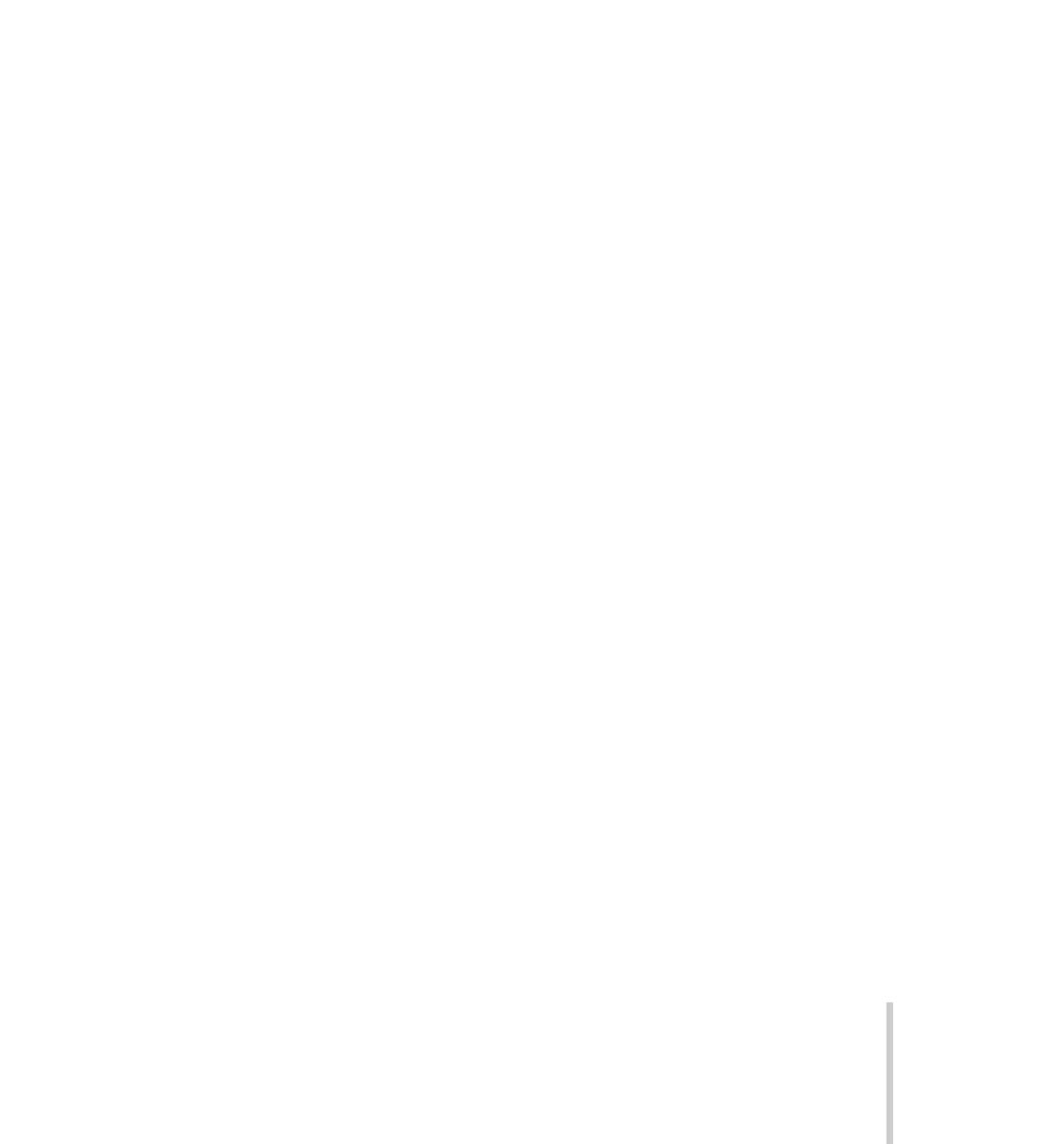


resistenze

KonSequenz





© Ferenc Liszt Associazione non profit - Napoli

KonSequenz

numero tre - terza serie
ottobre 2010

Numero tre - Terza serie - 2010 - www.konsequenz.it

Direttore Responsabile: Girolamo De Simone - direttore@konsequenz.it

Direzione Scientifica: Patrizio Marrone, Carlo Mormile, Maurizio Piscitelli

Direzione Editoriale: Francesco Bellofatto, Alfredo D'Agnesè, Giulio de Martino, Francesco de Rosa

Art director: Filomena Piccolo

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

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

Proprietà
Associazione non profit Ferenc Liszt. Via Duomo 348, 80133 - Napoli
Registrazione presso il Tribunale di Napoli, n. 4517, 11 aprile 1994

Konsequenz - Liszt è un progetto non profit, pertanto ogni forma di partecipazione ha carattere di gratuità e liberalità. La rivista persegue finalità esclusivamente culturali, didattiche e formative. Il prezzo indicato in copertina è puramente indicativo e va comunque inteso quale libero contributo a sostegno delle spese.

Konsequenz: resistenza di una fabbrica di idee

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

Angelo Gilardino, Max Fuschetto, Giuseppe Limone, Guy Livingston, Sergio Ragni, Giulio de Martino, Maurizio Piscitelli, Manlio Sgalambro, Tommaso Tozzi, Federico Vacalebri, Luigi Verdi, Claudio Bonechi. Importanti fiancheggiatori di grande prestigio, purtroppo oggi scomparsi, saranno Miriam Donadoni Omodeo, Pietro Grossi, Luciano Chailly, Giuseppe Chiari. Konsequenz pubblicherà lavori di Luc Ferrari, Iain Chambers, Albert Mayr, Marco Boccitto, Walter Veltroni, Dino Villatico. Dopo due fortunate edizioni, vicini al ventennale, Konsequenz prosegue con coerenza comunitaria, ma nella purezza della logica associativa non-profit, con uscite cartacee e digitali della sua 'terza serie', nell'intento di lanciare sogni, consegnare memorie, provocare effervescenze sonore. Tutto ciò con difficoltà, ma nel segno di una 'resistenza' culturale e musicale... ad oltranza.



rEsistenze



sommario

- La musica delle sfere nella luce** pag. 11
Agostino De Rosa
- Significativamente** pag. 25
Girolamo De Simone
- La nascita del plurale** pag. 29
Giuseppe Chiari
- 18th Street, 6th Avenue - New York** pag. 31
Giancarlo Pesce
- Diario di bordo** pag. 35
Carlo Mormile
- I Maestri alla Scarlatti** pag. 41
Maurizio Piscitelli
- A Luca Flores** pag. 46
Luca Buonaguidi
- Conversazioni con Cesare Picco** pag. 47
Girolamo De Simone
- Portoni aperti dentro la storia** pag. 67
Lucia Aiello

© Testo e Fotografie: Agostino De Rosa

Roden Crater project

La musica delle sfere nella luce: il Roden Crater project di James Turrell

di Agostino De Rosa

Il *Roden Crater project*, situato in un remoto angolo nel *Painted Desert* (Arizona) è un *land-formed work* al quale l'artista statunitense James Turrell (Los Angeles, 1943) lavora da più di trent'anni. L'intento del progettista è quello di trasformare un cono di ceneri estinto, generato da secoli di attività geologica, in un'opera d'arte a scala paesaggistica capace di intessere, per mezzo della luce, declinata in tutte le sue possibili manifestazioni fisiche e metafisiche, un fitto dialogo con l'ambiente naturale che la circonda, sia a quota terrestre che celeste. Per la progettazione vera e propria, Turrell si è avvalso della collaborazione di architetti ed ingegneri, che hanno garantito il rispetto di elevati *standards* esecutivi e normativi, mentre, per quanto riguarda l'orientazione cardinale e siderale dei singoli spazi, dell'aiuto di astronomi. Pur essendo monumentale nelle dimensioni e inedito nella concezione, il *Roden Crater project* non nasce per commemorare eventi o ricorrenze storiche, ma vuole essere una sorta di tempio in cui si celebra la percezione umana nella unicità della sua esperienza: l'individuo che godrà del privilegio di entrare nel corpo sotterraneo del cratere, avrà modo di ridefinire non solo il proprio modo di percepire i fenomeni naturali, ma anche di commisurarsi con la scala degli eventi celesti, in una perfetta e risonante corrispondenza tra micro- e macro-cosmo. Il *Roden Crater project* è dunque la sintesi di anni di intenso lavoro per James Turrell, anzi

di un'intera vita: qui infatti lo scopo manifesto dell'artista è quello di usufruire delle ricerche e delle idee che hanno ispirato le sue installazioni precedenti, proiettandole a scala paesaggistica in modo da poter godere delle qualità psico-percettive associabili alla luce naturale, diurna e notturna, e al moto apparente o reale dei corpi celesti. La luce, vero cardine dell'intero progetto, penetrerà all'interno della superficie del cratere attraverso aperture e gallerie, opportunamente orientate e quasi invisibili dall'esterno: i vani sotterranei funzioneranno come mantici



Veduta da sud ovest del Roden Crater, Arizona

luminosi e camere oscure, gli specchi d'acqua ipetrali agiranno come lenti che magnificheranno gli effetti di riflessione della luce desertica, ed i lunghi tunnels come condotti ottici che decanteranno le immagini del Sole e della Luna, in particolari giorni dell'anno. La forma degli ambienti, che configurano l'intero progetto, non è determinata da principi estetici, bensì dalla loro funzione principale: quella di accogliere, dirigere e conservare la luce.

Lo scopo dell'opera, secondo l'autore, è quello di incorporare una precisa sequenza di fenomeni atmosferici e celesti al suo interno e offrirli al sistema percettivo del visitatore: "Il mio desiderio è quello di predisporre un evento al quale condurre l'osservatore e lasciare che sia lui a vederlo. Sto facendo questo al *Roden Crater*. Non si tratta tanto di appropriarsi della natura, quanto di porre l'osservatore in contatto con essa." L'organizzazione spaziale e cardinale dei singoli ambienti, ma anche la struttura panoramica o ipogea dei percorsi che li collegheranno, agiranno in maniera interattiva: il paesaggio desertico sempre mutevole, grazie alle continue variazioni meteorologiche, offrirà infinite suggestioni percettive che inevitabilmente influenzeranno la fruizione degli spazi interni, predisponendo all'epifania di un silenzioso e remoto fenomeno celeste in un ambiente immerso nell'oscurità, o alla visione di fugaci luci occidue che modificano le dimensioni apparenti di una stanza. Ma, naturalmente, il processo è reversibile, dall'interno all'esterno quando, abbandonando la materna ricettività delle camere interrato, si approderà in luoghi

all'aperto dove lo sguardo sembrerà non raggiungere mai i suoi limiti massimi, e l'udito, dopo le fantasmagorie degli echi sotterranei e delle *whispering galleries*, si re-immagherà nel silenzio 'frastornante' del *Painted Desert*. La dimensione sensoriale acustica non è secondaria all'interno dell'opera: sotto la regia attenta di Hiroshi Morimoto (Berkeley, California) il Cratere risuonerà non solo in consonanza con gli spazi terrestri che lo circondano, ma soprattutto con quelli celesti che abitiamo inconsapevolmente. In particolare, nell'ambiente in costruzione



Interno dell'Alpha tunnel

chiamato **Fumarole space**, un oculo sommitale consentirà di inquadrare la regione celeste sovrastante, compresa in un angolo di 22°33'4", a chi siederà nello **sky bath**: si tratta di una vasca in una lega bronzeo con un percentuale minima di silicone, ancorata al pavimento e caratterizzata da una superficie interna a doppia curvatura. La sezione longitudinale mostra infatti un profilo semi-parabolico, il cui fuoco si collocherà esattamente in corrispondenza dell'estremo occidentale del diametro dell'*oculo* superiore. La relazione tra la superficie paraboloidica del catino bronzeo e questo punto della struttura non è casuale, ma prevista attentamente da James Turrell, in modo che il sistema creato da questi elementi si configuri come un semi-telescopio *Cassegrain*: qui però, quelle raccolte dallo strumento non saranno tanto le informazioni fotoniche provenienti dagli oggetti celesti, bensì le relative onde radio. La *musica delle sfere* sarà finalmente udibile dal visitatore quando questi si immergerà, fino alle orecchie, nell'acqua riscaldata contenuta nella vasca: il liquido, infatti, fungerà da cassa di risonanza per le informazioni acustiche captate da un apparecchio ricevente a cristalli di quarzo, collocato proprio nel punto focale di cui si diceva. Nelle intenzioni di Turrell, i corpi celesti i cui segnali radio risuoneranno all'interno dello **sky bath** saranno, nell'ordine: il *Sole*; il pianeta *Giove*; la radiazione cosmica di fondo (abbreviata in *CBR*, da *Cosmic Background Radiation*); la *via Lattea*; il residuo della supernova nota come *Nebulosa del Granchio* (M1), posta nella costellazione del *Toro*; e infine *Cassiopeiae*. Naturalmente, i segnali emessi da questi oggetti celesti arriveranno sulla Terra in forma molto indebolita e

confusa: per ovviare a questi problemi, James Turrell ha previsto che attorno al cratere saranno collocate quattro antenne riceventi, alla cui sommità verranno disposti poli opportunamente orientati per captare le informazioni radio solo da uno degli elementi siderali selezionati. A tradurre i dati in segnali sonori sarà, come si diceva, un semplice *crystal set* (o *crystal radio receiver*), funzionante senza l'ausilio di pile, e in grado di ricevere trasmissioni in onde medie e corte da migliaia di chilometri di distanza. L'acqua del catino svolgerà il ruolo solitamente affidato, in questo tipo di apparecchi riceventi, alle cuffie ad alta



L'Alpha Space (East Portal) visto dall'ultimo tratto dell'Alpha Tunnel

impedenza. Il coinvolgimento corporeo del fruitore che, in pieno deserto, dovrà immergersi nella vasca, implicherà una sua partecipazione emotiva totalizzante: il tepore dell'acqua indurrà uno stato di rilassatezza muscolare, predisponendolo all'epifania dei suoni celesti che potrà avvenire, indifferentemente, di giorno o di notte. Inoltre, Il **Fumarole space**, in qualità di radio-telescopio, potrà catturare e riprodurre anche i segnali sonori provenienti dall'ambiente ecologico circostante, come ad esempio, quelli generati dalle *Grand Falls* collocate a circa quattro miglia di distanza, verso est, lungo il percorso del *Little Colorado River*.

Proprio dalla constatazione dei lunghi tempi previsti per il completamento del *Roden Crater project* è nata l'idea, maturata nel 2002 presso l'Università Iuav di Venezia e da me coordinata scientificamente, di realizzare un modello digitale interattivo dell'intero complesso, grazie al quale fosse possibile descrivere e documentare criticamente – sia dal punto di vista figurativo che tecnico-scientifico – il ruolo che la luce, l'ombra e la lettura dei fenomeni celesti svolgono e svolgeranno nella definizione degli spazi architettonici progettati da James Turrell. I risultati di questa ricerca, condotti attraverso uno stretto contatto tra l'équipe veneziana e l'artista californiano, hanno costituito il nucleo di una serie di mostre (Aula Gino Valle dell'Università IUAV di Venezia, ottobre 2007; Galleria e collezione Panza di Biumo, Varese, giugno-agosto 2008; Palazzo *Riso*, Museo d'Arte Contemporanea della Sicilia, Palermo luglio 2009; Museo Solomon R. Guggenheim, New York 2011) e del relativo catalogo, in cui sono state (e saranno in futuro) esposte, oltre alle

ricostruzioni digitali di ciascuna singola installazione, soprattutto gli inediti metodi combinatori dei così tanti saperi coinvolti nell'opera di Turrell, definendo i ruoli che il progetto e la sua rappresentazione geometrica giocano all'interno di ambienti che si situano al confine tra architettura *tout-court*, progettazione paesistico-ambientale e archeo-astronomia. Le ambiente sonore delle mostre sono state curate da un *team* di musicisti, provenienti dall'area dell'improvvisazione jazz e da quella della musica contemporanea ed elettro-acustica (Maria Pia De Vito, Maurizio



Veduta della copertura dell'Alpha Space (East Portal)

Giri e Michele Rabbia), che hanno scritto e improvvisato la colonna sonora di un video digitale, prodotto da *Imago rerum-luav*, suggestivo dei futuri scenari - terrestri e celesti - visibili nel sito.

Come è facile desumere, la ricerca artistica di James Turrell nel *Roden Crater project* coinvolge molteplici discipline e interessi, ma ognuna di esse ruota intorno ad un centro immobile, costante e onnipresente: la percezione, soprattutto quella visiva, nel suo modo di strutturarsi e de-strutturarsi attraverso l'impiego controllato della luce, artificiale e naturale. Come ha osservato Theodore Wolff l'opera di James Turrell ammette diversi livelli esegetici: "...come motivata sul piano estetico; come una dimostrazione accuratamente calcolata di certe leggi applicabili alla percezione e alla cognizione umana; come un processo demistificatorio teso a incrementare la consapevolezza del funzionamento della relazione tra l'uomo e il suo ambiente; come uno strumento per investigare stati mentali sottilmente trascendentali o metafisici".

Nonostante Turrell non attribuisca, almeno in apparenza, alcun significato mistico-religioso alle sue creazioni artistiche, in esse è potentemente attivo l'archetipo della luce, riconducibile alle sue radici quacchere, e alle correlate pratiche del silenzio e dell'accoglienza della radiazione luminosa. I suoi spazi fin dagli esordi, si servono di un vocabolario 'limitato' di elementi che si combinano a seconda delle esigenze del luogo o della funzione, nel rispetto di un rigorosa sobrietà di soluzioni formali e scelte

Veduta della copertura dell'Alpha Space (East Portal)



materiche. La grammatica formale di James Turrell è come fondata su una serie ristretta di segni la cui elasticità e la cui bellezza, isolate o derivate dalla reciproca combinazione, ne fanno una serie di 'concetti assoluti', prossimi alle scelte linguistiche di un importante architetto contemporaneo, Tadao Ando, con il quale, fra l'altro, l'artista ha frequentemente collaborato. Due elementi avvicinano decisamente il modo di Ando e di Turrell di impiegare la luce nelle loro realizzazioni: anzitutto l'idea che la luce

possa sinesteticamente trasformarsi in materia quasi tangibile, odorabile, udibile. Scrive Ando: "La luce dona un'esistenza agli oggetti in quanto tali e relaziona lo spazio alla forma. Isolato in uno spazio architettonico, un raggio di luce indugia sulla superficie degli oggetti e evoca le ombre sul fondo. Quando l'intensità della luce varia seguendo i cambiamenti temporali e stagionali, anche l'apparenza degli oggetti muta. Ma la luce non diventa oggetto, né prende forma finché gli oggetti materiali non

l'hanno accettata ed isolata". Per Turrell: "...lavorando con la luce, ciò che è veramente importante... è creare una esperienza di pensiero senza parole, rendere la qualità e la sensazione della luce stessa in qualche modo realmente vicina al tatto. Spesso la gente si sporge e cerca di toccarla." Il secondo aspetto che lega i due personaggi è l'interesse per il dissolvimento dei limiti spaziali: da un lato, James Turrell ha sperimentato la possibilità di colmare un ambiente o con una foschia luminosa e colorata tale da essere difficilmente



Alpha Space (East Portal)

discriminabile il confine di un ambiente, o con un'ombra tale che i contorni energetici dell'opera siano indistinguibili "dalla luce idioretinale prodotta nella retina da una casuale scarica nervosa"; dall'altro, Tadao Ando sfrutta l'ombra per definire, all'interno dei suoi edifici, delle *terre ignote* i cui confini fisici, puramente accademici, sono scalzati dalla mobilità di fendenti luminosi che rivelano la natura più riposta e rituale di uno spazio.

Strumento teso ad ampliare i confini della percezione, ad

implementare la conoscenza del mondo fenomenico, per James Turrell la luce non è veicolo di informazioni, poiché essa stessa, e di per se stessa, è informazione: "le mie opere non sono uno sguardo *su* qualcosa, bensì uno sguardo *dentro* qualcosa; non il posizionamento di una massa, ma l'intervenire nello spazio; non oggetti in una stanza, bensì la stanza. Il formato non è costituito da cose all'interno di un ambiente, ma è l'ambiente stesso." Turrell crea, con le sue installazioni luminose, volumi di luce e ombra che vengono percepiti come essenze fluttuanti, e l'osservatore è disorientato tra la consapevolezza della loro immaterialità e l'illusione che comunque esse costituiscano un'entità percepibile, talvolta più degli oggetti materiali. "Più che essere incentrate *sulla* percezione (il che potrebbe ritenersi valido per l'arte minimalista o, complessivamente, per tutta l'arte), le immagini luminose di Turrell sono composte *dalla* percezione. I suoi 'oggetti' sono luce e spazio, e sono così fondamentalmente integrati con la percezione che sarebbe senza senso separare queste opere dalla psicologia e dai processi psicologici



Alpha Space (East Portal)

che esse disgelano."

Sorge allora la domanda se sia lecito, nel caso di simili opere, l'uso dei tradizionali metodi della rappresentazione geometrica e della teoria delle ombre (anche attraverso i più sofisticati *softwares* di *rendering* digitale) per ricostruire i confini cangianti delle loro apparenze.

La risposta dovrebbe essere negativa; le opere di James Turrell indicano l'inadeguatezza dell'idea di una propagazione rettilinea della luce – e dunque dell'ombra –, e alludono invece al modello quantistico, oggi prevalente, che tuttavia non ha trovato ancora una coerente traduzione in termini info-grafici; ma soprattutto quelle opere suscitano in noi uno stimolo all'osservazione dei fenomeni umbratili del tutto analogo a quello provocato dai fenomeni luminosi, suggerendoci così di ridefinire in qualche modo le leggi della visione, e più in generale della percezione sensoria. Forse il nostro occhio interiore, capace di leggere le stratificazioni secolari – fisiche e metafisiche – di un segno naturalmente iconografico come l'ombra, è stato abbagliato dal concetto manicheo di una rappresentazione che, illuminando ogni angolo del suo edificio teorico, ha risposto a necessità meramente razionali, a finalità tettoniche o meccaniche. Così facendo probabilmente abbiamo smarrito uno dei valori aggiunti del disegno che con la precisa descrizione delle ombre, in un soprassalto di *hubris* (tracotanza), tenta di fissare sulla carta o nella schermata di un monitor il moto eternamente cangiante del Sole.

*La musica e il pianoforte di Girolamo De Simone per le foto di Fabio Donato
Napoli, Palazzo delle Arti (Piano per Fabio - settembre 2010)*

Le immaginazioni di Fabio Donato diventano suoni che accarezzano l'avorio; suoni ricercati nelle pieghe del noto. E una ruvida e implacabile voglia di creare si scontra con la malinconia, la dolcezza del ricordo, il vizio inconciliato del far musica e arte in paesaggi d'estenuante immobilità.

Gillo Dorfles diceva che gli oggetti ibridi offrono mescolanza e confluenza di mezzi espressivi. Ma qui mostrano una piccola ghirlanda di senso tra uomini che non sopportano l'oblio di altri uomini.

Significativamente

di **Girolamo De Simone**

Significativamente, ho “visto” chiaramente uno dei nessi della storia di questa città (se ancora è lecito chiamare così Napoli) il 18 settembre 2008.

Un anno prima era scomparso Giuseppe Chiari, e con la Galleria EntropyArt si era deciso di tributargli una mostra, con la proiezione dell'ultima intervista e l'esecuzione pianistica delle



Fabio Donato e Mario Chiari (foto di Francesco de Rosa)

musiche che mi aveva dedicato. Lì rivedo Fabio Donato, che mi 'sgrida' affettuosamente. Aveva ragione: mi richiama alla memoria. Lui infatti era lì, testimonianza del ricordo, che si inverte con la poesia dell'immagine, il bianco/nero delle sue foto.

Ho visto limpido nesso, fra lui e Luciano Cilio, me e Beppe. Di quella serata son rimaste le sue foto, ma non solo. Un frammento di suoni è inserito su FB, ma esistono anche le foto del mio amico Franco De Rosa. In una di queste, io sono al pianoforte, ma al mio fianco c'è Fabio, che mi fotografa, e ascolta Beppe mentre io lo suono. Sullo sfondo il volto proiettato di Chiari, che ci guarda tutti da quella retroproiezione virtuale, e ci significa una vicinanza speciale offerta stavolta dalla contemporaneità della produzione istantanea di 'oggetti' intermediali.

Gillo Dorfles diceva che questi oggetti ibridi offrono mescolanza e confluenza di mezzi espressivi, ma qui mostrano una piccola ghirlanda di senso, tra uomini che non sopportano l'oblio di altri uomini. Poco prima della scomparsa, Beppe guarda alla 'sua', personale, storia. Se «...consideriamo le varie battaglie: una chiamiamola la musica elettronica, l'altra l'improvvisazione, infine il teatro musicale e tutto ciò che può venire dalla cosiddetta avanguardia o dal futurismo, queste tre attività sono state abbastanza combattute, e per me sono perse. Tutta l'enorme fiducia che avevamo nell'improvvisazione, tutto il fiato, il coraggio, il sacrificio che abbiamo messo nell'improvvisazione, cosa ce ne rimane? Certo rimangono ancora musicisti che improvvisano, ma l'improvvisazione *come pratica* non è entrata». E tuttavia i 'metodi' hanno vinto, la 'confusione' tra i generi è cosa fatta, e anche nella scuole esiste l'improvvisazione.

L'ultimo scritto di Giuseppe Chiari porta la data del 31 dicembre 2006, ed è intitolato *Io sono solo*. L'ultimo paragrafo si intitola "MUSICA CIAO". L'ultima frase recita: "il nostro presente non è definitivo".

Ci mancheranno, Beppe, le emozioni che ci donasti strappando semplicemente un foglio, suonando un suono triste, uno solo, sulla tastiera di un magnifico pianoforte a coda.

Ci mancheranno le tue telefonate brevi, che andavano dritte al cuore delle questioni. La tua delicatezza, la tua generosità nel creare vortici. Le tue buste gialle piene di doni inaspettati. Qui a Napoli nel 2008 abbiamo creato uno di quei vortici e, forse, mentre leggete, Fabio, io, Beppe e Luciano proviamo, ancora, instancabili, ad agitare, percuotere, dissotterrare emozioni condivise...



Girolamo De Simone (foto di Francesco de Rosa)



Giuseppe Chiari (foto di Girolamo De Simone)

La nascita del plurale

di Giuseppe Chiari

Francois Joseph Fetis declina sempre la storia in geografia.

La musica è costituita dalla descrizione di tante musiche.

Le tonalità sono tante. E tutte sono vere in quanto usuali.

C'è un solo livello di verità e questa verità si ripartisce in ugual misura per ogni linguaggio parlato.

Fetis parla la propria lingua, ma descrive l'esistenza di altre.

Fetis cerca di parlare di musica come di linguaggio musicale. La sua tonalità è linguaggio musicale. Infatti gli permette di parlare di tonalità al plurale. Gli permette di parlare di etnologia. Sia nel presente che nel passato. Fetis elenca canti, monodie.

Per Fetis il canto (la melodia) e le altre voci sono qualcosa di usuale, di 'sentito'. Non sono qualcosa di dato.

Appartengono alla vita vissuta di quel musicista, di quei musicisti. La musica diviene sentimento. La tonalità è sentimento tonale.

Quando trova una tonalità diversa dalla nostra la rispetta, non può non farlo. Ciò dimostra soltanto che quel popolo ha un *sentimento* musicale diverso dal nostro.

Con Fetis dunque nella storia della musica arriva il plurale. Arriva un'etnologia che non riguarda solo le altre razze. Purtroppo l'etnologia si tingerà sempre più di razzismo. In Fetis l'etnologia musicale è pulita. Il mondo di Fetis è un insieme plurimo e diversificato di tonalità. La nostra parte non è separata da questo mondo.

Per Fetis **la nostra musica è una delle tante.**
(...1989)

18th Street, 6th Avenue - New York

di Giancarlo Pesce

Ci sono posti che raccontano meglio di qualunque altra cosa la personalità di chi li ha abitati. Posti che non sono solo luoghi fisici ma anche luoghi dell'anima, in cui lo spazio mentale e quello spirituale si materializzano e si fondono in modo sfacciatamente vero e senza inganni.

La scena si svolge in un loft situato in un poco raccomandabile quartiere di New York: un ex spazio commerciale che nessuno vuole affittare e che costa poco. Qui si ritrovano artisti come Robert Rauschenberg, Jasper Johns, William Anastasi e musicisti come David Tudor e Michael Pugliese. Ad accoglierli ci sono John Cage, l'uomo che ha reinventato i concetti di "armonia" e "suono", ed il coreografo e ballerino Merce Cunningham. Dopo aver condiviso esperienze ed idee per oltre trenta anni, dal 1978 (e fino alla morte di Cage nel 1992) i due si trovano così a dividere anche lo stesso appartamento. Un ambiente scelto forse per caso ma non a caso (ma a volte sono gli ambienti a scegliere noi), in cui creare traendo ispirazione dalla realtà che si muoveva intorno.

L'immagine più intima di questo posto oggi ci viene restituita dai ricordi e soprattutto dalle fotografie di Emanuel Dimas de Melo Pimenta, architetto, musicista, e fotografo brasiliano che dal 1985 collaborò con Cage e Cunningham: piante (soprattutto cactus) sparse in giro, il giardino dei sassi, vasetti con varie spezie, una

luce fioca che illumina il piano di lavoro, la gatta accovacciata sul pavimento, una teiera, una finestra che dà sulla metropoli. Tutto questo ci racconta non solo il lato privato di Cage, ma rappresenta anche pienamente la sua filosofia di vita e la sua concezione dell'arte e della musica, coerentemente fuse in un unico pensiero ed azione. Ed è in questo spazio di New York, cercato, costruito e vissuto "secondo natura", che Cage dà vita al suo silenzio insieme a Cunningham. Un silenzio che non è assenza ma invece presenza fortemente affermata da ciò che lo abita ed invita all'attenzione ed all'ascolto.

“ Ora non ho più bisogno di un pianoforte: ho la 6th Avenue, con tutti i suoi suoni. Traduco i suoni in immagini, e così i miei sogni non vengono disturbati. Semplicemente si fondono” diceva Cage. Ed in questo modo creava la sua musica fatta non solo per essere ascoltata ma anche per essere vista. Una musica fatta di suoni che emanano dalle vibrazioni di tutto ciò che abbiamo intorno (sedie, tavoli, sassi, piatti ed ogni altra cosa che fa parte di questo mondo) e che sembra fatta apposta per passare in secondo piano rispetto al luogo in cui risuona, divenendo così una sorta di catalizzatore rispetto ai suoni che ci circondano. La “funzione” della musica di Cage sembra così essere quella di farci riscoprire quei suoni che spesso diamo per scontati o che sono inascoltati, siano essi quelli di una rumorosa metropoli oppure quelli del nostro animo. Per rendersene conto basta munirsi di un lettore cd portatile (o di un iPod) e provare ad ascoltare la sua musica andandosene in giro per la strada: l'effetto sarà decisamente sorprendente. Infatti si vedrà che anziché essere distratti dalla

musica, si diventerà più sensibili ai rumori ed alle voci che ci circondano. Ascoltando invece la stessa musica in assoluto silenzio l'attenzione si rivolgerà ai nostri suoni interiori, favorendo una riflessione intima e personale. Si può dire che la musica di Cage sia lontana da qualsiasi egocentrismo, poiché non attira l'attenzione su di se ma su quello che c'è intorno. L'intelligenza e la poesia di questa operazione sono dunque evidenti. E la disattenzione del nostro mondo ci fa capire quanto sia attuale l'opera di Cage, che pur avendo svolto la sua azione artistico/musicale all'insegna dell'invito all'ascolto è stato poi vittima di quella stessa indifferenza da cui cercava di metterci in guardia.

Ricordare e riscoprire la sua figura oggi è dunque non solo doveroso ma anche importante, in modo da mettere in evidenza non solo l'aspetto avanguardista della sua musica ma anche il valore morale e rivoluzionario della sua opera. L'uomo che ha dato nuovo significato al silenzio, restituendogli un valore positivo e più giusto, non è stato solo uno sperimentatore musicale ed un geniale compositore. John Cage è stato anche un maestro di vita e la sua musica ha la stessa valenza di un pensiero filosofico, spogliato però da orpelli intellettualistici e incomprensibili. Una personalità rara di cui oggi si sente una grande mancanza nel mondo dell'arte.



Carlo Mormile e Franco Donatoni (*documento*)

Diario di bordo

di Carlo Mormile

Ischia 17 Agosto 2000. Tipica giornata di metà agosto. Sono le tredici e sotto un sole rovente faccio la strada per rientrare a casa dal mare. Nell'affrontare questo deserto cerco un attimo di riparo dal sole rifugiandomi all'ingresso di una cartoleria. Di fronte a me il tipico espositore di cartoline turistiche. Le guardo e chi sa perché il mio pensiero corre a Franco. Di cartoline gliene ho spedite tante ed è un po' che non lo sento. Magari potrei mandargli una cartolina... Forse potrei telefonargli. Forse... Ci penserò...

Siena 9 Agosto 1993. Accademia Chigiana. Ore quattro e quindici del pomeriggio. La sala, in cui si svolge la lezione, è come al solito torrida. Tutti sventolano qualche partitura a mo' di ventaglio. Franco, che vivrebbe volentieri in un frigorifero, ha come sempre il ventilatore puntato in faccia. Da pochi minuti la tensione, che si respirava tra tutti i componenti del corso, si è finalmente sciolta, tra la gioia di qualcuno e la delusione di qualche altro. Franco ci ha comunicato la lista dei brani che saranno eseguiti dal gruppo Octandre. Meno male, c'è anche il mio brano. Mi rasserenano anch'io e così non ho remore a fargli il solito invito per una cena a casa mia. Non l'ho fatto prima perché qualcuno dei corsisti avrebbe potuto pensare che la scelta del mio brano potesse essere condizionata da contatti extra corso. Adesso mi sento libero: "Allora Franco ci vediamo a casa mia per la solita cenetta. Poi sai..." Prendo un attimo fiato perché sto per comunicargli una cosa importante

e siccome è la prima volta che mi capita non so come dirlo. "...c'è una novità." D'improvviso il volto gli s'illumina, poggia la sua grossa mano sulla mia spalla, mi guarda negli occhi, e con la sua tipica verve esclama: "Oh! Allora la mamma diventa davvero mamma e io divento davvero il nonno!"

Napoli 5 Novembre 2009. Sono seduto al tavolo della mia sala da pranzo e nella vetrina degli oggetti scorgo delle scarpine bianche da neonato e come d'incanto nella memoria riecheggiano subito delle voci: "Oh ecco *la Mamma*" "Ciao *Nonno* come stai?" Era questa la boutade nata a Siena tra lui e mia moglie. Franco la chiamava *la Mamma* perché affermava che lei era troppo protettiva nei miei confronti, lei per contro lo chiamava *il Nonno*. Non ricordo se si sono mai chiamati per nome. Era il loro modo per prendersi affettuosamente in giro. Ritorno a guardare quelle scarpine. La prima persona che aveva saputo di mio figlio Enrico, era stata Franco, e il primo regalo che Enrico riceve nella sua vita è il suo: due scarpine bianche. Chissà se Franco gliel'ha regalate solo per i suoi primi giorni di vita. Me lo sono a lungo chiesto, quando ho visto Enrico scrivere il suo primo pezzo. Mi sembrava di risentire le parole di Franco sul gesto musicale: la capacità di trasferire nella scrittura il gesto.

Ischia 18 Agosto 2000. Squilla il cellulare. "Come dici? No non lo sapevo. Grazie per avermi avvertito" Sono fermo. Forse è un istante, ma a me sembra lungo un secolo. "Silvana! Franco è morto". E poi più nulla. Quando il dolore ti colpisce rimani sordo. Niente può scuoterti. Anche se mi conficcassero un ferro rovente, in questo momento, non sentirei assolutamente nulla. C'è solo la mente che corre in maniera supersonica ai ricordi che hanno contrassegnato il mio incontro con chi

adesso non è più.

Pescara 12 Gennaio 1985. ore sei del mattino. Sono appena arrivato a Pescara. La "Repubblica" titola "La notte più fredda del Secolo". Sono qui per incontrare un grande della musica "Franco Donatoni". Ore 9. Franco arriva all'Accademia Musicale Pescarese. Ci presentano. Lui mi chiede perché sono lì. Candidamente da buon accademico gli rispondo "Maestro, sono qui per imparare i nuovi linguaggi.". La risposta è da choc profondo: "Ma io non insegno linguaggi.".

Salerno 1989. Siamo un bel gruppo di musicisti che frequentano il corso di Franco. Qualcuno è sulla sua lunghezza d'onda qualcun altro un po' meno. E' un corso che comunque lascia in noi una traccia profonda. Al corso partecipa Giacomo Vitale,* un amico con cui ho condiviso gran parte degli studi musicali fatti a Napoli. Sorte vuole che quest'anno insegniamo entrambi al Conservatorio di Potenza. Ogni martedì e giovedì i nostri viaggi per recarci al lavoro sono contrassegnati dalle discussioni che elaboriamo sulle tematiche che Franco ci sottopone la domenica a Salerno. E' un inverno in cui si discute molto, poi in questa domenica di aprile qualcosa di strano è accaduto. Sia io, sia Giacomo, abbiamo presentato dei nuovi lavori, profondamente diversi dai precedenti. Le nostre riflessioni hanno prodotto qualcosa di cui forse noi non siamo consapevoli, ma la nostra musica sì. Anche Franco se ne accorge e dopo la lettura ci guarda compiaciuto e dice "E' arrivata la primavera.".

* attualmente docente di Composizione presso il Conservatorio di Avellino

Napoli 1990. Il corso di Franco si è spostato da Salerno a Napoli.

Qualcuno e rimasto, qualche altro è andato via. Tra i vari partecipanti c'è né uno che non è sulla stessa lunghezza d'onda di Franco. Ma è una persona particolare. Musicista colto. Giovane, anche se dimostra qualche anno in più di quelli che realmente ha. Lui e Franco sono distanti, ma si rispettano. Anche io mi trovo spesso a discutere con Girolamo De Simone, e discutendo con lui ho la sensazione di aver trovato un compagno di viaggio.

Roma 12 Marzo 1992 Accademia di Santa Cecilia. E' una mattina grigia, e grigio sono anch'io. E' un po' che non va. "Sì Franco. Sono un po' depresso. Non so perché ma è così" Con la sua aria candida mi guarda e dice "Per combattere la depressione puoi fare una sola cosa, mangiare bere fumare..."

Siena Agosto 1992 Accademia Chigiana. E' venuta la Rai. Vuole fare un'intervista a Franco e alla classe. Ma è tutto molto difficile. La regista immagina una situazione accademica nel senso deterioro del termine. Il maestro seduto dietro una scrivania, e l'allievo lì a pendere dalle sue labbra. Niente di più fasullo. Il corso di Franco è un vero e proprio cenacolo. Una tavola rotonda imbandita e tutti noi in cerchio. Si trascorrono ore e ore guardando il lavoro di ognuno. Tutti sono in gioco. Anche Franco. Ogni sabato lui porta il brano che sta scrivendo per il concerto che si eseguirà a fine del mese. E' un reciproco nutrirsi l'uno dell'altro; un tavolo di idee e di pensieri musicali vivi. L'accademia in senso deterioro è distante milioni di chilometri.

Milano 15 Febbraio 1997 Carnevale Ambrosiano. Stasera sono a cena con Franco. "Allora com'è andata la giornata di lavoro in Svizzera?" Adesso che insegno al Conservatorio di Como, Franco mi prende in giro.

Dice che mi hanno messo fuori frontiera. In pratica tutte le settimane sono a Milano per diversi giorni, e spesso mi capita di cenare con lui. Eppure quando lo guardo percepisco che qualcosa non è più come prima. La malattia contratta nel '91 progredisce nonostante le diete e l'insulina. La sua verve ancora regge ma qualcosa va lentamente spegnendosi. Un'amica giornalista mi ha confidato che tutti i critici hanno già scritto il loro coccodrillo sin dal '91. Chissà se Franco conosce anche lui questa storia. Probabilmente la immagina...

Ischia 19 Agosto 2000. Ho portato con me in spiaggia i vari quotidiani nazionali. Tutti hanno un coccodrillo su Franco. Certo questi critici sapranno scrivere anche bene, ma quante baggianate che devo leggere. Da quello che vedo, sembra che l'uomo e il musicista di cui parlano, non sia quello che ho conosciuto. Ah questi critici...

Roma 27 Novembre 2003. Sono alla presentazione del libro di Luigia, mia amica giornalista e poetessa. Titolo del libro: "C'è un padre." Torno in albergo e continuo a leggere il suo libro. E il pensiero subito corre al significato intimo di quel titolo. Non riesco a coniugarlo al presente. "C'era un padre" quello che mi ha insegnato l'arte del comporre. Forse penso questo perché domani mattina vado in Accademia a ritirare l'originale del diploma.

Roma 28 Novembre 2003 Ore 10. Segreteria dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia. Sono trascorsi ormai dieci anni da quando ho terminato gli studi, ma la segretaria con mia grande sorpresa mi riconosce. Il discorso è subito familiare come due vecchi amici che non s'incontrano da tempo. E' inevitabile che il nostro colloquio comprenda un ricordo di Franco. E in quel breve contatto, che ha come cornice una gelida stanza di ufficio con uno sfondo di una mattina grigiastra, che un profondo momento di

commozione ci avvolge: "C'era un padre".

Napoli 5 Novembre 2009 Continuo a guardare le scarpine e penso al Franco uomo e musicista. La critica ufficiale ha scritto e scriverà a lungo su uno dei maggiori compositori del secondo novecento. Io non sono un critico. Gli appunti che ho sono l'intimo ricordo delle tracce che Franco ha lasciato nella mia vita. Quando questi appunti saranno pubblicati saremo nel 2010 e sicuramente ci saranno le varie celebrazioni per il decennale della sua morte. Io continuo a guardare le sue scarpine e ripenso a quando mi parlava del caso. Sì. Il caso esiste. Può scorrerti sulla tua pelle e neanche te ne accorgi, oppure può essere un dato illuminante che senti la necessità di formalizzare. Sarebbe bastato che nella fredda giornata pescarese, alla sua affermazione choc, invece di reagire con curiosità, avessi reagito con sdegno parruccon-accademico rientrando rapidamente a Napoli. Da quella curiosità sono scaturiti altri eventi che hanno accompagnato e accompagnano la mia vita di uomo e musicista. Come Franco diceva: "La composizione non si può insegnare, però è possibile trasmettere agli altri la capacità di osservare il caos". E osservando il caos scopriamo che alcune cose ci piacciono più di altre. Il principio di formalizzazione comincia in quel momento, e da quel momento ci ritroviamo in un percorso con alcuni compagni di viaggio e con la nostra colonna sonora.

I Maestri alla Scarlatti

di Maurizio Piscitelli

Ripercorrere i novanta anni di attività svolti dall'Associazione "Alessandro Scarlatti" significa compiere un itinerario nel tempo nella parte più nobile e autentica di Napoli. La denominazione fu voluta da Salvatore Di Giacomo, interpellato da Emilia Gubitosi, che del circolo è stata la fondatrice, insieme con Franco Michele Napolitano. Per celebrare degnamente l'evento è stato dato alle stampe un volume curato da Renato Bossa (1), che ricostruisce le tappe di questo viaggio, mettendo a fuoco personaggi e interpreti di una avventura straordinaria. Le pagine di Vincenzo De Gregorio, autore di un saggio esemplare (2), avvolto da una patina di malinconia, ma ravvivato da una prosa nitida e suadente, guidano il lettore in un ambiente culturale, quale quello napoletano di inizio secolo scorso, in cui si avvertiva - come oggi, del resto - lo stridore tra la diffusa miseria e la lungimirante nobiltà, reso ancora più aspro dalle luminosi intuizioni di intellettuali e artisti che dialogavano con l'Europa, mentre il resto della città sembrava in preda a un declino inarrestabile e, di fatto, mai cessato. È particolarmente rilevante il ruolo della "Scarlatti" nel tentativo di avvicinare Napoli all'Europa e al mondo: nella città, meglio, nei più celebri e suggestivi luoghi d'arte e di storia della città del Vesuvio, la "Scarlatti" ha voluto allocare tutte le sue iniziative, legandole strettamente a un progetto, ruscitissimo, che voleva unire musica, architettura, pittura, scultura e poesia in un ineffabile "unicum", coeso, unitario e assolutamente irripetibile.

(1) Renato Bossa (a cura di), *Appunti di viaggio. Novant'anni della Associazione "Alessandro Scarlatti"*, Grimaldi & C., Napoli 2009.

(2) Vincenzo De Gregorio, *Percorsi di musica e di vita: Franco Michele Napolitano ed Emilia*

In questo scenario si collocano gli ambiziosi cartelloni dell'Associazione, che ha portato a Napoli musicisti di grandissimo rilievo. Un cenno a parte meritano gli interpreti di Bach: nel dicembre 1945 debuttò Arturo Benedetti Michelangeli, con la versione di Busoni della *Toccatà e fuga in re minore* di Bach; dopo due anni il pianista ritornò con un'altra trascrizione busoniana, la *Ciaccona*; l'anno successivo, nel 1947, con la *Toccatà in do maggiore*, arrivò un altro colosso della tastiera, Arthur Rubinstein. Altri pianisti di sommo livello si susseguirono nei cartelloni della Scarlatti. Nella stagione 1948-49 Wilhelm Kempff e Walter Gieseking offrirono il loro contributo alle imminenti celebrazioni del bicentenario bachiano. Nel 1950 Hermann Scherchen diresse in prima napoletana *L'arte della fuga*, un evento davvero eccezionale, seguito da un recital del chitarrista Segovia, che eseguì la sua trascrizione della *Ciaccona*. Il 25 novembre 1953 salì sul podio Claudio Abbado, nel 58 Alexis Weissenberg eseguì le *Variazioni Goldberg*, nel 1969 Salvatore Accardo tenne due concerti, per poi tornare nel 1985, nell'ambito delle "Settimane internazionali di musica d'insieme". All'insegna del genio di Eisenach debuttò alla Scarlatti Tom Koopman nel 1988, per diventare successivamente una presenza costante.

Al compito primario di tutelare la musica antica, la "Scarlatti" ha affiancato, non senza straordinari risultati, l'intento di far conoscere al pubblico napoletano la musica moderna. Tanti, tantissimi sono, infatti, i compositori del Novecento che sono stati ospiti, di persona o attraverso le loro composizioni, nella casa scarlattiana: Petrassi, Respighi, Dallapiccola, Casella, Bucchi, Castelnuovo-Tedesco, Fuga, Ghedini, Alfano, Pizzetti, e poi Nono, Donatoni, Bussotti, Berio, Bettinelli, Clementi, Chaïly, Guarnieri e Sciarrino. Le presenze illustri sono davvero tante ed enumerarle sarebbe arduo, ma non si possono tralasciare alcuni eventi fondamentali ai fini della diffusione della musica

Gubitosi, in Renato Bossa (a cura di), *Appunti di viaggio. Novant'anni della Associazione "Alessandro Scarlatti"*, op. cit., pp. 33-40.

moderna a Napoli: basti citare l'arrivo di Lutoslawsky e Penderecki negli anni '70, poco dopo l'arrivo in città dell'austriaco Theodor Bergen, giunto a Napoli nel 1967 per rinverdire il ricordo della Seconda Scuola di Vienna.

Il podio della Scarlatti ha ospitato grandissimi maestri: nel novembre 1920 e per due volte nell'aprile del '21 Arturo Toscanini è stato in cartellone; nel 1950, e precisamente l'11 aprile, toccò a Leonard Bernstein, che nella stessa serata si è seduto al pianoforte per eseguire il *Concerto in Sol* di Ravel: non fu facile far accogliere le asprezze della *Notte trasfigurata* di Schönberg al pubblico napoletano che - riferiscono le cronache del tempo - “ha applaudito quasi calorosamente, forse in grazia di una bellissima esecuzione” (3). La medesima – e fortunata - stagione vide un altro grande direttore d'orchestra, Karl Böhm, ritenuto ancora oggi uno dei più pregevoli interpreti di Mozart. E una pagina del Salisburghese, infatti, diresse in quell'occasione, la *Sinfonia in sol minore*, prima della *Quinta* di Beethoven. Dal 1951 al 1985 ricorre nei cartelloni la presenza del direttore romeno Sergiu Celibidache, nel '51 compare per la prima volta il nome di Carlo Maria Giulini, seguito, nel 1958, da un altro aristocratico della bacchetta, Sir Georg Solti, che ha guidato l'orchestra nel *Concerto k. 595* di Mozart, suonato dal pianista Paul Badura Skoda. Per completare la carrellata dei direttori, non si possono omettere i nomi di sir Neville Marriner, di Daniele Gatti, Zubin Metha e Valey Gergiev.

Lungo è anche l'elenco dei pianisti di fama mondiale che hanno suonato per Associazione napoletana: Maurizio Pollini, Andràs Schiff, Alfred Brendel, Marta Argerich, Radu Lupu, Krystian Zimerman, Vincenzo Vitale, Aldo Ciccolini, Wilhelm Backaus, Claudio Arrau, Sviatoslav Richter, Nikita Magaloff, Wanda Landowska, Rudolf Serkin, Daniel Barenboim, Ivo Pogorelich, Alicia de Larrocha, Sergio Fiorentino, fino,

(3) Paola De Simone, *I grandi interpreti*, in Renato Bossa (a cura di), *Appunti di viaggio. Novant'anni della Associazione "Alessandro Scarlatti"*, op. cit., p. 143.

più di recente, a Michele Campanella, Laura De Fusco, Bruno Canino, Sandro De Palma e, ancor più giovane degli ultimi, Roberto Cominati, ultimo astro del firmamento pianistico napoletano.

Un concerto di Alberto Curci nel 1924 aprì la strada ai migliori strumentisti ad arco, che approdarono a Napoli, invitati dalla “Scarlatti”: Isaac Stern, Nathan Milstein (1961), David Oistrakh (1963), Henryk Szering (1964) e poi, in tempi più vicini a noi, Itzhak Perlman, Salvatore Accardo, Uto Ughi, Massimo Quarta, Anne Sophie Mutter, Vladimir Spivakov. Tra gli altri strumentisti sono da ricordare il violoncellista Mstislav Rostropovich e, tra i fiati, Severino Gazzelloni e Heinz Hollinger.

Tra gli anni Settanta e gli anni Novanta Salvatore Accardo e Gianni Eminente hanno varato una straordinaria formula di far musica, le “Settimane Internazionali di musica d'insieme”, molto più che una semplice staffetta di grandi interpreti, piuttosto un modo inedito, almeno per Napoli, di favorire l'incontro tra i grandi interpreti e i giovani, che potevano seguire le prove, quasi come in una masterclass, prima che questa si diffondesse come oggi.

Se i napoletani hanno potuto ascoltare i più grandi interpreti del secolo scorso, lo devono all'Associazione “Scarlatti” più che a ogni altra istituzione musicale partenopea. Molto più complesso sarà continuare la tradizione, anche per l'evidente e disarmante degrado che avvolge la città, relegandola, di fatto, in una condizione periferica rispetto ai grandi circuiti internazionali di diffusione della cultura e dell'arte. Negli ultimi cartelloni si avverte un certo disagio, bisogna far fronte a numerose difficoltà, maggiori di quelle che Di Giacomo annunciava a Emilia Gubitosi, incoraggiandola a proseguire nell'intento: “Quel che volete fare è una cosa seria e bisogna pensarci seriamente e non spaventarsi delle difficoltà e delle guerre che vi si potrà fare”.



ASSOCIAZIONE ALESSANDRO SCARLATTI

STAGIONE
CONCERTI
1992-93

TEATRO
DELLE PALME

ORE 21.00
MARTEDI 1 DICEMBRE 1992

Terzo Concerto

QUARTETTO KRONOS

Musiche di

J. TAMUSUZA Twadaagana Ku Lw'Omwana

J. ZORN Dead man

P. SCULTHORPE Jabiru Dreaming

H. M. GORECKI Already it is Dusk

A Luca Flores

di Luca Buonaguidi

Un musicista disperato
 afferra il suo passato;
 il suo epitaffio
 è la mia nuova aurora,
 il suo sguardo d'addio
 è una crema
 che passa
 sotto la pelle
 a lenire il dolore,
 a riempire
 ogni pallido vuoto,
 i miei silenzi.
 Il tuo abbraccio sonoro,
 come schegge impazzite
 di ricordi
 che si pugnalano
 nel disordine
 del mondo,
 nello scompiglio
 depositato
 in un' anima fragile.
 La notte
 della compassione
 che si addentra
 in ogni nota,
 che possiede
 ogni poesia,
 io ti cerco
 amico mio,
 Luca.
 Un'anima triste
 che si dispiega

nella musica
 alleggerisce ogni mia pena,
 placa il sangue
 in uscita
 da ogni mia ferita.
 Fuggo immobile
 in giorni
 che mi avvolgono,
 nell'attesa
 di nuove domande
 che affollino
 le mie ore.
 Quanto lontano
 posso volare?
 prendo il colore
 di risvegli stanchi
 e pomeriggi inerti,
 e cullato
 da un languido pianoforte
 vivo
 in una inerzia sfrenata
 che viene compresa
 da ogni nota,
 da ogni tocco
 di un amico lontano
 e mai così vicino.
 Le tue note riecheggiano
 nelle mie stanze
 più cupe e segrete,
 e tu sì,
 tu sei volato lontano,
 così vicino,
 così lontano.
 La tua anima langue
 in pozzanghere di suggestione

Conversazioni con Cesare Picco

di Girolamo De Simone

GDS - 1997, il lavoro con l'Orchestra contemporanea di Palermo; il cd con il Trio Strabern: puoi parlarmi di questi due lavori?

CP - La scena musicale palermitana di quegli anni era veramente molto attiva e uno dei migliori esperimenti d'insieme era appunto l'OMC. C'era coraggio, non solo da parte dei compositori ma anche di organizzatori ed esecutori stessi a proporre qualcosa che potesse attingere dalla tradizione classica e che riuscisse ad andare incontro al pubblico in maniera semplice e naturale. Furono gli ultimi anni, in Italia, in cui le Fondazioni (allora ancora Enti Lirici) ebbero il coraggio di commissionare nuove pagine a giovani compositori e c'era spazio anche per realtà private che potevano contare su finanziamenti. Con gli anni duemila le commissioni sono praticamente diventate come acqua nel deserto.

Ricordo che tra il '96 e il '97 ebbi quindi la possibilità di scrivere diverse pagine per orchestra e concerti per solisti e furono moltissime le esecuzioni effettuate in lungo e in largo per tutta la Sicilia dall'OMC (altro particolare non da poco, visto nell'Italia di oggi è impensabile per un giovane compositore che un'orchestra possa eseguire sue creazioni in decine di concerti...). Ricordo "Gibraltar" per sax soprano, piano e ensemble, "Atlantis" per clarinetto e archi e poi "Break point", una follia per jazz ensemble che durante i live dava il suo meglio: nel "punto di rottura" volevo che tutti gli orchestrali smettessero di suonare e incominciassero a telefonarsi col cellulare, a parlare col pubblico e a muoversi sul palco. Mi divertivo troppo a vedere i volti esterrefatti del

pubblico, specialmente quelli di assessori e consiglieri comunali...

GDS - In "Treno del Sole" (nel cd con il Trio Strabern) sento felici ed espliciti richiami debussiani.

CP - I componenti del Trio Strabern facevano parte dell'Orchestra di Musica Contemporanea di Palermo. Li ho conosciuti molto bene e ho scritto "Il Treno del Sole" immaginandomi un vero e proprio viaggio tra i colori, i profumi e le suggestioni della Sicilia. Debussy? Ci vedo forse i Children's Corner nel fraseggio pianisitico. Proprio in questa sua opera Debussy si diverte a evocare stili musicali diversi e io, involontariamente,



mi sono rifatto a lui. Vedi? Bello constatare quanto sia importante voltarsi indietro per trovare altre personali vie. Forse la musica è al fine solo un sapiente gioco di specchi.

GDS - Quanto 'pesa' la notazione? o alternativamente: quanto è definita l'immagine di partenza? quanto è riproducibile tal quale? ovvero: il rapporto con la cristallizzazione dell'immagine...

CP - Quando scrivo, penso da sempre di non poter riuscire a cristallizzare totalmente su carta ciò che intendo. E per fortuna, mi dico. C'è una linea, che delimita l'area della perfetta notazione e la conseguente perfetta esecuzione. E' una linea indefinita, un confine mentale che non potrà mai essere scritto su foglio. Sta all'istinto dell'esecutore, ma anche del compositore che sappia lasciare al punto giusto del foglio la corretta dose di libertà. Quando un esecutore supera con coraggio questa linea, spesso le interpretazioni diventano magiche e differiscono da quelle ottime. Penso ai grandi interpreti e ad alcune loro pagine diventate ormai insuperabili: il Michelangeli del concerto in sol di Ravel, il Bach di Gould...

GDS - 1998: Il "Lupa Ballet", forse uno dei pochi lavori dove c'è un'influenza 'minimal' penso specialmente alla Trilogia di Glass... Ne "Il mercato", il tema evocativo, un po' misterioso e 'orientale' prova ad uscire dalle maglie della reiterazione narrativa minimale, che alla fine fai diventare volutamente grottesca. E poi nuova 'desrizione' con "Bello e scimunito"!

L' 'Habanera' è il brano che preferisco qui. Ci sento anche una emergenza tematica barocca, Scarlatti, ma anche altri clavicembalisti italiani... E, subito dopo, florilegio citazionistico con "La notte di Santa Venera": Ravel, Stravinskij, etc.!

CP - Il balletto "La Lupa" mi suscita meravigliosi ricordi personali. Scritto

per l'étoile Luciana Savignano, è un perfetto esempio di teatro-danza diretto da Susanna Beltrami (con il bravissimo attore Cosimo Cinieri) ed è stato un grande successo di pubblico e critica. A pensarci ora, musicare nel 1998 la novella di Verga ambientata in Sicilia non poteva che essere un destinale approdo dopo due anni di frequentazione con i suoni di quella terra. E il tema del mercato parte proprio da una registrazione di una voce registrata al mercato di Palermo. La melodia vocale del venditore è divenuta per me *la* melodia: il clarinetto la riprende e subito dopo parte il battito ritmico. Devi considerare che in tutti questi i quadri la narrazione della voce si svolgeva sopra la musica (chiaramente in sezioni precise indicate da me in partitura) e quindi ho dovuto tenere presente questi due aspetti: fare in modo che la coreografia fosse sempre stimolata e, contemporaneamente, che la musica potesse essere la giusta cornice per la narrazione. "Habanera" è invece il classico passo a due centrale. Mi ricordo la meravigliosa emozione di aver visto la prima volta Luciana Savignano volare sulle note del mio pianoforte. Sono felice di averle destinato questo brano per pianoforte solo, un semplice ritmo di Habanera, una melodia che ruota attorno a Re Minore (per me, la notte, la luna). Una melodia che vuole ripetersi, come i pensieri ossessivi della donna protagonista. E poi, Stravinsky è irrinunciabile dovendo rappresentare una festa del sud sacra e pagana al tempo. Ho proseguito poi negli anni successivi la mia sperimentazione nella danza, indagando altri mondi musicali, usando un'orchestra classica in "Orfeo", il piano in "Jules e Jim" e l'elettronica in "Tango di Luna".

GDS - Qual è la tua posizione verso il polistilismo?

CP - Schnittke? Nutro sincera curiosità per i suoi lavori.

Con una piccola provocazione potrei dire che siamo ormai tutti polistilisti



oggi, chi più chi meno. Siamo figli di zapping mentali e musicali ormai entrati nel nostro codice genetico. Più in specifico, potrei dirti quindi che non ho qualcosa in contrario al polistilismo, ma ritengo sterile, come spesso è accaduto, contrapporlo alle Avanguardie.

GDS - La 'musica di scrittura'... nel trattamento degli strumenti percepisco anche studi classici di composizione, è così? nella tua biografia non si parla di questo: si va direttamente dalle 'stanze' d'infanzia al... primo concerto solistico. Sarei curioso di sapere di più.

CP - Apprezzo chi è riuscito a perpetrare un regolare percorso, a sentirsi

parte integrante di un metodo, di una scuola (penso alla tua analisi della genealogia della scuola pianistica napoletana nata con Cesi). In compenso, il mio spirito, le opportunità della vita sin da ragazzo, mi hanno sempre tenuto lontano dai classici studi accademici. Sono cresciuto giocando sotto il pianoforte dei miei genitori, entrambi pianisti ma non di professione. Diciamo che tra i 4 e 15 anni si è compiuto il mio destino musicale, dapprima studiando privatamente pianoforte classico in un liceo musicale; poi, i miei dodici anni hanno coinciso con la scoperta di Bill Evans e la destinale frequentazione con Dante De Stefanis, didatta vercellese scomparso ormai da molti anni. Ho passato tre anni con lui formidabili, nei quali gli studi di contrappunto, armonia e organo erano mischiati a trascrizioni di Coltrane e Jarrett. La mia visione della musica si è ampliata, ho iniziato naturalmente lo studio dell'improvvisazione pianistica e a voler affrontare il pubblico solo con la mia musica. Ho incominciato ad avere concerti in Italia nel 1985 e nel 1986, per qualche tempo, ho anche collaborato con diversi musicisti sudafricani a Londra, con i quali ho approfondito i fondamentali ritmi dispari tipici della loro musica e mirabilmente rappresentati dal pianismo di Abdullah Ibrahim. Dal punto di vista pianistico, sono stati anni fondamentali per lo sviluppo ritmico della mia mano sinistra.

Con la successiva frequentazione dell'ambiente jazzistico in Italia di fine anni '80, mi ricordo di aver provato la netta e spiacevole sensazione di un ambiente chiuso su se stesso, auto-ghettizzato.

E così ho per l'ennesima volta cambiato rotta, trovando nella musica contemporanea di area milanese un ambiente che mi ha permesso di lavorare subito sul campo.

E' del '91 la prima commissione ricevuta dall'orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano e nel 1992 la mia musica ha iniziato a essere pubblicata per Casa Musicale Sonzogno. Per tutti gli anni Novanta ho forse più scritto che suonato, sia per solisti che per orchestre e anche il

Teatro Musicale incominciò a interessarmi molto, arrivando nel 1999 a scrivere un'opera lirica per ragazzi su commissione dell'Arena di Verona. Ma anche da lì, poi, me ne sono andato per altre strade...

GDS - "Il cappello cinese". La musica che sottolinea i racconti è geniale!
CP - "Il Cappello Cinese" nasce da una folgorazione per la letteratura di Villiers de l'Isle-Adam. La versione a cui ti riferisci è senz'altro quella



discografica, per solo piano e voce, anche se inizialmente lo scrissi per voce e orchestra. Questo pezzo ha per me rappresentato il testo simbolo per il mio ideale di Teatro Musicale, che allora mi divertivo a portare in

giro con una vero e proprio gruppo di attori e musicisti, investendo di nostro e con idee sempre folli. “Il Cappello Cinese”, insieme ad altro mio repertorio, è stato proposto in centri sociali, locali rock sui navigli milanesi e salotti da *rive gauche*. Lottavo, coinvolgendo musicisti e attori, per portare la mia musica fuori dalle sedi ufficiali. Con “il Cappello Cinese” è nato il mio amore per l'utilizzo della voce recitante, per la narrazione, compito che ho poi letteralmente trasferito agli stessi musicisti. Per il Quintetto Bibiena, perfetto esempio di grandi esecutori curiosi di nuove musiche, ho scritto nel 1995 il brano Zapping, nel quale li facevo commentare musicalmente e recitare una sorta di ideale cavalcata nel regno televisivo. Mi ricorderò sempre le bocche aperte del serio pubblico di Settembre Musica a Torino, quando un perfetto sconosciuto (io...) si alzò dal pubblico schiacciando i tasti di un grosso telecomando bloccando i musicisti del quintetto in un fermo-immagine: era l'inizio del brano...

GDS - La ripresa del pianoforte: quanti microfoni? credo di sentirne più di due, certo qualcuno d'ambiente, forse uno d'accento, due dentro al piano. Ho studiato le disposizioni usate per Jarrett, e sono molto semplici, ma giocano sul 'combinato disposto' dato dalla qualità dei microfoni. Dimmi di più!

CP - Per me è importante capire l'anima del progetto discografico: dare la giusta voce, il giusto suono a ciò che intendo dire musicalmente. Certo, bisogna conquistare e definire il proprio suono, mantenendo una corretta unità stilistica che deve rimanere negli anni, ma ritengo che la scelta del suono ideale debba rispecchiare e semmai esaltare il concetto della musica proposta di volta in volta. Mi viene in mente per esempio il disco che Jarrett ha registrato da solo nei suoi studi (“The melody at night with you”): il classico suono Ecm *à la Jarrett* non esiste in questo disco, ma il repertorio e l'atmosfera avevano bisogno solo di quella semplice,

notturna e “casalinga” ripresa. E quella scelta, secondo me, ha esaltato il tutto e ne fa certamente uno dei più convincenti della sua grande discografia.

Sono minimo sei i microfoni che uso, dai due dentro al piano a coppie che via via si allontanano in un personale schema che ho studiato insieme al mio tecnico di fiducia Daniele Valentini, che mi segue anche nei live. Ed è chiaro, come dicevi, che le accoppiate di microfoni fanno molto. Ma molto dipende anche dal modello di pianoforte: se devi schiarire o scurire, è chiaro che l'utilizzo di microfoni come Neumann o Schoeps può radicalmente far cambiare rotta al disco. E poi c'è l'ambiente fisico in cui mi trovo a suonare, fattore che, come sai bene, influisce moltissimo.

Più “sento” ambiente intorno a me e più sono portato a ragionare su armonici, risonanze, pause. Ora che ci penso, dai primi dischi ad oggi ho via via scelto sale di ripresa sempre più grandi, arrivando, con il prossimo album in uscita per l'autunno 2009, a registrare presso il grande auditorium della Radio Svizzera di Lugano.

GDS - Non si dovrebbe dire, ma qualche volta avviene uno scarto tra le intenzioni compositive e gli esiti esecutivi. Nel nostro caso (compositori/pianisti, figli di un tempo in cui c'è fusione/confusione tra generi e figure) ciò è frequente quando usiamo orchestrali o strumentisti per lavori o incisioni d'occasione. In Italia è così difficile trovare partner entusiasti? e capaci?

CP - Affronterei subito una questione fondamentale. La gestione dei teatri, degli enti preposti a fare e produrre musica. E' un tema ampio che meriterebbe una discussione approfondita, e cerco quindi di riassumere il mio pensiero.

Un teatro gestito male porta con sé quasi sempre una percentuale alta di orchestrali dalla mentalità impiegatizia. Il compositore del quale si deve

eseguire una creazione è spesso inserito in contesti sbagliati e l'approccio della stessa orchestra alle novità è diventato negli anni assai problematico. Sfiducia, derisione e noia sono spesso i sentimenti con i quali si affrontano i nuovi lavori.

Intendiamoci, nel fluire della recente storia musicale molta colpa è degli stessi compositori.

Per molti anni, molta musica sperimentale e di avanguardia era talmente e *semplicemente* anti-musicale che spesso (e tutti noi ne conosciamo di aneddoti...) voci e orchestre suonavano ciò che volevano e il compositore diceva "Bravi, perfetto!", con le conseguenti risate sotto i baffi dei musicisti. Penso che il primo sintomo di disaffezione nei



confronti della musica contemporanea è nato all'interno del mondo musicale, e non dal pubblico come sempre si vuol far credere.

In questo contesto, va da sé che quello scarto di cui tu parli avviene con frequenza.

Le realtà oggi degne di nota sono quelle realtà private come le piccole o medie orchestre, che sanno che non possono sbagliare gestione economica, che sanno che non possono pensare di fare buchi di milioni di euro come accade nei teatri stabili. Devono proporre con serietà ed entusiasmo repertori che funzionano, rivolgendosi anche a compositori contemporanei. In queste realtà è possibile trovare entusiasmo e musicisti con i quali creare un vero e proprio scambio di informazioni.

GDS - Hai collezionato collaborazioni illustri: una panoramica sulle più 'ficcanti'?

CP - Non è facile. Tutte le collaborazioni sono avvenute su reciproca stima e sulla voglia di sperimentare. Come sai, poi, mi è veramente capitato di frequentare personaggi dai mondi diversissimi e, ogni volta, nelle diverse vesti di produttore, arrangiatore, pianista, compositore.

Personalmente posso dire di godere in egual modo sia che il mio piano accompagni la voce di Giorgia, come il suono puro e cristallino della tromba di Markus Stockhausen. Una collaborazione delle più particolari forse è stata quella con la voce di Yukimi Nagano, con la quale mi sono esibito a Tokyo un po' di anni fa. Con Giovanni Sollima, poi, ci siamo tolti più volte lo sfizio di improvvisare totalmente una sonata per cello e pianoforte e di far musica con tutto ciò che ci capitava intorno. Nel cuore porto anche un'esibizione di un brano per solo piano alla Scala di Milano danzato per l'occasione da Luciana Savignano. E poi le voci teatrali: Fabrizio Gifuni, Ascanio Celestini, Gioele Dix. Con quest'ultimo la sensibilità e il feeling acquisiti in questi anni mi hanno portato a vivere momenti molto intensi in uno spettacolo dedicato alla Bibbia.

GDS - Hai mai paura della tua stessa 'grandezza'? ovvero, il problema della misurazione del sè... fai mai i conti con quello che (musicalmente) puoi rappresentare per gli altri? sei consapevole del tuo posto nel fluire della memoria storica (direi del tuo ac/cadere nel tempo)?

CP - Per mia formazione mentale e culturale sono portato a non misurare il mio lavoro in una scala generale. Vado avanti da sempre, cercando di inseguire la mia idea di crescita personale e professionale. E questo mi basta. È chiaro, comunque, che esiste un reale terreno di scambio tra la mia musica e il pubblico che mi segue e questo mi interessa certamente. Posso dirti in merito che è da un po' di anni che seguo con attenzione questo aspetto del mio lavoro. Quando arrivai la prima volta in Giappone nel 2006 e trovai i sold-out e le file di per gli autografi, incominciai a ragionare sulla effettiva forza della mia musica. I miei suoni avevano volato per diecimila chilometri e mi avevano preceduto. Io sono arrivato dopo: il pubblico mi conosceva, ero io a non conoscere ciò che la mia musica poteva già rappresentare per lui.

Con il web, poi, si può avere un costante contatto con il tuo ideale uditorio. E' interessante, certo, anche se non ho mai pensato di scrivere un pezzo *per* il mio pubblico: quello che suono e che scrivo nasce da un puro atto egoistico. Lo scrivo per me, perché io ho bisogno di suonare quella cosa. Quella creazione poi, come ogni libero essere vivente su questa terra, ha il diritto di andare in giro per il mondo e trovare anime gemelle: è libera di essere amata come mal sopportata.

Ci sono brani di cui avverto subito una forte e personale portata temporale, non storica. E cioè capisco che, molto probabilmente, avrò modo e piacere di suonarli per parecchio tempo. Forse, per quanto riguarda il mio fluire nella memoria storico-musicale, capirò di aver fatto qualcosa di buono quando e se, in futuro, dovessi ascoltare un mio disco

fatto vent'anni prima e mi dovessi accorgere che può ancora dire la sua.

GDS - "Ottobre" è forse la traccia di "My Room" (2005) che preferisco. Vi ho ritrovato accenni ad alcuni stilemi di Sakamoto, cui anch'io ho dedicato un disco...

CP - "Ottobre" è un brano che ha anticipato il mio "sbarco" in Giappone. Mi sono reso conto dopo della poetica avvicinata alla cultura di quel paese, poetica di cui Sakamoto è una colonna fondamentale. L'ho anche eseguito a Tokyo per piano e orchestra e devo dire che viene ancora più fuori quel ponte musicale tra Occidente e Oriente che ho sempre ricercato.

Su Sakamoto posso dirti che rappresenta per me quella tipologia di artista a cui eventualmente aspirare. Non si ha la percezione di lui come solo di un pianista o solo di un compositore.

E' e rimane lui in ogni progetto che abbraccia: è Sakamoto e basta. Questo mi piace.

GDS - Mi racconti com'è nata "Ovunque tu sia" ("Christmas tunes", 2006)?

CP - Durante la registrazione del disco, era presente in studio un esemplare perfetto di piano elettrico Wurlitzer. L'ho posizionato alla mia sinistra, con l'idea di suonarlo contemporaneamente al piano. Il risultato dei due suoni all'unisono mi è sembrato molto interessante. E' nato questo pezzo in cui mi sono divertito a improvvisare più da chitarrista che da pianista. E' probabile che riutileizzerò l'espedito anche dal vivo prossimamente.

GDS - Abbiamo in comune l'amore per Bach. Nell'Allegro (Finale) in "Bach to me" (2007) intrecci Bach e Ravel, due tuoi amori, misti e incisi e

stilemi jazz. Probabilmente, inserirei questi lavori in una traccia aurea che parte da Alexander Siloti, Busoni, Wilhelm Kempff, ed arriva ai nostri giorni, come testimonia il musicologo belga Arthur Schanz. Dal punto di vista dei generi, ho teorizzato gradi di 'allargamento successivi: pastiche, parafrasi, trascrizione, reinvenzione, semplice ispirazione, scritture "alla maniera", etc. Personalmente ritengo che sempre si sia creata inclusione e trasformazione, e ne ho tratto 'estetiche del plagio', dove la parola perde ogni carattere negativo. Che ne pensi?

CP - Interessantissimo il tuo scritto sulle estetiche del plagio. Penso che la tua perfetta sintesi arriva a dimostrare quanto nella musica sia fondamentale procedere come in botanica: sperimentare innesti su innesti e vedere cosa succede. Riguardo al mio progetto su Bach, penso di aver trovato nel termine "traduzione" l'ideale sintesi del mio pensiero.

GDS - A parte gli "amori per": hai idiosincrasie verso alcuni compositori?

CP - Direi Listz, ma è un'idiosincrasia che è retaggio della mia infanzia musicale. Non mi è mai piaciuto e l'ho sempre avvertito agli antipodi del mio modo di fare e sentire musica. Subito dopo Vivaldi e il motivo non è certo musicale, poiché sulla sua grandezza non si discute. Me l'hanno fatto odiare fin da ragazzo le esecuzioni in costumi antichi veneziani che, peraltro, continuano ancora oggi e il fatto che "Le Quattro Stagioni" siano l'unica cosa che pensano di far ascoltare in televisione per dire di aver proposto musica classica. Della musica barocca e in particolare di Vivaldi, c'è una mercificazione per i turisti che mi urta parecchio. La stessa, in altro ambito musicale, che ha vissuto il Jazz di questi ultimi anni: è divenuta musica di moda per l'happy hour. Per le nuove generazioni il Jazz è quella musica da ascoltare mentre si beve una birra. E poi ci sono le avversioni per i brani, più che per i compositori: da bambino mi sono sempre rifiutato di suonare "Per Elisa", con grande disappunto di zii e parenti tutti...

GDS - Quali pianisti del passato prediligi?

CP - Prediligo alcuni aspetti di Richter, Michelangeli, Gould.

GDS - Hai delle idiosincrasie 'tattili'? Ad esempio Horowitz non incise mai alcuni studi di Chopin... un altro grande pianista contemporaneo, vincitore del prestigioso premio di Ginevra, mi confessò candidamente che per lui erano difficilissime le successioni di doppie terze, e passaggi derivati...

CP - Ma allora potrei vincere anch'io quel concorso... : abbiamo lo stesso problemino.

GDS - Sudamerica... La tua vena ironico/umoristica (per esempio "Sambaista"...))

CP - Mi fa piacere che tu l'abbia colta. E' una parte di me che reputo importante e che, forse, viene più fuori nel *live* che nei dischi. Sono ormai sicuro che il pubblico è abituato a valutare la mia vena malinconica, e mi abbia quasi del tutto identificato in questo modo. Mi viene in mente che anni fa c'era un personaggio di Disney, una bomba sexy, diventato famoso per la frase "Io non sono cattiva: è che mi disegnano così". Dovrò correre ai ripari con un prossimo disco!

GDS - La tua Stanza: poetica di un luogo che richiami spesso, nei concerti e nelle glosse ai dischi

CP - Io devo raggiungere da sempre un luogo *altro* quando suono. Ho da sempre invitato i miei ascoltatori a trovare posto in una dimensione parallela al quotidiano, proprio per predisporre meglio a un ascolto vero, totale. Poi è chiaro che uno è libero di ascoltare la mia musica anche mentre cucina: e la cosa peraltro non mi disturba affatto. Anche se è doveroso denunciare lo stato di totale inquinamento acustico in cui

siamo costretti a vivere. Anche se non lo vogliamo siamo totalmente immersi in suoni non cercati e voluti: dall'ascensore ai grandi magazzini, dall'aeroporto al taxi.

È veramente difficile far capire al grande pubblico quanto la musica debba essere vissuta in una giusta dimensione. Se ci fai caso, c'è una frase retorica e di uso comune che riguarda la musica: “la musica è un linguaggio universale”. Bene, per me è una sciocchezza enorme, che non ho remore nel metterla al pari di frasi comiche tipo “si stava meglio quando si stava peggio”, “i neri hanno il ritmo nel sangue”, “Sean Connery è meglio oggi di quando era giovane”... La musica non è un linguaggio universale: la musica è un alfabeto a sé stante. E come tale, per comprenderla veramente bisogna conoscerne le regole. Noi possiamo pure ascoltare un canto tribale dell'Amazzonia, avvertirlo come un qualcosa di nostro gradimento solo perché l'ascolto è mediato da nostri canoni acquisiti nei secoli, ma non conoscendo quel preciso alfabeto, non potremo mai capirne il reale peso specifico. E lo stesso può valere per un indio che ascolta per la prima volta una sinfonia di Mozart. La mia musica ha il suo alfabeto e sta agli ascoltatori il gusto di approfondire la mia grammatica.

GDS - La collaborazione con Taketo Gohara (Light Line, 2007), e in generale, la vicinanza col mondo dell'elettronica. Come procedi? accessorietà dell'elettronica, sua concezione minimale (in senso weberniano, non 'minimal'...)

CP - Penso che l'ascoltatore possa tranquillamente capire il senso della mia ricerca sull'uso dell'elettronica ascoltando i dischi dal 2005 ad oggi. Da un tappeto, un telaio che potesse contenere le mie composizioni dando la spinta ritmica dove necessitava, sono passato a pensare all'elettronica come ad un vero e proprio strumento dal quale avere nuovi stimoli in tempo reale per poter improvvisare. Il lavoro di costante

creazione con Taketo Gohara amplia continuamente i miei orizzonti. Ho imparato ad amare visceralmente certi suoni elettronici di cui prima non ne intuivo la profondità. L'unione con il suono acustico del piano genera, a mio parere, un'intensità emotiva fortissima, proprio perché crea diversi livelli, *layers*, di ascolto: bisogna stare attenti a ciò che via via scopri e senti *sotto*.

GDS - Dimmi de "Il tempo di un giorno" (2008): è un lavoro di spiccata autenticità, che amo profondamente...

CP - Nell'estate 2008 arrivavo da una serie di concerti qui in Italia con Taketo Gohara. Sentivo che stava prendendo forma concerto dopo concerto quell'idea di musica libera e totale che avevo in mente da tempo e, così, anche se non era in progetto ho avvertito l'urgenza di registrare quel duo. In pochi giorni abbiamo organizzato la produzione, nei meravigliosi studi di Mauro Pagani e nell'unica Milano che ormai apprezzo: quella del deserto di agosto. Non avevo un'idea precisa in mente, sapevo però di voler trovare a tutti i costi un modo per poter fissare quel flusso ininterrotto di idee e creatività che si era magicamente creato sul palco. E la soluzione l'ho trovata pensando a uno dei concetti a cui sono più legato: lo scorrere del Tempo, la Caducità, quello che i giapponesi esprimono con il termine *mono no aware*. Le 24 ore del giorno sono diventate la mia unità di misura, da vivere fisicamente insieme a Taketo e ai tecnici. Volevo dare suono ad un *nostro* giorno, capire che musica poteva nascere a seconda delle ore che passavano: a seconda degli stati d'animo e degli stati fisici. Non volevo limitare l'esperienza fisica alle tipiche ore serali di un concerto, ma ero curioso di sapere quale musica potesse uscire quando ti si chiudono gli occhi dalla stanchezza, all'alba come nel primo pomeriggio. Dopo due giorni di prove tecniche, è iniziato il viaggio. Da un tramonto al successivo sono nati i brani del disco, tra una birra, un

caffè e una sigaretta. Tutti tranne uno, Hikari per piano solo, che avevo scritto in Giappone l'anno precedente, sono vere e proprie improvvisazioni alle quali ho dato forma in quelle ore. Penso che la musica di questo disco rappresenti fedelmente la mia idea di incontro tra acustica ed elettronica. Ma già ora, sul palco, la nostra ricerca ha preso nuove vie e penso proprio che, prima o poi, ci ritroveremo in qualche sala a fare il punto della situazione.

GDS - Alcuni tuoi brani richiamano quel senso di pacificato accadimento (torna l'ac/cadere)... è il dato 'malinconico' (penso alla linea Klibansky-Panofsky-Saxl, ovvero alla malinconia dell'uomo di genio), quello che personalmente sempre preferisco in ogni Autore... intimamente percepisco che questo stato può essere solo 'intermedio' nel nostro agire (comporre/suonare), perché lasciarsi andare comporterebbe dei pericoli enormi (il celebre... 'umor nero'). Amo molto questo stato, in musica, e tu? CP - Lo amo anche io, visceralmente. E più passa il tempo più capisco che non posso farne a meno, e mi accorgo di ricercarlo costantemente. E uno dei punti di approdo in questa mia ricerca l'ho individuato nella creazione di una particolare forma di concerto che ho concepito: il concerto al buio. La ricerca di uno stato *altro* nel quale dar libero sfogo alla mia malinconia e lasciarmi andare senza paure, ha trovato in questo tipo di concerto un veicolo perfetto.

Il buio assoluto, totale (quello vero, non la semplice mancanza di luci teatrali) è lo stato in cui io e tutto il pubblico affrontiamo questa esperienza. In "Blind Date – Concerto al buio" l'uso comune dei sensi viene meno e si impara a riferirsi alla geografia fisica e mentale dello spazio circostante in nuovo modo. Con questa forma di concerto desidero mettere al centro di tutto la Musica, togliendo la mia immagine e porto con me il pubblico in un'improvvisazione totale. Luce-buio-luce: questa è la formula del concerto. Da una penombra iniziale si va al buio totale per poi

tornare gradualmente allo stadio iniziale. Questo mi permette di compiere letteralmente un viaggio dentro di me, perdendomi e ricercando una nuova alba sensoriale.

E un esempio di ciò lo si ascolta nell'ultima mia uscita discografica. Nel doppio album "pianopiano" è presente la registrazione del concerto al buio che ho tenuto nella primavera 2009 a Milano, davanti a un ristrettissimo gruppo di amici, che avevo chiamato per vivere con me quella esperienza. Il risultato è un'improvvisazione di quarantacinque minuti e dall'ottavo al trentacinquesimo della registrazione, ciò che puoi ascoltare è stato da me eseguito nel buio assoluto. Mi guida costantemente il desiderio di vedere la musica con *altri* occhi, e non ho più paura, ormai, a mettermi nella braccia della mia malinconia.





Tutto il resto
è
ACCADEMIA

GIMO 07

Portoni aperti dentro la storia

di Lucia Aiello

L'amore per il patrimonio artistico e culturale napoletano, italiano e mondiale, la volontà di tutela e diffusione della cultura e della storia in quanto legame con il territorio, nonché il desiderio di sensibilizzare al “Bello”, sono all'origine del progetto “Portoni aperti - dentro la Storia”, imperniato su Sant'Anastasia e su Madonna dell'Arco.

Iniziato sulla scia del “Maggio dei monumenti” e caparbiamente portato avanti dalla sottoscritta da ben nove anni, prevede la scoperta o la *riscoverta* di luoghi, atmosfere, storie e personaggi del nostro territorio, spesso sconosciuti ai più, o dimenticati.

Lo studio e la divulgazione di tali argomenti vengono affidati ai nostri piccoli “Ciceroni in erba”, ossia allievi del 3° Istituto Comprensivo Francesco d'Assisi, che iniziano a prepararsi per l'evento mesi prima. Una prima fase, in aula, li vede attenti studiosi e ricercatori delle tradizioni del nostro Paese, mentre quella successiva li rende protagonisti e padroni della materia, attraverso la produzione di cartelloni ed opuscoli, che sono poi presentati nella fase finale, quella a diretto contatto con il pubblico.

In quei giorni, di solito un sabato ed una domenica di maggio, le nostre giovani guide espongono i cartelloni e illustrano gli opuscoli, in quello che è oramai un appuntamento fisso con i visitatori e i turisti più affezionati, oltre a quelli nuovi che si avvicinano con curiosità alla postazione *tradizionale*: il lato sinistro del Sagrato del Santuario di Madonna dell'Arco.

Quest'anno i giorni prescelti sono stati il 22 e il 23.

I ragazzi, sempre più numerosi (erano in trenta) accompagnano i visitatori in un *excursus* storico-artistico che va dal 1450, anno del primo miracolo di Madonna dell'Arco ai giorni nostri, allorquando il Priore Padre Gerardo Imbriano, è rientrato in possesso, in maniera quasi rocambolesca, dei Corali del Santuario, dopo averli riconosciuti sui cataloghi on-line di un'asta tenuta da Sotheby' s a Londra. Il nostro è un viaggio in cui gli allievi si muovono con competenza e serietà, soffermandosi a descrivere e a spiegare i "luoghi" del Santuario



La professoressa Lucia Aiello, autrice dell'articolo, con Mikele Buonocore e Flaviana Mondelli

oltre che la sua storia. Descrivono le tombe seicentesche di Ottaviano Capecelatro e di sua moglie, Clarice Sanseverino, situate in fondo alla navata destra, raccontano i loro legami con la chiesa e con Sant'Anastasia.

Analizzano le tele di Luca Giordano e quelle di “Giordanesca scuola” situate nella settecentesca Confraternita di San Domenico, mostrano le tele di Antonio Sarnelli, “leggono” l'Adorazione dei magi, opera risalente al 1729/1730 e voluta dalla duchessa di Marigliano, Isabella Mastrilli.

Costei era una bellissima donna, finissima poetessa e colta mecenate; commissionò a Gennaro Abbate, allievo di Luca Giordano, una tela di grandi dimensioni, oggi posta sul portone centrale della Chiesa. Il motivo della commissione risiedeva nell'imminente partenza del figlio di Isabella, Marcello Mastrilli alla volta dell'Ungheria dove, in qualità di Alfiere dell'imperatore Carlo VI, si sarebbe coperto di gloria e di ricchezze.

Una storia, quella del Santuario intrecciata a tante altre storie, quella di uomini e donne appartenenti a tutte le categorie sociali, che hanno sempre trovato in Esso un punto di riferimento e spesso, un'ancora di salvezza. Lo studio che ne scaturisce dunque, è un percorso antropologico in cui sono chiaramente delineati i legami di un'intera comunità con il “suo” Santuario e quelli del Santuario con il territorio.

E pensare che tutto era cominciato da una partita a pallamaglio!

Un busto di donna con in braccio un bambino era dipinto su un muro a *opus incertus*, resto dell'acquedotto romano e perciò “ad arco”, che attraversava sin dall'epoca imperiale le nostre terre.

Mai avrebbe immaginato quel povero e sfortunato contadinotto che, in un Lunedì *in Albis* del 1450, durante un'allegria scampagnata, un suo gesto di rabbia incontrollata lo avrebbe reso tristemente immortale, conferendogli il titolo di maledetto dagli uomini e perciò “appeso per la gola” a quello stesso taglio che sorgeva presso l'edicola.

I fatti sono documentati da cronache e testimonianze. Egli, durante una partita a pallamaglio con un suo amico, quando ormai credeva di aver vinto, fu beffato da un ultimo tiro che colpì il famoso tiglio che venne a trovarsi sulla traiettoria della sua palla. Fu a questo punto che scagliò quella faticosa boccia contro l'effigie che stava lì da sempre, colpendo quella donna dal viso bruno i cui lineamenti, in passato attribuiti a quelli di Demetra, erano così simili a quelli delle donne del luogo, contadine discendenti dagli Osci, montanare forti e dure, abituate al lavoro e alla fatica.



Le cronache riportano con dovizia di particolari che la guancia colpita cominciò a sanguinare, fatto che atterri i presenti. L'evento fu talmente straordinario che l'uomo fu immediatamente impiccato a quello stesso tiglio che lo aveva visto abile giocatore e forse allegro buontempone, probabilmente anche agile ballerino e suonatore di antiche ballate o sfrenate tammurriate. La sentenza di morte fu decretata dal conte di Sarno che si trovava a passare di lì ed eseguita!

Questo fu soltanto il primo di una lunga serie di eventi straordinari che renderanno Madonna dell'Arco uno dei luoghi di fede



più conosciuti e visitati, inclusa nei famosi tour, come dimostrano anche le innumerevoli tele dipinte da celebri pittori europei del XVIII e XIX secolo, da Guillaume Bodinier ad Anton Sminck Van Pltloo da Penry Williams a Leopold Robert.

La storia del Santuario così come lo vediamo oggi, inizia nel XVII secolo e prende l'avvio dalle tristi vicende di un ricco nobiluomo napoletano che aveva tra i vari possedimenti terrieri sparsi in tutta Napoli un grande appezzamento in quel di Sant'Anastasia, dove amava trascorrere lunghi periodi in cui andava a caccia. Quest'uomo era Ottaviano Capecelatro che, durante una di queste battute fu colpito da un'archibugiata che di lì a poco lo portò alla morte. Non prima però di aver redatto un misterioso

testamento dove nominò come suo unico erede - in mancanza di figli - un bambino, figlio di un suo lontano cugino in bancarotta, che manco a farlo apposta si chiamava come lui, Ottaviano Capececelatro.

Tutte le sue ricchezze gli sarebbero state conferite alla morte di sua moglie con la sola clausola testamentale di far edificare un grande Santuario sull'edicoletta della Madonna dell'Arco, nel cui interno lui avrebbe voluto riposare insieme alla sua diletta consorte. Il piccolo Ottaviano però morì ben presto e l'eredità passò a suo fratello maggiore, Carlo.

Questi ottemperò alle richieste del testamento ed entrò in possesso di un'enorme ricchezza, si fregiò del titolo di duca di Siano, rinsaldò le finanze del padre che acquistò il titolo di marchese del Torello e "per suo diletto" fece costruire una magnifica residenza di campagna proprio a Sant'Anastasia, confinante con quella del padre.

Le due ville erano circondate da vigneti impiantati dal marchese del Torello, il cui vitigno era stato portato in dote da sua moglie, una nobile spagnola. Quell'uva altro

non era che quella che noi oggi chiamiamo con un appellativo che rievoca le sue origini iberiche: la *catalanesca*.

Durante la rivolta di Masaniello del 1647, un gruppo di





anastasiani decise di assaltare le ricche residenze dei nobili filospagnoli. E fu così che la villa di Carlo Capecelatro e quella di suo padre furono messe a ferro e fuoco. Durante il saccheggio il guardiano di Palazzo Siano, un tale Muzio o Nunzio Viola rimase ucciso e le famose vigne date alle fiamme.

Il duca allora decise di marciare con un esercito su Sant'Anastasia con lo scopo di soffocare nel sangue le ribellioni popolari. Ma non si limitò a questo. Decise che avrebbe cancellato dalla faccia della Terra il paese e i suoi abitanti. Il suo desiderio di vendetta era talmente forte che dopo aver avuto facilmente ragione dei paesani armati di forconi e di bastoni, fece



decapitare tutti quelli che aveva fatto prigionieri. Caddero sotto la sua mannaia uomini e donne e, per p a l e s a r e maggiormente il suo odio, come atto dimostrativo fece infilzare le loro teste su delle picche piantate intorno alla sua villa dove restarono per giorni e giorni, in un atto di

tremendo monito di ferocia e crudeltà.

La villa di cui stiamo parlando è l'attuale Palazzo Siano, sede del Comune che conserva ancora una parte della sua bella struttura a corte chiusa.

“Non voglio mai più sentir nominare questo paese”, così pare avesse detto il terribile duca ed infatti cancellò dalle carte il nome di Sant'Anastasia che ben presto si trasformò in Santonastaso. Bisognerà aspettare fino al 1810 perchè Gioacchino Napoleone Murat, re di Napoli, emanasse un decreto in cui fosse ripristinato il toponimo di Sant'Anastasia.

E che dire dell'eruzione del Vesuvio che tra il 15 e il 16 dicembre 1631 seminò panico, morte e distruzione? Anche in quell'occasione le cronache dell'epoca redatte da Ascanio Rocca riportano che *“ben 8000 persone trovarono rifugio tra il convento e il santuario, assistiti e sfamati dai padri domenicani guidati dal loro priore Hilario Ferrario”,* più altre

3000 provenienti da Somma e da Ottaviano. Mentre tutto intorno una fiumana di lava e fango sommergeva case, strade, campi, chiese come quella di Santa Maria La Nova, di cui rimase illeso solo il campanile, non “ giunse mai al Santuario perché si arrestò alla masseria Li Galliti.”

E ancora, chi era realmente Giancarlo Tramontano conte di Matera ma nato a Sant'Anastasia nel 1451 e perché fu assassinato da un gruppo di congiurati il 29 dicembre del 1514?

Queste e tante altre ancora sono le vicende, gli argomenti e i personaggi di “Portoni aperti - dentro la storia” un progetto *in fieri* perché in continua evoluzione in cui i veri protagonisti restano comunque i ragazzi, grazie ai quali anno dopo anno, sempre nuovi tasselli si aggiungono all'enorme mosaico della cultura, dell'arte, della bellezza e, naturalmente della Storia!

Perciò, concludo proprio avvalendomi dello slogan che abbiamo coniato apposta per spiegare il senso del nostro impegno:

“Portoni aperti- dentro la storia”: Amore per il patrimonio artistico e culturale napoletano e italiano, volontà di tutela e diffusione della cultura e della storia... .. A noi piace essere così!

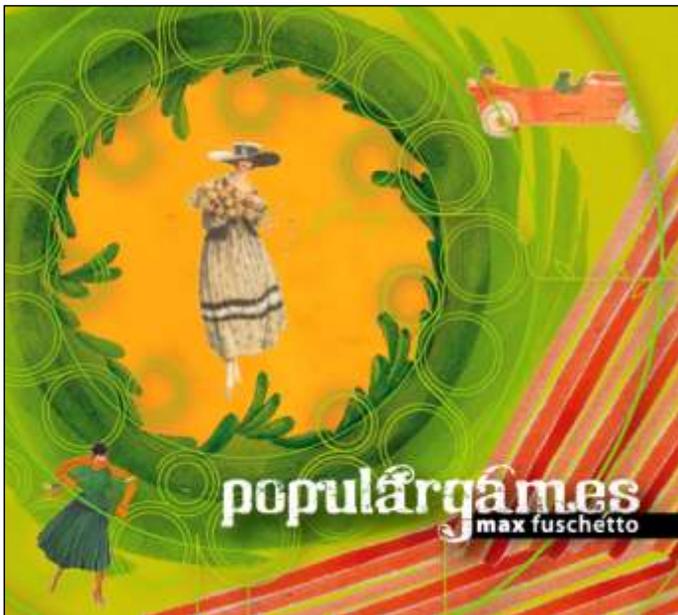


La dirigente dell'Istituto Comprensivo «Francesco d'Assisi» di Sant'Anastasia, Teresa Tufano circondata dai giovani alunni durante uno degli incontri di «Portoni Aperti» (le foto che illustrano questo articolo sono del giovane Francesco De Simone)

Konsequenz - Hanagoori Music iniziative editoriali

Nuove iniziative discografiche prendono inizio grazie alla collaborazione tra etichette indipendenti. Una inedita collana, dedicata alle 'emergenze' musicali italiane, ha ricevuto l'attenzione della critica specializzata, raccogliendo il favore del pubblico alle numerosissime presentazioni italiane, arrivando al 'quasi esaurito' nel giro di pochi mesi. I primi due dischi della collana, nati dall'esigenza di 'metterci la faccia' sono quelli di Girolamo De Simone e di Max Fuschetto. Già annunciati i prossimi dischi, quelli di Antonello Neri e di Mikele Buonocore. Di ciascuna pubblicazione verranno messe da parte cento copie al fine di realizzare un cofanetto-strenna che raccoglierà la collezione completa.

“Popular Games”, il nuovo cd di Max Fuschetto, raccoglie alcuni tra i migliori musicisti italiani, tra cui il percussionista Giulio Costanzo, il chitarrista Paquale Capobianco, Maurizio Ferrara, Franco Mauriello, Antonella Pelilli, Pericle Odierna e Irvin Vairetti, figlio della storica voce degli Osanna. Si tratta di alcuni dei protagonisti di un recente e splendido concerto nella Chiesa di Madonna dell'Arco. “Popular Games” è un lavoro di straordinaria bellezza, e ne sentiremo presto parlare. Al momento pochi ne hanno potuto gustare la freschezza, l'unitarietà, l'articolazione e l'importanza progettuale, anche in prospettiva dell'interesse per una musica dei territori 'rivisitata' e inverata da una lettura vicina alla musica di frontiera, di cui Fuschetto è maestro. Quello che segue è un estratto dal libretto che accompagna il



cd, e precisamente la pagina iniziale di un Diario che esplicita i momenti costruttivi dell'opera.

« Ho sempre ascoltato musica ma a vivendo lontano dalle sue strade maestre è

come se essa fosse arrivata a me casualmente come portata dai venti. Non potevo assolutamente prevedere quando e in quali forme sarebbe apparsa. Né c'era chi l'avrebbe portata per me. Era evanescente, come uno spirito; da un certo momento in poi ne ho avvertito la presenza ma tutto qua. Ricordo un pomeriggio d'estate mentre facevo la spola tra l'immenso giardino e la mia vecchia casa; da una radiolina colorata a forma di abat-jour usciva qualcosa di meraviglioso che sarebbe impossibile descrivere a parole e che suonava di flauti e terre del sud.

Da bambino però avevo anche sperimentato su me stesso la difficoltà di riprodurre i motivi che mi piacevano, dopo le prime note mi perdevo inesorabilmente. Che dire? Le difficoltà a volte rendono le cose più intriganti e misteriose ed ecco che dopo qualche anno ho capito che avrei potuto battere un'altra pista, quella dell'immaginazione, e mi sono incamminato in quella direzione.

Nel costruire, molte volte mi sono imbattuto in una sequenza di suoni o in una nuvola di timbri la cui forma mi ricordava quelle immagini casuali che avevano attraversato la mia infanzia e adolescenza e si erano nascoste da qualche parte in attesa di qualcosa.

Quel qualcosa era la scrittura.

Un brano che ho realizzato tempo fa contiene un passaggio armonico che mi riporta sempre nello stesso posto: ai primi anni settanta e ad una pubblicità in cui una musica che sentivo come meravigliosa accompagnava i movimenti ondeggianti di modelle con lunghe vesti che scendevano in un tramonto colorato dai venti dell'Atlante, per una strada che costeggiava bassi dammusi.

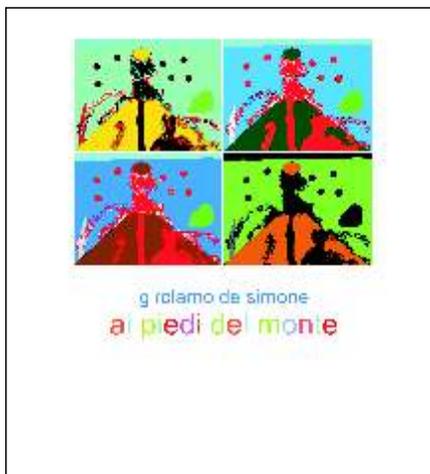
In realtà oggi è tutto come prima: attraverso la composizione metto in atto dei processi che inaspettatamente mi riconsegnano delle immagini perdute. Tutto di nuovo imprevedibile.

Così quando dopo una serie di dischi come esecutore ho deciso di realizzarne uno da compositore, il piccolo miracolo del proiettarsi nel futuro per raccogliere un po' di se stessi semplicemente da qualche altra parte si è rinnovato. Un sogno, uno scenario nuovo, almeno per me, dove ogni tanto mi chino per raccogliere qualcosa che mi sembra di aver già visto.

Tutto è cominciato a fine novembre di due anni fa, avevo registrato in sala due brani: il primo, "A sud delle nuvole", era un'idea di qualche anno

prima, il secondo, dedicato a Bill Evans, l'avevo scritto e inciso senza il battesimo del pubblico. Erano due pezzi molto diversi tra loro tanto che non potevano andare insieme, così avrei dovuto pensare a qualcosa da mettere in mezzo.

Poi sono diventati il primo e l'ultimo brano del disco e in mezzo sono successe cose che non avrei potuto immaginare. Perché fare un disco è un po' come mettersi in una bolla di sapone per affrontare un viaggio nello spazio».



Il pianoforte e il monte Somma, Donizetti e Romaniello, il 'valore della memoria' e il ruolo della musica di frontiera sono invece alcune delle ispirazioni che troviamo nel nuovo lavoro del musicista vesuviano Girolamo De Simone.

'Ai piedi del monte' nasce anch'esso dalla collaborazione tra le etichette KonSequenz e Hanagoori Music, con il patrocinio dell'Ente Parco Vesuvio. Il cd raccoglie il frutto di

alcuni anni di ricerche su musiche e musicisti vesuviani, tali per nascita o per 'adozione'. La sintesi di questo lavoro è stata incisa e missata ai piedi del Somma-Vesuvio, al limitar di un luogo il cui nome, Sant'Anastasia,

evoca etimologicamente la 'rinascita'. Così il percorso, che attraversa anche canti e devozioni alla Madonna dell'Arco, e le città di Pollena (con Donizetti) e Somma Vesuviana (con Romaniello, maestro di Renato Carosone), parte da astrattezza talvolta malinconica per approdare alla Verna, luogo spirituale d'elezione.

Un percorso affettivo, dedito ai luoghi difficili ma bellissimi della fascia vesuviana, nell'immediata provincia partenopea, che parte dal pianoforte e giunge alla spinetta e all'organo (De Simone sceglie tre modelli storici, dal suono fortemente caratterizzato: *Steinway e Sons; Neupert-Silbermann; Monarke*). La musica di questo disco giunge dopo altri monografici più astratti, come *Ice-tract* (Curci) e *Shama* (Die Schachtel). È figlia di un approccio che privilegia semplicità e contaminazione fin dalle scelte grafiche, nella consapevolezza della inevitabile triturazione di senso cui ci espone la nostra contemporaneità. Un 'attraversamento' che non impedisce agli originali recuperati sul territorio (le Biblioteche del Conservatorio di Napoli e di Somma Vesuviana) di parlarci ancora, riaffermando il valore della memoria. Riaffiorano, così, i canti della Madonna dell'Arco sacri e popolari; le musiche di Donizetti, qui riproposte in quadri di voluta (e desiderata) semplificazione armonica; le melodie di Vincenzo Romaniello, 'sfrondate' dagli eccessi di lirismo e dalle ridondanze tardoromantiche. L'anima contaminata di Girolamo De Simone fa capolino nelle parafrasi, rivisitazioni, trascrizioni e, in modo programmaticamente citazionistico, nel brano d'apertura, *Fabulae Contaminatae*, che era stato pubblicato in anni lontani in una versione live e che qui viene riproposto in una morbida versione da studio. Non casuale la collocazione finale di un'improvvisazione organistica, realizzata in occasione di una visita alla Verna, luogo mistico che affascinò Dino Campana, Alda Merini e tanti altri artisti, e che ancor oggi suggerisce tensione, ricerca, speranza.