altro quartiere:

prospettive inattese. Indugiamo in un piazzale alberato. Giungono frammenti, a tratti, con varianti a ogni ripresa, di danze sudamericane... Ci siamo già allontanati. Arteria chiassosa. Un viale la incrocia, immettendosi di scorcio, è un attimo. Piccola galleria... improvviso sbocco nel chiarore abbagliante del sole. Non ci fermiamo che per brevi istanti! Da un'alta terrazza arriva un *flourish* di ottoni. Ora si rallenta un poco, per ascoltare in modo *altro* il ritmo smisurato della *promenade*, o dell'animo nostro. E questo, è come dappertutto: interno, esterno... Esterno, crediamo.

L'orecchio protagonista, a un certo punto, sembra proclive a complicarsi alquanto. Per un tratto di *boulevard* si procede fra vetrine scintillanti di forme e colori dissonanti, mentre un'altra *avenue* trasversale si spalanca e ci assorda con il suo diverso frastuono. Queste elementari scansioni ed armonie in



combinazioni replicate possono farci dubitare che la matita, nel trascriverle, abbia piuttosto guidato, invece di seguirlo, il gaio *Wanderer...* oggi turista. Per la terza volta appare, evolvendo in forme e stratificazioni mutevoli, la ricorrente *promenade*: l'Interludio. Intanto, siamo arrivati a una zona dove si parla una lingua (musicale: speriamolo sempre!) più distesa e tranquilla. Si è smarrita nella calma serena la percezione del tempo, siamo immersi in un'atmosfera crepuscolare, l'ora più intensa, incantata dell'arco della giornata. Tutt'intorno si accendono le prime luci, il cielo prende riflessi di madreperla, la folla, e noi con lei, cambia andatura... Il clima è mutato: *sur les villes... dans les coers* (che lezione ci hai dato, anche a 'questo' proposito, Claude!) scende la pace. La passeggiata, o questa sezione, si è *couché* in termini così *assombris* da suggerire che qualcosa deve aver trasformato il protagonista, in questi ultimi istanti

(o... anni).

Per esplorare con tenerezza scherzosa questi piccoli misteri, ripercorriamo il più *charmant* dei 'pensieri deboli', quello di Debussy: ci sarà guida tra le meraviglie del Reale. Che sempre incontreremo, e che dovremo ordinare traducendone, per trattenerlo, il seme... se ci saremo riusciti. Per metterci subito alla prova, ecco cascarci addosso frammenti buffamente distorti di *Marcia Radetzky*, il medaglione austro-ungherese. Oggi inascoltabile se non dal 'terzo luogo': dal primo ormai non più udibile, e dal secondo incomprensibile...

Interpolazione, da nostra preterita (1974) riflessione.

“DADA: devastatorio... Teste calde, cuori freddi; per vedere, occorre essere matti. *Allegro con furore*. NEODADA: contemplativo... Teste fredde, cuori caldi; per comprendere, occorre essere saggi. *Calmo e commosso*”.

Paolo ai Romani: “Non servono né la

volontà né la corsa”.

Trovare uno specchio che rifletta gli accadimenti umani, senza comprenderli.

Incontriamo altri casi unici, come il bel viso intravisto dal finestrino del treno, gli eventi effimeri: nel dominio del Reale avviene sempre. Nubecola di canoni leggeri che s'intersecano in ombre velate. Accenno a un movimento di operetta. Recinti e giardini. Due lampi, i riverberi del sole nelle lastre di lontane vetrate. Non ci fermiamo... Rimuginiamo: se tutto il visibile si spiegasse in termini astratti, di forme multiple, come musicali, intarsiate?

Improvvisamente, ci rendiamo conto, *overwhelmingly*, di non appartenere a tali patrie concettuali... Siamo dei *wretched outsiders*, estranei. Ma a che? Vediamo nel testo: *Is all this an alien beauty?* Ci dispiace. Non siamo *any Baudelaire (longing to be - si continua a leggere: dove, lo diciamo alla fine - anywhere out of the world)* e amiamo

questo mondo. È il nostro, osiamo dirlo?, metropolitano e industriale. Che sarà magari *less lovely... and a little vulgar perhaps... but, for all that, home*.

È il decimo dei *Ritratti*, in questo caso un ritratto di città. Lo dividiamo in *Tableaux*: quadri ideali per tributo d'omaggio all'invenzione felice, scompaginata d'un a noi carissimo capolavoro, dove troviamo commessi a mosaico - il colore più bello, nello spirito nostro del collage, è quello della veste di Arlecchino - il clangore di una banda municipale e gli echi di un *music-hall*, le allegre marcette militari e i ballabili di un *night-club*... Intanto, nei pubblici giardini che attraversiamo lo stormire degli alberi fa da sfondo ai gridi e ai canti dei bambini, mentre più in là registri d'organo giungono a folate dal portale socchiuso d'una chiesa. Brani di valzer (pesanti! tedeschi?) emergono in risonante disordine dal caos urbano.

La forma generale si può intendere come un Rondò che tutto unifica, nel ricorrere ciclico del *Refrain*: è la *promenade*, che negli Interludi torna a intervalli, in esposizioni brevi o lunghe, in coppie e in terne canoniche diverse, o quasi uguali... Mai uguali: *simili*.

Lo avevamo forse già detto?

Dobbiamo ammettere che i punti oscuri, qui, mancano un po'. La insostituibile funzione dei vuoti, come nelle architetture... D'accordo, d'accordo! Ma questa, vuol essere una giornata di luce sfolgorante: una questione di puntiglio paraidelogico. Il personaggio, identificatosi con l'autore, deve aver *turned off* ogni residuo d'ansia, di catastrofi del linguaggio, retaggio doloroso già di spiriti magni, oggi ci a r p a m e f r u t t u o s o p e r 'giustificare'...

Lo avevamo forse già detto?

Risposta: anche troppo. Ma sempre, temiamo, ci servirà qualche eccesso. Ricorderemo, *s'il vous plaît*, di non invecchiare mai!

“Pensare è meglio che sapere, ma non che guardare” (Goethe). Splendido, come sempre. Noi però potremo, dovremo aggiungere: “...ma non che fare”.

Il fiorito fogliame del parco, i bimbi che giocano, gli squilli portati dal vento. Sono *Cloches à travers les feuilles*... Sono *Tableaux d'une exposition*, anche. La luce penetra attraverso le, plasma, crea le, forme della Realtà, vista con gli occhi di una domenica mattina. Alzando lo sguardo al vuoto celeste del cielo sereno, l'al-di-qua, l'al-di-là, l'aldilà confluiscono nei cervelli e nei cuori... Ed ecco la promessa ripresa.

È questo un far musica divertente, come ci si era opposto? Certo, così lo abbiamo voluto: e sempre più serenamente lo vorremmo. E così voleva Kafka la sua prosa: esilarante!

Ma siamo davvero vicini al far della sera. Per alcuni, è vicino il farsi notte.

*It will be great to get... to stride home:*

affrettiamo il passo.

In certo modo tutto può essere ricondotto a parafrasi di fonti vicine e lontane ricomposte, mentre la forma esterna tende a ridursi allo schema semplificato A - A' - A"... Ch'è poi quello cruciale della Variante, e insieme si ricollega all'idea di Rondò di cui si era detto.

*Anche queste righe sono da leggere come parafrasi, principalmente di una fonte: l'unusual program commentary scritto da Deems Taylor per una memorabile occasione, la prima di An American in Paris di Gershwin alla Carnegie Hall, il 13 dicembre 1928, per la Philharmonic Symphony Society di New York.*

## Foreword

The first performance of George Gershwin's orchestral Tone Poem, "An American in Paris", took place at Carnegie Hall, December 13, 1928 by the Philharmonic-Symphony Society of New York, under the baton of Walter Damrosch. The unusual program commentary prepared for the occasion by Deems Taylor is so closely wedded to the work itself that we quote it:

"You are to imagine an American, visiting Paris, swinging down the Champs-Élysées on a mild, sunny morning in May or June. Being what he is, he starts with preliminaries, and is off at full speed at once, to the tune of The First Walking Theme, a straightforward, diatonic air, designed to convey an impression of Gallic freedom and gaiety.

Our American's ears being open, as well as his eyes, he notes with pleasure the sounds of the city. French taxicabs seem to amuse him particularly, a fact that the orchestra points out in a brief episode introducing four Parisian taxi horns. These have a special theme allotted to them (the driver, possibly?) which is announced by the strings whenever they appear in the score.

Having safely eluded the taxis, our American apparently passes the open door of a café, where, if one is to believe the trombones, *La Sorella* is still popular. Exhilarated by this reminder of the gay nineteen-hundreds, he resumes his stroll through the medium of the Second Walking Theme, which is announced by the clarinet in French with a strong American accent.

Both themes are now discussed at some length by the instruments, until our tourist happens to pass something. The composer thought it might be a church, while the commentator held out for the Grand Palais—where the Salon holds forth. At all events, our hero does not go in. Instead, as revealed by the English horn, he respectfully slackens his pace until he is safely past.

## Musicoterapia, per crescere bene

di Giovanni Ciro Mastrogiacomo

Pur di recare aiuto o benessere alle persone, in particolar modo a quelle che vivono momenti di difficoltà, gli educatori cercano di mettere in azione tutte le potenzialità individuali attraverso le più differenti attività educative e formative utilizzando le tecniche e le strategie che suggeriscono le varie scienze.

Tra le attività che si vanno sempre più affermando nel campo delle scienze educative ed umanistiche, e non solo, vi è la *musicoterapica*, che utilizza la musica come strumento terapeutico, grazie all'impiego razionale del suono, finalizzato al benessere dell'intera persona nelle sue tre componenti: corpo, mente e spirito.

Negli ultimi tempi si sono affermati diversi orientamenti musicoterapici con varie metodologie ed in diversi campi, dal *pedagogico* a quello *psicoterapeutico* a quello *psicoacustico*, come prevenzione, riabilitazione, sostegno e benessere al fine di ottenere un migliore equilibrio ed una superiore armonia psicofisica.

Un esempio delle virtù musicali ci viene dato dal famoso esperimento realizzato nel 1993 sulla musica di Mozart, che è in grado di migliorare la percezione spaziale e la capacità di espressione. Ottantaquattro studenti furono suddivisi in tre gruppi e sottoposti all'ascolto di tre musiche diverse: il primo gruppo ascoltò musica *easy-listening*, il secondo ascoltò una sinfonia di Mozart, il terzo ascoltò solo silenzio. Immediatamente, dopo l'ascolto, furono sottoposti a una prova di ragionamento i cui risultati furono sorprendenti: il gruppo che aveva ascoltato Mozart ottenne un punteggio mediamente superiore di 10 punti rispetto agli altri. Tale effetto durava,

però, per soli quindici minuti dopo l'ascolto. Il francese Alfred Tomatis fu il primo a sostenere che la musica mozartiana è in grado di migliorare le abilità cognitive attraverso lo sviluppo del ragionamento spazio-temporale. Ciò avviene in giovane età in quanto si sfruttano al massimo le capacità di fissazione spazio-temporale della corteccia cerebrale in fase evolutiva e al culmine delle sue potenzialità percettive e creative. Un altro potere che ha la musica è quello di agire sulle emozioni. I primi studi sulle risposte emotive alla musica furono svolti nel 1936, quando si dimostrò che vi sono due elementi basilari che il nostro cervello utilizza per elaborare una risposta emozionale alla musica: il MODO, cioè la tonalità (Maggiore/minore), e il TEMPO, cioè la velocità di esecuzione (Veloce/lento). Dalla combinazione del *modo* e del *tempo* l'uomo ricava delle emozioni *universali*. In effetti, si è osservato che dal *modo maggiore/tempo lento* si genera la *serenità*, dal *modo maggiore/tempo veloce* si genera l'*allegria*, l'*euforia*, l'*esaltazione*, dal *modo minore/tempo lento* si genera la *tristezza*, la *malinconia* e dal *modo minore/tempo veloce* si genera la *paura*, il *dramma*, l'*angoscia*.

Un altro esperimento, di più recente data, effettuato in Canada da Isabella Peretz, ha dimostrato, misurando i vari parametri fisiologici come la pressione del sangue, la frequenza cardiaca e la conduzione elettrica della pelle, che le reazioni alla musica sono comuni a tutti, indipendentemente dai giudizi soggettivi sul tipo di emozione suscitata.

Un gruppo di persone fu sottoposto all'ascolto di diversi brani musicali che erano classificati come *allegri*, *sereni*, *paurosi*, *tristi*. Ebbene, le musiche producevano il medesimo effetto in tutti. I brani classificati come paurosi erano quelli che determinavano la maggiore reazione cutanea, contraddistinta da un rilevante aumento della sudorazione. La musica, tra l'altro, è un linguaggio importante come quello visivo, corporeo o verbale, capace di esprimere idee, concetti, sentimenti propri di ogni individuo ed è

uno dei fondamenti della nostra civiltà. L'uomo costruì i primi strumenti oltre 35000 anni fa (tamburi, flauti, scacciapensieri) in quanto la musica aveva ed ha la capacità di cementare la comunità, scandendone i ritmi e rinsaldando i legami fra i suoi membri e garantendo la coesione sociale e la “sincronizzazione” dell'umore dei componenti di un gruppo, favorendo così la preparazione di azioni collettive. Esempi attuali dell'utilizzo della musica in questi termini sono le marce militari, i canti religiosi, gli inni nazionali. I suoni sono fenomeni fisici in grado di influenzare tutte le cose con cui vengono a contatto. Alcuni possono rompere un vetro, altri, impercettibili all' orecchio umano, possono essere utilizzati per dare ordini ad un cane. Perfino la crescita delle piante può essere influenzata dal tipo di musica che si suona nelle vicinanze. Ancor prima della nascita si stratificano in noi dei suoni che costituiranno poi il nostro “Io sonoro”.

Tutti ascoltiamo musica, anche perché essa è presente quasi in ogni luogo. Il nostro ascolto, però, avviene in modo distratto, durante lo svolgimento di altre attività. Invece, per beneficiare in profondità delle sue virtù occorre saperla ascoltare. Bisogna evitare i rumori in cui siamo immersi i quali producono dei frastuoni che si ripercuotono al nostro interno, generando una agitazione della mente che ci impedisce di entrare in contatto con la nostra essenza più profonda. Innanzitutto, per un ascolto terapeutico, è di fondamentale importanza trovarsi in uno stato fisico e psichico rilassato. Occorre stare sdraiati a letto o seduti con gli occhi chiusi in modo da ottenere un adeguato rilassamento. La migliore preparazione all'ascolto è fatta di respirazione, tranquillità e soprattutto di un atteggiamento non-critico nei confronti del suono. Chi prova difficoltà a questo livello già denota incapacità o addirittura paura di perdere il controllo della situazione esterna e quindi di abbandonarsi.

In campo scolastico vari sono gli interventi, a volte risolutori, nei confronti di

bambini senza apparenti problematiche e specificamente anche nei confronti di quelli portatori di diverse abilità. Un particolare e fruttuoso intervento musicoterapico è stato svolto da una docente esperta in materia nella scuola che dirigo su una bambina affetta da autismo grave, con sorprendenti risultati. L'intervento è stato principalmente concentrato sull'ascolto dell'alunna per raccogliere le sue emozioni e per testare il suo mondo interiore e metterlo in relazione con se stessa, con le cose e con gli altri. Ciò ha permesso di elaborare un percorso musicoterapico che l'ha vista protagonista insieme ad un ristrettissimo numero di suoi compagni/e di classe. Così, attraverso l'empatia, il gruppo è entrato a far parte della sua storia, dialogando e agendo con lei, facendo tesoro di ogni minimo segnale di evoluzione e di cambiamento. Al centro delle attività c'è stato il *dialogo sonoro* e la corporeità della bambina. I risultati sono andati oltre ogni previsione. Ogni sua reazione è stata accettata in quanto rappresentava la negazione stessa dell'autismo. La strada è stata aperta e sono bastati dei lievi movimenti del bacino, delle spalle, di una mano, di un muscolo del viso ad indicarci che il suo sistema apparentemente immutabile è stato scosso e si è reso permeabile ad ulteriori interventi specifici. Gli strumenti musicali utilizzati sono stati i più disparati, scelti e suonati liberamente; ma anche i brani ascoltati sono stati scelti secondo i criteri sopra elencati in modo da selezionare i più adatti alle sue esigenze dialogali. Inizialmente c'è stata passività, resistenza e ribellione, ma alla fine del percorso gli obiettivi sono stati raggiunti.



## **Rocco Pagliara, convegno al Suor Orsola**

di Renata Cataldi

Si è svolto l'8 e il 9 maggio 2008 presso l'Università degli studi Suor Orsola Benincasa di Napoli un convegno di studi dedicato alla figura di Rocco Pagliara dal titolo “Rocco Eduardo Pagliara mediatore culturale”. I lavori sono stati introdotti, tra le altre personalità del mondo scientifico, dal Rettore dell'Università degli studi Suor Orsola Benincasa Francesco De Sanctis e da Lucio d'Alessandro Preside della Facoltà di Scienze della Formazione.

Nato a Baronissi (Salerno) nel 1855, Rocco Pagliara ebbe un ruolo significativo nella vita musicale e culturale partenopea degli ultimi decenni dell'Ottocento, un periodo pervaso, come dice Croce, dal clima della “trionfante rivoluzione intellettuale” dopo l'unità d'Italia.

Eclettico e versatile, la sua attività fu poliedrica, i suoi interessi molteplici: giornalista, critico musicale e letterario, intellettuale, poeta, musicista, animatore di circoli culturali e musicali, collezionista d'arte. Insegnante di lettere, fin dagli anni Settanta scrisse articoli di critica musicale e d'arte per i quotidiani napoletani «Il Mattino» e «Il Corriere del Mattino», per la «Gazzetta di Napoli» e la «Rivista nuova di scienze, lettere ed arti». Nel 1889 successe a Florimo come bibliotecario del Conservatorio di musica San Pietro a Majella di Napoli, dove ebbe contemporaneamente anche la carica di direttore amministrativo e disciplinare. Detenne entrambe le funzioni per venticinque anni quasi fino alla morte, avvenuta a Napoli nel 1914. Durante il suo incarico, Pagliara contribuì a incrementare il patrimonio della biblioteca, acquisendo manoscritti (tra questi, autografi di Mercadante,

Donizetti, Martucci, Cammarano e musica vocale del Settecento napoletano), edizioni a stampa e la preziosa collezione di figurini acquerellati a mano di opere e balli rappresentati al San Carlo.

Attento e interessato alle poetiche letterarie europee, Pagliara svolse egli stesso attività poetica soprattutto destinata alla musica. Una sua raccolta di poesie ad uso dei compositori fu pubblicata da Ricordi nel 1885. Oltre a fornire testi propri, curò sempre per Ricordi traduzioni di romanze da camera straniere destinate al mercato italiano e versioni in italiano di testi dialettali napoletani. Scrisse anche canzoni napoletane in collaborazione con Mario Costa. I suoi versi, che arricchirono la fiorente produzione della musica vocale da camera del periodo, furono messi in musica tra gli altri da Martucci, Tosti, Denza, Tirindelli, Mascagni, Zandonai. Fornì inoltre a Camillo De Nardis il libretto dell'opera *Stella* andata in scena a Chieti nel 1898. Di questa sua attività poetica l'esempio più importante è sicuramente la famosa *Canzone dei ricordi*, poemetto lirico in sette parti messo in musica da Martucci:

No... svaniti non sono i sogni, e cedo, e m'abbandono alle carezze loro:  
chiudo gli occhi pensosi, e ti rivedo come in un nimbo di faville d'oro!  
Tu mi sorridi amabilmente, e chiedo de' lunghi affanni miei gentil ristoro!  
A le dolci lusinghe ancora io credo al ricantar de le speranze in coro!

Grazie anche alla rete di relazioni che coltivava e ai suoi molteplici interessi, Rocco Pagliara svolse un ruolo di catalizzatore di nuove tendenze nella cultura napoletana *fin de siècle*.

Accanto a Martucci, a cui fu legato da profonda e sincera amicizia per tutta la vita, era wagneriano convinto e sostenne con forza le prime napoletane del *Tristano* e del *Crepuscolo* (rappresentati rispettivamente nel 1907 e 1908 con

la direzione di Martucci). Già in uno scritto degli anni Ottanta (raccolto poi in *Intermezzi musicali*, Napoli, Pierro 1889), aveva sollevato la questione con queste parole:

La quistione wagneriana è ormai entrata, anche tra le persone colte e intelligenti d'Italia, in una fase che si può dire di calma finale [...]. Ma se il nome dell'artista ha conquistato, finalmente, anche l'Italia, [...] non si può essere parimenti soddisfatti per quel che avviene per l'opera sua. Essa dovrebbe ormai ottenere una più larga e costante apparizione su' nostri teatri; le chiacchiere circa la poca teatralità, la difficoltà, le lungherie dovrebbero una buona volta finire [...].

In linea con le inclinazioni europee più moderne, era vicino alla poetica del decadentismo tanto da non potersi sottrarre alla malattia psicofisica dello *spleen*. In alcune lettere all'amico Martucci leggiamo:

Pensa che la lontananza ha melanconie inevitabili; e, dopo le prime liete impressioni e divagazioni, lo *spleen* mi vince![...] (Neuburn, 20 dicembre 1886)

[...] Il viaggio mi è parso ferocemente infinito; l'ho fatto assai convulso, e sono arrivato qui malato assai d'anima e di corpo![...] (Martedì, 12 giugno 1888)

[...] Io sono malato di corpo, di spirito, di tutto! Una lotta di tre anni, un lavoro ardente, minuzioso, assiduo per il trionfo di un'idea, [...] e tutto dover crollare per la più vergognosa delle ragioni![...] (Napoli, 21 gennaio 1892)

L'attitudine al collezionismo lo portò a raccogliere, al di là di libri e periodici, una notevole quantità di opere e oggetti d'arte e musicali. Questi beni costituiscono un patrimonio di grande valore culturale e materiale e sono, nel loro insieme, una preziosa testimonianza del gusto, del costume, dei fermenti estetici e intellettuali che vivacizzarono la vita culturale italiana tra Otto e

Novecento. I beni appartenuti a Pagliara sono attualmente conservati, in parte presso la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, in parte presso l'istituto Suor Orsola Benincasa di Napoli.

Il convegno, organizzato in occasione dell'apertura ufficiale della Biblioteca musicale della Fondazione “Adelaide e Maria Antonietta Pagliara”, fa seguito alle precedenti iniziative promosse dall'Università Suor Orsola Benincasa per la riscoperta della figura di Pagliara. A una mostra e alla pubblicazione del volume *L'Europa a Napoli* a cura di Maria Teresa Penta, avvenute nel 2003, ha fatto seguito la schedatura dei beni musicali della Fondazione Pagliara e la conseguente pubblicazione del catalogo dei manoscritti e delle edizioni a stampa nel volume *La Biblioteca musicale della Fondazione Pagliara* (Lucca, Libreria Musicale Italiana 2007) a cura di Francesco Bissoli. La prima pubblicazione mette a disposizione del lettore materiali di prima mano come parte dell'epistolario; la seconda costituisce una chiave indispensabile di accesso allo studio dei fondi musicali appartenuti a Pagliara.

Le due giornate di studio si sono svolte con il patrocinio della Società Italiana di Musicologia. Nel comitato scientifico figuravano Emma Giammattei, Pasquale Scialò, Francesco Bissoli, Paologiovanni Maione e Francesca Seller. In una prospettiva interdisciplinare, in rapporto alla poliedricità della figura di Pagliara, il convegno ha visto la partecipazione di studiosi di diversi settori, dalla storia della letteratura a quella della musica. In particolare, gli interventi di Emma Giammattei (“Per una storia della cultura napoletana come *campo*”), Paola Villani (“Pagliara scapigliato? Le lettere di Pica e Di Giacomo”) e di Nunzio Ruggiero hanno riguardato i rapporti tra la produzione di Pagliara e l'ambiente letterario del periodo. Vicino agli aspetti musicali e musicologici, invece, l'intervento di Pasquale Scialò (“La romanza da camera di Pagliara e la nascita della canzone napoletana”),

## La musica delle sfere nella luce: il *Roden Crater project* di James Turrell di **Agostino De Rosa** - Università IUAV di Venezia

Il *Roden Crater project*, situato in un remoto angolo nel *Painted Desert* (Arizona) è un *land-formed work* al quale l'artista statunitense James Turrell (Los Angeles, 1943) lavora da più di trent'anni. L'intento del progettista è quello di trasformare un cono di ceneri estinto, generato da secoli di attività geologica, in un'opera d'arte a scala paesaggistica capace di intessere, per mezzo della luce, declinata in tutte le sue possibili manifestazioni fisiche e metafisiche, un fitto dialogo con l'ambiente naturale che la circonda, sia a quota terrestre che celeste. (...)



## Suite per il Roden Crater project di Maria Pia De Vito

Progettare e realizzare composizioni sonore ispirate al lavoro di James Turrell e al suo *Roden crater project* è stato un compito magnifico. L'arte di Turrell è dichiaratamente priva di oggetto e fuoco, il cui intento non è quello di mostrare qualcosa, ma di immergerti nel mare radiante della luce e nell'esperienza della percezione, visiva o sonora.



## **Il fascino discreto del night-club di Michele Bovi**

Il locale notturno come stile di musica e di intrattenimento. Nasce nell'immediato dopoguerra e vive negli anni Cinquanta il suo periodo di maggior splendore: tra giocolieri e spogliarelliste si formano generazioni di eccellenti musicisti, da Renato Carosone a Lucio Battisti. (...)



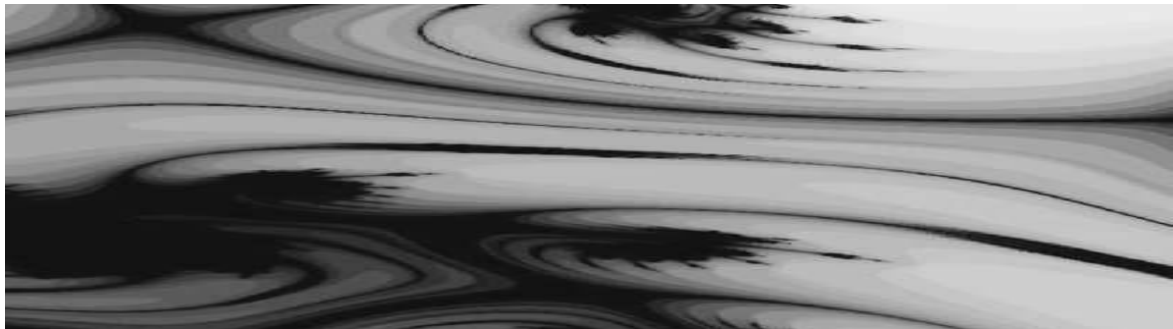
## Diario

di **Massimiliano Fuschetto**

Ho sempre ascoltato musica. Ma vivendo lontano dalle sue strade maestre è come se essa fosse arrivata a me casualmente, come portata dai venti. Non potevo assolutamente prevedere quando e in quali forme sarebbe apparsa. Né c'era chi l'avrebbe portata per me.

Era evanescente come uno spirito...

Tutto è cominciato a fine novembre di due anni fa, avevo registrato in sala due brani: il primo, “A sud delle nuvole”, era un'idea di qualche anno prima, il secondo, dedicato a Bill Evans, l'avevo scritto e inciso senza il battesimo del pubblico. Erano due pezzi molto diversi tra loro tanto che non potevano andare insieme, così avrei dovuto pensare a qualcosa da mettere in mezzo...



La fonte suprema della più grande arte sarebbe forse il distacco? Perché no? Un uomo è piccolo. Se si ferma a se stesso, non può elevarsi molto in alto.

*Augustin Guillerand*