

Konsequenz

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 12 LIGUORI EDITORE

Daniele Lombardi, *Autointervista 11 - L'arte ferma il tempo*
Pietro Grossi, *Siamo all'istante zero di una nuova civiltà*
Paolo Castaldi, *I miei caratteri (features) compositivi*
Giancarlo Cardini, *Anni Sessanta, le canzoni che ho amato*
Giuseppe Chiari, *Musica a esponente 2*
Girolamo De Simone, *Nuove frontiere musicali a Napoli dagli anni Ottanta alla contemporaneità*
Vincenzo Liguori, *Sull'infelice e controverso rapporto dell'opera con il suo autore*
Alessandro Mastropietro, *You are leaving the american sector*
Angelo D'Agostino, *"Frontiere", il nuovo disco di Konsequenz*
Daniele Lombardi, *Visual Works Scores*

In copertina: Arnold Schönberg, *Gaze* (particolare).

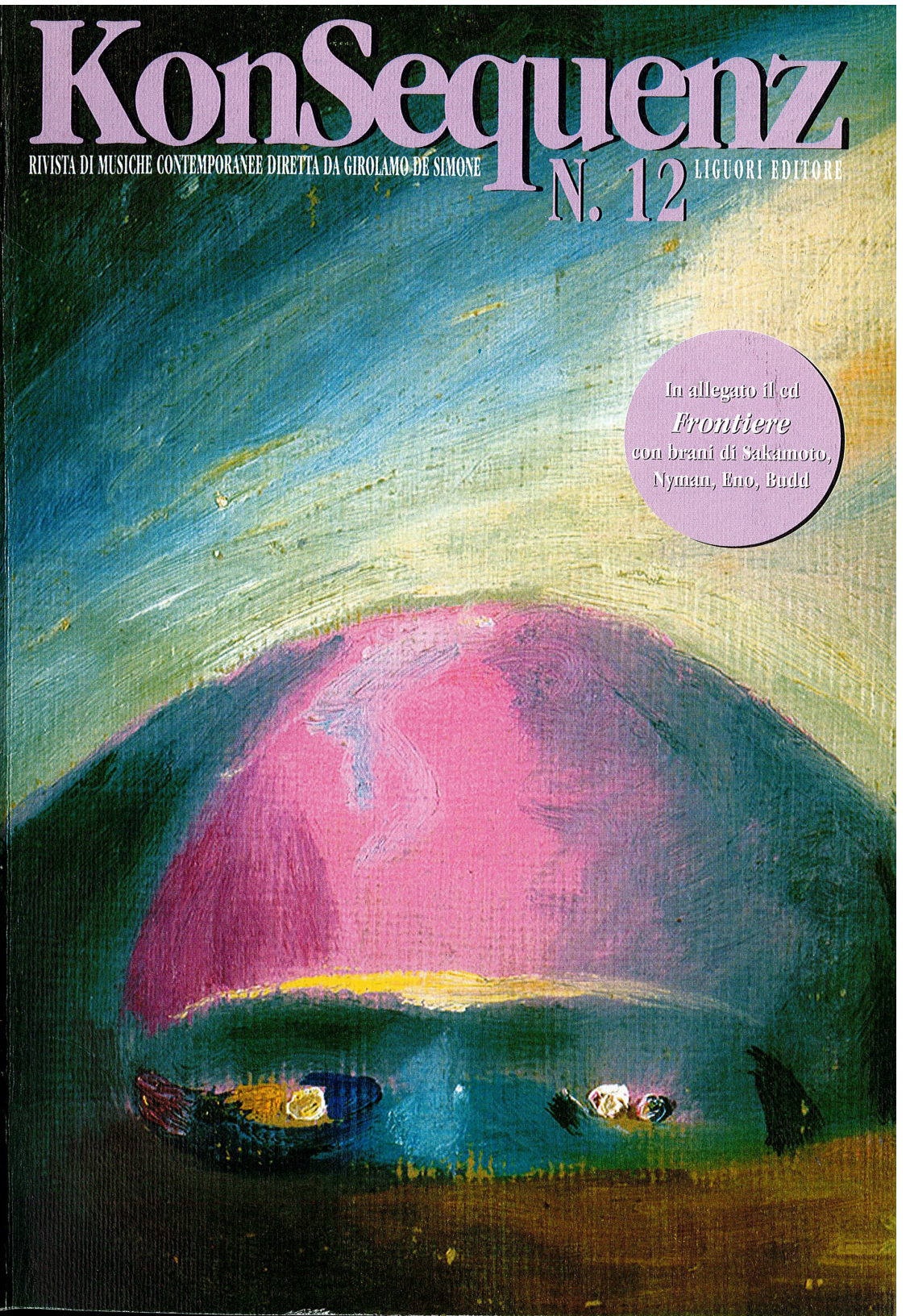
In allegato il cd
Frontiere
con brani di Sakamoto,
Nyman, Eno, Budd

COD. P
ISBN 88-207-3936-4



9 788820 739362

€ 15,00



Konsequenz
Rivista semestrale di musiche contemporanee
Anno XII - 2005
pubblicata sotto l'egida dell'Associazione musicale Ferenc Liszt
<http://www.konsequenz.it>
info@konsequenz.it

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Comitato Scientifico: Francesco Bellofatto, Giancarlo Cardini, Paolo Castaldi, Giuseppe Chiari, Alfredo D'Agnesi, Giulio De Martino, Girolamo De Simone, Daniele Lombardi, Riccardo Rinaldi

Condizioni di abbonamento per il 2005

<i>Italia:</i>	Abbonamento annuo	€ 30,00	Fascicolo singolo	€ 15,00
<i>Paesi U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 37,00	Fascicolo singolo	€ 18,50
<i>Extra U.E.:</i>	Abbonamento annuo	€ 48,00	Fascicolo singolo	€ 24,00

Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio

L'abbonamento decorre dal 1° gennaio di ogni anno e dà diritto a tutti i numeri dell'annata, compresi quelli già pubblicati. Il pagamento può effettuarsi direttamente all'Editore anche con versamento sul conto corrente postale 150805, indicando a tergo del modulo, in modo leggibile, nome, cognome ed indirizzo dell'abbonato.

In copertina: Arnold Schönberg, Gaze (particolare).

KONSEQUENZ

RIVISTA DI MUSICHE CONTEMPORANEE

DIRETTA DA GIROLAMO DE SIMONE

N. 12 - NUOVA SERIE

**ANNO XII
LUGLIO-DICEMBRE 2005**

LIGUORI EDITORE

N. 12 - Luglio-Dicembre 2005

ISSN 1722-0270

Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, riprodotta, copiata o trasmessa senza l'autorizzazione scritta dell'Editore.
Il regolamento per l'uso dei contenuti e dei servizi forniti dalla Casa Editrice Liguori è disponibile al seguente indirizzo internet:
http://www.liguori.it/politiche_contatti/default.asp?c=legal
Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascuna pubblicazione. Le riproduzioni ad uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% per pubblicazione, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da ANDRO, via delle Erbe, n. 2, 20121 Milano, telefax 02 809506.

Direttore responsabile: Girolamo De Simone

Redazione Liguori Editore, S.r.l.

Amministrazione diffusione
Liguori Editore - via Posillipo, 394 - I 801234 Napoli
<http://www.liguori.it> - e-mail dircomm@liguori.it

© 2005 by Liguori Editore, S.r.l.
Tutti i diritti sono riservati
Prima edizione italiana Dicembre 2005
Finito di stampare in Italia nel mese di Dicembre 2005 da OGL - Napoli

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 4517 dell'11/4/94
ISBN 88 - 207 - 3936 - 4

Abbonamento annuale (2 numeri) € 30,00 (Le annate arretrate sono fornite a prezzo doppio)

<i>Spese postali (oltre il costo dell'abbonamento)</i>	
Italia: Servizio postale	€ 00,00
Italia: Corriere	€ 14,00
Italia: Servizio postale	€ 13,00
Extra UE: Servizio postale	€ 23,00

La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili. La carta utilizzata per la stampa di questo volume è inalterabile, priva di acidi, a pH neutro, conforme alle norme UNI EN Iso 9706 ∞, realizzata con materie fibrose vergini provenienti da piantagioni rinnovabili e prodotti ausiliari assolutamente naturali, non inquinanti e totalmente biodegradabili.

SOMMARIO

Daniele Lombardi, <i>Autointervista 11 - L'arte ferma il tempo</i>	1
Pietro Grossi, <i>Siamo all'istante zero di una nuova civiltà</i>	10
Paolo Castaldi, <i>I miei caratteri (features) compositivi</i>	13
Giancarlo Cardini, <i>Anni Sessanta, le canzoni che ho amato</i>	19
Giuseppe Chiari, <i>Musica a esponente 2</i>	23
Girolamo De Simone, <i>Nuove frontiere musicali a Napoli dagli anni Ottanta alla contemporaneità</i>	26
Vincenzo Liguori, <i>Sull'infelice e controverso rapporto dell'opera con il suo autore</i>	40
Alessandro Mastropietro, <i>You are leaving the american sector</i>	42
Angelo D'Agostino, <i>"Frontiere", il nuovo disco di Konsequenz</i>	46
Daniele Lombardi, <i>Visual works scores</i>	49
SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI	49

AUTOINTERVISTA 11

L'ARTE FERMA IL TEMPO

DANIELE LOMBARDI

D.***

R. L'idea della bellezza nella sua funzione sublimatoria si è evoluta nei secoli, fino alla prima metà del secolo scorso, in una ritualità sociale che aveva stabilito dei canoni estetici. Dalla seconda metà del Novecento al suo posto c'è la pubblicità che esprime – nei pochi secondi del messaggio – l'identificazione con comportamenti e modelli di vita accattivanti considerando il possesso di oggetti o indicazioni di comportamenti come forma estetica. Questo meccanismo rappresenta una de-sublimante sfida per il compratore che si lascia coinvolgere in una specie di gioco di ruolo che lo educa a regole apparentemente estetizzanti, ma che celano nella realtà strategie che mirano ad un profitto, e fanno capo alla libera economia di mercato.

D.***

R. Sì, appunto, nel caso ci si riferisse alla musica il discorso è suscettibile di travisamenti: quale musica?

D.***

R. Stabilito che si parla di musica pesante, partiamo col dire che il mio convincimento che il tracollo della *nuova musica degli anni Sessanta-Settanta* sia avvenuto per una perdurante afasia sintattica in nome di continue strutturazioni formali, le quali hanno il loro valore nello sguardo microscopico, nei primi piani: una rivoluzione di microelementi grammaticali dalla sintassi caotica.

D.***

R. Una cara estinta. Al suo funerale, che avviene in qualche festival sempre più raramente sovvenzionato, sparuti gruppuscoli la accompagnano.

D.***

R. Rispondo citando il titolo di alcune composizioni per pianoforte di Rossigni: *Memento homo, Assez de memento: dansons, Un Enterrement en carnaval...* La cosa è degna di humor nero.

D.***

R. Dove? Ovunque!

D.***

R. La cosa si sarebbe fatta assai interessante oggi che ormai tutto questo appartiene al passato. Dico "si sarebbe" se potessimo ricordare i vari generi di musica in un unico momento comunicativo, tenendo conto del fatto che si va dalla *Lounge* a forme ancor oggi sacrali: musiche così diverse da essere quasi antitetiche.

D.***

R. Sì, un po' per tutta la musica bisognerebbe non stancarsi di ripetere che ci vogliono diverse attitudini di ascolto...

D.***

R. In questo contesto è molto importante definire meglio una linea di confine – il che è quasi sempre possibile – tra musiche di piacevole intrattenimento e musiche a vari livelli più artistiche, che lo possono essere assai meno, il cui ascolto richiede una concentrata, paziente e magari consapevole attenzione...

D.***

R. Siamo invasi da un trash sonoro – è il solito refrain... – che il mito di facili e rapide emozioni spalma su tutta la comunicazione: la pubblicità ne è piena, fatto salvo il fenomeno che da un po' di tempo ha fatto la sua apparizione con un notevole numero di citazioni dalla musica lirica e classica per prodotti non sempre di particolare rispetto, con abbinamenti che hanno delle costanti degne di un'analisi: calcio e lirica, liquori e concerti per pianoforte e orchestra etc.

D.***

R. Occupandomi venti anni fa del rapporto tra notazione e prassi esecutiva, ho realizzato una serie di mostre sulla notazione musicale dal 1945 ad oggi come *Spartito preso*.

D.***

R. Non potrò e vorrò mai essere scambiato per l'avvocato difensore del pensiero compositivo che in quegli anni aveva visto un vasto sviluppo dello strutturalismo integrale. Nella seconda metà degli anni Settanta infatti contrapponevo una metafora dello spazio ai criteri numerologici che stavano alla base di forme sonore che ritenevo – e ritengo ancora oggi – di ardua percezione all'ascolto.

D.***

R. Caos organizzato, l'effetto di un magma che soltanto il neopositivismo di quegli anni di ricostruzione di meccanismi idealistici motivava.

D.***

R. Nella Metafora dello spazio era anche insito un orientamento che rendeva visibile-udibile una sintassi per la quale l'ascolto tornava potenzialmente consapevole anche per chi non conosceva la tecnica musicale.

D.***

R. Certo, anche questa un'utopia.

D.***

R. Nella lunga fase postbellica non si erano dovute ricostruire soltanto le città.

D.***

R. Dovendo riannodare i fili di una cultura e di un'arte al fondo di una cicatrice storica che in quel momento pareva non si sarebbe più rimarginata, il culmine del pensiero artistico come espressione solipsistica si intrecciava con l'epiteatro brechtiano e con coeve complesse articolazioni nel risveglio dall'incubo dei conflitti. Questo nodo di tendenze trovava sullo stesso asse dell'impegno l'idea di un'arte e di una musica tese a portare alle estreme conseguenze un autocosciente processo di recupero dei valori. Dopo che fino alla fine degli anni Trenta si era evoluto il linguaggio musicale con sperimentazioni in tutte le direzioni e si era creato un inaudito mondo sonoro che coniugava parnasi accademici a tarde avanguardie primitiviste e futuriste, i poveri anni Cinquanta vedevano utopie e neorealismo espressivo volgersi in direzioni che lentamente hanno prodotto una *Neue Musik* che non poteva prescindere dall'idea di un ascolto sacrificale, un tipo di fruizione ardua e consapevole soltanto attraverso un paziente apprendistato.

D.***

R. È innegabile che il risultato sonoro in sé apparisse ed appaia ancor più oggi come un caos organizzato le cui leggi appartenevano ad una stanza dei bottoni nella quale i semplici ascoltatori non erano mai entrati.

D.***

R. Nulla di più lontano dalla attuale orgia dell'intrattenimento piacevole.

D.***

R. Certo! Ovvio che poi esistono territori di confine – e sono quelli più interessanti – dove la ricerca, l'intrattenimento, la contaminazione, etc. sono compresenti, ma questi territori sono comunque uno spazio di ricerca...

D.***

R. Sì, non mi stancherò di ripetere che quella che veramente è la differenza non è un presunto livello di qualità, o una gerarchia che rende schizzinosi chi la avalla, in genere gli accademici: la differenza sta nella funzione.

D.***

R. Certo, è un problema di criterio di valore. Un'approfondita riflessione sui primi trenta anni del Novecento porterebbe a capire tutte le direzioni che nella storia sono state prese e le variabili in gioco che le hanno condizionate.

D.***

R. Ogni musica implica una funzione, ed è quest'aspetto che casomai è interessante discutere, oltre le comprensibili proteste da parte dei compositori seri, pesanti e chiusi in una nicchia autodistruttiva che non ha alcuna speranza di destare l'attenzione del chiasso mediatico.

D.***

R. D'accordo, torniamo a parlare del mio lavoro, ma mi risulta difficile scindere la mia esperienza personale da problemi generali...

D.***

R. Con *divina.com* ho voluto scrivere una composizione che avesse per protagonista la mia città: Firenze, e il suo massimo poeta, Dante Alighieri. Lo spunto mi è stato dato dal fatto che tra il 1900 e il 1907 furono apposte sulle mura del centro storico trentaquattro lapidi, ognuna delle quali con dei versi della Divina Commedia. Una signora inglese, Ida Ridiesser, nel 1913 scrisse un volume illustrativo su queste epigrafi e fin da piccolo io ero stato affascinato da questo modo di ricollegarsi a Dante nei luoghi stessi dov'era nato e vissuto.

Divina.com nasce dall'idea di creare un'installazione dei 34 diversi luoghi dove si trovano le lapidi tutt'oggi, alcune un po' ingrigite dall'incuria, altre ad altezza d'uomo – come quella sul Ponte Vecchio – scarabocchiate con pennarelli colorati. Ogni epigrafe dovrebbe essere affiancata da un monitor che trasmette il corrispondente video dei 34 che fanno parte del lavoro mixed media.

D.***

R. Sì, video clips di musica pesante, affidati all'ineguagliabile voce di David Moss che evoca perfettamente quella dimensione che contrappone orrori, furori, diavolerie e visioni angelicate di armoniosa bellezza...

D.***

R. Ho scritto per lui una parte vocale fatta di segni ideografici che si intrecciano al testo in una sintesi grafica di informazioni. David ha elaborato con me una realizzazione vocale che si coordina con gli strumenti e i live electronics secondo un contrappunto che si sovrappone esattamente e talvolta libera lunghe sequenze per voce sola che mettono in risalto il suo virtuosismo vocale impressionante.

D.***

R. L'epoca di Dante era ambedue le cose ma ancora altro: il senso della costruzione di una scienza, il meccanismo del sapere che cominciava a evolversi dalle superstizioni e dai misticismi, mentre la fede era l'unico tramite alla trascendenza.

D.***

R. Certo, intendo dire che anche nell'architettura di pietra di queste vecchie chiese e palazzi, nella stessa dimensione urbanistica, si ha l'idea di una polis in progress che arriverà fino a noi.

D.***

R. Sì, forse per contrario è quello che fa di Firenze una città scettica e diffidente all'idea di moderno, di innovazione.

D.***

R. Chi può dirlo? A volte può essere messo in atto un criterio totalmente contraddittorio, una specie di contrappasso della evoluzione: laddove non sembra le cose si muovono, al contrario di "cambiare tutto per non cambiare nulla", come scriveva Tomasi di Lampedusa.

D.***

R. No, casomai parlerei di un onnivoro uso di materiali senza vincolo di sistemi compositivi e di utilizzo di fonti sonore: no limits.

D.***

R. Questa libertà senza limiti mi ha permesso di sviluppare il mio pensiero compositivo senza mai perdere la fiducia che stando prima di una soglia di eccessiva complessità si riformulasse un linguaggio musicale di veloce comunicazione.

D.***

R. Forse Schnittke, Scelsi, Ohana, ma qualsiasi collegamento potrebbe essere fuorviante.

D.***

R. Ognuno porta con sé il proprio immaginario. Se riflettiamo sulla musica di Busoni, ed in particolare sulla *Sonatina Seconda*, che vide la luce nel lontano 1912, ci si rende conto che certi meccanismi, certe figurazioni sono la necessità strutturale per condurre la stessa consequenzialità nell'evolvere momenti sonori. In realtà la libertà di conduzione è più forte dell'ancorarsi ai singoli processi aggregativi.

D.***

R. La storia del secolo passato è la storia di grandi capolavori, ovvio, ma anche la storia di una omologazione del processo comunicativo. Nell'Ottocento ancora le classi sociali erano molto distinte e ognuno aveva la sua musica. Non c'è proprio da avere nostalgie...

D.***

R. Dopo anni di *Laboratorio Pianistico Metamusical*, animato da tre composizioni dedicate al pubblico chiamato a eseguire, scrivere e improvvisare - *L'Apprendista stregone*, *To gather together* e *Self* - ho proseguito l'idea di una musica che cercava la comprensione sintattica della forma attraverso la metafora dello spazio, realizzando in parallelo delle musiche visive e scrivendo musica eseguibile con sintesi grafiche che andavano precisando suoni ed azioni con ideogrammi che lentamente riaffondavano nell'uso di un codice più o meno tradizionale, normalizzato per esigenze di funzionalità. Nasceva quindi una notazione che potrebbe essere definita *trans-tradizionale*, nella quale il codice cifrato si avvale di nuovi segni destinati non alla descrizione dei parametri del suono, bensì all'azione da compiere per ottenerlo: le due cose unite in una sintesi che si apre a tutte le possibilità foniche dello strumento.

D.***

R. L'opera di quegli anni portava dunque in sé l'utopia di un *suono segno gesto* e la *visione* come manifestazione di energia, un'energia che poteva esprimersi in vario modo, ma che trovava la sua rappresentazione, la sua potenzialità, nell'immanenza di un evento che quasi nulla concedeva a strategie minimali o a elaborazioni che si rifacevano a modelli accademici. Era anche la necessità di uscire da convenzioni sintattiche che tendono a sviluppare complessi edifici compositivi.

D.***

6 R. Certo, qualche cosa di analogo all'aforisma, per intendersi.

D.***

R. Fermare l'emozione allo stato del suo divenire, dei suoi sottili trapassi, secondo una spinta subliminale che non vuole codificarsi con l'uso di prassi riconoscibili.

D.***

R. Non c'entra niente il Surrealismo. D'altronde la frammentazione e il meccanismo di collage risalgono ormai ai primi decenni del Novecento.

D.***

R. OK, credo che le mie *Due Sinfonie* e *Threnodia* per ventuno pianoforti potranno essere considerate ascoltabili da qualsiasi pubblico eterogeneo. Un grande lavoro sulla macrostruttura, grandi forme che nel semplice impatto di un ignaro ascolto abbiano elementi per dare delle indicazioni formali subito leggibili, per condurre, volendo, a un approfondimento che disveli nodi formali più sotterranei.

D.***

R. Ho scritto questi grandi lavori per una così strana orchestra proprio per una riflessione sulla complessità quando si fa così densa da raggiungere la soglia dell'entropia. Il pianoforte è uno strumento estremamente duttile, spettro sonoro articolatissimo. Basterebbe ascoltare la *Sonata* di Barraqué o *Herma* di Xenakis, per non parlare di *Klavierstücke* di Stockhausen o le *Sonate* di Boulez, per comprendere che un'orchestra di pianoforti presuppone una ricerca formale basata non sulle figure ritmiche o le altezze o le dinamiche soltanto, bensì sulla formulazione di tutti questi parametri dentro effetti timbrici. Suoni muted, pizzicati, sfregamenti sulle corde, clusters etc. sono le fonti sonore che se sovrapposte offrono un nuovo inascoltato mondo sonoro.

D.***

R. Tre per sette, ecco perché ventuno...

D.***

R. Molte parti sono costituite dal contrappunto di tre macro fonti sonore (sette pianoforti), altre di sette (tre pianoforti)...

D.***

R. Sì, certo, Feldman o Glass o Pärt, con un'altra forma di semplicità, possono essere considerati in qualche modo l'esatto contrario...

D.***

R. Soprattutto una musica che disegna forme, immagini, figure sonore che nella loro entità non hanno tempo di compiere metamorfosi perché nel tempo sopravvengono altri eventi.

D.***

R. Nella sovrapposizione di queste fonti sonore ho evitato l'annullamento di un suono su un altro suono ed ho cercato un dosaggio che credo abbia reso possibile l'individuazione di un ordine immanente, una macrostruttura che organizza il magma timbrico.

D.***

R. La risposta, tornando in ultima analisi al problema della comunicazione musicale, sta nella consapevolezza che la musica impegnata, quella con velleità artistiche, quella che ricerca, sperimenta, che non vuole soltanto piacere all'ascoltatore, che non ambisce a stare nel circo mediatico, vive di un rapporto interpersonale, non per le grandi aggregazioni.

D.***

R. Non cerca l'immediato consenso... però necessita di un ascolto curioso e paziente. Un mondo da scoprire che può essere affascinante come il canto delle sirene, fermo come la meditazione, agile come il volo, profondo come l'estremo remoto confine che la mente può arrivare ad immaginare...

D.***

R. Spetterebbe a chi ha la responsabilità di scegliere e pianificare elargendo mezzi per poter realizzare le cose. Ci vuole un disegno di politica culturale che riporti anche la musica d'arte al centro: le nuove generazioni corrono il rischio di essere assordate da un'invasione di pop, rock, jazz etc. intesi come *sempreverdi*...

D.***

R. Si corre il rischio di vedere poco altro, rispetto agli attuali sessantenni componenti dei gruppi storici come un feticcio cult, e la musica di quaranta anni fa, allora nuova, come intramontabile...

D.***

R. Chi lo decide se non dei manager, degli investitori? È chiaro che piace, come piacque e piacerà. Fu fatta generalmente apposta per questo e rappresentava lo spirito del suo tempo, di quella generazione. Questo in sé è un fatto molto positivo. Benissimo. Ma il resto, le altre musiche?

D.***

R. Non so se poi si ha voglia di andare in vacanza con il grillo parlante...

Of course the music is a great difficulty.

You see, if one plays good music, people don't listen, and if one plays bad music people don't talk.

Oscar Wilde *The Importance of Being Earnest (act I)*

SIAMO ALL'ISTANTE ZERO DI UNA NUOVA CIVILTÀ

PIETRO GROSSI

Il computer - sarebbe forse meglio riferirsi al bit - con movimento sussultorio scardina e fa saltare principi, riti, organizzazioni, edifici ideologici anche recenti e non completati, avvertendo che ci troviamo nell'istante zero di un cammino sostanzialmente incontaminato.

Tempo e spazio tendono ogni giorno a valori sempre più infinite-simali: allo zero! - cause di ciò, in sintesi, il bit e le fibre ottiche, strumenti e simboli di quest'era nascente. Ed il dominio di questi due importanti elementi, quelli che il pensiero kantiano indicava come necessari alla determinazione dei "fenomeni", dominio al quale l'uomo ha sempre teso - riportando i successi che la storia, specie quella della scienza, ci insegna - è in costante aumento, ed in alcuni casi quasi totale (si vedano, ad esempio, le trasmissioni di immagini e suono, e il lavoro in tempo reale del computer).

Questo processo poi, nella sua fase più recente, sta portando nelle mani dell'uomo una funzionalità operativa inaspettata, ed in precedenza concepibile solo a livello di sogno, magia e letteratura di genere fantascientifico: si tratta della non poi tanto utopistica eliminazione del lavoro umano, o almeno di quello manuale; della partecipazione di sistemi sé-operanti alla progettualità, all'invenzione, agli imprevedibili e più stravaganti moti della fantasia; e della disponibilità in tempi via via più celeri di vere e proprie miniere inesauribili di informazioni - in continuo rinnovamento per alcune funzioni - per tutti in ogni luogo e momento. In altre parole, mi si consenta la metafora: una specie di inesauribile pozzo per i desideri e gli estri della fantasia umana.

La metamorfosi in atto dei compiti, del comportamento e delle possibilità umane esige una attenta e continua analisi delle nuove condizioni operative e anche tempestività di ripensamento e riadeguamento del "progetto vita" della specie umana.

Distrazioni, esitazioni, ritardi, consci o inconsci che siano, possono emarginare sia il singolo che la comunità, sia la nazione che il continente, dai compiti, gravi ma alti, a cui l'uomo è destinato per le sue eccezionali capacità cognitive. Esperienze storiche in materia non mancano.

L'impegno delle nostre facoltà intellettive dovrà, dunque, essere stimolato al massimo affinché si possa essere in grado di accogliere ed elaborare le informazioni più inaspettate con disponibilità concettuale e oltre, ove occorra, i limiti speculativi ereditati dai padri. Siamo ancora una volta, in ogni caso, di fronte ad una nuova testimonianza dell'ingegno umano e della sua naturale e insopprimibile esigenza di conoscere e utilizzare gli strumenti che inventa al fine di liberarsi di attività e riti obsoleti e scoprirne nuovi, consoni alle aspirazioni del momento storico in cui vengono formulate.

Certo, stupisce un po' che il controllo di elementi naturali quali l'elettrone e il fotone provochi una rivoluzione paragonabile a quelle promosse dai grandi momenti del pensiero. E c'è da sorridere all'idea che il microscopio bit tiene in pugno il mondo come supremo elaboratore di dati e - attraverso le fibre ottiche - come fulmineo messaggero d'informazioni grazie a virtù, talvolta e a torto, considerate banali: velocità, precisione, memoria. Ma tant'è. Continuiamo pure a sorridere, ma pensiamoci sopra, come i mistici del passato di fronte al teschio.

Siamo nell'istante zero di una nuova civiltà ed è la prima volta che l'umanità vive con piena consapevolezza il passaggio ad una nuova era perché gli eventi si stanno svolgendo con una eccezionale rapidità.

Istante in una dimensione cosmica; decenni nella vita dell'uomo. Attimo drammatico.

Lo contrassegnano agitazioni da cataclisma, esorcismi, frenetica ed inutile contro-attività in opere e mansioni fuori della storia insieme ad ammissioni parziali e sofferte, adesioni riluttanti ma "in progress".

Momento di conversione economica e di preparazione dell'"humus" idoneo a formare le giovani e le venienti generazioni che dovranno partecipare alla vita intellettuale e operativa superiore o comunque diversa da quella d'oggi.

L'istante zero ci prepara e abitua alla progressiva contrazione del tempo e dello spazio e all'espansione – di cui non ci è dato conoscere per ora i confini – delle nostre facoltà speculative e di dominio della materia.

(Firenze, 1987)

I MIEI CARATTERI (FEATURES) COMPOSITIVI

PAOLO CASTALDI

Tre premesse, o avvisi preliminari

Sembra inaccettabile descrivere dei processi compositivi come quelli che mostreremo in chiave “dissacratoria”, “neodadaista” o “divertente”, come da qualche critico si è tentato.

Ricordiamo ad esempio negativo le prime interpretazioni della pittura impressionista, e anche del cubismo, come di “caricature”, intese a promuovere il riso.

Dopo secoli in cui vigevano i divieti scolastici di dissonanza, e la breve stagione – accademia più recente – in cui si è voluto imporre il divieto di consonanza, sembra essere giunto il momento di *vietare i divieti*. Non sono più accettabili, tanto meno in nome della “modernità”, dei *diktat* e delle preclusioni aprioristiche. Un accordo di nona di dominante potrà bene “risolvere” su un vetro che s’infrange, o una risata argentina su un rimbombo delle percussioni, come su altro accordo, dissonante o consonante, di altro tono o dello stesso: secondo leggi che solo l’autore deve porre, e che dovranno essere ormai di ordine esclusivamente poetico, o non-grammaticale.

Sarà impossibile delineare qui lo *stile* propriamente detto: o descrivere i caratteristici “climi” armonici e strumentali; le tipicità di condotta lineare e contrappuntistica; le soluzioni di taglio formale, ecc. Tutto questo è, per sua natura, difficilmente esprimibile con parole, pur rappresentando, in campo nostro, il sostanziale: come la “mano” che fa, nella pittura, identificare l’autore, e in buona parte ne misura il valore.

Composizione per “elementi discreti”, ed eterogenei. Composizione di “frammenti di composizioni”: **quasi-descrittiva** o nello **spirito della citazione e del collage**, anche dove sono presenti componenti originali e non si trovano né citazioni né collage.

Composizione "di secondo grado": per giustapposizioni e sovrapposizioni di elementi in **iperpolifonia**, o polifonia in combinazioni di materiali parziali ed estranei; come estensione ulteriore, in modo particolare, di processi del contrappunto non-imitativo. **Contrapposizioni**: per pseudo- e disanalogia; per opposizione. **Varianti, microvarianti**. Per forme e forme di forme, in differenti modalità di assemblaggi: dai micro- ai macrotemporali.

Apparente polistilismo, o **mistilinguismo**: "coesione incoerente" in unità stilistica sostanziale. Nelle pagine delle partiture possono accostarsi scritture e tecniche diverse e lontane: collage (reale) e collage apparente o parziale; frammenti in notazione neumatica gregoriana; indicazioni "espressive" intese come direttiva-pilota di modi esecutivi; disegni: per esempio di oggetti da impiegare; grafici di comportamenti: anche "gestuali", sempre però in funzione di una resa acustica e non meramente teatrali; come altri riporti e chiavi di notazioni prescrittive: fino alle **indicazioni pseudo-psicologiche**. In alcuni casi, nell'opera si è attuata una **composizione dell'interpretazione**, in ausilio, o in sostituzione, dell'interpretazione della composizione.

Rilettura, rivalutazione e prosecuzione della lezione "oggettualizzante" (ben altro che il "neoclassico" Oggettivismo), e quindi "desoggettivante", di Strawinsky. In particolare quello delle **incursioni nell'"altro da sé"**, o delle rivisitazioni: le (malamente dette) "contaminazioni", che hanno aperto la via al Postmoderno... diramatosi poi in reti, dapprima affatto impensabili, di nessi e significazioni.

Ricambio ad **evoluzione continua nella progettazione**: non viene mai ripresa una concezione compositiva già impiegata ("con altre note"). Anche questa norma è derivata da Strawinsky, considerato padre spirituale. Riteniamo anzi questo essere il motivo stesso del comporre: un alpinista dovrebbe tracciare vie sempre nuove, lasciando ai turisti il piacere di ripercorrerle poi in tutta sicurezza... come ben accade da noi.

Neotonalità: fin dal '62. Ma raggiunta piuttosto attraverso il collage ed altre applicazioni, "tradotte", di tecniche del Dada storico (figurativo e letterario): ossia per la via più difficile. Non certamente per quella dei pretesi "realismi" - "socialisti" e quant'altro - che più o meno intenzionalmente fossero rivolti al "gusto del pubblico"; o meno genuinamente ancora, al cosiddetto "popolo".

Prevalente accento sull'**irrazionalismo**. Tessuti musicali elaborati in alto profilo, ma concepiti in arbitrio sostanziale, sebbene spesso mascherato. **Pseudo-consequenzialità**: logiche apparenti, salti di codice, irruzioni di eventi (...). Plausibilità di attendersi in **qualsiasi momento qualsiasi cosa** purché esposta, quasi sempre, e con l'andare del tempo sempre più, come vedremo, in aspetti familiari e benigni.

Organicismo: opposizione al corrivo, dilagante pseudo-scientismo (in ritardo di decenni, sulle scienze effettive) d'impronta razionalista. Estraneità alle prassi "elettroniche" come alle computisterie fondate su tesi numerologiche, astratte, sorteggiate... o comunque "musicalmente" insensate.

Ricostituzione del senso del sacro: fede nelle forze inanalizzabili dello spirito, da contrapporre alle tavole prescrittive e alle schematizzazioni, in specie a quelle inconsapevolmente ma palesemente tardo-illuministe: che per connivenze irresistibili con il potere del sopruso e dell'inganno hanno egemonizzato la scena musicale, per lunghissimi decenni.

Amore per la nostra grande tradizione, professato apertamente, e per le sue formule e tecniche. Il puro scolasticismo medesimo viene (certo in modo del tutto singolare) spesso ripreso e innestato qui, in una rete di rapporti ad esso estranei e talora sghembi e lontani fra loro, come anche lontani da pensabili estensioni a ulteriori giustificazioni "ragionevoli"... e di conseguenza alle possibilità di nuove etichettature "ufficiali": e poi fatalmente neo-grammaticali.

Reazione alle "monoculture". A quella, in particolare, ritenuta *d'avanguardia*: che mediante l'imposizione di clichés di "modernità" predeterminata ha favorito il conformismo, e soffocato l'eredità straordinaria della "Babele linguistica" (che leggiamo in segno interamente positivo), o della policromia di poetiche, che era stata tipica del Novecento storico. E, all'altra: insediatasi al potere per la pura intolleranza dei molti intellettuali *engagés*, che si è pretesa *di sinistra*.

Opposizione al negazionismo: alle estetiche come alle filosofie della crisi, dell'angoscia, delle aporie, e delle catastrofi incombenti o permanenti; che per troppi anni si sono date per garanti, o

gabellate per passaporto esclusivo, per l'accesso all'ambito della "nobiltà dello spirito"... in teoria; ma di fatto, a centri ed a conventicole dominanti.

Formalizzazione del significato. Dei parametri linguistici semantici, e similari, vengono impiegati come dei determinanti, o delle "formanti" strutturali della composizione. Ossia, sono concepiti fin dai primi momenti della progettazione come elementi quasi-architettonici: non-linguistici. Ovvero non più semantici: almeno nel senso originariamente "espressivo". È necessario fermarsi qui a una formulazione primaria di questo modo nostro di procedere (concepire), che in ogni nuova opera ha potuto assumere aspetti molto differenti.

Soluzioni semplificate, nella risultante ultimativa, o materialmente udibile, benché cripticamente sofisticate: ciò che è stato definito "avanguardia che non si vede"... Evidenti conseguenze l'amore per la **falsa ovvietà e la pseudo-banalità.**

Troppe caratteristiche come queste, che in anni di piombo erano considerate trasgressioni o eresie – quando non autentiche follie, da isolare con cinture sanitarie, e peggio – si vanno facendo strada, uscendo dal silenzio cui erano state costrette e generalizzandosi in modo inarrestabile, ad opera dei moltissimi autori che ci hanno cordialmente seguito...

NOTA MARGINALE: MA NON TROPPO

Alla *création* di uno di tali lavori, qualcuno aveva detto: una delle pagine più angoscianti della storia della musica. È curioso: riascoltando in certi stati d'animo, o meglio rileggendo alla tastiera, abbiamo a volte avuto la stessa sensazione. Alcune effigie musicali, funzionano come specchi: si attribuiscono loro stranamente le maschere che ci troviamo in quel momento indosso... provvisoriamente, noi speriamo.

16 Forse per questo si prediligono delle persone preposte alle istituzioni delle partiture superficiali, non-perturbative e tanto in-

nocue, o in pretesa "geometriche" e formalmente pure, quanto insane di fatto. E ciò si è trasformato in nuovo accademismo.

D'altronde, come immaginarsi i Baudelaire i Mallarmé i Verlaine i Rimbaud (ci valgano per tutti, senza arrivare ai Poe e ai Villon...) aggiogati e foraggiati nei vari *Centre Beaubourg*?

Con le sovvenzioni "a scatola chiusa" al pubblico si chiede di partecipare senza amare: senza scegliere, senza la possibilità di valutare ciò che è costretto a pagare. Viene così vanificato anche il principio (sacrosanto) del "vinca il migliore"!

Ma a noi, eredi dell'era "post-cageana", si pone il dilemma se procedere verso un orizzonte organicamente rinnovato, oppure – soluzione che Adorno aveva già seriamente prospettato – definitivamente ammutolire. Siamo ben felici di sfidare l'alternativa, optando apertamente per la prima ipotesi: per la speranza, e per la possibilità di altre, diverse, visioni. Questo avevamo fatto già in anni lontani e fra lo scandalo generale.

Qui si propone di impiegare materie vive (a dire: gli odiosiamati studi di conservatorio, il contrappunto severo, la trascendentale meccanica pianistica... e tutto il resto, che ciò segretamente sottendeva – con le angeliche fanciulle, nei salotti corazzati come fortezze, in testa, quasi simboli araldici – e che da secoli la grande tradizione occidentale si trae dietro), come un repertorio sconfinato, disponibile a trasformazioni, nel ricomporre, nei modi più audaci e incongruenti.

Un'indisciplina di fondo è occultata fra le pieghe del discorso e lo pervade tutto, permettendo di travalicare le leggi medesime della lingua, che di volta in volta s'impiega. La consequenzialità logica (di bellezza non si dovrà parlare da parte nostra, per principio, mai) non è ora più affatto assente: è bensì, nella sua forma più impegnativa, simulata.

In ogni istante, per trasgressioni, irruzioni, emergenze e mutazioni improvvisi, sfaldamenti e dismorfismi, interferenze di coerenze "lontane"... progettando un'apparente discorsività di *lapsus* fondata su "dissonanze" di ordine nuovo: superiore, non meramente acustico; possiamo, conquistati alla pace, e pur rimanendo nell'ambito morfologico delle nostre consuete convenzioni, far succedere – come si era accennato – qualsiasi cosa.

Togliamo di mezzo soltanto le abusate "istanze": di "ricerca", di 17

“sperimentazione”, o di novità foniche e lessicali; lascito di attardate, decomposte e scadute “avanguardie dell’obbligo”. Si offrono in cambio incommensurabili possibilità *autres*: di muovere sulla scacchiera temporale i “pezzi” della civiltà medesima che ci ha generati alla vita del pensiero, in un gioco paratattico che li associ in rapporti abnormi, e sempre più (nel profondo) indifferenti; e che infine ne tradisce (ma qui, nei due opposti e coniugati sensi dell’espressione!) la idolatrata e conclamata ma sempre inverificabile “necessità”.

Questo, lo ripetiamo tuttavia, con la tenerezza più grande, amorosamente: mai con l’ironia ostile che ci è stata tante volte piuttosto inesplicabilmente, attribuita.

Riassumendo. Oggi, riteniamo ricerca reale l’operare sui nessi semantici: il plasmare da scultori sempre diverse modalità di condizioni, relazioni e processi. Ci si propone un lavoro sul linguaggio, non sui suoni: tanto meno, sul “suono”. (Esiste?) Speriamo che non sembri poco.

ANNI SESSANTA: LE CANZONI CHE HO AMATO*

GIANCARLO CARDINI

Dicevo, nelle note introduttive del mio compact disc dedicato a Umberto Bindi, che almeno un altro autore della cosiddetta “scuola genovese” mi appassionava grandemente negli anni della mia prima giovinezza: Gino Paoli. Certamente, uno dei più ispirati autori di canzoni del Novecento tutto.

Di lui ho scelto sei titoli, che all’epoca in cui uscirono accompagnavano, dandole senso e felicità, la mia vita quotidiana, contrappuntando, di essa, anche le relative vicende sentimentali (bella questa riflessione di Pasolini, a parte gli aggettivi: “Chissà perché i ricordi delle sere e dei pomeriggi o dei mattini della vita, si legano così profondamente alle note che fila nell’aria una stupida radiolina o una volgare orchestra...”).

Vi sono, all’interno di questi titoli, canzoni notissime e splendide, come “Il Cielo In Una Stanza”, “Senza Fine”, “Sapore Di Sale”, e, un po’ meno popolare ma a me carissima, “Grazie” (arditamente, la suonavo in chiesa, durante i matrimoni, assieme a un bravissimo violinista e caro amico: Giovanni Tanzini; il parroco stranamente tollerava, o forse non conosceva la canzone...).

Accanto a questi grandi successi ho però voluto mettere due canzoni molto meno note, ma estremamente rappresentative del mondo espressivo di Paoli: “In Un Caffè” e “Un Vecchio Bambino”.

La prima, che musicalmente ha movenze quasi da cabaret, è un esempio probante, nel testo, dello stile “basso”, realistico, del cantautore genovese.

La seconda conta sicuramente tra gli esiti più originali e raffinati del Paoli poeta e musicista: la qualità del testo, intanto, appare di altissima qualità, nel suo dipingere con tanta essenziale purezza una scena di quello che io chiamo “contemplativo quotidiano”: un vecchio bambino (Paoli?) che gioca con un pettirosso in un

* Il testo, pubblicato a corredo dell’omonimo lavoro discografico, appare per gentile concessione dell’Autore e di Materiali Sonori.

giardino dove cadono vecchie (ancora) foglie gialle, e dove un cane bastardo viene catturato dall'accalappiacani.

La musica, dal canto suo, asseconda questo clima rarefatto con una trama dolcemente ritornellante, quasi da carillon, come ci suggerisce la diafana orchestrazione di Reverberi (il disco uscì nel 1961).

Dell'altro grande autore della "scuola genovese", Luigi Tenco, non capii subito il valore e l'originalità. All'epoca, infatti, conoscevo di lui quasi solo due titoli: "Quando" e la bellissima "Ti Ricorderai" (che successivamente ho scoperto non essere sua, bensì di Reverberi). Riguardo alle cinque canzoni arrangiate, scelte fra le più lineari quanto a percepibilità immediata della linea cantabile e delle simmetrie formali, devo dire che esse si inscrivono, musicalmente, nella più genuina tradizione melodica del repertorio canzonettistico di qualità.

L'anticonformismo tenchiano, quindi, tralasciando quello biografico, sul quale forse troppo ci si è soffermati, diventa veramente decisivo nei testi poetici, spregiudicati e moderni, delle sue canzoni; testi che in qualche modo invadono, completamente il senso, il contenuto più strettamente musicale di esse.

Ancora un omaggio alla "scuola genovese", e insieme ideale appendice al mio compact disc di qualche anno fa "Omaggio a Umberto Bindi" è da considerarsi "La Musica è Finita", una delle più belle e struggenti canzoni del cantautore recentemente scomparso.

Un salto indietro generazionale e siamo a Modugno.

Mi sono voluto cimentare, come primo approccio, con l'arrangiamento delle celeberrime "Nel Blu, Dipinto di Blu", ovvero "Volare", dal refrain "insopportabilmente orecchiabile" (Giovanna Marini), che però non è un difetto: è, al contrario, un colpo di genio, una trovata che possiede quei requisiti di bruciante immediatezza e semplicità propri delle cose belle.

Ho poi proseguito con altre canzoni di tipo "leggero", come "Musetto". "La Donna Riccia", "Farfalle", nelle quali si esprimono al meglio, musicalmente non meno che letterariamente, l'estro arguto, il tratto deliziosamente frivolo, la verve del cantautore pugliese. Completano la scelta modugnana due titoli di carattere sentimentale: "Come Hai Fatto" e la bellissima "Notte Di Luna Calante".

Ancora un grande salto indietro e arriviamo a uno degli autori più significativi, assieme a Cesare Andrea Bixio, della canzone italiana degli anni Trenta-Quaranta: Giovanni D'Anzi. In questo compact disc sono presenti due suoi grandi successi: "Ma l'A-

more No" e "Non Partir". Sono canzoni scritte con maestria e sicuro talento melodico; inoltre, insieme ad altre sue, rivelano una intelligente assimilazione dello stile "swingato" di provenienza statunitense.

Le canzoni che amavo negli anni Sessanta non comprendevano certo il solo repertorio italiano bensì anche quello americano e brasiliano. Relativamente a quest'ultimo, penso tuttora che poche cose in musica equivalgano la seduttività sottile e la malia della bossa nova. Me ne resi conto subito, a quei tempi, quando ascoltavo rapito alla radio "Desafinado", magistrale capolavoro di Jobim interpretato dal grande Joao Gilberto. Cosa mi attraeva, allora, di quelle canzoni danzate di Jobim? Credo che fosse una miscela di ritmica provocante e raffrenata, di clima timbrico ovattato, di quel fraseggio asciutto, certo affine alla corrente americana del cool jazz, e di concatenazioni armoniche molto raffinate e sensuose. Il tutto trasmetteva spesso quello stato interiore di indefinibile nostalgia descritto così bene dalla parola "saudade", che trovava massimo risalto nella vocalità originalissima e conturbante di Joao Gilberto.

Vocalità che conquistava intanto per il dato primario di fascinazione di ogni voce: il timbro, il colore. Il suo, meravigliosamente malinconico.

Su questa base Gilberto articolava il suo "canto falado" (canto parlato) su toni magicamente sommessi, antiretorici, senza mai forzare, esprimendosi con uno swing sobrio ed elegante.

Dunque, un interprete quanto mai aderente allo spirito delle canzoni di Jobim, canzoni genialissime, fra le più belle di tutto il Novecento. Ne ho scelte quattro, per il momento: "Garota De Ipanema", "Eu Sei Que Vou Te Amar", "Corcovado" e "È Preciso Dizer Adeus", e in ognuna di esse ho inserito alla fine un frammento del testo di Vinicius De Moraes, affidato alla suggestiva voce di Ieda Marli Romao.

Questi i frammenti impiegati: "Moa do corpo dourado" (Fanciulla dal corpo dorato) per "Garota De Ipanema"; "Por toda minha vida" (Per tutta la mia vita) per "Eu Sei Que Vou Te Amar"; "Um cantinho, Um violao, Este amor, Uma cancao" (Un cantuccio, una chitarra, questo amore, una canzone) per "Corcovado", e "È preciso dizer adeus" (Devo dirti addio) per la canzone che porta lo stesso titolo.

Qualche parola, infine, sui criteri seguiti nel confezionare i miei arrangiamenti.

In generale, ho sempre preservato la forma dell'originale, limitandomi ad agire sull'armonia e sulla scrittura pianistica. Per quanto riguarda quest'ultima, ciò ha comportato un ricorso a figurazioni ornamentali, ad arabeschi di raccordo, a passaggi virtuosistici che sfruttassero la risonanza di tutti i registri dello strumento, mentre per la parte armonica mi sono mosso, nelle scelte accordali, nei cromatismi e, di quando in quando, nelle sovrapposizioni di aggregati appartenenti a regioni tonali diverse, tenendo conto del grado di sofisticazione a cui è pervenuta, specialmente in campo jazzistico, la nuova tonalità del XX secolo.

MUSICA A ESPONENTE 2

GIUSEPPE CHIARI

Nel '900 si va ad una
riunione ad ascoltare
musica, solo musica,
musica che parla di musica

Siamo gli unici che
andiamo ad ascoltare
musica solo musica

Oggi nel '900 nello
spazio occidentale:
esiste una musica che è musica.
Situazione reale

la musica
è una grande cosa
ma non è
quella che ti dicono.
La musica è vicino a te
stai tranquillo

La musica non è una sfera

Musica che non ha funzione
se non quello di essere musica.

Il potere ha bisogno
del teatro.
Lo tiene anche vuoto.
La musica
va nel prato

Io voglio suonare
ma non so suonare

Esisterebbe la musica
non esisterebbe

il luogo. Il tempo.

Se decidiamo
che una musica è bella
la devitalizziamo.
Cancelliamo la funzione.
Facciamo divenire la musica
musica.

La musica è musica
sarebbe solo musica.
La musica si spiegherebbe
colla musica.

Se la musica è il suonare
la musica sarebbe una
parola semplice.
La musica cercherebbe
il suonare per essere
vissuta.
La musica avrebbe bisogno
del suonare solo in
rapporto alla vita.
La musica sarebbe vera
prima e dopo il mondo.
La musica sarebbe musica.

Inversamente
se il suonare è musica
Tutti i suonatori hanno
la loro dignità.
Quindi la musica non è
una parola semplice.
È il suonare
complessivo.

Il suonare come soggetto
non come predicato
La vita esiste
nessuno
è assoluto.
Non può esserlo

tutti possono giudicare
tutti i giudizi sono giudizi.
La quantità non si
riduce in qualità.
Il tempo non finisce
Il tempo non ha fine

Si può solo descrivere

Ma non siamo in questa
situazione
Questa non è la
nostra civiltà.
Come passare a questo?

Il cantare, il suonare
serve per
raccontare.
Parlare di sentimenti,
illustrare,
annunciare,
pregare,
dire,
suggerire movimenti
di danza, di marcia.
Il cantare, il suonare
è un pretesto
per riunirsi, per
incontrarsi.

Forse la musica sarà
brutta
questa deve essere
la nostra speranza.

(2004)

NUOVE FRONTIERE MUSICALI A NAPOLI DAGLI ANNI OTTANTA ALLA CONTEMPORANEITÀ

GIROLAMO DE SIMONE

La validità delle tesi è nella loro efficacia; vale a dire che le teorie estetiche andrebbero sempre convalidate dalle prassi¹. Seguendo questa traccia, nella consapevolezza che il futuro non possa prescindere dalla memoria di quanto già acquisito, in questo breve lavoro verranno proposte (indicizzate) alcune vicende contemporanee e di frontiera, con riguardo alla presenza autorale a Napoli (compositori ed interpreti provenienti dal panorama nazionale e internazionale), con accento sulle iniziative concertistiche/musicali, editoriali, discografiche, e sugli esiti di una disseminazione che talvolta ha comportato una emigrazione 'interna' od 'esterna' — più o meno volontaria — dei musicisti partenopei e campani.

Il contesto

Più volte, in sedi diverse ed eterogenee, ho raccontato quanto avvenuto a Napoli a partire dal 1973². Non pare tuttavia inopportuno richiamare sinteticamente quel panorama e ripetere la cronologia di quelle che sono apparse come le proposte più significative³:

¹ Ciò non esclude la possibilità di un gioco estetico solo immaginativo (talvolta visionario e preveggenete): eventualità ludica percorsa più volte fin dal 1988. Cfr. G. DE SIMONE, *Le parole sospese*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.

² G. DE SIMONE, *L'Altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1996, monografico della rivista «Konsequenz».

³ Nell'elenco non compaiono le rassegne istituzionali né le esperienze di associazioni che hanno duplicato il nostro percorso. Le une e le altre sono tuttavia registrate e commentate, fino al 1994, in G. DE SIMONE, *L'altra avanguardia...*, cit. Altri accessi su riviste: G. DE SIMONE, *Una ricerca musicale nel mezzogiorno*, in «Nord e Sud», anno XXXVIII, n. 2, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1991. G. DE SIMONE, *Croce e l'estetica musicale italiana* (compare anche Parente), in «Nord e Sud», anno XXXIX, n. 3, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1992. G. DE SIMONE, *Per Luciano Cilio musi-*

- 1981: "Avanguardia e Ricerca a Napoli negli anni Settanta", a cura di Luciano Cilio, Villa Pignatelli.
- 1981: "Suite per un Castello", a cura di Pasquale Scialò e Aldo Sisillo, Castello di San Martino, Estate a Napoli.
- 1982: "Incontri Nazionali della Nuova Musica", a cura di Luciano Cilio, Villa Pignatelli.
- 1984: "Il Suono e la Parola, Annotazioni e ascolto sulla/della Nuova Musica", a cura di Girolamo De Simone, Convegno alla libreria Dehoniana di Via Depretis.
- 1985: "Concerti Inaugurali della Ferenc Liszt", a cura di Girolamo De Simone, Santa Chiara.
- 1985: "Events": Merce Cunningham, John Cage, David Tudor, Takeisha Kosugi, a cura di Trade Mark — Experience in art, consulenza artistica Paolo De Martino, Teatro San Ferdinando.
- 1988 "Settembre a Napoli", a cura di Gabriele Montagano, concerti di Bob Ashley, Peter Gordon, etc.
- 1989: "VI colloquio di informatica musicale", a cura del Gruppo ACEL, Villa Pignatelli.
- 1990: VII Festival di Musica Contemporanea all'Institut Français de Naples, a cura di Franco Pezzullo e del Centro di cultura musicale (poi realizzato a Ischia fino alla scomparsa di Pezzullo).
- 1990: "Concerti" al Teatro Denza, a cura dell'Associazione Musica Insieme (a conclusione dei corsi annuali di Franco Donatoni).
- 1990/1994: "Fino alla Nuova Musica", incontri musicali a Gallasia Gutenberg, Teatri della Mostra d'Oltremare, a cura di Girolamo De Simone.
- 1992: "Musical Network", a cura di Massimo Fagnoli e Giancarlo Sica, Rai.
- 1994: "La parola e la musica", ciclo di incontri-concerto, Festa della Musica, Maschio Angioino.
- 1997/2003: "Eclettica — Musica Millemondi", direzione artistica di Girolamo De Simone, Teatro Galleria Toledo / Villa Pignatelli (sette stagioni, alla quale va aggiunta una propaggine estiva intitolata "Doppio Sogno Musica". Le rassegne raccolsero

cista, in «Nord e Sud», anno XL, n. 2, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993. G. DE SIMONE, *Per una storia delle memorie inconciliate*, in «Nord e Sud», anno XLVI, Speciale su "Napoli Città-conflitto" a cura di G. DE MARTINO Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1999. G. DE SIMONE, *La sindrome dell'atollo, l'esperienza di «Konsequenz» nella (falsa?) primavera napoletana*, in «Suono Sud» n. 28 Estate 1996. "Speciale Napoli, Le parole del Rinascimento" ISMEZ, Roma 1996. G. DE SIMONE, *I suoni nel contemporaneo: dalla Radio della Svizzera Italiana al Festival Mille Mondi di Napoli*, Editoriale-saggio in «Rassegna Musicale Curci», anno LII n. 2, CURCI, Milano 1999. G. DE SIMONE *L'avvento della Border Music*, in «Rassegna Musicale Curci», anno LIII n. 3 CURCI, Milano 2000.

complessivamente centinaia di compositori ospiti e di prime esecuzioni assolute o napoletane).

-1994/2005: "Eventi Konsequenz", a cura di Girolamo De Simone, Mostra d'Oltremare / sede delle Edizioni Scientifiche Italiane / Teatro Sancauluccio / San Lorenzo Maggiore e numerose altre location.

La nascita di «Konsequenz» si colloca tra le iniziative rizomatiche che suppliscono all'assenza di programmazione di accademie e istituzioni ufficiali. Alla fine del '93, difatti, si consolida un progetto editoriale nato da convergenze e diversioni tra intellettuali, musicisti, critici e giornalisti. Nel maggio di quell'anno, dopo il successo editoriale di un *pamphlet*⁴, e quello delle iniziative musicali tenute nella sede delle Edizioni Scientifiche Italiane di Via Chiatamone, nasce una nuova testata scientifica in grado di offrire ampi spazi critici alla riflessione estetica sulle nuove musiche. Il primo numero di «Konsequenz» appare nel gennaio del 1994. Si tratta di un volume privo di immagini, dal *design* graffiante ed elegante. Il nome è preso in prestito da Adorno⁵, non certo per tessere l'ennesimo elogio al pensiero del francofortese ma per aleggiare la nozione di 'echeggiamento', di sviluppo del 'conseguente' di una frase. Per i musicisti che fondano la rivista la parola ha un significato aggiuntivo più forte, quasi letterale. Indica la 'coerenza', di un percorso non sempre facile, spesso non allineato (i fuori-margine di Franco Rella o Deleuze/Guattari...), talvolta eversivo. 'Eversione' culturale significherà per i musicisti di «Konsequenz» uscire dal sistema, trivellare superfici, ma anche riscoprire memorie sommerse, erodere territori, favorire scorriimenti carsici.

Subito dopo la fondazione il primo passo è quello di raccogliere adesione dal mondo della sperimentazione nazionale e partenopea. Si riesce fin dal primo numero a coinvolgere un trio tutto fiorentino: due pianisti-compositori, Giancarlo Cardini, Daniele Lombardi, ed un pianista-musicologo come Riccardo Risaliti, che oggi insegna al Mozarteum. Un contributo essenziale per la *fabrica* di un prodotto omogeneo è offerto dall'esperienza e competenza di Francesco Bellofatto e Alfredo D'Agnesse, giornalisti di calibro e di grande esperienza di redazione. Altri intellettuali, critici o musicisti che nel tempo pubblicheranno per la testata sa-

⁴ G. DE SIMONE, *Manuale del mancato virtuoso, Lasciate i pianisti nelle gabbie*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1993.

⁵ T.W. ADORNO, *Improptus*, trad. it., Feltrinelli, Milano 1979.

ranno Giampiero Bigazzi, Gabriele Bonomo, Michele Bovi, Genaro Carillo, Paolo Castaldi, Enrico Correggia, Enrico Cocco, Renzo Cresti, Francesco D'Episcopo, Agostino Di Scipio, Roberto Doati, Mario Gamba, Angelo Gilardino, Max Fuschetto, Vincenzo Liguori, Giuseppe Limone, Guy Livingston, Sergio Ragni, Lello Savonardo, Giulio de Martino, Manlio Sgalambro, Tommaso Tozzi, Stefano Valanzuolo, Federico Vacalebre, Luigi Verdi. Altri fiancheggiatori di grande prestigio, purtroppo oggi scomparsi, saranno Miriam Donadoni Omodeo, Pietro Grossi, Luciano Chailly. La testata pubblicherà inediti di Luc Ferrari (appunti di viaggio sulla sua produzione elettronica), Giuseppe Chiari (voce italiana di *Fluxus*), Iain Chambers (immagini e miti metropolitani della cultura di massa); lavori di Albert Mayr (aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali), Marco Boccitto (con un saggio su Zappa e una preziosa lettura sociopolitica della musica africana), Walter Veltroni, Dino Villatico⁶.

L'apporto teorico

Delineare nomi, occasioni e confini, però, non può bastare per spiegare le ragioni dell'unicità di «Konsequenz». Essa è legata all'emergere di nuove esigenze creative ed alla nascita di un modo completamente nuovo di immaginare e comporre, tale da spingerci ad immaginare 'conseguenti' forme di estetica (quelle cosiddette 'del plagio', su cui terremo uno Speciale TG2 Dossier) con specifici e individuati percorsi compositivi (le cosiddette "musiche replicanti"). Nei primi numeri della rivista verranno richiamate le prospettive 'progressive' in grado di spiegare e di legittimare l'incredibile successo (anche commerciale) di alcuni compositori. Tematiche che avevano sollecitato, fin dall'Ottantotto⁷, una indagine sulle ragioni socio-estetiche utili a superare i più seri *impasse*

⁶ Non è possibile citare qui tutti gli Autori apparsi su «Konsequenz» nei suoi undici anni di vita. Se ne può tentare una panoramica molto parziale rinviando al sito proprietario www.konsequenz.it per i sommari completi. Tra gli Autori: Paolo Coteni, Claudio Bonechi, Lorenzo Brusci, Mario Campanino, Anna Cepollaro, Venanzio D'Agostino, Francesco D'Errico, Costanza Falanga, Eugenio Fels, Emanuela Grimaccia, Paolo Lambiase, Elio Martusciello, Luca Miti, Alessandro Petrosino, Maurizio Piscitelli, Enrico Renna, Roberto Santarsiere, Giancarlo Tirelli, Riccardo Vaglini, Alessandro Vecchiotti, Piero Viti e tanti altri.

⁷ G. DE SIMONE, *Le parole sospese*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1988.

adorniani (tra industria culturale ed opera, *Kultur e Zivilisation*, produzione colta e *jazz*, etc...)⁸.

Nuovi compositori riuscivano in quegli anni a rinnovare l'interfaccia col pubblico, ad utilizzare l'industria 'culturale' (magari passando attraverso la fase dell'autoproduzione) e, nonostante tutto ciò, ad essere decisamente figli del loro tempo. Oggi è pensiero sufficientemente condiviso che sia stata l'esperienza del napoletano Luciano Cilio a sancire l'inizio della cosiddetta *border music* (o musica di frontiera), con ragioni e radici rintracciabili nelle interferenze tra classica e *pop* del genere *progressive*, e non negli sperimentalismi deteriori che pur affascinarono in quegli anni gli spiriti più originali. A partire dal 1977 (data di uscita dei *Dialoghi del presente* di Cilio, edito dalla EMI) le immagini e i linguaggi usati, le tecniche sofisticate, l'assimilazione delle altre culture, straordinariamente non ostacolarono la fruizione musicale, ma la favorirono. La presenza e la ricerca tecnica e tecnologica, portate dagli autori del cosiddetto periodo sperimentale ad esiti soffocanti per la creatività, fortunatamente non riuscirono a monopolizzare le opere dei 'progressivi', cominciando a risultare come semplici vettori di un senso possibile. Così un primo gruppo di compositori ed esecutori riscopre il gusto del significato, che come scrive Neiwiller (e meno felicemente Nancy) è il legame *tra* le cose. Appare subito chiaro, però, che la semplice veicolarità di senso non sembra in grado di consegnare a queste nuove opere musicali più di una 'qualificazione' molto generica; l'intuizione fondante del nostro percorso fu quindi che un vero significato, la percorribilità come senso, non potesse che risiedere nella rivalutazione dell'*altro*, dell'indistinta unità o pluralità di fruitori, e della generalità delle *altre musiche* possibili a darsi.

Tutto ciò, apparentemente molto complicato, finì col rivalutare il plurale delle musiche possibili nel segno del crogiolo o del *crossover* (e già una conquista sembrò la semplice *possibilità* di questa consapevolezza in un momento di forte scontro teorico tra nuove frontiere e gli 'ismi' di scuole dominanti) e naturalmente incrinare l'egemonia di quel primato tutto occidentale definito dai teorici della seconda scuola di Vienna (e da Darmstadt) come

⁸ Cfr. G. DE SIMONE, *Perché «Konsequenz»*, in «Konsequenz», n. 1/94, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1994, pagg. 3 ss.

sviluppo *lineare* della tradizione eurocentrica⁹. Nel primo numero di «Konsequenz» (1994) si spiegano dettagliatamente le ragioni per le quali occorre evitare di fare delle teorie adorniane, dopo averle assorbite e storicizzate, una *Weltanschauung*¹⁰.

Alla diffusione di queste tesi sulle pagine di un quotidiano a diffusione nazionale¹¹ e su alcune riviste specializzate, non mancò una levata di scudi a favore dell'ideologia neo-viennese, reazione che non sfociò purtroppo in un dibattito serio, un confronto serrato tra idee, ma in una battaglia sul campo che condusse al successo delle musiche di frontiera e alla subitanea conversione al 'nuovo' dei più algidi e retrivi compositori della vecchia scuola. Anche in questo caso, le prassi finirono col sopravanzare le teorie. Il procedimento 'negativo' (acquisito da Adorno per *confutare* Adorno), non è stato che il primo passo di questo percorso. Nuove visioni prospettiche sono via via emerse ai margini della cultura ufficiale, e la testata non ha mancato di segnalarle. Tali intuizioni sono state divulgate sia attraverso «Konsequenz» (col gergo scientifico) che sul quotidiano «il manifesto» (col gergo giornalistico e divulgativo). Panoramiche sul fenomeno dell'*home-self-maker* (che produce musica 'domestica' sul suo personal), del *jingle-maker* (che fabbrica *spot* di pochi secondi), dell'autore di colonne sonore, del compositore-assemblatore-cibernauta (che ispira e fonda l'estetica del plagio, con innumerevoli importantissime conseguenze socioeconomiche e giuridiche), dei gruppi di *popular*, di quelli che guardano al villaggio globale. La testata ha poi pubblicato nel 1996 un volume monografico su *L'Altra avanguardia. Piccola storia della musica contemporanea a Napoli*, unico tentativo, finora, di dar conto e registrare criticamente quanto avvenuto sia in sedi istituzionali che alternative (autori come Cage, Chiari, Cardini, Correggia, Scelsi, etc. etc.).

La nascita di supporti tecnologici o massmediali che diventano nuove opere, forme d'arte, oggetti estetici; l'invenzione del cd-rom (cd-plus, dvd, superaudio, etc.), dei minuscoli lettori mp3 (campeggia l'ipod Macintosh, in grado di cambiare le abitudini di consumo musicale), dello *streaming* audio su internet; la nascita

⁹ Cfr. A. SCHOENBERG, *Manuale d'armonia*, trad. it., Il Saggiatore, Milano 1980, pagg. 34 ss., in cui l'autore pare esprimere chiaramente questa preoccupazione, soprattutto per quanto riguarda l'evoluzione lineare dell'armonia tradizionale.

¹⁰ Cfr. T.W. ADORNO, *Terminologia filosofica*, trad. it., Einaudi, Torino 1975, lezione decima, pagg. 112 ss.

¹¹ Il quotidiano è il manifesto. Una raccolta di quegli articoli, fino ai più recenti, si può reperire su www.girolamodesimone.com.

di nuovi fenomeni e forme: lo *spot*, il cd-demo; opere/*collage*, opere/*Idra* (si pensi a Zorn), opere/*trash* che anticipano lo scenario del futuro (il futuro è *ora*), brani che ricevono legittimazione estetica nel raggiungimento di uno scopo: tutte acquisizioni oggi comuni, ma teorizzate in quegli anni, con ricadute pratiche incredibili, in grado di sanare la frattura con il pubblico generata dalla vecchia musica contemporanea.

Così il significato dell'estetica si allarga e supera/ingloba i riferimenti tradizionali (l'impegno politico, il bello, l'utilità sociale...). Una dimensione comunitaria, profondamente metafisica, viene rilanciata ed avvalorata. Il brivido, il piacere estetico, è quello che 'rinvia all'altro'. Senso e qualità sono in questo allontanamento non numerico, ma di complessità¹².

Le prassi: programmazioni, eventi

Le evenienze appena descritte hanno condotto a delle operazioni pionieristiche di programmazione a lungo respiro, le sole (per tipologia) registrate a Napoli negli ultimi anni per durata e numero di interventi; nell'arco di un decennio sono state sperimentate forme prima impensabili di esposizione al pubblico, in grado di rivoluzionare la tradizionale formula del concerto tradizionale. Gli eventi sono stati realizzati in molteplici strutture ricettive (ospitate a vario titolo o frutto di collaborazioni), ed hanno raccolto migliaia di recensioni su periodici specializzati e quotidiani. I luoghi sono stati la Mostra d'Oltremare (le prime cinque edizioni di Galassia Gutenberg), la Galleria Toledo, il Teatro Sancarluccio, numerose chiese (San Angelo a Nilo, Santa Chiara, San Lorenzo Maggiore, etc.)¹³. Tra queste, una rassegna storica è stata certamente "Eclettica - Musica Millemondi". La 'enne' in corsivo riportata nella prima edizione indicava i mille 'modi' della musica contemporanea. Dando per appreso e assimilato il cammino dello sperimentalismo si intendeva valorizzare la contiguità tra generi artistici differenti e la declinazione delle musiche contemporanee all'insegna della mescolanza, della contaminazione, del *melting-pot*. Nel 1997, per la prima volta in una programmazione tanto lunga e articolata, venivano affiancati nomi di rilievo nazio-

¹² G. DE SIMONE, *Musiche Replicanti. Dalle Estetiche del plagio alle nuove Metafonie*, Liguori Editore, Napoli 2005.

¹³ Anche le ricadute sul territorio regionale sono state molteplici: abbiamo realizzato spettacoli e installazioni nelle Ville Vesuviane, a Baia, nell'avversano, etc.

nale ad interpreti e compositori partenopei. Non è facile rintracciare prima del '97, nella storia culturale e musicale napoletana, qualcosa di analogo, con l'eccezione degli interventi di programmazione di Luciano Cilio (con i quali implicitamente dialogavamo). "Musica Millemondi" riesce per la prima volta a dare visibilità ad eventi 'rimossi' dalla memoria storica cittadina, ad offrire una sponda alle 'memorie inconciliate', senza per questo togliere spazio alla più avanzata musica di frontiera (ed alla storia della colta sperimentale): premevano alcune urgenze, vere e proprie 'emergenze'. Esse sono ormai note: i concerti dedicati a Luciano Cilio, Eugenio Fels, Francesco D'Errico e a molti altri eccellenti musicisti colmano gravi lacune delle programmazioni ufficiali. Di pari passo ospitiamo Ludovico Einaudi (molto prima della sua affermazione internazionale), Cecilia Chailly, Arturo Stalteri, Max Fuschetto. Dal mondo delle avanguardie convergono Giuseppe Chiari, Marco Fumo, Bruno Canino, Luca Mosca, Nicola Cisternino, Giancarlo Schiaffini, Enrico Correggia ed il suo ensemble Antidogma, Enrico Cocco, Riccardo Piacentini, Riccardo Vaglini, l'ensemble SpazioMusica, Elio Martusciello e molti, molti altri musicisti che hanno proposto e propongono per noi prime esecuzioni assolute o prime esecuzioni napoletane (*cf. nota in calce*). Una importante costola delle programmazioni viene intitolata "Memorie elettriche", e presenta rimasterizzazioni digitali dei pionieri dell'elettronica e dell'elettroacustica italiana (molto prima che venissero riscoperti e pubblicati da una etichetta milanese come da noi auspicato): Pietro Grossi, Enore Zaffiri, Teresa Rampazzi.

Esiti

Come spesso accade, il successo editoriale e la penetrazione teorica di «Konsequenz» e delle sue iniziative concertistiche attraverso molteplici 'azioni' nei teatri cittadini e gli 'eventi' disseminati qua e là, sono stati apprezzati e valutati consentendoci una straordinaria penetrazione. Il dato riguarda sia le vendite della testata che l'incidenza e la pervasività dei concerti della *factory* sul territorio nazionale, cosa che sottintende la risposta delle forze musicali più attive - meno distratte - del panorama musicale italiano. Mi pare opportuno, in questa sede, ribadire il dato (talvolta già denunciato) della minore ricezione meridionale, senza voler fare qui la cronistoria del nostro (maggior) successo nelle grandi città del Nord. La realtà partenopea tende a valutare localistica-

mente solo i dati istituzionali e a trascurare le avanguardie, ancorché di successo. Essa ignora, finge di non vedere, si pone con l'arroganza e l'autoreferenzialità tipiche delle realtà provinciali, ma poi 'usa' e clona le nuove idee contraffacendone le più autentiche intuizioni e proponendone copie sbiadite: vale a dire copie prive di memoria. Per questo una penetrazione più efficace è avvenuta al di fuori di Napoli: la nostra azione ha prodotto ricadute a Roma, Firenze, Milano¹⁴, Boston, New York. Basta dare un'occhiata alle recensioni pubblicate sui siti web di «Konsequenz» per valutarne la portata, con produzioni che vengono 'adottate' da Jim O'Rourke e collezionano recensioni in tutto il mondo, ma che a Napoli non fanno notizia, nel segno della peggiore autodistruttività meridionale. Benché «Konsequenz» si presenti come un progetto-azione di diretta emanazione dell'Associazione Ferenc Liszt, già Ente di rilievo regionale, e nonostante il tentativo di coinvolgimento dei critici musicali delle principali testate cittadine, dei compositori, degli operatori delle maggiori associazioni regionali (fanno fede i sommari della testata ed i dischi prodotti), una sospetta indifferenza è sembrata prevalere, secondo il triste costume meridiano. Tale diffidenza ha impedito ai principali operatori, teorici, compositori di consorzarsi utilizzando come veicolo l'unica struttura che avesse 'aperto le porte' a tutte le voci presenti nella città, e di stringersi attorno al progetto, facendolo proprio e sostenendolo nel lungo periodo. Ciò stranamente non è accaduto con i compositori ed i critici operanti nel resto d'Italia, che invece hanno sempre offerto apporti continuativi, come può riscontrarsi dai nostri sommari.

Tuttavia «Konsequenz» ha dato voce e leggibilità nazionale alle istanze locali, sostenendo e talvolta riuscendo anche ad indirizzare le scelte di quegli stessi compositori, critici ed operatori che con tanto – forse simulato – entusiasmo avevano partecipato alle nostre iniziative di presentazione. Anche le istituzioni locali non hanno, dal canto loro, offerto sponde né culturali né economiche né logistiche (in modo ufficiale e nelle opportune sedi giornalistiche o associative), nonostante «Konsequenz» continuasse a collezionare Premi ministeriali di eccellenza scientifica (l'ultimo nel 2002), e riconoscimenti internazionali per le sue progettazioni. Nella cosiddetta 'provincia dell'impero' ha forse dato fastidio, creato imbarazzo, il fatto che musicisti non legati ad al-

¹⁴ Si citano a a puro titolo di esempio le collaborazioni con la storica associazione romana "Musica Verticale" e quelle con il "PAC", Padiglione d'arte Contemporanea, di Milano.

cuna scuola, di formazione e indirizzi variegati, senza sponsorizzazioni politiche, privi dell'appoggio di qualsiasi lobby economica, riuscissero a consolidare un progetto estetico ed operativo con tali ricadute.

«Konsequenz» è oggi anche piccola etichetta discografica, e ciò appare tanto più importante in quanto non c'è emergente meridionale che non abbia fatto i conti con la cronica assenza di strutture della nostra terra (sale d'incisione attrezzate, case discografiche, rete distributiva). «Konsequenz» produce compact disc e si avvale di forme varie di distribuzione: in allegato con la testata (Liguori Editore); i soli dischi sono veicolati dalla romana "Silenzio distribuzione" e dalla napoletana "Demos". Abbiamo tre siti proprietari in continua espansione (www.konsequenz.it; www.bordermusic.it; www.girolamodesimone.com). Il primo è ormai un vero portale compilato in due lingue, ed ha collezionato decine di riconoscimenti; il terzo una creatura nata dalla necessità di "metterci la faccia", come si suol dire. Il nostro impegno di musicisti e compositori appare dunque giocato in prima persona e si tramuta in prassi consolidate.

Il futuro

Più volte si è detto che Napoli è un microcosmo che si nutre della sindrome dell'atollo. Tante monadi agiscono e operano nella città seguendo la moda dell'esterofilia, e le istituzioni non si preoccupano affatto di valutare o valorizzare i talenti locali. Notava Ermanno Rea¹⁵, riferendosi al decennio tra gli anni Quaranta e Cinquanta: «furono un torrente i talenti che se ne andarono. Resta un mistero il contributo pagato da Napoli allo sviluppo di Milano e del resto d'Italia in termini di intelligenze esportate». E Luciano Cilio diceva nell'Ottantadue, poco prima di morire: «Napoli è una città da troppo tempo pericolosamente abbandonata dalle sue forze migliori. Persone che l'assenza totale di strutture, stimoli, istituzioni e l'arroganza dei loro stessi colleghi hanno costretto ad una vera e propria emigrazione forzata. Decine di nomi fortunatamente ampiamente riconosciuti altrove, veri e propri emigranti colpevoli di aver pensato e prodotto cose giuste e interessanti»¹⁶. Molte di queste lamentele sono ancora attualissime. Anch'io pochi anni fa segnalavo su «Suono Sud», la rivista dell'Istituto Nazio-

¹⁵ È il best seller *Mistero napoletano*, pubblicato da Einaudi alla fine del 1995.
¹⁶ L. CILIO, *C'è una strada nel sottobosco...*, "Il Mattino" del 9 agosto 1982.

nale per lo Sviluppo Musicale del Mezzogiorno (Ismez), che «Napoli, al di là della retorica, vive probabilmente una ennesima falsa primavera». Credo si possa dire oggi che la primavera è finita da un pezzo e per il futuro intravedo solo un triste e plumbeo inverno. Cosa resta? Naturalmente la musica dei singoli, l'emergenza (nel doppio significato di 'nascita' e di 'stato di eccezionalità permanente') dei molteplici talenti individuali. Fortunatamente essi vengono riconosciuti al di fuori della città.

NOTA

Nell'intento di offrire agli studiosi una fonte 'autentica' si riportano in questa nota nomi e cronologia di alcune attività di programmazione, con l'esclusione di quelle anteriori al 1984 (data della nascita dell'Ente di rilievo regionale Ferenc Liszt) e di quelle condotte in altri luoghi della Campania o d'Italia. Tale cronologia non è (*non può essere*) esaustiva per la mole dei musicisti ospitati e non comprende (*non può comprendere*) i nomi di tutte le opere e dei molteplici Autori eseguiti.

“Il Suono e la Parola” (1984). Annotazioni e ascolto sulla/della Nuova Musica, a cura di Girolamo De Simone, Convegno libreria Dehonianiana, Napoli 23, 30 marzo, 5 aprile 1984. Gli incontri seguono ad una serie di interviste realizzate per un quotidiano, e dalle quali emergeva con urgenza la necessità di un confronto fra compositori partenopei. Con: Franco Di Lorenzo, Renato Piemontese, Enrico Renna, Eugenio Fels, Gabriele Montagano, Girolamo De Simone. Nella giornata dedicata agli “Spunti per una estetica improbabile” si ebbe modo di ascoltare su nastro i materiali inediti di Luciano Cilio. **“Fino alla nuova musica” (1990-1994).** Incontri musicali a Galassia Gutenberg, a cura di Girolamo De Simone, Napoli, teatri della Mostra d'Oltremare. 1990: Girolamo De Simone, Antonello Cannavale, Maria Libera Cerchia, Maria D'Arienzo. 1991: Eugenio Fels, Antonello Cannavale, Maria Libera Cerchia, Girolamo De Simone, Maria D'Arienzo, Claudio Bonechi, Silvia Belfiore, Pierfrancesco Colizzi. Nella programmazione spicca l'omaggio ad Alberto Savinio e la ricognizione sulla 'trascrizione' come forma di ricomposizione e reinvenzione. Tra gli autori: Dimitri Nicolau, Horatili Radulescu. 1992: Giuseppe Cassaro, Salvatore Chianello, Vincenzo Pasceri, Fabrizio Salvatori, Rosella Ugoletti, Claudio Bonechi, Girolamo De Simone, Davì Carnevale, Mariano Pavia, Eugenio Fels, Marco Sannini, Roberto Schiano, Enrico Massa, Antonio Colonna. Nella programmazione anche l'omaggio a Giannotto Bastianelli e alla musica di Cilio. 1993: Vincenzo Maiello, Eugenio Fels, Claudio Bonechi, Girolamo De Simone. Il tema verte sulle contaminazioni tra mu-

sica colta e jazz. 1994: prima assoluta di *Fabulae Contaminatae* di Girolamo De Simone. **“Eclettica - Musica Millemondi” (1997-2003).** Rassegna concertistica per il Teatro Galleria Toledo, direzione artistica di Girolamo De Simone. 1997: Ludovico Einaudi, Antonello Paliotti, Gianni Lamagna, Sandro Cerino, Ariele D'Ambrosio, Girolamo De Simone, Eugenio Fels, Jennifer Mirra, Drummond Petrie, Giuseppe Chiari, Marco Fumo, Giuseppe Cassaro, Enrico Grieco, Salvatore Lombardi, Piero Viti, Quartetto dell'Accademia Chigiana, Claudio Bonechi, Riccardo Cimino, Giancarlo Sica, Gruppo Acel Università Federico II, Raffaele Mascolo, Ensemble Melencolia. Progetti e autori da segnalare: monografici per Luciano Cilio, Frank Zappa, Fluxus, Giannotto Bastianelli; altri compositori eseguiti: Giacinto Scelsi, Enrico Renna, Nyman, Preisner, Panariello, Mormile (...). 1998: Paolo Lambiase, Piero Viti, Francesco Nastro, Pietro Condorelli, Francesco D'Errico, Paolo Innarrella, Eugenio Fels, Luca Mosca, Cecilia Chailly, Nicola Cisternino, Giancarlo Schiaffini, Enrico Correggia, Ensemble Europeo Antidogma Musica, Alessandro Petrosino, Koiné ensemble, Angelo Russo, Giovanni Guarrera, Giuseppe Cassaro, Enza De Stefano. Da segnalare tra i monografici: omaggio a Giacinto Scelsi, Convegno-concerto “Avanguardie musicali a confronto”; un concerto a cura della bottega di composizione del Conservatorio di Napoli. Tra gli autori eseguiti: Luciano Berio, Franco Donatoni, Alessandro Solbiati, Enrico Renna, Daniele Lombardi, Francesco Pennisi, Guido Baggiani, Leo Brouwer, Carlo Domeniconi (...). 1999: Trio Mathis, Osvaldo Bellomo, Giovanni Fiorentino, Alessandro Petrosino, Gabriele Denaro, Mariagrazia Terzo, Gabriella Olinò, Enrico Cocco, Musica esperimento, Marco Pedrazzini, Dario Piludu, Bruno Canino, Antonio Fresa, Enrico Renna, Rita Del Santo, Maurizio Villa, Carlo Mormile, Enrico Massa ed Hyperion Ensemble, Roperto Parrozani, Tiziana Scandaletti, Salvatore Lombardi, Riccardo Piacentini, Piero Viti, Giovanni Pascucci, Antidogma Ensemble. Tra i progetti da segnalare: Immagini Sonore (esecuzione in sincrono di musiche per immagini); viaggio nel clarinetto del Novecento. Tra i monografici: “Transizioni”, viaggio nella musica di Enrico Renna. Tra gli autori: Giovanni Sollima, Franco Oppo. 2000: Arturo Stalteri, Giulio Costanzo e le Percussioni Ketoniche, Giovanni Guarrera e l'Orchestra dei Liberi Pensatori, Riccardo Vaglini e Arsenal e Musica, Piero Viti, Enrico Massa e Hyperion Ensemble, Marco Pedrazzini, Alessandro Petrosino e Koiné ensemble, Massimiliano Fuschetto, Pericle Odierna, Giuliana Cacciapuoti, Maurizio Piscitelli. Tra gli autori eseguiti: George Crumb, Carlos Chavez, Steve Reich, Philip Glass. Tra i progetti: “Avanguardie musicali a confronto”, dedicato alla musica acusmatica. 2001: Girolamo De Simone, Bruno Persico, Massimiliano Fuschetto, Pasquale Capobianco, Irvin Vairetti. Pier Paolo Iacopini, Drahomira

Biligova, Pericle Odierna. Sono da segnalare i cinque concerti dedicati alla musica elettronica ed elettroacustica: "Memorie elettriche" (con molteplici ascolti di musiche elettroniche rimasterizzate), il tematico *Koyaanisqatsi* di Max Fuschetto (P. Glass), e l'esplorazione dedicata al "Sax nel Novecento". Sempre nel 2001 si tiene al Museo Villa Pignatelli "Doppio sogno in musica" a cura di Girolamo De Simone, con Gianmaria Testa, Giancarlo Cardini, Jyri Millarinen, Monica Di Siena, Giovanni Auletta, Girolamo De Simone, Max Fuschetto, Pasquale Capobianco, Irvin Vairetti. 2002: Arturo Stalteri, Girolamo De Simone, Max Fuschetto, Claudio Lolli, Paolo Capodacqua, Pietro Condorelli, Marco Parente, Giulio Costanzo, Eugenio Fels, Enrico Cocco, Renata Cataldi, Pasquale Capobianco, Gian Lucio Esposito, Elio Martusciello, Graziano Carbone, Ivan Messere, Quartetto chitarristico italiano. La rassegna esplora i rapporti con il cinema con proiezioni di film di Peter Greenaway (esecuzione live di musiche di Nyman), dei fratelli Quay (esecuzione di musiche di Eno), etc. Continua la retrospettiva "Memorie elettriche", con molteplici ascolti di brani elettronici. 2003: Giovanni Antognozzi, Andrea Bini, Luca Miti, Piero Mottola, Tommaso Tozzi, Alessandro Verdecchia, Girolamo De Simone, Max Fuschetto, Paolo Boggio, Mike Cooper, Elio Martusciello, Fabrizio Spera, Scuola di musica elettronica del Conservatorio di Napoli, Irvin Vairetti, Antonio Longo, Ansiria, Patrizio Fariselli, Marco Micheli, Giovanni Giorgi, Silvano Fusco, Gianluca Pezzino, Gianfranco Tirelli, Vincenzo Liguori ed ensemble Associazione Musica Viva. Si segnalano: l'omaggio a Giuseppe Chiari; "Sakamoto.Blade" (di Max Fuschetto e Girolamo De Simone su musiche originali di Sakamoto in collaborazione con l'Istituto di cultura giapponese), ed i concerti di "Memorie elettriche" con prime assolute della compositrice giapponese Fumiko Kimotsuki. In tutte le edizioni di "Memorie elettriche" figurano autori storici delle più differenti scuole, in particolare di quella parigina. **Eventi Konsequenz (2004-2005)**. 2004: Teatro San-carluccio: "Remixed Music" di Max Fuschetto con Pasquale Capobianco, Irvin Vairetti, Antonio Longo; "Elettronica viva" di Elio Martusciello e Girolamo De Simone; "Folk-celtic, con Jenny Sorrenti, Marcello Vento ed altri; "Allegro appassionato" con Eugenio Fels. Memorie elettriche: Lorenzo Brusci, Girolamo De Simone, "Ricordo di Dallapiccola, Petrassi, Chailly"; "Opere collettive degli anni Settanta, Pietro Grossi, Enore Zaffiri, Teresa Rampazzi". Galassia Gutenberg: "Dieci anni di musica di frontiera", con Girolamo De Simone, Giulio de Martino, Max Fuschetto, Renata Cataldi, Pasquale Capobianco. 2005: Galassia Gutenberg, "Mare, canzoni da amare e da rubare" sul tema delle estetiche del plagio e delle musiche replicanti, con Francesco Bellofatto, Claudio Chianura, Alfredo D'Agnese; Giulio de Martino, Girolamo De Simone, Maurizio Piscitelli,

Lello Savonardo, Max Fuschetto, Giulio Costanzo, Irvin Vairetti. Sono attualmente in corso le attività del 2005, in collaborazione con alcuni teatri cittadini e la Mostra meridionale del libro Galassia Gutenberg.

SULL'INFELICE E CONTROVERSO RAPPORTO DELL'OPERA CON IL SUO AUTORE

VINCENZO LIGUORI

Ciò di cui l'arte contemporanea, dopo l'inevitabile dissoluzione della forma, non riesce ancora a sbarazzarsi del tutto, è la presenza dell'autore. Sebbene qualcuno voglia liberarsene definitivamente, come della verginità il foruncoloso adolescente al suo primo appuntamento, egli rimane saldamente ancorato alle sue illusioni. Il pallido individuccio che con l'abuso dei media si è trasformato in una smaniosa comunità, rivendica con pertinacia la sua esistenza. Insomma, alla morte di Dio nella candida riflessione nietzscheana, non hanno fatto seguito le esequie del demiurgo-autore. L'estetica vorrebbe che egli si facesse da parte ma non si accorge, dopotutto, di parlare soltanto a un'ombra. Ma sia subito chiara almeno una cosa: non è l'uomo che qui c'interessa. L'autore in carne ed ossa ci lascia del tutto indifferenti. Egli sta alla sua opera come l'orso meccanico al tirassegno del luna-park. L'opera d'arte dissimula il concetto di autore e, infine, ne fa volentieri a meno. O l'opera o l'autore, nulla di più insopportabile che la loro contemporanea presenza. Questo per dire che l'autore è superfluo alla sua opera come ingombrante è la presenza del marito alla moglie tra le braccia del suo amante. Il nome proprio dell'autore accanto a quello della sua opera è un nominalismo d'altri tempi, pura citazione. Ciò che meglio può fare l'autore, è garantire l'esistenza di un'opera, fare in modo che essa sia, poi togliersi dalle scatole. Questa, infine, è la "funzione-autore" sulla quale a lungo si è interrogato Foucault. Tutto il resto o è descrizione di una tecnica o *babil*, vuoto chiacchiericcio. I dati biografici dell'autore cui l'opera spesso involontariamente rimanda, sono scorie di un umanismo che s'aggiunge all'opera stessa per soprammercato, null'altro. Che Goya non fosse completamente sordo quando affrescava le sue enigmatiche e ossessive *pinturas negras* o che Beethoven lo fosse del tutto quando ultimava la sua monumentale Nona, sono pettegolezzi come Diotima

(Suzette Contard) nella vita – non nei versi! – di Hölderlin. In altre parole, paragonati alla *Critica della ragion pura* o all'*Ethica*, persino Kant e Spinoza appaiono insignificanti figure, fastidiosi parassiti. Tuttavia ogni qual volta si cita un'opera, il suo autore ha un sussulto, fa un passo avanti, un inchino ed entra nel discorso. Egli avverte, ormai, che l'opera lo precede e lo rinnega al tempo stesso. Ecco perché, come un amante respinto, si tuffa in una nuova fallimentare impresa e dà vita e senso ad un'altra opera. Reitera il gesto originario per riaffermare la sua autorità offesa, ma presto anche questa occasione si trasforma in catastrofe e il ciclo si ripete.

L'*opus*, il numero d'opera delle composizioni musicali, non è che il resoconto di questo fallimento, il computo maniacale di quante volte il compositore, per sentirsi vivo, ha riscritto la stessa opera: Mozart, 626; Bach, 1087; Vivaldi, 740...

Alla sfera del divino, invece, appartengono quelle opere che nascono senza autore, che ne fanno a meno fin dall'esordio. Riuscire a scomparire a tal punto come autore da far apparire le proprie opere del tutto anonime, è questo che gli sconosciuti autori di *Genesi*, *Qohèlet*, dell'inno ad Apollo o dell'epitaffio di Sicilo sono riusciti ad ottenere.

Qui non vi è traccia alcuna del passaggio dell'uomo. Esso al massimo è dato "in potenza", vale a dire per supposizione. La sola idea che dietro opere del genere ci possa essere la mano di un uomo, rende ridicoli, non l'opera, ma l'uomo stesso e il suo concetto.

Non c'è categoria estetica che contempli questi esempi poiché non è all'estetica che compete il divino. Non è il Sublime il loro punto di forza né il Bello l'ancora che li tiene saldi alle manie dell'epoca. Tali opere sono il frutto di un pensiero che aleggia su di loro come l'alito di Dio su un terriccio informe e deserto all'inizio dei tempi. Qui l'opera è stata consegnata al tempo e a questo deve dar conto. Essa deve durare, tutto qui. Crono è la sua garanzia. E noi, che siamo abituati a battezzare cose e concetti, abbiamo chiamato con un solo nome, capolavoro, queste opere senza autore e senza storia.

YOU ARE LEAVING THE AMERICAN SECTOR

Una nota su *5 interazioni alle differenze sensibili*
di Agostino Di Scipio (Berlino, estate 2000)

ALESSANDRO MASTROPIETRO

‘Presenza’ storica o ‘parametro’ astratto: pensare lo spazio non implica necessariamente una scelta esclusiva tra le due opzioni, le quali però hanno trovato corrispondenti formulazioni di principio già dagli anni Sessanta: da un lato in Luigi Nono (per il quale valga, in materia, un accostamento attento tra scritti come *Presenza storica della musica d’oggi* (1959)¹ e *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* (1963)² – dove il secondo prosegue una riflessione nata dal confronto con uno spazio, il Teatro La Fenice, che deve riuscire a farsi reale presenza storica, in *Intolleranza ’60*); dall’altro lato, in Karlheinz Stockhausen (con la sua *Musik im Raum*, animata da una fiducia nel controllo serializzabile della spazializzazione del suono che, forzando i limiti della tecnologia del tempo nel tentativo di ampliare l’uso compositivo dello spazio, rende conto di un momento storico-musicale di acuta tensione tra linguaggio e tecnologia).

Le grandi e crescenti potenzialità della tecnologia digitale applicate alla gestione della spazializzazione del suono e più in generale all’elaborazione del segnale in tempo reale, sembrano piuttosto offrire oggi tentazioni di fuga da ogni concreto segno di presenza storica: la simulazione ipertecnologica, con la sua ‘realtà virtuale’, può ad esempio significare una totale astrazione dal luogo concreto dell’evento sonoro, non solo nella sua configurazione spaziale-acustica, ma anche proprio nella sua identità materiale e storica.

Il titolo di *5 interazioni cicliche alle differenze sensibili* (1998), un lavoro per quartetto d’archi e live electronics di Agostino Di

¹ In AA. VV. (cur. F. Degrada), *Al gran sole carico d’amore*, Milano, 1975, Ricordi-Teatro alla Scala, pp. 7-9. Originariamente in *La Rassegna Musicale*, XXX (1960), pp. 1-10 [poi più volte ristampato].

² In AA. VV. (cur. F. Degrada), *op. cit.*, pp. 11-16. Originariamente in *Il Verri*, Milano, 1963.

Scipio (1962), rimanda al fatto che i parametri dell’elaborazione elettronica sono sensibili alle differenze tra suono del quartetto e risonanza di esso nell’ambiente esecutivo. Le differenze vanno ad incidere su processi di ‘granulazione’ del suono, applicati dal compositore ad una scrittura quartettistica a sua volta già particolarmente materica: la grana timbrico-ritmica quanto mai ‘petrosa’ e terrigna viene dunque ulteriormente potenziata e polverizzata dall’elettronica, in uno sgretolamento del tessuto sonoro che intensifica la matericità della scrittura quartettistica e ne fa ‘forma’ del suono. A questo gesto si accompagnano, nella conclusione di tre delle *5 interazioni*, lunghi accordi in bilico tra rumore e silenzio.

La ‘presenza’ dell’ambiente è dunque resa tangibile nel processo del farsi dei suoni, ascoltandone le sempre mutevoli sfumature e riconvertendole in traccia del processo di polverizzazione. Ad integrare le varie componenti in gioco, il compositore richiede, in brevi sezioni delle parti del quartetto, che si segua un metronomo variabile, ed una intensità regolabile, secondo modalità indipendenti per ciascun membro del quartetto: densità e dinamica degli eventi sonori sono da calibrare in maniera inversamente proporzionale alla densità di suono proveniente dall’elaborazione digitale: quanto più presente risulta il suono dei processi di elaborazione, tanto più lento il metronomo adottato dai membri del quartetto, e tanto inferiore la dinamica. L’esito formale (pur all’interno di una morfologia generale improntata ad uno sfibramento del suono), è quello di una densità media variabile, diversa a seconda del rapporto tra componente quartettistica ed elettronica, e ‘bucata’ da eventi emergenti dall’una o l’altra componente, finché la materia sonora non viene infine condotta a definitiva polverizzazione.

Nel 2000, le *5 interazioni cicliche alle differenze sensibili* sono state eseguite a Berlino, due volte a breve distanza di tempo; dapprima dal Quartetto Prometeo di Roma, nell’ambito del Progetto Sonora, nel corso di *Die lange Nacht der elektronische Klänge* (19 agosto 2000, Akademie der Kunst), poi dal Mosaik Ensemble di Berlino, in uno dei concerti dell’ICMC — International Computer Music Conference (30 agosto 2000, stesso luogo). In quest’ultima occasione, l’autore ha fatto posizionare sul palco la riproduzione (commercializzata, e venduta come *poster* nelle strade della capitale tedesca) del cartello quadrilingue — inglese, russo, francese, tedesco — “YOU ARE LEAVING THE AMERICAN SECTOR”, che è stato per lunghi anni (1961-1989) simbolo del

Checkpoint Charlie, l'unico passaggio tra Berlino Ovest e Berlino Est, tra RDT e DDR, tra blocco atlantico e sovietico. Inoltre, i microfoni per la ripresa delle risonanze della sala sono stati addossati al muro, illuminati da luci di taglio a evidenziare il loro 'ascolto del muro'.

Il cartello del *Checkpoint Charlie* ha causato, tra gli ascoltatori dei concerti dell'ICMC, reazioni di varia natura: chi lo ha semplicisticamente considerato come presa di distanza poetico-culturale, chi vi ha scorto un input puramente politico. Altrimenti, più linearmente, vi si coglie l'esito di una riflessione sul contesto ambientale dell'evento, già chiamato a far parte attiva (nella sua dimensione acustica) del processo del brano, ed invocato alla presenza anche nella sua memoria storica. Il poster del *Checkpoint Charlie*, in quanto tale, è per il compositore un «[...] reperto trasformato in gadget commerciale – oggetto di pochi euro comprato da turisti di tutto il mondo ... Esso dice della presunta 'morte delle ideologie' – il turista lo compra e diventa mezzo di propaganda (a proprie spese) e allo stesso tempo diventa testimonial della ideologia che dice morte 'tutte' le ideologie»³.

In un luogo segnato da eventi storici tra i più tragici del XX secolo, dove pure abitano la svendita commerciale di pezzi di muro o una nuova fiorente edilizia commerciale ipertecnologica, ha abitato per quattro giorni la programmazione dell'ICMC, un appuntamento di riferimento per la musica contemporanea internazionale. Il quale, però è stato vissuto a Berlino come in un'altra qualsiasi città del globo, presenziandovi (con o senza la propria produzione compositiva) per uno o due giorni, senza alcun rapporto con la memoria storica, ascoltandovi per di più musica sempre più disponibile – talvolta in senso colonialistico o banalmente globalizzante – ad un confronto con altre e diverse civiltà e culture sonore.

Sia l'esposizione del poster dal *Checkpoint Charlie* (suscitatore, nella sua forma turistica, di *souvenirs* piuttosto che di 'memorie'), sia l'ascolto metaforico del muro da parte dei microfoni, sono gesti performativi realizzati da Di Scipio nel concreto spazio acustico-scenico berlinese. Da essi affiora una precisa problematica, e un conseguente interrogativo, circa la presenza della musica d'oggi nella storia e nel luogo della storia.

La problematica è evidentemente quella del mettere l'accento sul luogo dell'esperienza, e stabilire anche così un rapporto con la tecnologia che non ci renda ciechi (sordi) di fronte alla storia. Del cercare, in altri termini, «un modo oggi fecondo di ascoltare quanto di tragico, o di lirico anche, può ancora esserci nel prendersi cura dei suoni (comporre), nella loro stessa (micro)temporalità interna (la forma del suono, il timbro). Ecco dunque «una 'preoccupazione del presente' — quel presente che cultura mediatica e pervasività della tecnica, anche in fatti d'arte, sempre rimandano ad un mai attualizzato futuro».

E, di conseguenza, l'interrogativo: «Può la musica riconquistare il presente (di tempo e luogo), restituendo all'ascolto qualcosa del tragico necessario all'esistenza, evitando che ogni esperienza sia trasformata e ridotta in pura eventualità del futuro, mai davvero vissuta perchè sempre rinviata? E può farlo attraverso la forma dei suoi suoni (col suo rumore)?».

“FRONTIERE”, IL NUOVO DISCO DI *KONSEQUENZ*

ANGELO D'AGOSTINO

“Frontiere” è un progetto No-profit con il quale si vogliono raccogliere fondi per favorire l'integrazione degli immigrati clandestini. *Konsequenz*, etichetta indipendente, con l'aiuto de “Il Cittadino” e della società “Neomedia Italia” di Francesco De Rosa, darà impulso ad iniziative di presentazione del nuovo Cd intitolato “Frontiere”, che verrà offerto in omaggio in cambio di un contributo di cinque euro da destinare ai progetti avviati dal “Cittadino”, e di cui si darà conto su queste pagine.

Il Cd è un lavoro che raccoglie alcuni dei più gradevoli pezzi di musica di frontiera arrangiati e suonati dagli strumentisti e compositori Massimiliano Fuschetto e Girolamo De Simone, protagonisti in questi anni della rivisitazione e divulgazione della musica di frontiera in Italia, toccando luoghi deputati o alternativi, come il Conservatorio Cherubini di Firenze, il Nuovo Auditorium della Musica di Roma, il “Lennie Tristano” di Aversa e numerosi teatri sperimentali italiani. Come due forme d'onda differenti ma compatibili i due musicisti hanno realizzato, a partire dal Duemila, riletture inedite, riscoperte e trascrizioni dei principali autori di ‘border music’, mescolandole con originalità ai loro personali percorsi compositivi. Un progetto che via via ingloba, trasforma, reinventa brani di Brian Eno, Ryuichi Sakamoto, Philip Glass, Michael Nyman, Bryars, Pärt, Preisner, Adams, Budd, Sylvian, Hassell, Mertens... e in generale opere di quei compositori che, nell'arco di due decenni, hanno radicalmente trasformato l'ascolto, svecchiando le categorie della musica colta del Novecento. Già attivi nel campo del sociale (nel 1999 con lo spettacolo “Clandestini” e nel 2001 con l'impegno a favore della cancellazione del debito dei paesi poveri), il nuovo lavoro discografico di Girolamo De Simone e Massimiliano Fuschetto, essenzialmente *live*, ci propone ora alcuni momenti significativi tratti dai loro concerti, prediligendo quelli ‘ambient’ e ad ampia fruizione, come è opportuno che sia quando si ‘fabbrica’ un oggetto estetico digitale a larga diffusione.

Frontiere

un progetto di

Girolamo De Simone e Massimiliano Fuschetto

La finalità di “Frontiere” è quella di illustrare alcuni percorsi di senso, senza appartenenze di genere e nell'ottica della comunicazione con l'altro. Valenti partners di Girolamo De Simone e Massimiliano Fuschetto, in questa ricerca, sono i musicisti Silvano Fusco, Pasquale Capobianco e Renata Cataldi, e quanti hanno fornito il loro apporto creativo e professionale: Irvin Vairetti, Michele Liguori e Franco De Rosa. Seguono le tracce del nuovo cd.

1. High Heels (Sakamoto; arranged by De Simone)
M. Fuschetto (oboe), S. Fusco (vc), G. De Simone (pf)
2. The Wuthering Heights (Sakamoto; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), P. Capobianco (chit el), G. De Simone (pf)
3. Energy flow (Sakamoto; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)
4. Loneliness (Sakamoto; arranged by De Simone)
G. De Simone (pf)
5. Railroad man (Sakamoto; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)
6. Little Buddha (Sakamoto; arranged by De Simone)
S. Fusco (vc), G. De Simone (pf)
7. Forbidden colours (Sakamoto-Sylvian; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)
8. The Last emperor (Sakamoto; arranged by De Simone)
G. De Simone (pf)
9. Parolibre (Sakamoto; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), S. Fusco (vc), G. De Simone (pf)

10. Poppoya (Sakamoto; arranged by Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), S. Fusco (vc)

11. Before Long (Sakamoto; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)

12. Love (Nyman; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)

13. Fly Drive (Nyman; arranged by De Simone-Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)

14. By This River (Eno; arranged by De Simone)
G. De Simone (pf)

15. Sogni, esorcismi #2 (De Simone)
G. De Simone (tastiere, elettronica)

16. En Ending (Eno; arranged by Stalteri-De Simone)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)

17. Not Yet Remembered (Eno-Budd; arranged by De Simone-
Fuschetto)
M. Fuschetto (oboe), G. De Simone (pf)

18. Shadows & Papillons (Fuschetto)
su tema di H. Budd
M. Fuschetto (oboe), R. Cataldi (fl), P. Capobianco (chit el)

Suonano

Girolamo De Simone – *pianoforte, elettronica*

Massimiliano Fuschetto – *oboe, sax*

con

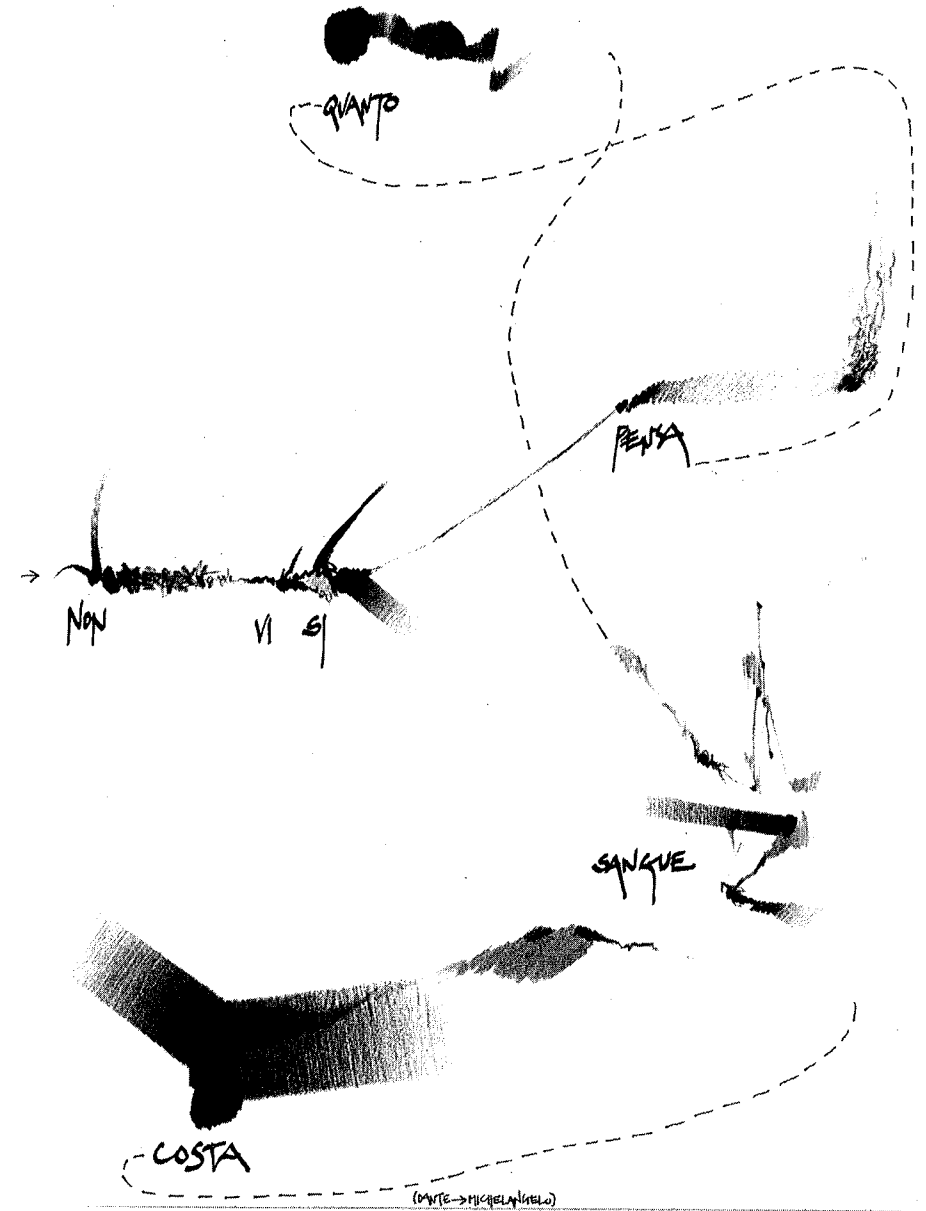
Silvano Fusco – *violoncello*

Pasquale Capobianco – *chitarra elettrica*

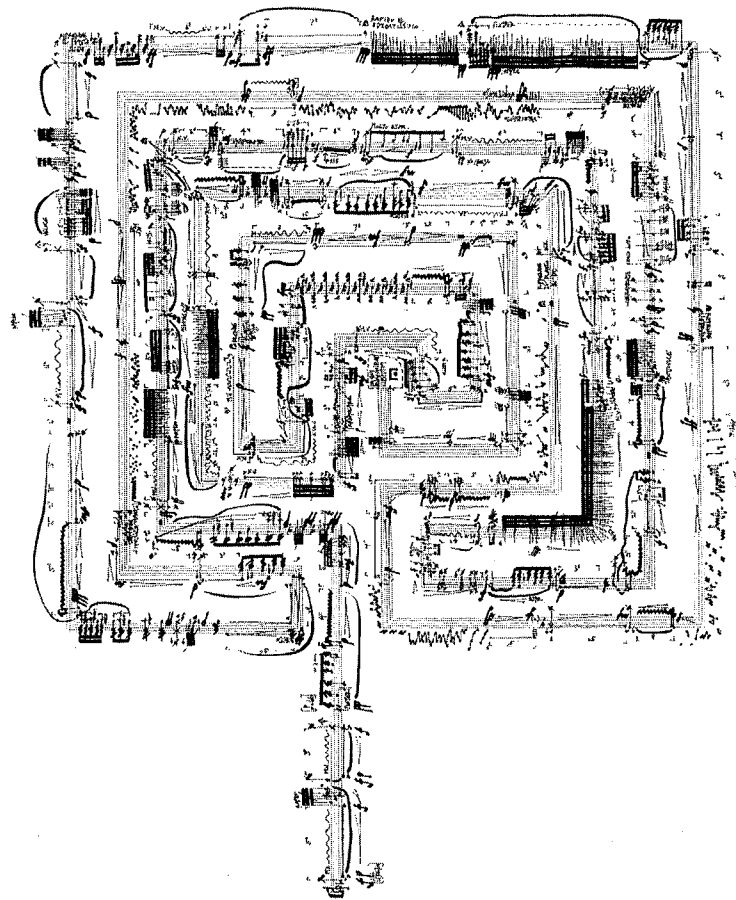
Renata Cataldi – *flauti*

VISUAL WORKS SCORES

DANIELE LOMBARDI



Daniele Lombardi, divina.com



Daniele Lombardi, *Miz maze*

Daniele Lombardi, *Pas de deux*

BRANO INIZIA DA PUNTO
INDETTO LAICA FRESCA
UN GIRO DURA UN MINUTO.
ELEGANTE AZIONE PIU' PIU'
UN SOLO GIRO AD LAVORI,
PER FORTUNATI CONQUISTO
ALLO STESSO PUNTO D'ARRIVARE.

DANIELE LOMBARDI
RONDELLUS
PP FLAUTO 1995

A circular musical score for flute, consisting of 21 staves arranged in a circle. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A central text block provides the title and composer information, along with a short Italian text. The piece is identified as 'Rondellus' for flute, composed in 1995.

Daniele Lombardi, *Rondellus*

DANIELE LOMBARDI **THRENODIA** PER 21 PIANOFORTI 2003

A vertical musical score for 21 pianofortes, consisting of 21 staves. The score is written in a dense, complex style with many notes and rests. The title 'Threnodia' is prominently displayed at the top. The piece is identified as 'Threnodia' for 21 pianofortes, composed in 2003.

Daniele Lombardi, *Threnodia*

SOMMARI DEI NUMERI PRECEDENTI

N. 1/94. G. DE SIMONE, "Perché Konsequenz". G. LIMONE, "Fra simbolica e musica". P. MAZZONE, "Omaggio ad Anner Bylisma". G. CARDINI, "Musica da vedere, silenzio, suoni ambientali". M. BOCCITTO, "L'ultima provocazione di Zappa". F. BELLOFATTO, "Produzione e distribuzione musicale a Napoli negli anni Ottanta". F. D'EPISCOPO, "Sirena suicida". E. FELS, "Un musicista scomodo". M. LO IACONO, "Da Napoli all'Europa?". A. MUSI, "Pubblico e musica a Napoli: memorie di un cronista dilettante". M. GAMBA, "Politica della musica e neo-romantici". G. DE PASCALE, "Blue, il colore dell'Aids". S. VALANZUOLO, "L'opera in jazz: contaminatio senza trasgressioni". G. CARILLO, "Terremoti". C. BONECHI, "Il dimenticato Gianotto Bastianelli". C. OCONE, "Croce, tra economia ed estetica". M. DONADONI OMODEO, "Ricordando Croce".

N. 2/94. G. DE SIMONE, "La provincia dell'impero". S. PETROSINO, "Incontro con Roberto De Simone". F. BELLOFATTO, "Scarlatti, 75 anni in musica". G. DE SIMONE, "Franco Pezzullo, contemporaneo con passione". I. CHAMBERS, "Jimi Hendrix: at the crossroads". G. SICA, "Il Gruppo AC.EL.: rapporto di attività". C. BONECHI, "Tocco, magia e disincanto". P. MAZZONE, "Dietro la finestra. Una riflessione sul jazz italiano oggi". F. D'ERRICO, "Consumi musicali ed estetica". S. RAGNI, "Armidia, o delle trasformazioni". M. LO IACONO, "La partenza degli argonauti". F. D'EPISCOPO, "Il Quattrocento di Alberto Savinio". G. DE SIMONE, "Savinio musicista". G. DE SIMONE, "Verso il mediterraneo". G. DE PASCALE, "Il dialogo di François Truffaut". S. VALANZUOLO, "Nyman, Bryars, Frisell. La musica che tira". C. OCONE, "Castità della musica". G. CARILLO, "Cospirazioni". E. FELS, "Dieci delizie per pianisti... E non solo". F. BELLOFATTO, "Memoria e integrazione". G. DE SIMONE, "Da Giuseppe Chiari, 1994". F. BELLOFATTO, "Frame Café". M. SERIO, "Pulcinella, il non morto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria".

N. 1/95. G. DE SIMONE, "Estetiche del plagio". F. BELLOFATTO, "Sponsor e produzione". R. RISALITI, "Didattica e sperimentazione, l'esperienza di Milano ed Imola". G. SICA, "Macchine virtuali: i linguaggi di sintesi". G. CHIARI, "La musica filosofica". D. LOMBARDI, "RE MI-DA-DA". G. CARDINI, "Morton Feldman, l'opera pianistica". P. CASTALDI, "Strawinsky con noi oggi". M. SGROI, "A telefono con John Zorn". G. MONTAGANO, "Segnali di fumo". A. RUFINO, "Immagini e linguaggi metropolitani". D. BARBA, "Suoni ed ombre nella città". F. BELLOFATTO, "Uscire dal ghetto". G. DE PASCALE, "Se la messa in scena è come una partitura". E. FELS, "Gli Ideogrammi di Patty Pravo". A. FRESA, "Frattali". A. PETROSINO, "Ricordo di Luigi Schinina". G. BIANCOFIORE, "Moralità della musica". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/2".

N. 2/95. A. MAYR, "Aspetti del tempo sociale nella musica e nelle arti sperimentali". F. BELLOFATTO, "Se Springsteen non va all'Opera". F. D'ERRICO, "Poliritmia". G. SICA, "L'oscillatore digitale". M. BOCCITTO, "Mother (fuckin') Africa". G. DE SIMONE, "Finestre sul mondo". G. CARDINI, "Una lettera non pubblicata". M. CAMPANINO, "La pioggia di Woodstock". C. MORMILE, "Appunti di Viaggio". R.

SANTARSIERE, "Epiphaneia, una nuova rivista di estetica". G. DE SIMONE, "E che lo spot sia benvenuto". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/3". (Compact disc allegato: Girolamo De Simone, live, musiche di Brubeck, Hindemith, Satie, Monk, Corea, Schostakovich, De Simone).

N. 1/96, Numero monografico. G. DE SIMONE, L'altra avanguardia, piccola storia della musica contemporanea a Napoli. (Compact disc allegato: Eugenio Fels, Alkemia, musiche di Fels).

N. 2/96. G. DE SIMONE, "Il bello della cosa". G. CHIARI, "Fantamusicologia". P. CASTALDI, "Il timbro del pianoforte". C. BONECHI, "Rumore, simbolo, immagini". G. SICA, "Le funzioni del tempo, gli involuppi". M. CAMPANINO, "Una critica radicale alla serialità". E. GRIMACCIA, "Musica e psicanalisi". G. BIANCOFIORE, "Storie di compositori". R. MASCOLO, "Il canto della cicogna". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". E. RENNA, "Folli che parlano al deserto". S. FRASCA, "Che delusione il videoclip!" A. FRESA, "Tra musica e pittura/1". F. D'EPISCOPO, "Musica di mistero". F. BELLOFATTO, "Proposte ereticali sulla nuova musica". A. PETROSINO, "Sperimentazione musicale, pregi e lacune del nuovo decreto". R. SANTARSIERE, "Musiche a colori". A. F. JANNONI SEBASTIANINI, "Mangime per memoria/4". (Compact disc allegato: Colin Muret, Condannati a vagare sui mari, musiche di Schoenberg, Paliotti, Gismonti, Puccini).

N. 1/97. F. BELLOFATTO, "Dove vanno le Fondazioni?". C. MORMILE, "L'aneddoto del gufo. Intervista a Franco Donatoni". G. DE SIMONE, "Storia di un plagio". P. CASTALDI, "Un'eredità di John Cage". G. CHIARI, "Fantamusicologia/2". G. CRESTA, "La poetica di Mario Cesa". G. SICA, "Teoria di base ed uso dei filtri in Csound". "Musica Mille Mondi, Il nuovo corso musicale di Galleria Toledo: programmi, testi, riscontri critici" (redaz.). F. BELLOFATTO, "Push Technology". A. FRESA, "Tra musica e pittura/2". E. CORREGGIA, "Attendiamo un nuovo Rinascimento". V. D'AGOSTINO, "Su Napoli fonografica". M. FERRARA, "Associazionismo nel settore jazz: un'esperienza sul campo". A. PETROSINO, "Soirée tra musica classica e dintorni". R. MASCOLO, "Melencolia". R. SANTARSIERE, "Nota sulla musique d'ameublement". (Compact disc allegato: Konfusion, musiche di: D'Errico, Cimino, Bonechi, Petrosino, Mormile, De Simone, Fels, Yamashita, Giannella, Mascolo, Cresta, Sica).

N. 2/97. F. BELLOFATTO, "L'opera in spot". F. VACALEBRE, "Il paradosso neoromantico". C. MORMILE, "Nuove Sincronie, intervista a Pietro Borradori". A. BINI, "Sui musicisti che vanno a piedi". G. CHIARI, "Fantamusicologia/3". N. CISTERNINO, "Giacinto Scelsi e i tre stadi dell'uomo". P. CASTALDI, "Raffigurazione". D. LOMBARDI, "Auto/Intervista". G. SICA, "Teoria di base e uso dei filtri in Csound/2". G. DE SIMONE, "Le ali di pietra". F. SCARABICCHI, "Il volto e la voce". E. SANT'ELIA, "L'animale musica". E. MASSARESE, "laboratori delle arti". E. RENNA, "Progetto per l'istituzione dei laboratori di musica". G. DE MARTINO, "Per gli archivi del contemporaneo". G. DE SIMONE, "Napoli e il resto del mondo". M. GIANNELLA, "Tre riflessioni sulla didattica musicale". S. BOTTIROLI, "Fortemente antidogma". A. SEBASTIANI, "La musica di Dusan Bogdanovic". S. DI MAIO, Crasch! (Compact disc allegato: Ice-Tract, musiche di Girolamo De Simone).

N. 1/98. S. VALANZUOLO, "Camminate sulle acque, poi operate a Napoli". C. MORMILE, "La Civica di Milano". L. MITI, "Senza inizio e senza fine". L. BINAZZI, "Mu-

sica del futuro". G. CHIARI, "Fantamusicologia/4". L. D'ELIA, "Sentire Nomade". S. FRASCA, "La canzone emigrata". C. BONECHI, "Compositore, interprete ed esecutore". A. GILARDINO-D. GUTMAN, "Virtuosità e trascendenza". A. FRESA, "Musica e poesia: nuovi scenari". C. FALANGA, "Tuta blu (intervista a Tommaso Di Ciaula)". A. D'AMBROSIO, "Giocano gatti". M. DONADONI OMODEO, "Due interpretazioni del Parsifal". F. VACALEBRE, "SpiNaples". A. CEPOLLARO, "Il violino e il calascione". SEGNALAZIONI E SCHEGGE (G.D.S.).

N. 2/98. G. DE SIMONE, "Musica ribelle. Il Sessantotto di ricerca". C. BONECHI, "Superficie e profondità. Riflessioni su Le tentazioni della virtuosità". A. D'AGNESE, "Con le orecchie spalancate. Intervista a Philip Glass". G. CHIARI, "Schönberg parla di Schenker". BARONI, COSSO, DALMONTE, GIRARDI, GUCCINI, MARINO, NAPOLITANO, TAMBORRINO, "Teatro e musica. Per una ricerca aperta e popolare". P. LAMBIASE, "Albedo". P. VITI, "Quale chitarra classica?". G. DE MARTINO, "Ancora sugli 'Archivi del contemporaneo'". SEGNALAZIONI - PERCORSI DI SENSO - SOMMARI.

N. 1/99 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Il senso del discorso". M. SGALAMBRO, "Contro la musica". L. CHALLY, "Plagi". L. SAVONARDO, "L'hip-hop e l'avanguardia musicale a Napoli: Almamegretta e 99Posse". R. PIACENTINI, "Compositori italiani D'oggi". R. MASCOLO, "Ho sempre sognato. Intervista ad Azio Corghi". G. DE SIMONE, "Organizzando suoni. Intervista a Giancarlo Bigazzi". C. MORMILE, "L'assonanza possibile. Intervista a Carmine Moscariello". G. SICA, "La modulazione d'ampiezza". P. MOTTOLA, "Per una nuova strutturazione del suono". C. MORMILE, "Musicazione". G. CHIARI, "Breve nota e ricerca sul jazz". G. MONTAGANO, "Travisamenti/1". SEGNALAZIONI - NOTIZIE SUGLI AUTORI - SOMMARI - NORME REDAZIONALI.

N. 2/99 (Nuova Serie). W. VELTRONI, "He Comes From The North". M. SGALAMBRO, "Contro la musica (2)". G. BONOMO, Cage, Feldman, Hidalgo, La Rosa, Marchetti: 'Rumori alla Rotonda'. G. DE MARTINO, "Intellettuali al Sunset Boulevard". G. DE SIMONE, "La città indifferente. Il resto della memoria". E. RENNA, "Intervista a me stesso. R. VAGLINI, Vaglini intervista Riccardo. E. COCCO, "Mercuriali silenzi". G. SICA, "Reti neurali". G. CHIARI, "Dahlhaus & C.". A. BINI, "Suonare per strada, ovvero lo spettacolino del potere". G. FRONTERO, "Esiste la musica?". S. FRASCA, "William Grant Still: il cigno nero". L. SAVONARDO, "L'identità del nuovo cantautore". G. MONTAGANO, "Travisamenti 2". NOTIZIE SUGLI AUTORI - SOMMARI - NORME REDAZIONALI.

N. 3-4/2000 (Nuova Serie). G. DE MARTINO, "Per una politica dell'espressione". R. CRESTI, "Traversalità e geo-musica". G. LIVINGSTON, "What Happened to George Antheil?". D. VILLATICO, "Opere da Berlino". G. DE SIMONE, "Primiti elettrici". C. BONECHI, "Gli anni Settanta e la computer music". T. TOZZI, "La felicità di Pietro Grossi, intervista al grande vecchio della computer music". L. FERRARI, "Exploitation du concept d'autobiographie". A. DI SCIPIO, "Della turbolenza". R. DOATI, "Discografia di musica elettronica". S. FRASCA, "Marginalità e antagonismo delle etichette indipendenti". L. SAVONARDO, "Le scienze sociali e i nuovi linguaggi musicali". A. L. TOTA, "Musica e vita quotidiana". M. CAMPANINO, "I nuovi laboratori musicali". A. FRESA, "Quando il mito divora i suoi figli, una Neapolis ancora". C. CALABRESE, "L'Enciclopedia dei compositori italiani. La nuova edizione dell'Annuario della musica". G. CHIARI, "Musica alta e musica bassa". P. ALBANI, "L'Opificio di Musica Potenziale". P. MOTTOLA, "Articolazione Emozionale". C.

STEFANI, "Improvocazioni". F. D'ERRICO, Domande". G. A. VICHIELLO, "De antiquissima neapolitanorum bassura". NOTIZIE SUGLI AUTORI - SOMMARI - NORME REDAZIONALI.

N. 5/2001 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Piccola storia del plagio". A. D'AGNESE, "Nuovi linguaggi e generi della musica popolare del Novecento". R. CRESTI, "Stravinskij, musicista nomade". B. PORENA, "Riflessioni in di un compositore out". G. GUACCERO, "Interpretazione della storia e composizione". R. CRESTI, "Una musica che ha la forma delle nuvole. Ricordo di Franco Donatoni". A. VECCHIOTTI, "Ripensando l'alea". G. DE SIMONE, "Nuovo bestiario musicale".

N. 6/2001 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Editoriale". G. DE MARTINO, "Il mondo è cambiato". M. BOCCITTO, "Suoni dall'Afghanistan". G. BIGAZZI, "Quei pervertiti di musicisti". E. MARTUSCIELLO, "Ossimori e catacrèsi: un tentativo di melodicà". R. CRESTI, "L'eccentrico viaggio della Border Music. AA.VV., "Dialogo su Timet". A. R. ADDESSI, "I bambini e la musica contemporanea". T. ROVANI, "Rapporto Unicef 2002". G. TIRELLI, "Musica e ritualità". G. CHIARI, "Autocritica". M. FUSCHETTO, "Un resoconto dalla Nowhere Land". G. VALENTINO, "La strana storia di Alan Dreyfuss".

N. 7/2002 (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Editoriale". T. APREA, "Il plagio musicale". L. CHAILLY, "Plagi musicali". E. AMATO, "Il plagio di Mozart". P. VITI "Il fenomeno del plagio chitarristico". TIMET - L. BRUSCI, P. FRASCONI, "Parlare musica non può essere illegale". M. BOVI, "Plagi e cinema". A. D'AGNESE, "Il plagio e le zone dell'"influenza": il campionamento o l'arte della fuga". G. DE SIMONE, "Storia ed estetica del plagio musicale".

N. 8/2003 - Numero doppio (Nuova Serie). G. DE SIMONE, "Dal silenzio alle nuove frontiere del suono. La scomparsa di Petrassi, Chailly, Leydi, Berio". L. VERDI, "Andamento orizzontale e verticale in alcuni aspetti della musica del XX secolo". L. ZATTRA, "Teresa Rampazzi e il fascino dei primi suoni elettronici". P. COTENI, "John Cage in Italia". M. FREDA, "Quit classic music - Per una musica sola". G. CHIARI, "Nascita della musica concreta". L. MITI, "Improvvisazione scritta, scrittura improvvisata e altre piccole schizofrenie". G. BONOMO, "D'après Marchetti". V. LIGUORI, "Alcune apocalittiche considerazioni sul concetto di libertà in musica". R. CRESTI, "Giorgio Gaslini. Il tempo del musicista totale". M. PISCITELLI, "Il suono vissuto. Per una didattica dell'ascolto musicale". M. CAMPANINO, "Dell'inesattezza dell'arte. (Umile) omaggio a Wittgenstein". E. CAPURSO, "«Seminario di composizione». La vocazione di Schönberg all'insegnamento". L. BELLINI, "Mancanza di Schönberg nella musica d'oggi". R. CATALDI, "Il nuovo cielo della musica. Edgard Varèse e la 'quarta dimensione' del flauto".

N. 9/2004 (Nuova Serie). G. DE MARTINO, "Dieci anni". M. SGALAMBRO, "Contro la musica". V. LIGUORI, "Di scrittori e di chansonniers". G. DE SIMONE, "Petrassi e Grossi: due inediti". G. CARDINI, "Piccola nota sulla disgregazione dei post-weber-niani". G. TIRELLI, "Parole per un mondo nuovo". M. BOVI, "Canzoni di canzoni: tutte le somiglianze di Sanremo. AA.VV., "Genesi, trasfigurazione, metamorfosi di canzoni napoletane". FOCUS: A. BOTTINO, "Il monitoraggio delle scuole medie ad indirizzo musicale". M. PISCITELLI, "Insegnamenti musicali, innovazione didattica e comunicazione educativa". G. DE SIMONE, "Indirizzo musicale: profili". G. L. ESPO-

SIRO: "Scuole medie ad indirizzo musicale: la prima rilevazione statistica in Campania". "Dati e grafici relativi alla Campania".

N. 10/2004 (Nuova Serie) Numero monografico. G. DE SIMONE, *Musiche replicanti. Dalle Estetiche del Plagio alle nuove Metafonie*.

N. 11/2005 (Nuova Serie) Numero monografico. M. PISCITELLI, *Note al testo. Saggi di musica e letteratura*.

I fascicoli arretrati della prima serie (fino al 1999) possono essere richiesti direttamente all'Ente culturale F. Liszt, Via Duomo 348, 80133 Napoli, www.konsequenz.it

I fascicoli arretrati della nuova serie (dal 1999 in poi) possono essere richiesti all'attuale editore della rivista (Liguori Editore, Via Posillipo 394, 80123 Napoli, tel. 0817206111 — Fax 0817206244 — www.liguori.it).



AVVERTENZA

Si ricorda a tutti i collaboratori che è facoltà del direttore della testata "introdurre nell'articolo quelle modificazioni di forma che sono richieste dalla natura e dai fini del giornale" (art. 43, legge 633 del 22/IV/41); che è altresì prassi giornalistica affidare la titolazione dell'articolo al direttore o ai redattori (i titoli posti dall'Autore vengono intesi come proposta non vincolante per la testata). Il direttore o i redattori possono altresì imporre tagli non concordati, purché essi non mutino il senso indicato dall'Autore.

L'adeguamento fra i differenti articoli nell'uso di citazioni, corsivi, virgolettati, nomi di musicisti, prassi bibliografiche e note viene realizzato redazionalmente. Tuttavia, laddove gli Autori ne abbiano fatta esplicita richiesta, le predette caratteristiche vengono lasciate il più possibile conformi agli originali; in tali casi i testi non vengono uniformati agli altri, secondo le convenzioni usate dalla redazione. Ciò non implica una minore scientificità di criterio, ma solo il rispetto per *la desiderata* e le prassi scritturali usate dall'Autore.

L'articolo si intende concesso per una sola volta a titolo gratuito. Gratuita è anche la partecipazione al comitato scientifico della rivista. L'autore rinuncia al corrispettivo economico in cambio di una copia della rivista (con CD allegato quando esistente) e della veicolazione dell'immagine e della firma. Materiali ricevuti a qualsiasi titolo non vengono restituiti, e si declina qualsiasi responsabilità per articoli e supporti magnetici trasmessi in copia unica.

Tutti i materiali vanno inviati esclusivamente alla redazione di "Konsequenz", in via Duomo 348, 80133 - Napoli. Tel. Fax: 081/8971360. I testi e/o i comunicati stampa possono essere trasmessi in *attach* via e-mail al seguente indirizzo di posta elettronica: girdesi@box.tin.it.