

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

Antonio Mastrogiacomo

a cura di

Rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

ISBN 978-88-945088-9-5

numero 6 – anno IV – aprile 2020

al

M° EUGENIO GIORDANI

Uno spazio in cui si possa avanzare senza timore qualche riflessione sullo stato della musica d'arte - intesa come quella musica motivata da un pensiero, oltre che da un'azione.

Un'esperienza a-gerarchica per comunicare del suono oltre il suono.

Curatore: Antonio Mastrogiacomo

Comitato Scientifico: Bruno Benvenuto, Leonardo V. Distaso, Ciro Greco, Silvia Lanzalone, Maurizio Pisati, Luigino Pizzaleo, Roberto Zanata

Comitato di Redazione: Ambra Benvenuto, Antonio Mastrogiacomo, Claudio Panariello, Massimo Scamarcio

<https://divulgazioneaudiotestuale.wordpress.com/>

divulgazioneaudiotestuale@gmail.com

- 3 IL FORTEPIANO DI BEETHOVEN E IL TERZO CONCERTO PER PIANOFORTE
Sara Amoresano
- 20 SUL RITMO E SULLA RIPETIZIONE. LA MUSICA COME ARTE LIMINARE
Valeria Dattilo
- 37 THE ICY FACE OF NAPLES: CONTEMPORARY LANDSCAPE OF PIANO MUSIC [II]
Lorenzo Pone
- 69 JOHN CAGE, TRA ARTE VISIVA E VISIONI
Roberta Riccio
- 86 JONI MITCHELL, *BLUE*
Pasquale Russo
- 105 PER UNA SPIRITUALITÀ ELETTRONICA. *MENIATICO*
*Francesco Vogli**
- 111 LUCIANO MALAFAME: ANALISI DI UN BRANO E BREVE INTERVISTA
*Francesco Maccario**
- 123 MICROANALISI DEL GESTO E DEL SUO DECADIMENTO:
LA PERFORMANCE DI PENDULUM MUSIC
*Andrea Trona**

*(Collettivo della Scuola di Musica Elettronica di Bologna)**

This page intentionally left blank

PREFAZIONE

a cura di Agnese Banti

(COLLETTIVO DELLA SCUOLA DI MUSICA ELETTRONICA DI BOLOGNA)

Writing about music is like dancing about architecture, frase molto citata e spesso erroneamente attribuita a Frank Zappa, è stata probabilmente usata per la prima volta dall'attore americano Martin Mull. A prima vista è una frase che ispira simpatia e sembra fare dell'ironia su chi scrive di musica senza avere le nozioni e le competenze necessarie per farlo, ma trovo che il concetto di per sé sia sbagliato. Lungi dal volerle attribuire una profondità che forse intrinsecamente non possiede e pur non conoscendo abbastanza il contesto all'interno del quale è nata, ho scelto di citarla perché mi offre la possibilità di esporre un concetto importante: le parole, sostenute da un pensiero e dalla capacità di organizzarle, possono assolutamente andare a scolgere un'analisi, un pensiero, un testo critico o divulgativo che riguardino la musica. Ogni artista del suono (definizione ampia che non riguarda solo i musicisti) e ogni studioso o appassionato del settore, infatti, ha sicuramente incontrato nella propria ricerca o nel proprio percorso almeno un testo critico, teorico o divulgativo a riguardo. La produzione e la fruizione sonora e musicale dipendono anche dalle parole che sono state scritte prima, per, con, riguardo alla musica e al suono stessi.

Lavorando con la composizione di suoni, conosco bene la magia percettiva che le arti sonore portano con sé e comprendo che un'affermazione del genere possa strizzare l'occhio alla necessità di affermare che la musica sia qualcosa di inafferrabile a livello concettuale. La musica, al contrario, trae ispirazione anche dalle parole e con le stesse si può spiegare e divulgare: vero è che queste non potranno mai sostituirsi all'esperienza, ma possono sicuramente affiancarla e, perché no, arricchirla.

Per questo motivo è importante che riviste come *d.a.t [divulgazione audiotestuale]*, il cui nome è più che mai esplicativo del concetto che ho appena esposto, esistano per accogliere riflessioni musicali. Questo numero nello specifico raccoglie otto articoli che spaziano tra orizzonti musicali diversi: un'analisi musicologica sul fortepiano di Beethoven e il terzo concerto per pianoforte, una riflessione sui concetti di ritmo, ripetizione e la definizione di musica, uno sguardo sulla composizione contemporanea per pianoforte, un omaggio al pensiero visivo di Cage, un'analisi di una delle pietre miliari cantautorali-folk del secolo scorso e tre contributi dei miei sodali del *Collettivo della Scuola di Musica Elettronica di Bologna* su tre produzioni, due delle quali legate all'attività artistica del collettivo stesso.

BEETHOVEN'S FORTEPIANO AND THE THIRD PIANO CONCERTO

IL FORTEPIANO DI BEETHOVEN E IL TERZO CONCERTO PER PIANOFORTE

SARA AMORESANO

Abstract (IT): Prima che il fortepiano venisse accolto come strumento a tastiera di riferimento dalla comunità musicale europea, passarono diversi decenni. Nel corso del Settecento e dell'Ottocento, esso subì numerose modifiche, che costituirono un fertile terreno di sperimentazione per Beethoven, impegnato costantemente alla ricerca di nuove strade per superare i confini musicali allora conosciuti. La crisi spirituale del compositore nei primi anni dell'Ottocento, testimoniata dal cosiddetto "Testamento di Heiligenstadt", portò il compositore a tracciare le basi per un "nuovo cammino" estetico, che diede inizio anche a una nuova fase di sperimentazione tecnica del fortepiano. Nelle opere scritte da Beethoven a partire da questo periodo in poi, è possibile riconoscere le innovazioni di volta in volta presenti nella meccanica dello strumento, grazie al costante ricorso che ad esse fece il compositore di Bonn. Tale lavoro di sperimentazione caratterizza anche il Terzo Concerto per pianoforte, op. 37, scritto tra il 1796 e il 1803.

Abstract (EN): Before the fortepiano was accepted as the reference keypad instrument by the European musical community, several decades passed. During the eighteenth and nineteenth centuries, it underwent numerous modifications, which constituted a fertile ground for experimentation for Beethoven, constantly searching for new ways to overcome the musical boundaries then known. The spiritual crisis of the composer in the early nineteenth century, witnessed by the so-called "Testament of Heiligenstadt" led the composer to lay the foundations for a new aesthetic which also started a new phase of technical experimentation of the fortepiano. In the works written by Beethoven from this period on, it is possible to recognize the innovations from time to time present in the mechanics of the instrument, thanks to the constant recourse to them made by the composer of Bonn. This experimental work also characterizes the Third Piano Concerto, op. 37, written between 1796 and 1803.

Keywords: Beethoven, fortepiano, Third Piano Concerto op. 37, testament of Heiligenstadt

IL FORTEPIANO DI BEETHOVEN

E

IL TERZO CONCERTO PER PIANOFORTE

SARA AMORESANO

L'importanza del pianoforte tra gli strumenti musicali, testimoniata non solo dalla grande quantità di persone che si dedicano allo studio di questo strumento, ma anche dalla sconfinata letteratura musicale che ad esso è stata dedicata nel corso del tempo, non lascerebbe mai sospettare che, quando esso fu inventato, non fu subito accolto con entusiasmo nell'ambiente musicale, neppure da esimî musicisti come, ad esempio, Johann Sebastian Bach. Sebbene, infatti, lo strumento fosse stato progettato da Bartolomeo Cristofori tra la fine del secolo XVII e gli inizi del secolo XVIII, prima che esso fosse messo a punto e accolto nell'uso quotidiano dalla comunità musicale europea, passò qualche decennio. Non era infatti facile sostituire i due strumenti a tastiera più adoperati dell'epoca: il clavicembalo e il clavicordo. La diffidenza verso il nuovo strumento, che peraltro garantiva la possibilità di

[divulgazione audiotestuale]

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

suonare con maggiori sfumature dinamiche (da cui i nomi “fortepiano” e, successivamente, “pianoforte”), viene testimoniata da una riflessione di Carl Philipp Emanuel Bach contenuta nel primo volume del suo trattato per tastiera *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen*:

Fra i vari tipi di strumenti a tastiera, alcuni dei quali rimangono sconosciuti perché difettosi e altri perché non ancora introdotti dappertutto, due in particolare hanno riscosso finora il maggior plauso: il clavicembalo e il clavicordo. Il primo si adopera generalmente per composizioni complesse, l'altro da solo. I nuovi Forte-piani, se costruiti bene e solidamente, presentano molti vantaggi, sebbene se ne debba studiare molto attentamente il tocco, che non è facile. I Forte-piani sono adatti in special modo per l'esecuzione solistica e per piccoli complessi; credo, però, che a parte il suono più esile, un buon clavicordo abbia le stesse attrattive del Forte-piano oltre la superiorità del “vibrato” e del portamento dei suoni che io ottengo con una pressione dopo la percussione. È dunque sul clavicordo che si può meglio giudicare chi suona uno strumento a tastiera¹

Sulla scia di C. P. E. Bach, anche altri compositori e autori di trattati, come Daniel Gottlob Türk, autore del metodo *Klavierschule, oder Anweisung zum Klavierspielen für Lehrer und Lernende* (1789), restavano legati agli strumenti già in uso, in particolare al clavicordo, ritenuto in grado di offrire, sebbene con un suono più esile, le stesse sfumature dinamiche del fortepiano.

¹ BACH, C. P. E. (1973), *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* [1753], trad. it. G. Gentili, Verona, Milano: Curci, pp. 25-27.

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

Tra i maggiori pionieri e sostenitori del nuovo strumento vi fu, invece, il costruttore Gottfried Silbermann, il quale, dopo aver riprodotto una copia del modello di Cristofori, lo perfezionò, riuscendo a convincere della bontà dello strumento anche Johann Sebastian Bach – in un primo momento contrario alla nuova tecnologia - e l'imperatore Federico II di Prussia, il quale acquistò negli anni più di quindici pianoforti per arricchire i propri palazzi. Un allievo di Silbermann, Johann Andreas Stein, perfezionò il sistema tecnico dello scappamento e degli smorzatori, tanto che i suoi pianoforti piacquero molto a Wolfgang Amadeus Mozart per le loro potenzialità espressive.

Così, all'epoca di Beethoven, il pianoforte iniziò a divenire lo strumento preferito dai musicisti e dai compositori. Si comprese che l'adattamento al nuovo genere di tastiera dovesse avvenire anche attraverso la teorizzazione e lo sviluppo di tecniche che sfruttassero al meglio le potenzialità del diverso tipo di meccanica e, di conseguenza, si iniziarono a scrivere nuovi trattati, destinati soprattutto ad un pubblico borghese e di non professionisti. Interessante, per comprendere il momento di svolta nella dialettica tra i sostenitori del clavicordo e quelli del pianoforte, risulta un'affermazione di Johan Peter Milchmeyer nel suo Metodo *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*:

Trent'anni fa, quando non c'era niente di meglio, il clavicordo e la chiave di violino potevano bastare; ma ora, con l'aggiunta di molte note in entrambi i registri degli strumenti, acuto e grave, il numero di accordi si è moltiplicato e sono stati inventati migliaia di nuovi passaggi, ora quando tutti i massimi compositori scrivono per il pianoforte. Lo si può sentire nelle più grandi sale, con tutta l'espressione e con tutti i possibili effetti [...] inoltre, tutti gli amatori

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

e professionisti della musica sanno che in Francia e in Inghilterra ci sono grandissimi musicisti, tra i quali citerò solo Clementi e Steibelt.²

Il trattato di Milchmeyer è del 1797, periodo in cui Beethoven aveva già composto le sue prime Sonate per pianoforte e si trovava presso la corte viennese per apprendere l'arte della composizione dall'ammiratissimo maestro Franz Joseph Haydn. Negli anni tra la fine del Settecento e gli inizi dell'Ottocento, anni centrali dell'attività compositiva beethoveniana, molte furono le modifiche apportate alla meccanica dello strumento, che andava sviluppandosi in modo diverso da regione a regione. Afferma la studiosa Sandra P. Rosenblum:

In realtà la parola fortepiano non indicava qualcosa di ben definito, in quanto gli strumenti non solo differivano da luogo a luogo, ma andavano rapidamente modificandosi un po' dovunque. Ciò nonostante, tutti i fortepiani del periodo Classico mostrano un certo numero di caratteristiche che li differenziano dai moderni pianoforti.³

Beethoven, che era un grande sperimentatore, sia sul piano estetico-musicale sia su quello della tecnica strumentale, sottoponeva al proprio vaglio critico ogni possibilità espressiva che gli venisse offerta, pronto a metterla a servizio del proprio spirito innovatore, incessantemente intento a valicare i confini musicali fino a quel

² MILCHMEYER, J. P. (1797), *Die wahre Art das Pianoforte zu spielen*, Dresden: Meinhold, p. 3.

³ ROSENBLUM, S. (2014) *Prassi esecutive nella musica pianistica dell'epoca classica*, trad. it. a cura di F. Pareti, Lucca: Lim, 2014.

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

momento praticati. Tale volontà di sperimentazione si evince anche da un'attenta analisi delle opere pianistiche, nelle quali, in base al periodo di composizione, emergono elementi di volta in volta all'avanguardia rispetto ai progressi raggiunti dal fortepiano fino a quel momento.

Un aspetto importante in tal senso riguarda la tastiera. I primi fortepiani avevano un'estensione di cinque ottave. Se consideriamo le composizioni di Beethoven scritte fino al 1803, possiamo osservare che il compositore non arriva a raggiungere mai un'estensione maggiore. Nel 1803, però, gli viene donato un pianoforte *Èrard*, dotato di una quinta in più agli acuti e di quattro pedali. Beethoven non esita a sfruttare le nuove possibilità espressive a disposizione e così, nelle composizioni pianistiche di questo periodo, possiamo notare la presenza di note collocate in quella quinta aggiuntiva, come nella sonata *Waldenstein* (1803-1804), nell'*Appassionata* (1804-1805) e nello stesso Concerto op. 37. Nelle opere composte tra il 1808 e il 1817, osserviamo la conquista di una gamma ancora più ampia di suoni, che arriva a raggiungere sei ottave piene, un'estensione che rispecchia le caratteristiche dei pianoforti viennesi fabbricati in quegli anni. Non sappiamo se Beethoven possedesse uno di questi strumenti, ma non c'è dubbio che ne conoscesse bene le possibilità tecniche. Nel 1817, Beethoven comincia la stesura della sua ventinovesima sonata, l'op. 106, ultimata nel 1819, cosiddetta *Hammerklavier* ("tastiera a martelli", in riferimento alla meccanica del fortepiano), in cui osserviamo la conquista di una quarta nella parte dei gravi.

L'ultimo pianoforte posseduto da Beethoven fu un *Graf*, che gli venne donato nel 1825 e che era caratterizzato dalle sei ottave e mezzo di estensione, utilizzate nelle ultime sonate. Questo modello di pianoforte aveva anche la particolarità di avere, per alcuni tasti, quattro corde in luogo delle consuete tre. Questo fa comprendere come fosse accesa la volontà di compiere sperimentazioni sulla meccanica e di ottenere sempre nuovi progressi nell'elaborazione delle tecniche

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

espressive. Il *Graf* appartenuto a Beethoven aveva anche un'altra peculiarità: era dotato di una tavola extra sulle corde, a cui era stato aggiunto, appositamente per il compositore, un apparecchio acustico a forma di conchiglia.

Un'altra tecnologia in continua evoluzione fu quella del pedale. I pianoforti a coda di fabbricazione inglese già dagli anni Settanta del Settecento erano dotati di pedali, che servivano ad ottenere l'effetto di "una corda" e a sollevare gli smorzatori. Gli strumenti fabbricati a Vienna, dalla sonorità più esile, invece, non possedevano il meccanismo del pedale di "una corda": al suo posto avevano il "moderatore", che interponeva tra corde e martelletti una sottile striscia di feltro, per rendere il suono più vellutato, e che si azionava per mezzo di ginocchiere. I pianoforti viennesi furono dotati di pedali solo a partire dalla prima decade dell'Ottocento. Essi possedevano una sonorità e una quantità di armonici, come si è detto, molto inferiore a quella dei pianoforti inglesi e per tale motivo si ricorreva spesso a tipi di scrittura o indicazioni dinamiche volte a sopperire a tale mancanza di sonorità. Un esempio ci è fornito dalle partiture di Beethoven. In esse, possiamo osservare come il compositore segnasse spesso in partitura dei lunghi pedali, che, se eseguiti su un pianoforte moderno, genererebbero confusione, poca chiarezza e accavallamento delle armonie. Sui pianoforti dell'epoca, invece, l'uso di un lungo pedale era l'unica maniera per poter ottenere la sonorità di cui Beethoven sentiva l'esigenza, senza che peraltro si generassero scontri armonici fastidiosi.

Il ricorso a tali tecniche può essere osservato, ad esempio, nelle pagine del Terzo Concerto per pianoforte, op. 37. Tale Concerto, elaborato nell'arco di circa otto anni (le prime bozze risalgono all'anno 1796, la prima esecuzione avviene nel 1803, mentre la pubblicazione a stampa è dell'anno 1804), fu scritto in quel periodo di grave crisi esistenziale – e dunque anche musicale – della vita di Beethoven che vide la stesura, da parte del compositore di Bonn, del cosiddetto "Testamento di Heiligenstadt", un testamento spirituale, indirizzato ai familiari, a cui Beethoven

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

affidò le proprie intime confessioni riguardo al proprio malessere, ai propri ideali e al suo rapporto con l'umanità. Proprio durante questa fase, Beethoven, in una lettera all'amico Wenzel Krumpholz datata 1802, parla della propria intenzione di intraprendere, musicalmente parlando, un «nuovo cammino». Il nuovo cammino è inteso in senso estetico e stilistico, ma la ricerca beethoveniana si serve, come abbiamo già sopra accennato, delle novità della meccanica, che costituiscono la possibilità di esplorare ulteriori modalità espressive.

Nel Concerto op. 37 vi sono, per citare qualcuna delle menzionate innovazioni, molti esempi di quel tipo di pedalizzazione che presuppone l'introduzione, a inizio Ottocento, del pedale di risonanza nel fortepiano viennese. Ne riporto di seguito qualcuno (figure 1-5):



[Fig. 1 - Concerto op. 37, prima edizione a stampa, *Allegro con brio*, battute 215-216]
("Senza sordino" significa con il pedale di risonanza abbassato)



[Fig. 2 - Concerto op. 37, prima edizione a stampa, *Allegro con brio*, battute 225-227]



[Fig. 3 - Concerto op. 37, prima edizione a stampa, *Allegro con brio*, battute 401-402]



[Fig. 4 - Concerto op. 37, prima edizione a stampa, *Largo*, battute 1-4]

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*



[Fig. 5 - Concerto op. 37, prima edizione a stampa, *Largo*, battute 8-10]

Proseguendo in questa analisi, possiamo osservare anche come Beethoven, in alcuni passaggi dell'opera, avesse sfruttato l'intera estensione che lo strumento, soggetto al prolungamento di una quinta agli acuti, metteva a disposizione:



[Fig. 6 - Beethoven, op.37, *Allegro con brio*, battute 225-227, ed. Henle Verlag]

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*



[Fig. 7 - Beethoven, op. 37, *Allegro con brio*, battute 388-390, ed. Henle – Verlag]

Notiamo (fig. 6) l'utilizzo del Si bemolle oltre la quinta ottava nella sezione degli acuti, mentre, all'inizio della battuta 390 (fig. 7), osserviamo il Fa all'estremità inferiore dell'ottava al basso, che rappresenta il limite massimo raggiunto nella parte dei gravi dal pianoforte dell'epoca. Ancora, nel terzo movimento, possiamo osservare, nella parte affidata alla mano destra, il raggiungimento del Do sopra la quinta ottava degli acuti, alle battute 346-349 (ancora più acuto, dunque, del Si bemolle del primo tempo già menzionato), cui segue, da battuta 354 a battuta 359, una progressione di semicrome di terzine che culminano al Fa diesis appartenente alla sezione inferiore dei gravi (fig. 9):

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*



[Fig. 8 - Beethoven, op. 37, *Rondò. Allegro*, battute 347-348, ed. Henle – Verlag]



[Fig. 9 - Beethoven, op. 37, *Rondò. Allegro*, battute 345; 358-359]

La questione dell'estensione della tastiera ci porta, a ben vedere, anche ad altre riflessioni di senso opposto (e le edizioni Urtext mettono ben in evidenza la questione): se è vero che Beethoven ha conquistato una quinta in più agli acuti, è anche vero che, nello stesso Concerto, sono presenti alcune idee musicali che, nella realizzazione tecnica, sembrano essere troncate non appena arrivano alle parti estreme dell'estensione, minando la coerenza della progressione musicale, che nelle

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

battute precedenti ha seguito sempre lo stesso disegno. Possiamo ipotizzare che in quei punti terminasse la tastiera del pianoforte di cui Beethoven disponeva. Tuttavia, non si può non considerare che, nell'esecuzione su un pianoforte moderno, in cui la lacuna può essere colmata, ci si debba porre il problema della realizzazione di tali passaggi: se sia cioè più coerente con l'idea beethoveniana aggiungere le note che non sono riportate o restare fedeli alla partitura. I revisori dell'edizione *Henle-Verlag*, ad esempio, propongono tra parentesi le note non presenti nell'autografo e nella prima edizione a stampa ma suggerite dalla coerenza dell'idea musicale. Riporto qui alcuni esempi (figure 10-13):



[Fig. 10 - Concerto op. 37, *Allegro con brio*, battute 288-290]



[Fig. 11 - Concerto op. 37, *Allegro con brio*, battute 440-443]

[divulgazione audiotestuale]

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*



[Fig. 12 - Concerto op. 37, battute 87-89]



[Fig. 13 - Concerto op. 37, Rondò. Presto, battute 455-456]

Beethoven, dunque, non esita ad utilizzare una scrittura all'avanguardia dal punto di vista tecnico, non solo per ciò che riguarda le possibilità dello strumento in senso stretto, ma anche per quel che riguarda lo sviluppo in senso virtuosistico della tecnica. Già nella cadenza troviamo progressioni di possenti ottave alla mano sinistra, serie di arpeggi che si estendono per quattro o cinque ottave, trilli lunghi persino sette battute (già ne avevamo trovati di simili nel corso del primo tempo,

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

con funzione cadenzale), doppi trilli (nel finale della cadenza), scale cromatiche. Il terzo tempo è tutto all'insegna di un'incredibile brillantezza, a cominciare dalle brevi cadenze alle battute 26, 152 e 407, proseguendo per le rapide serie di ottave spezzate delle battute 83-90, che si ripropongono simmetricamente alle battute 346-353, cui seguono delle progressioni discendenti sulle cinque dita che vanno avanti per quasi quattro ottave. Troviamo infine passaggi discendenti di scale cromatiche che si estendono per quasi cinque ottave (battute 12-126). Persino nella parte cantabile non manca il virtuosismo, come il trillo che si estende per ben cinque battute (222-226) dopo la rapida scala di La bemolle maggiore lunga cinque ottave e mezzo o come le serie di arpeggi di settima, suddivisi in gruppi irregolari alle battute 282-289, fino ad arrivare al *Presto* finale, in cui si trova un concentrato di tutte le tecniche già menzionate, da eseguirsi ad una velocità molto sostenuta.

Tutte le conoscenze tecniche che Beethoven metteva in campo erano certe volte dirette a fare sfoggio di virtuosismo (come egli stesso dichiara) e a lasciare sbalordito il pubblico, non ancora abituato ad ascoltare tutti i progressi raggiunti dal pianoforte; tuttavia, i nuovi mezzi erano soprattutto funzionali alla sperimentazione compositiva che, nei primi anni dell'Ottocento, sfociò nell'approdo a quella «nuova maniera» definita come “stile eroico” dal critico Wilhelm von Lenz nel 1852. Le opere di questo periodo del musicista di Bonn si caratterizzano per uno stile solenne, maestoso, ricco di momenti di tensione e immediata distensione nonché di contrasti (come i tipici “forte” e “piano” improvvisi).

Lo stile “eroico” è sotteso, ad esempio, al monumentale attacco del pianoforte e dell'orchestra nel Quinto Concerto per pianoforte, cosiddetto “Imperatore”; agli improvvisi cambi di dinamica nella Sonata op. 57, “Appassionata”, e ai suoi momenti di tensione e distensione, riscontrabili già all'inizio del primo tempo nell'episodio introdotto dal misterioso arpeggio di Fa minore; alla Terza Sinfonia, cosiddetta “Eroica”, considerata l'opera inauguratrice del nuovo indirizzo stilistico,

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

inizialmente dedicata a Napoleone Bonaparte. Con l'attacco dei due imperiosi accordi di Mi bemolle maggiore in *forte*, cui fa seguito, subito dopo, in *piano*, il tema principale, essa da subito ci pone in ascolto del cosiddetto "piano improvviso" beethoveniano. La solennità maestosa del primo movimento, resta tale anche quando, nel secondo movimento - la *marcia funebre* - il carattere si fa cupo e riflessivo. A partire da questo indirizzo estetico, videro in seguito la luce opere come la Sonata op. 106, *Hammerlavier*, la Sonata op. 111, il Quartetto op. 132, la Nona Sinfonia, che avrebbero tracciato l'inizio di un percorso che sarebbe stato solcato dai musicisti della generazione successiva.

I compositori romantici considerarono Beethoven il "genio" che era riuscito a liberare l'arte musicale dai confini entro cui era stata costretta (in particolare dai confini che la vedevano inchiodata nel ruolo di ancella dell'arte poetica) e ad elevarla allo stesso piano della poesia e, addirittura, della filosofia. La musica di Beethoven si nutriva del pensiero filosofico kantiano, della lettura delle opere di Goethe, ma anche della nascente filosofia idealistica che animava la cultura del tempo e vedeva intellettuali ed artisti contemporanei, come Hegel, Schiller, Herder, Hölderlin, intenti ad interpretare una nuova sensibilità e a costruire nuove visioni del mondo.

Grazie a Beethoven, la musica conquistava nell'Estetica romantica un posto di rilievo tra le arti e diventava oggetto di numerose riflessioni. Beethoven divenne quindi un modello a cui ispirarsi per i compositori di quest'epoca, i quali, oltre alle conquiste estetiche, potevano ben servirsi delle conquiste tecniche che nel frattempo stavano continuando a modificare la meccanica del pianoforte. Tra le principali innovazioni apportate al fortepiano nell'Ottocento – che veniva sempre più ad assumere le caratteristiche del moderno pianoforte -, non possiamo non ricordare l'introduzione della meccanica del doppio scappamento, ad opera del francese Sébastien Érard, nel 1821, l'introduzione del metallo come materiale per

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

la costruzione del telaio, idea dei costruttori John Hawkins e Alphons Babcock, brevettata nel 1825, e il progressivo ampliamento dell'estensione della tastiera, che arriva a raggiungere le sette ottave e una terza minore di estensione.

Il pianoforte divenne così lo strumento prediletto di molti dei massimi esponenti della musica romantica, basti pensare alla grande quantità di letteratura pianistica di questo periodo scritta da autori come Chopin, Liszt, Schumann, Brahms, Mendelssohn e tanti altri. Essi ebbero un ruolo di rilievo nella divulgazione dell'opera beethoveniana: Liszt eseguiva nei suoi concerti la propria trascrizione per pianoforte delle nove sinfonie; Schumann citava temi del compositore di Bonn nelle proprie opere (come, ad esempio, nella Fantasia op. 17, in cui viene ripreso il tema del Lied *An die Ferne Geliebte*, op. 98); Brahms e Mendelssohn, come Schumann, citavano Beethoven, ad esempio, nelle rispettive sonate per pianoforte (Brahms, op. 1 n. 1 e Mendelssohn, op. 106), riprendendo nell'*incipit* lo stesso tema della sonata op. 106, "Hammerklavier".

Grande fortuna ebbe anche il Terzo Concerto per pianoforte op. 37, che fu tra i Concerti beethoveniani più eseguiti del periodo: lo testimoniano non solo una trascrizione per Quintetto d'archi e pianoforte, ad opera di Vinzenz Lachner, ma anche le numerose cadenze scritte per il primo tempo, tra cui spiccano quelle di Brahms, Liszt e Clara Schumann. Più che mai evidente è qui la volontà dei compositori di rispettare il riferimento beethoveniano ma, al contempo, anche di disporre a pieno delle nuove possibilità tecniche e delle proprie peculiarità stilistiche, in piena linea con il "culto" romantico dell'individualità. Tutto ciò era segno che i tempi erano ormai maturi affinché trovasse piena fioritura e ampio seguito quell'orientamento estetico inaugurato da Beethoven, che fu oggetto di riflessione da parte dei filosofi e degli intellettuali che animarono la cultura a cavallo tra i due secoli.

*Il fortepiano di
Beethoven e il
Terzo Concerto per
pianoforte di
Sara Amoresano*

Bibliografia:

BINI, A. – GRISLEY, R. (2001) [a cura di] *Van Beethoven. Le sinfonie e i concerti per pianoforte e orchestra*, Milano: Skira;

BOTTI CASELLI, A. (2018) [a cura di] *Il pianoforte*, Torino: EDT;

MAGNANI, L. (1990), *Le due verità di Beethoven*, Bologna: Nuova Alfa Editoriale;

ROSEN, C. (1982) *Lo stile classico: Haydn, Mozart, Beethoven*, Milano: Feltrinelli;

VAN BEETHOVEN, L. (1988) *Klavierkonzert Nr. 3, c-moll, Opus 37*, Munich: G. Henle Verlag.

ON RHYTHM AND REPETITION. MUSIC AS LIMINAL ART

SUL RITMO E SULLA RIPETIZIONE. LA MUSICA COME ARTE LIMINARE

VALERIA DATTILO

Abstract (IT): A partire dalla riflessione sui concetti di ritmo e ripetizione, questo contributo propone di investigare la musica come “arte del limite”, in accordo ad una riflessione che salvaguardi inevitabilmente la liminarietà del nostro stare al mondo. Per comprendere meglio la nozione di “limite”, si farà riferimento alla riflessione filosofica di “spazio potenziale”, come è stato definito da Donald Winnicott in “Gioco e realtà” o “spazio del tra”, quello spazio dominante in alcune esperienze, come nell’arte, proprio perché è segnato e segna la soglia tra mente e mondo, dalla quale scaturisce non solo la prassi linguistica ma qualsivoglia esperienza culturale: l’arte, la religione, la filosofia, la musica, ecc. Per quanto riguarda l’analisi di questa “zona limite” o “area intermedia all’agire”, si assumerà una prospettiva filosofico-linguistica, analizzando un termine che appartiene all’ambito musicale, il ritmo, e che, a nostro avviso, evoca a sua volta un altro concetto, quello di ripetizione, così da far emergere quel legame tra ritmo e coazione a ripetere di cui parla Freud, che è alla base di qualsivoglia esperienza ritmica.

Abstract (EN): Starting from the reflection on the concepts of rhythm and repetition, this contribution proposes to investigate music as the "art of the limit". As regards the analysis of this "limit zone" or "intermediate area to acting", a philosophical-linguistic perspective will be taken, analyzing a term that belongs to the musical field, rhythm, and which, in our opinion, evokes another concept, the one of repetition. We will therefore analyze the alternative responses of these important scholars to the question: where are we when we have cultural experiences such as listening to music or when we perform creative activities such as composing music? The question that will be analyzed from a philosophical - linguistic perspective, since it particularly involves the perception of our "being in the world".

Keywords: rhythm, repetition, liminal art, philosophy of language

SUL RITMO E SULLA RIPETIZIONE. LA MUSICA COME ARTE LIMINARE

VALERIA DATTILO

L'uomo che non ha musica in se stesso e non è mosso dall'armonia dei dolci suoni, è buono per tradire, tramare e depredare; i moti del suo animo sono cupi come la notte e i suoi affetti neri come l'Erebo. Un uomo così non riceva mai fiducia. Ascolta la musica.

Shakespeare, *Il mercante di Venezia*.

Questo contributo è l'occasione, a partire dalla riflessione sui concetti di ritmo e ripetizione, per pensare alla musica come "arte del limite", riflessione che riguarda inevitabilmente la liminarietà del nostro stare al mondo. Per comprendere meglio la nozione di "limite", si farà riferimento alla riflessione filosofica di "spazio potenziale", come è stato definito da Donald Winnicott in "Gioco e realtà" o "spazio del tra", quello spazio dominante in alcune esperienze, come nell'arte, proprio perché è segnato e segna la soglia tra mente e mondo, dalla quale scaturisce non solo la prassi linguistica ma qualsivoglia esperienza culturale: l'arte, la religione, la filosofia, la musica, ecc.

[divulgazione audiotestuale]

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

Per quanto riguarda l'analisi di questa "zona limite" o "area intermedia all'agire", si assumerà una prospettiva filosofico-linguistica, analizzando un termine che appartiene all'ambito musicale, il ritmo, e che, a nostro avviso, evoca a sua volta un altro concetto, quello di ripetizione come messo in evidenza da Silvia Vizzardelli in *Verso una nuova estetica* (2010): «il ritmo, prima ancora di caratterizzare un'opera, è ciò che direttamente sentiamo nel nostro corpo» (Vizzardelli, 2010, p. 72), riuscendo a far emergere quel legame tra ritmo e coazione a ripetere di cui parla Freud, che è alla base di qualsivoglia esperienza ritmica.

Analizzeremo, dunque, le risposte alternative di questi importanti studiosi alla domanda: dove ci troviamo quando viviamo esperienze culturali del tipo ascoltare della musica o quando compiamo attività creative del tipo comporre della musica? Domanda che analizzeremo da una prospettiva filosofico - linguistica, dal momento che coinvolge in particolar modo la percezione del nostro "stare al mondo".

1. Breve indagine sul concetto di ritmo

Siamo soliti associare la parola ritmo a quella di movimento. In realtà si tratta di un termine che ha subito dei notevoli slittamenti semantici. A questo proposito, ci sembra opportuno fare brevemente riferimento all'analisi della nozione di ritmo nella sua espressione linguistica svolta da Benveniste nel capitolo XXVII del suo *Problemi di linguistica generale*, Volume 1 (1966). Gli studi di Benveniste hanno evidenziato come il legame semantico fra ritmo e movimento sia, a primo acchito, impossibile. Per il linguista francese, di origine siriana, la situazione è un po' più complessa. Negli autori ionic, nella poesia lirica e tragica, nella prosa attica, nei filosofi, in particolare in Leucippo e Democrito, Anacreonte e Senofonte e via dicendo, in generale nella totalità degli esempi antichi, la parola "ritmo" significa proprio "forma".

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

A questo punto, sorge spontanea una domanda: perché tutti questi filosofi, tra le tantissime parole che avevano a disposizione, hanno scelto proprio questa per nominare quella parte dell'essere umano che noi chiamiamo umore o carattere, disposizioni o configurazioni? Supponiamo, come già ricordato da Benveniste, proprio perché la rappresentazione dell'universo stesso si definisce come una configurazione di ciò che è mobile, di conseguenza, è possibile definire anche ciò che chiamiamo anima o autocoscienza con questo termine, essendo l'anima la cosa più mutevole e imprevedibile che ci sia, ma che, allo stesso tempo, ci distingue da tutti gli altri esseri viventi e ci rende umani. Trovo interessante, a questo proposito, la riflessione di Giovanni Piana citata da Silvia Vizzardelli sulla duplice natura del ritmo:

esso da un alto è espressione di un percorso universalizzante che coglie, nella molteplicità dei movimenti, ciò che resta uguale a se stesso, come il ritmo del tempo interiore coglie nella molteplicità dei movimenti dell'animo ciò che resiste al flusso incomposto delle passioni ed è dunque il corrispettivo sonoro della continuità dell'autocoscienza. Dall'altro lato, non si potrebbe neanche rappresentare una struttura ritmica senza chiamare in causa la fragranza delle sostanze sonore, delle "concrezioni sonore piene e complete, nell'enorme varietà delle loro differenze materiali" (PIANA, 1996, pp. 125-161, cit. in VIZZARDELLI, 2010, p. 81).

Ma tornando un attimo all'analisi platonica, proprio nelle sue riflessioni è possibile rinvenire il significato di "ritmo" come "forma distintiva, disposizione, proporzione". E ciò non risulta particolarmente sorprendente se si pensa che tale correlazione era stata già compiuta da altri filosofi. Platone, in realtà, compie un passo in più, applicando la nozione di "ritmo" alla "forma del movimento che il corpo umano compie nella danza":

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

Ecco il nuovo significato di ῥυθμός: la “disposizione” (senso della propria) per Platone è costituita da una sequenza ordinata di movimenti lenti e rapidi, così come l’armonia risulta dall’alternarsi dell’acuto e del grave. Ed è l’ordine nel movimento, l’intero processo dell’armonioso assetto degli atteggiamenti del corpo combinato con un metro che si chiama ormai ῥυθμός. Si potrà allora parlare del “ritmo” di una danza, di un’andatura, di un canto, di una dizione, di un lavoro, di tutto quanto suppone un’attività continua scomposta dal metro in tempi alternati (BENVENISTE 1966, trad. it. 1994, Vol. 1, pag. 398).

Partendo dalla nozione di ritmo come configurazione spaziale degli elementi, si giunge al ritmo come “configurazione dei movimenti ordinati nella durata”. Infatti, con le parole di Aristotele: «ogni ritmo si misura con un movimento definito» Aristotele, *Probl.*, 882 b2, in Benveniste 1966, trad. it, p. 398). Il ῥυθμός può essere, dunque, tanto la forma ma anche la posa di un corpo in un movimento di danza come emerge nel *Filebo* di Platone:

Ci hanno anche insegnato che si producono altre qualità analoghe, inerenti questa volta ai movimenti del corpo, le quali sono sottomesse ai numeri e che bisogna chiamare ritmi e misure (Ivi, p. 397).

Se si vuole, dunque, affrontare seriamente un discorso sulla musica è necessario considerarla non soltanto come un fenomeno artistico interiore, come venne definita in ambito romantico, ma affrontarla facendo emergere la stretta *liaison* con il termine “ritmo” nel suo significato originario. Per quanto concerne il rapporto tra musica e ritmo, tale prossimità essenziale è stata messa in evidenza intorno al 400 da Agostino d’Ippona (Tagaste, 354 – Ippona, 430), colui che più di ogni altro ha sottolineato in una forma cristiana l’importanza di un momento unico, come i piaceri dell’udito, che trovano nella voce e nel canto un proprio ritmo:

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

quam decet omnes affectus spiritus nostri pro sui diversitate habere proprios modos in voce atque cantu, quorum nescio qua occulta familiaritate excitentur. Tuttavia, ho l'impressione che tutti i sentimenti del nostro spirito, secondo la loro natura, trovino nella voce e nel canto un proprio ritmo, da cui sono risvegliati come da una recondita affinità (Libro Decimo, Cap. XXXIII).

Un'arte che – come sottolineato anche da Massimo Donà in *Filosofia della musica* facendo riferimento all'autore delle *Confessiones* –

avrebbe a che fare con il movimento, e che implica da sempre il sapersi muovere con un certo *numerus*, ovvero secondo un ritmo ben preciso, che sia in grado di rendere manifesta la perfezione di una dinamica che è sempre rigorosamente autonoma (DONÀ, 2006, p. 55).

Nato nel 354 a Tagaste, fra il 396 e il 397, si dedicò alla stesura delle *Confessioni*. In quest'opera e in particolare nel *Libro Decimo*, Agostino si interroga in generale sull'esperienza dei sensi (l'odorato, l'udito, la vista) e sulla vera natura dell'uomo come individuo in carne ed ossa utilizzando una terminologia posteriore, ponendosi il problema del luogo in cui abitano le nostre percezioni, anticipando forse lo spazio potenziale di cui parla Winnicott. È doveroso, a questo punto, fare alcune precisazioni. Il ritmo di cui parla Agostino ha a che fare con il movimento, un movimento che rischia di sedurre il sentire e la sensibilità (*aisthesis*) più in generale, intesa come esperienza sensibile e percettiva perché siamo fatti di carne e la nostra esperienza è tutta intrisa di carnalità:

transibo et istam vim meam; nam et hanc habet equus et mulus: sentiunt enim etiam ipsi per corpus. Anche questa mia forza supererò: perché mi è comune con il cavallo, con il mulo, che sentono pure per mezzo del corpo (AGOSTINO, Libro X, Cap. VII).

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

Per questo motivo, come sottolineato anche da Massimo Donà nel suo testo *Filosofia della musica*, il teologo di Tagaste sarebbe tentato addirittura di rimuovere “ogni melodia di quelle dolci cantilene con le quali si accompagna la recita dei Salmi di Davide”:

A volte per esagerato timore di questo pericolo, eccedo in severità, tanto che, a quando a quando, vorrei tener lontano dalle mie orecchie, e persino dalle adunanze dei fedeli, ogni melodia di quelle dolci cantilene con le quali si accompagna la recita dei *Salmi* di Davide. [Aliquando autem hanc ipsam fallaciam immoderatus cavens erro nimia severitate, sed valde interdum, ut melos omnes cantilena rum suavius, quibus Daviticum psalterium frequentatur, ab auribus meis removeri velim atque ipsius ecclesiae] (*Confessiones*, Libro X, Cap. XXXIII)

Ma ciò che a noi qui interessa è che quando si pone il problema di provare a definire la musica come arte liminare, si pone, dunque, necessariamente il problema dello spazio o, più specificamente, del rapporto fra noi e il mondo che ci circonda. Lungi, dunque, l'idea di pensare la musica come arte intimistica e borghese.

A sottolineare questo aspetto, vale a dire la natura spaziale della musica, è stata Silvia Vizzardelli in *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento* (2010), rendendo così giustizia all'idea di musica come arte spaziale:

Siamo abituati diversamente, soprattutto dalla riflessione estetica che, almeno a partire dalla metà del Settecento, assorbita dall'arduo compito di costruire un sistema delle arti belle, puntava proprio sulla temporalità della musica per differenziarla dalle arti figurative e dalle arti plastiche. È poi dall'inizio del Novecento che la piena affermazione delle cosiddette “filosofie della vita”, con la loro insistenza sul parallelismo tra il tempo come durata e le dinamiche della vita interiore, aveva portato alle estreme conseguenze la definizione della musica come arte dell'interiorità, prima diffusa soprattutto in ambito romantico (VIZZARDELLI, 2010, pag. 122).

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

La struttura della musica come fenomeno transizionale rende necessaria, però, un'ulteriore domanda: come si istituisce questa soglia? È questo il punto cruciale della questione che, per quanto mi riguarda, deve essere affrontato facendo riferimento al concetto di ripetizione. Si tratterebbe cioè di uno spazio labile e fragile e non di un presupposto solido e determinato una volta per tutte. Se vogliamo ridefinire l'espressione "fenomeno transizionale o liminare" nel quadro di un'analisi teorica della musica, può essere utile affrontare brevemente quanto sostenuto da Sigmund Freud a proposito della "coazione a ripetere". Per comprendere meglio, dunque, il legame tra ritmo e ripetizione, proveremo ad abbozzare quanto sostenuto da Freud in *Al di là del principio di piacere* (1920).

2. Esperienza ritmica e coazione a ripetere

A sottolineare l'importanza della ripetizione all'interno del gioco infantile è il fondatore della psicoanalisi Sigmund Freud (1859-1939) nel saggio neurofilosofico *Al di là del principio di piacere* (1920). Nel testo Freud mette in discussione la sua teoria psicoanalitica che fin lì si era retta sul *principio di piacere*, inteso come principio regolatore della vita psichica, e avanza l'ipotesi che accanto al principio di piacere esista anche un'altra pulsione: una *pulsione di morte*. Freud individua nella «coazione a ripetere» (Freud 1920, trad. it 1975, p. 34) o «eterno ritorno dell'uguale» (ivi, p. 39) il carattere conservativo della vita pulsionale, ossia la tendenza degli esseri viventi alla regressione, al ripristinare uno stato precedente, all'opporsi al nuovo e al tornare sui propri passi, tendenza definita anche *ritorno all'inorganico*. Questa proprietà universale delle pulsioni, che richiama in vita esperienze passate che escludono qualsiasi possibilità di piacere, è riscontrabile non solo nelle nevrosi traumatiche o nel trattamento psicoanalitico dei nevrotici, ma anche nel gioco infantile o ripetizione ludica:

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

Nella vita psichica esiste davvero una coazione a ripetere che si afferma anche contro il principio di piacere. A questo punto saremmo anche propensi a mettere in rapporto con tale coazione i sogni che si presentano nelle nevrosi traumatiche e l'impulso che spinge il bambino a giocare (ivi, p. 40).

Winnicott (1896-1971) in *Playing and Reality* (1971) giunge ad una vera e propria formulazione teorica del gioco:

Quando assistiamo all'impiego che fa un bambino di un oggetto transizionale, il primo processo di un non-me, noi assistiamo al tempo stesso al primo uso che fa il bambino di un simbolo e alla prima esperienza di gioco (WINNICOTT, p. 167).

In questa area di gioco, dunque, il bambino raccoglie oggetti e fenomeni del mondo esterno e li usa al servizio di qualche elemento che deriva dalla realtà interna o personale. È, quindi, nell'ambito dei fenomeni e degli oggetti transizionali, che nasce e si sviluppa il gioco. È nel gioco, inteso come uso di simboli, che l'individuo, bambino o adulto, è in grado di essere creativo, e di fare uso dell'intera personalità, ed è solo nell'essere creativo che l'individuo scopre il sé. Ogni bambino e non solo, in quanto ciò che Winnicott dice sul gioco dei bambini in verità si applica anche agli adulti, crea quindi il proprio oggetto transizionale nel momento in cui investe qualcosa di significativamente affettivo e personale. Il gioco, dunque, non è solamente elaborazione in forma ludica di un evento doloroso. Esso è soprattutto la metabolizzazione del negativo, della perdita. Queste caratteristiche del gioco infantile – il gioco come fenomeno transizionale e il gioco come attività per padroneggiare esperienze spiacevoli – descritte tanto da Freud quanto da Winnicott, presentano in realtà molte affinità con l'esperienza del ritmo inteso come la promessa di un continuo ritorno descritta tanto da Roland Barthes in *Fragments*

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

d'un discours amore (1977), a proposito del discorso amoroso, quanto da Silvia Vizzardelli in *Verso una nuova estetica* (2010):

Possiamo chiamare questi frammenti di discorso delle *figure*. La parola non va intesa nel senso retorico, ma piuttosto nel senso ginnico o coreografico; in altre parole, nel senso greco: σχήμα, non è lo schema; è, in un'accezione ben più viva, il gesto del corpo colto in movimento, e non già è contemplato in stato di riposo: il corpo degli atleti, degli oratori, delle statue: ciò che è possibile immobilizzare del corpo sotto sforzo. Lo stesso si può dire dell'innamorato in preda alle sue figure: esso si dimena in uno sport un po' pazzo, si prodiga, proprio come l'atleta; fraseggia, come l'oratore; è cristallizzato, siderato in un ruolo, come una statua. La figura è l'innamorato al lavoro (BARTHES, 1977, trad. it. 2014, pp. 5-6).

Pensiamo a quanto afferma anche Silvia Vizzardelli a proposito del discorso amoroso in Roland Barthes:

Esso è fatto di figure distribuzionali senza essere integrative, figure che restano sempre allo stesso livello, come fossero un calendario perpetuo, un'enciclopedia. Abbiamo cioè a che fare con una serie di *frammenti* che stanno insieme senza disegnare una linea evolutiva, che ci appartengono restando sempre sullo stesso piano, fatti strutturalmente per ritornare, *ripetersi*. Siamo qui di fronte a una particolare concezione del frammento (VIZZARDELLI, 2010, pp. 78-79)

3. L'esperienza del ritmo e della ripetizione nell'arte di Kandinsky

Dato per assodato che l'esperienza del ritmo non riguarda e non può riguardare solo l'udito ma, più in generale, è qualcosa che ha a che fare con l'esperienza estetica o, volendo portare tale concetto alle estreme conseguenze, si potrebbe dire che noi siamo fatti di ritmo, e la nostra esperienza è tutta impregnata di ritmo; basti pensare al binomio ritmo-vita che può essere individuato già nell'ascolto del ritmo del nostro cuore.

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

Colui che più di tutti è riuscito a far emergere questo tratto essenziale del ritmo come arte che ha a che fare con il movimento, un ritmo che, come sottolineato da Agostino, provoca piacere in chi lo ascolta, è stato Kandinsky, fornendo un contributo molto importante in uno degli scritti più singolari del '900: *Lo spirituale nell'arte*. Kandinsky ha capito tutto quando dice con estrema chiarezza nelle pagine del suo *Lo spirituale nell'arte* (1910):

Le tendenze [costruttive in pittura] si possono suddividere in due gruppi principali: 1. La composizione semplice, subordinata a una forma semplice, evidente. Chiamo questa composizione *melodica*; la composizione complessa, composta da varie forme, subordinate a una forma principale chiara o velata. Quest'ultima può essere difficilissima da riconoscere, il che dà un accento particolarmente forte alla base interiore. Chiamo questa composizione complessa *sinfonica*. Fra questi due gruppi ci sono forme di transizione, in cui però il principio melodico è sempre presente. Il loro sviluppo è straordinariamente simile a quello musicale (KANDINSKY 1910, trad. it. 1989).

Con Kandinsky viene meno la separazione fra ciò che è visivo e ciò che è sonoro; si potrebbe dire che viene meno la separazione gerarchica dei sensi, che è fondamentale se si vuole parlare di un nuovo *modus operandi*, di un nuovo modo di agire artistico, o meglio, di un'arte nuova, che avrebbe dovuto dare avvio ad una nuova epoca di hegeliana memoria: l'età dello spirito:

Lo spirito nella pittura ha un rapporto diretto con la costruzione, già avviata del nuovo regno spirituale. Perché questo spirito è l'anima dell'epoca della grande spiritualità (KANDINSKY 1910, trad. it. 1989, p. 93)

In questo testo straordinario Kandinsky riesce a collegare il visivo con il sonoro, tentando di liberare l'artista dall'obbligatorietà del suo agire, un'agire legato a limiti

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

percettivi, dando così avvio all'uomo nuovo e includendo l'importanza della sinestesia come sinergia. Pensiamo a quanto ci suggerisce Marco Mazzeo, nell'ambito di un'importante genealogia della sinestesia:

La corporeità umana è straordinariamente mobile ed è proprio la possibilità del movimento a costituire il fattore di amalgama tra i sistemi sensoriali, tra le varietà percettive del corpo e del mondo. Come le immagini retiniche, grazie al movimento degli occhi, confluiscono in un'unica figura, così la molteplicità dei sensi si sintetizza grazie alla versatilità di uno "schema corporeo" che non è statica forma ma ritmo dinamico: una continua mescolanza di afferenze sensoriali ed efferenze motorie (MAZZEO, 2005, pp. 113-114).

Kandinsky comprende ciò, individuando nella sinestesia un tratto decisivo dell'agire nuovo dell'artista, un agire che dovrebbe essere in grado di catturare il "movimento assoluto". Alla domanda: che suono hanno i colori? Kandinsky risponde catalizzando la sua attenzione su un concetto fondamentale che costituirebbe la condizione di possibilità del nuovo agire artistico, un'agire che non può non tener conto della sinestesia:

L'espressione "colori profumati" è molto diffusa. E infine la qualità musicale dei colori è così spiccata che non c'è nessuno che abbia cercato di rendere con le note basse del pianoforte l'impressione del giallo squillante o di definire voce di soprano la lacca di garanza scura (Ivi, p. 45)

Più avanti dirà:

In generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente l'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che toccando questo o quel tasto fa vibrare l'anima. È chiaro che l'armonia

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima. Questo fondamento si può definire principio della necessità interiore (Ivi, p. 46).

Solo se l'artista si pone transizionalmente in questa zona intermedia, in una dimensione condivisa di ciò che è visivo e ciò che è sonoro, solo se inizia a riflettere sul "suono interiore delle forme e dei colori" che l'autentica arte, l'arte spirituale, intesa come *dýnamis*, si radica. Componente fondamentale dell'arte spirituale è il movimento, ciò che rende possibile sempre nuove "melodie pittoriche". Echeggiano qui i versi di Sant'Agostino, che considera la musica un'arte che ha a che fare con il movimento, con un certo *numerus*, ovvero, un ritmo ben preciso, come emerge nel seguente passo:

Se nella *composizione melodica*, si elimina l'oggettività e si rivela la forma su cui è fondata, si trovano forme geometriche elementari o un insieme di semplici linee che servono a un movimento generale. Questo movimento generale si ripete nei particolari e può essere modificato nelle singole linee o forme, che servono allora a vari scopi. Formano ad esempio una specie di conclusione, a cui do il nome musicale di *fermata*. Tutte queste forme costruttive hanno un suono interiore semplice, come una semplice melodia. Per questo le chiamo melodie. Fatte resuscitare da Cézanne e poi da Hodler, le composizioni melodiche sono oggi definite *ritmiche*. Hanno dato avvio alla rinascita della composizione. È chiaro che non si può limitare il concetto di "ritmico" a questi soli casi. Come in musica ogni costruzione ha un suo ritmo, e se anche nella distribuzione casuale delle cose c'è *sempre* un ritmo, così accade in pittura (Ivi, pp. 91-92).

Nel prossimo paragrafo faremo riferimento all'importanza della ripetizione nel minimalismo musicale, facendo riferimento a un grande della musica sperimentale: John Cage.

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

4. A proposito della ripetizione nel minimalismo musicale

Non è possibile terminare questo breve *excursus* sulla musica come arte liminare senza fare un breve cenno all'opera del maestro di Baltimora, Philip Glass, *Einstein on the beach* (1976), messa in scena dal maestro statunitense Bob Wilson, in cui musica e teatro si integrano in un rapporto simbiotico. Ciò che contraddistingue le opere di Glass, come anche quelle di Terry Riley e, in generale, della musica minimalista, è l'insistenza della ripetizione; ripetizione di che cosa? Di piccoli elementi compositivi, non dell'identico ma della forza ritmica, che riporta l'ascoltatore ad una zona originaria, liminare, in cui scaturisce la creazione musicale, mettendo in luce le nervature ritmiche dell'opera stessa: "le strutture di cui mi occupo sono quelle degli elementi ripetuti" afferma Glass. È evidente, dunque, l'insistenza nella musica di Glass, Riley e Cage della ripetizione, una ripetizione ossessiva, una coazione a ripetere si potrebbe dire, della struttura ritmica, sopprimendo il confine tra l'esperienza che precede l'agire artistico e l'agire stesso. Un agire nel senso più radicale del termine, un'azione che è il risultato di ciò che non è previsto. Da qui il suo desiderio di liberarsi di uno scopo, del *telos*:

E qual è lo scopo dello scrivere musica? Ovviamente un primo scopo è di non impicciarsi di scopi. Bensì di suoni. Oppure la risposta può assumere la forma di un paradosso: un'intenzionale mancanza di intenti o un gioco senza scopo. Però questo scopo sarà un'affermazione della vita, non un tentativo di ricavare l'ordine dal caos e nemmeno di suggerire miglioramenti nell'attività creativa, ma semplicemente una maniera di risvegliarci alla stessa vita che stiamo vivendo, che sarebbe straordinaria se soltanto riuscissimo a escludere la mente e i desideri, lasciando che scorra come vuole (CAGE 1961, trad. it. 2010, p. 21).

È questo ciò che intende Cage quando parla di musica sperimentale:

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

L'azione che incide è teatrale (la musica – separazione immaginaria dell'udito dagli altri sensi – non esiste) inclusiva e volutamente priva di finalità. [...] un'azione *sperimentale*, generata da una mente vuota quanto lo era prima di diventare mente, e quindi in sintonia con la possibilità di qualsiasi cosa. Non agisce in termini di approssimazioni ed errori, come dovrebbe per sua stessa natura un'azione "informata", giacché non è stata predisposta alcuna immagine mentale di quanto succederà. Vede le cose direttamente per quel che sono: coinvolte transitoriamente in un infinito gioco di interpenetrazioni. La musica sperimentale... (Ivi, pp. 24-25).

5. Conclusioni

Il tentativo di questo contributo di porre un parallelismo tra il concetto di ritmo e quello di ripetizione, facendo riferimento alla nozione di "spazio transizionale" elaborata da Winnicott a proposito della teoria del gioco, ci ha permesso di ripensare l'arte musicale diversamente rispetto alla concezione classica. Le riflessioni teoriche che abbiamo analizzato portano naturalmente a considerare tanto il gioco quanto la musica come azioni intrise di caratteristiche liminali o transizionali, mettendo in mostra il carattere "liminare" della musica, sospesa tra l'ambiente esterno e quello interno proprio del corpo. Ad accorgersi della dimensione del possibile, come caratteristica del ritmo in ambito musicale è stata Silvia Vizzardelli:

Il *morphing* dallo stile al ritmo avviene quando ci si comincia a rendere conto che lo stile ha a che fare con il tra, con il passaggio, con il movimento, con il riconoscimento, con la sintonizzazione. Non è qualcosa che appartiene a un soggetto o a una sua creazione, ma è qualcosa che si situa nel transito, nel passaggio tra due situazioni d'esperienza, uno sfondo e un'emergenza. Qui si avvia il movimento verso il ritmo (VIZZARDELLI 2010, p. 72).

Una liminarità che diventa dominante in alcune esperienze e forme d'azione: in amore come suggerito da Barthes, nell'arte in generale e in particolare nella musica

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare* di
Valeria Dattilo

come abbiamo provato a mostrare in questo contributo. E volendoci spingere ancora un po' oltre, ai limiti del nostro discorso, utilizzando un gioco di parole, potremmo dire che è proprio il nostro "stare al mondo" che è sempre liminare, come sottolineato da Wittgenstein quando afferma che l'uomo non è al centro del mondo, ma ai limiti del mondo (Cfr. DATILO, (2018), *Al limite delle parole*, in *Filosofi(e)semiotiche*, Vol. 5, N. 1).

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di
Valeria Dattilo*

Bibliografia

- AGOSTINO D'IPPONA** (396-98), *Confessiones*, trad. it., *Le Confessioni*, Milano, Rizzoli, 2006;
- BARTHES, R.** (1977) *Fragments d'un discours amoureux*, trad. It. *Frammenti di un discorso amoroso*, Einaudi, Torino, 2014;
- BENVENISTE, E.** (1966) *Problèmes de linguistique générale*, Vol. 1, Gallimard, Paris; trad. it. *Problemi di linguistica generale*, Milano, Il Saggiatore, 1971;
- CAGE, J.** (1961) *Silence*, trad. it., *Silenzio*, Milano, Shake Edizioni, 2010;
- DATTOLO, V.** (2018) *Al limite delle parole*, Filosofi(e)Semiotiche, Vol. 5, N. 1;
- DONÀ, M.** (2006) *Filosofia della musica*, Milano, Bompiani;
- FREUD S.** (1920) *Jenseits des Lustprinzips*, trad. it., *Al di là del principio di piacere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1975;
- JAMESON, F.** (1984) *Postmodernismo. Ovvero la logica culturale del tardo capitalismo*, trad. it. Stefano Velotti, Milano, Garzanti, 1989;
- KANDINSKY, W.** (1910) *Über das Geistige in der Kunst, Insbesondere in der Malerei*, trad. it., *Lo spirituale nell'arte*, Milano, SE, 1989;

*Sul ritmo e sulla
ripetizione. La
musica come arte
liminare di*
Valeria Dattilo

- MAZZEO, M.** (2005) *Storia naturale della sinestesia. Dalla questione Molyneux a Jakobson*, Macerata, Quodlibet;
- PIANA, G.** (1996) *Filosofia della musica*, Milano, Guerini;
- SHAKESPEARE, W.** (1596-98) *The Merchant of Venice*, trad. it. *Il mercante di Venezia*, Milano, Garzanti, 2015;
- VIZZARDELLI S.** (2010) *Verso una nuova estetica. Categorie in movimento*, Milano, Bruno Mondadori;
- WINNICOTT, D.W.** (1971) *Playing and Reality*, London, Tavistock Publications, trad. it. *Gioco e Realtà*, Roma, Armando Editore, 2004;
- WITTGENSTEIN, L.** (1922), *Tractatus logico-philosophicus*, 2a ed. London, Kegan Paul, Trench, Trubner and Co., tr.it. (1995a), [a cura di A.G. Conte], *Tractatus logico-philosophicus*, in *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, 3a ed., Torino, Einaudi.

THE ICY FACE OF NAPLES: CONTEMPORARY LANDSCAPES OF PIANO MUSIC**LA FACCIA GHIACCIATA DI NAPOLI: PAESAGGI CONTEMPORANEI DELLA MUSICA PIANISTICA**

LORENZO PONE

Abstract (IT): Scopo di questo saggio è quello di fornire una panoramica di quanto è accaduto nel campo della composizione per pianoforte a Napoli negli ultimi cinquant'anni, dagli anni Settanta ad oggi. Apparso on line - dal settembre 2018 e suddiviso in cinque “puntate” nella sua versione italiana - questa traduzione in inglese risulta essere più lunga e ricca, per via degli aggiornamenti che ho inserito nell'ultimo anno e per le evoluzioni o i cambiamenti di alcune situazioni, come la presenza della rete di registrazioni (ad esempio, quella di Montagano caso) che non erano disponibili al momento della pubblicazione della versione italiana. I titoli delle composizioni analizzate, così come i titoli di libri o articoli adottati come fonti, sono ancora riportati nelle lingue originali adottate dai compositori e dagli autori.

Abstract (EN): The aim of this essay is to give an overview of what has happened in the field of piano composition in Naples in the last fifty years, from the 1970s to the present day. Appeared on line since September 2018 divided into five “episodes”, this English translation appears to be longer and richer, due to the updates I’ve inserted during the past year and due to the evolutions or changes of some situations, as the presence of the web of recordings (at it is, for instance, Montagano’s case) that were not available when the Italian version was published. The titles of the analyzed compositions, as well as the titles of book or articles adopted as sources, are still given in the original languages adopted by the composers and the authors.

Keywords: contemporary piano music, neapolitan contemporary music, Naples

THE ICY FACE OF NAPLES:

CONTEMPORARY LANDSCAPES OF PIANO MUSIC

SECOND SECTION

LORENZO PONE

[ENGLISH TRANSLATION BY FEDERICO MÒNFIGO AND LORENZO PONE]

Born in 1989, **Claudio Panariello**, son of the composer Gaetano Panariello¹, is as Carlo Schiano a composer with a degree in Physics. Living in Stockholm at the present time, Claudio Panariello became a very proactive figure within the frame of the contemporary music scenario in Italy and Europe. The piano has a major role in his production: it's interesting in fact to remark how Claudio Panariello devoted himself, in the last few years, to a patient, careful and refined work on chamber music.

¹ The figure of Gaetano Panariello will be treated in the last portion of this essay.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

His *Piccolo inventario degli insetti*, composed in 2016 (and premiered in 2018), adopts the piano together with bass flute, sax, percussions and electronics. The atmosphere of this precious work it's intimate, with a declared aim to precision and a wonderful economy of means that allows Claudio Panariello's personal voice, tender and slightly exotic, to stand up within a perfect balance and mastery of the employed material. The use of the piano in this work with its filigree atmospheres is extremely idiomatic, discreet, and helps to paint the plots of a real poem. A poem recited in the open air, an almost a garden scene where the light of the game between instruments and electronics, (in particular the tensions generated by the interaction of electronics with the piano), seems to filter into a half-light space from an imaginary roof of leaves, fragments and foliage, all immersed in a restful and contemplative color. It would almost seem that when Claudio Panariello then thinks of the piano as a solo instrument, he does so when he understands it to be an electronic instrument in itself: in fact, in *Piccolo inventario*, the alchemy, the identification between piano and electronics is so successful, the balance underlying the sweetly exotic atmosphere emanating from the piece is so sought after that even Claudio Panariello's piano solo writing seems to be substantiated by the same "grammar". The language of *Piccolo inventario degli insetti* is sweet, suffused of a light with very low emotional temperatures, yet vibrant and capricious. At the same time is extremely powerful, especially when the very personal use of the spectralist *processus* that Panariello displays, evolves into a more resonant timbre. The entomological references of the skillful title, whose refined evocative power could lead one to think of Messiaen's ornithological vocation and classifying taste, is in fact the decorative pretext for a much broader discourse. A discourse on resonance, on the identification between the group of four instruments and electronics, a mutual mirroring in which initially the electronics is entrusted with the role of

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

representation of inorganic complexity and instruments with the gestures of organic structures that populate, in what is called to be the human representation of the world, animated and inanimate life. Leaving it the composer's own words:

“ [...] *Piccolo inventario degli insetti* finds its roots in my interest and fascination into *mechanisms* and how the unaltered perfection of the mechanical processes tries to imitate the perishable and complex imperfection of the organic ones. In this sense, I conceived the work as a *dialectic* between the two worlds, the organic one identified with the human performers and the mechanical one identified with the electronics then I set them into motion and let them interact driving the piece to a situation in which the electronics becomes more and more organic and the instruments remain trapped in alienating gears. The metaphor of the insects came up to my mind in a totally natural and automatic way: the sound-world that this piece builds bar after bar is meant to be the “soundscape” of a microscopic universe, with all his internal complexity, as well as the electronics is made up of several internal feedback chains, as a sort of “mechanical entomology” inside the hidden world of the computer that comes up and faces the acoustic world of the ensemble”².

As the composer himself says³, the experience of *Piccolo inventario* led him to new shores, new scores, as well as *Mitologia del Principe*, a commission from

² This text is available at the same link displayed on the footnote above.

³ Private conversation with the author of this essay.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

Divertimento Ensemble which displays the same organic of Stockhausen's *Kreuzspiel* (even though, enriched in the number of employed persussions), where the part destined to the piano is rather complex and engaging for the performer. And *Autopsia su una marionetta* (2018)⁴, a work Claudio Panariello himself considers the most efficacious arrival point of his very personal research on the form and the timbre started with *Piccolo inventario degli insetti*. In the truth, Panariello's patient and careful work on chamber music, which I mentioned above, started with another work, which is his first esemble work, *Macchina anatomica* (2015), first of an ideal suite built as a silent tribute to the Neapolitan scientist, alchemist and magician, the legendary figure of Raimondo di Sangro, Prince of Sansevero. The whole "sanseverian" cycle starts in fact with *Macchina anatomica*, following with *Mitologia del Principe* and *Automation for liquefying blood*: the latter will be premiered on next September 17th 2019. The instrumental production of Claudio Panariello, rich and complex as demonstrated, clearly needs an essay on itself and, unfortunately, the present text is not the right *lieu* for a deeper and more careful analysis⁵. Although, focusing on this cycle comes to a pivotal role in order to dive into the work for solo piano that Panariello considers to be a representative number of his catalogue. It's important to focus on two elements: *Piccolo inventario* detains the role of starting point for Claudio Panariello's research on mechanic elements,

⁴ No YouTube listening is available.

⁵ I will display a more detailed, complete and complex portrait of Claudio Panariello's chambre music production in a dedicated essay, while describing in several individual profile those who appear to be as the leading figures of the new generation of composers in Europe and out of Europe.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

automations and imperfections; this research, besides being combined with the evocation of Raimondo di Sangro di Sansevero, proto-scientist charmed by the anatomy, the study of the inner nature of the human body (which he evocatively called the “human machine”), which also gives Panariello’s music a strong link with the iced, surreal and somehow magic atmosphere of the nocturnal Naples already depicted above while analyzing Cilio’s *Sonata*, directly leads to his cycle of works dedicated to the piano as a solo instrument. The cycle I’m talking about is entitled *Fearsom critters*, started in 2015/16. It’s interesting to point out what Panariello himself made me notice⁶: the correct title, as imagined at first by the composer, should have been *Fearsome critters*, directly inspired by the collection *Fearsome creatures of the Lumberwoods*, a catalogue, a *bestiaire* of imaginary creatures that populates the forests of North America, which also had a certain evocative power on Luis Borges’ creativity. For some reason a print mistake baptized the name of the cycle as *Fearsom* instead of *Fearsome critters*. It was Panariello’s own choice to leave the misspelled title, because somehow⁷:

[...] I thought it’s give the whole thing a touch of deformity and fantasy, as it’s the case for the described imaginary creatures.

That’s how criteria of distortion, architected “misunderstandings”, *masquerades*, alchemy of the elements are trackable within the whole esthetics of Claudio

⁶ Once again, in a private conversation.

⁷ Again a private conversation with the author of the present essay.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

Panariello, almost a sort of self-identification with the noble and eccentric, super-cultivated Raimondo di Sangro di Sansevero. Those who know the topography of the town of Naples, town where everything is secret and hidden and nowhere else in the world, will surely also know where the (in)famous Palace and Chapel of the Princes di Sangro di Sansevero is located. It's one of the most mysterious, evocative and even creepy sites in the town. In the legendary chapel is still possible to admire one of the biggest enigma of the western sculpture, the *Veiled Christ*⁸, while in the *crypta* a creepy reproduction of Prince's anatomic models, released after the murder of a couple of servants, whose female exemplar was pregnant, can be admired by those who have the stomach. The first number of *Fearsome critters* is entitled *Filla-ma-loo-bird*, an imaginary bird that flies as a prawn walks: all the way to his backwards, because what he cares for is the place he's going to, but the place he's leaving.

[...] This total lack of interest towards the bird's end of the journey, is reflected within the piece by the adoption of a circle-like motion. The idea of "being back" sustains the whole work: the whole second section is the *inversion* (with some little variations) of the first [...]. The whole cycle-project's aim is to have a suite of piano miniatures.

⁸ Created by the sculptor Giuseppe Sanmartino in 1753, it's an impressive statue which obliges the observer to think that a real human body, representing the Christ, lays under a real white sheet, all together transformed in "marble" thanks to some terrible filter or sortilege.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

Filla-ma-loo-bird (other version) was presented in New York as a single piece and, immediately after, it was selected during a call for scores and played within the frame of the festival Risuonanze in 2016, in Udine (North-East Italy).

[...] I was exploring the use of multiphonics on the bassoon, together with a bassoonist, who asked me to compose a miniature for her. From the spectrum analysis of some mutiphonics that we selected together, I then deduced the harmonic fields that formed the basis of the piece. From those harmonic fields I built five sequences that represent the "horizontal" development of what the single multiphonics express "vertically". Later, in the solo piano version that became *Filla-ma-loo-bird*, this multiphonics conglomerate has been changed in its nature, becoming a series of clusters in the mid-high region that are observable from the 4/4 tempo indication of the *Un po' meno* section. The piece begins in a "germinative" way, with a structure that I have created in a semi-empirical way and that has become the starting point for the sound and formal exploration in other works, where the whole system has been created in a more precise and algorithmic way, as, for instance, it's the case with *Macchina anatomica*, composed more or less in the same period. I took individual notes from the acute regions of the first two sections, alternating them and dropping them into a rhythmic structure that now grows, now stops. This happens twice, and each time the musical structure is closed by a low note and then in silence; the low notes are the "fundamentals" of the individual sequences and in turn create an acronym that signals the transitions between one section and the next. The global structure of the piece (in the version for piano and not in the version for bassoon that, in fact, constituted the initial stage of *Filla-ma-loo-bird*, but does not exist as a piece from my catalogue),

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

follows the inspiration of the title: to return to the place that is being abandoned, without any interest in a new and unknown place”⁹.

As one can see, Claudio Panariello inclines to detailed and evocative explanations about his writing and uses terms such as “algorithmic”. His *forma mentis* is clearly of a scientific matrix, where there is no lack of evocative poetic suggestions, and mystical endings or linked rather to a romantic representation of what is scientific. This small masterpiece, lasting just over three minutes, starts from the same premises of spectralist investigation that innervates the refined and charming chamber production of its author. In some ways, however, *Filla-ma-loo-bird* manages to escape the mannerism, the rhetoric (albeit fascinating) of certain spectralist acquisitions, finding a language of percussive clarity on the piano that, more unique than rare case, is not unpleasant and indeed appears of an incredible pleasantness and poetic strength. The score is marked *Nervoso* and, while examining it, the observer can’t avoid to admire the rationality, the structure, the clarity of the writing itself. Some moments of sound-preciosity, set like jewels in the general textiles which are deliberately without pedal, stand up and reveal Panariello’s fine sense of timbre. Interesting, however, the use of the *sostenuto* pedal, which allows some harmonic conglomerates, the few who are displayed in this very linear and almost chaste score, to vibrate and create a “soundscape”, to use a word adopted by the composer himself¹⁰ when describing his *Piccolo*

⁹ Private conversation.

¹⁰ See above.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

inventario. The expressive and poetical use Panariello here makes of silence might also be a link to his major chamber music works, not last *Piccolo inventario*, which also evokes, in both cases, being here in presence of an entomological and an ornithological title, if not the language at least the imaginary of Messiaen, the grandpa of all those composers who have been somehow touched by the investigation of the spectrum. And once again, as with Bernardo Maria Sannino and Girolamo De Simone, we are in front of an exquisite example of a Neapolitan appropriation of the spectralist “grammar”, although in a way that appears extremely personal and efficacious, tempered by a lucent rationality and by a subtle sensitivity that prefers to find its own lyricism within the frame of a discrete and enigmatic game of voices, timbres and silences. Claudio Panariello’s refined, suspended, vibrating, inquiring, curious, systematic and clearly hypersensitive soul appears in this humble and sphinxed piano picture almost as if it were a coded writing. A writing to which, however, a subtly tormented dimension of the soul and an even excessively deep perception of the flow of things and of life are far from foreign. The research that Panariello conducts not only on form and timbre, which is in itself very successful, and of surprising effectiveness, so much so as to place his work in the foreground as that of one of the most interesting European composers of the moment, hides an underlying territory, probably tormented. But even the torment is treated by him in a clear way, perhaps not entirely rationalized (but after all why should it be?), rather elegantly encrypted, veiled behind the enigmatic mask of an alchemy of which the composer invites the listener (not less than the performer) to understand the tremendous and inevitable secret. The restlessness underlying this music is not obscure, it does not come from the underground as in *Cilio* and, as far as silence is concerned, it does not aspire to it as it happens in *Montagano*, perhaps in *Cilio* himself and, partially, in *De Simone*. Even the decorative aspect of Claudio Panariello’s writing, still present but strictly

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

supervised and controlled, does not spread in a direct confidence from the composer to the listener. But Panariello's cryptography does not grind its teeth and does not let itself go to exaggerated harshness in motives: everything is on the tip of a pen, on the tip of a finger, an aristocratic but at the same time profound, intense game, a tale in figures of an interiority that wants to reveal itself only to those that will prove to possess the key.

Born in the same year as Claudio Panariello, 1989, **Cosimo Abbate** is one of the most active composers of the new generation in Naples. In a few years he succeeded where others failed, which means to receive a number of performances, high in quantity nearly as much as in quality, of his most recent works. Between 2013 and 2018, Abbate composed a variety of works (*Woonteckt*, *Metaphonèsi*, *Quartetto*), adopting languages that conjugates a more tradition formal setting, as in the *Sonata* for cello and piano (2013)¹¹, to the entirely new conception of his most recent and still unachieved work, *CRA_log* for two violins, upright piano (also played with bow) and electronic elaboration, composed as an entrance exam piece for the University Mozarteum in Salzburg and, at the same time, a *hommage* to the Italian composer Gianpaolo Coral (1944-2011). Despite Abbate's production is somehow rich, at least considering his age, his catalogue at the moment does not include any work directly composed for solo piano. The admirable *Woonteckt*, written in 2014 and premiered in 2017, which followed the *Sonata* for cello and piano, adopts four

¹¹ Here live-performed by Abbate himself, with cellist Silvia Fasciano: <https://www.youtube.com/watch?v=PfYj4AOcYxs>.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

winds: here Abbate displays his mastery of wind instruments' resources, which is a constant element within his output. Already *Woonteckt*, differently from the more dramatic *Sonata*, shows Abbate's preference for simple lines: clarity, linearity and a great sensitivity for the architecture are distinctive of the language of this work, and it's easy to remark the same characters in the following production of its author. As mentioned, Abbate's catalogue doesn't include piano works, with the exception of a transcription, made by the composed himself, of his *Metaphonèsi*, a work written in 2018 and recently premiered. The original version is a "quintet" which makes use of a distinctive role for the solo oboe, here used by Abbate with a certain taste for the penetrating and sensual lyricism which is typical of the instrument, a melodic oboe singing on the harmonic textures built by flute, clarinet, bassoon and double bass as the only string instrument of the ensemble. The colour of the piece is what in French would be called *sombre*. We are in the presence of a choral, a sort of vast fresco: long backgrounds of the oboe are supported by a harmonic taste of considerable finesse and a sensuality that could even be related to the already analyzed piano writing of Enrico Renna. If the French *sombre* has to do with shadow, with nuance, with intimate reflection, the piece fully responds to this character. The greasy and dark hues ordered by the winds, in addition to the sixteen-foot register of the double bass, contribute to creating an interesting and virgin colour of an ancient organ. *Metaphonèsi*'s harmonic weave is very elegant, veiled with melancholy, but it remains transparent, complex and translucent at the same time, with a taste for intense colour that becomes synergic and not ancillary to the lyrical element. The painful but controlled interweaving of these pieces, which at times opens up to luminous harmonic glimpses that evoke open and airy landscapes, takes on the appearance of a severe and at times even caste writing, as if it were an ancient discant score, in the piano transcription. The airy, "greenish" dimension

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

given by the winds to this work radically changes nature in the well-planned and “architecture” transcription: Abbate becomes a medieval composer, weaving his exquisitely contrapuntal writing of a verticality veined by mysterious and speaking colours: it is a music that does not reveal its secret at the first listening. One has the perennial sensation that the entire piece yearns and aims for something, that the writing itself, even in its “discantic” disposition, seeks an arrival, a goal, a revelation. Although Abbate is clearly a composer seduced by the clarity of the simple and pure lines, by the transparent horizontal and vertical warp of the counterpoint, his writing has nothing to do with the game: it is subtracted from the intellectual pleasure of abstractionism, and it is the ever-present lyrical tension that is the proof of this. Comparing a work like *Metaphonèsi* to its predecessor *Ottetto* (2016), for flute, clarinet, violin, viola, cello, double bass and piano, based on declared suggestions from Ravel, there is a clear feeling that the most recent work is somehow the expressive center of Abbate’s production, where his lyricism and his voice appear distinctly personal. The intensity of *Metaphonèsi*, so bare and at the same time sensual, stands out when compared to the decorative and sometimes precious taste of *Ottetto*. In *Woonteckt* it almost seems that Abbate could have been a disciple of the *Groupe des Six*, in *Ottetto* the post-impressionist element is marked. In *Metaphonèsi* the expressiveness is dense and transparent at the same time and the song is subtracted from any decorative function, becoming rather psychological underlining, condensed of the harmonic thought and counterpoint always underlying in the language of Cosimo Abbate. Despite the fact that the piano version of *Metaphonèsi* is a score that, as in the best cases of transcription, goes beyond its nature of “alternative writing” and is instead outlined as a meditation on the previous material and even as a page in itself, we can point out that it would be desirable for Abbate to pay more attention to the repertoire for solo piano. An accurate and sensitive pianist himself, Cosimo Abbate has proved himself on the

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

keyboard, wonderfully accompanying his own *Sonata* for cello and piano. Interesting as the piano writing of the *Sonata*, in itself decidedly complex, differs (by force of things) from the pianistic language of *Metaphonèsi*. And it could not be otherwise: the *Sonata* for cello and piano¹² refers to a period decidedly earlier within Abbate's creative season. The piano part of the *Sonata*, with its wide expansions and the good willingness to let itself be played, in spite of the proclaimed daring, still carries within itself a romantic assumption that, if it does not disappear in the following works and in *Metaphonèsi* in particular (thought, moreover, for the winds: another world), sublimates or, maybe, one could say that it apparently disperses among the meanders of what could be defined as the *harmonic lyricism* of Cosimo Abbate: almost a sort of karstic phenomenon.

An accomplished and acclaimed pianist himself, **Giuseppe Devastato** (b. 1977) has a thriving career as a teacher in Italy, Spain and in the UK and is an affirmed chairman among a wide number of international piano competitions. His *Toccata* (2015) raised to the attention of the audience being premiered at Shanghai

¹² It's interesting to remark how other composers whose works have been analyzed within the present essay, dedicated more than one work to solo cello or to cello and piano duo: Bernardo Sannino's dramatic and monumental *Sonata* for cello and piano, premiered in 2018 in Berlin, or his aforementioned *Musica notturna* for cello and piano, composed in Paris and later transcribed for cello and orchestra by the composer himself, as well as his far back in time *Sonatina* for cello and piano, premiered in Naples in 2010; in the same concert, the aforementioned *Variations* by Chiara Mallozzi were premiered, followed in the time by *Entre l'ombre et la lumière* for cello and piano and, more recently, *Vox Arborea n. 2* both composed by Lorenzo Pone and dedicated, respectively, to the duo formed by Enzo Caterino and Bernardo Maria Sannino, and to Chiara Mallozzi.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

Symphony Hall in China¹³. Winner of the Gold Medal at Global Music Awards in Los Angeles (USA), Devastato's *Toccata* has been also included as a compulsory piece within several piano competitions, being at the moment required by Martha Argerich. It is, in fact, a virtuoso composition, whose structure is built on an interesting *tritonus* sequence. The *ostinato* behaviour of the left hand, in the first section of the work, gives the pianist to display his technical and agility qualities. Follows a section where the *ribattuto* figure is extensively explored and exploited. The grammar of this exciting page is based on an iron construction logic, within the perimeter of which the technical element, developed even with the double octaves, is configured telluric, volcanic, rough and of great plastic interest. Everything is structured with admirable economy of means, in the time of a battery of fireworks, and the technical disposition of the writing becomes a pretext for the investigation of particular piano gestures whose disposition seems original and of extreme power. In this short work, Devastato shows a happy and elegant hand while shaping the form, territory on which many pieces of the same nature often tend to slip. The rhythmic warp of the work has something idiomatic about proceeding for cells that wink at popular music, which gives it freshness and sparkling-speaking quality. Among Devastato's most performed works, *Romanza - Hommage à Mozart*¹⁴ owns the *dégagé* elegance of some Poulenc's pages. And it's not by chance that the name

¹³ Here the listening of the first performance: <https://www.youtube.com/watch?v=JfaHWDhvN50>, while the studio recording can be enjoyed at this link: <https://www.youtube.com/watch?v=VcY0HCtW4-A>

¹⁴ Here performer by Devastato himself: https://www.youtube.com/watch?v=-5F_i_N_tUY; the work also exists in a transcription for string orchestra, realized by the composer, and won the Silver Medal at Global Music Awards in Los Angeles (USA).

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

of a “post-mozartian” as Francis Poulenc comes to mind while listening to Devastato’s short lyrical and dreamy page. The thematic idea, so elegantly developed, blinks to Mozart’s *Sonata in A Major KV 331*, one of the most famous mozartian motifs. The elegant step and the refinement of the harmonies make one think of a conscious acquisition of some South American compositional models: I am thinking of Manuel Maria Ponce of the *Thème varié et finale*, composed for Andres Segovia, or of certain Villa-Lobos’ slow movements from his string quartets. Devastato’s operation, despite the modest subtitle *Hommage à Mozart*, is more than a simple *divertissement*: His mastery in controlling the individual voices, the *legato* directly expressed in the score as well as that implicitly required to the performer between the parts of the bass and tenor, reveals a preciousness that echoes Ravel and displays an extremely personal treatment of the evocation of music of the past: the entire jewel-like score is marked by a dreamy, distilled dreaminess, a melancholic elegance, an aristocratic taste for contemplation. Giuseppe Devastato’s taste for winking, for the musical *masquerade*, which in itself own a very refined character, appears again in *Dimitri*, very short *encore*-like piece premiered in 2001 and written as a tribute to Shostakovich. It is a piece that explores humorous gestures, which besides Shostakovich might recall Satie as well. Together with the two previous works and with the nocturne entitled *La gondola*, again a short page where elegance and sentimentalism appear to be one whole thing, this set of four pieces forms a non-declared collection¹⁵. In special *La gondola* displays and nearly-

¹⁵ All these works have been recently published in one volume by DaVinci Records, while some of them have been recorded by Giuseppe Devastato himself and also published by DaVinci Records.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

crepuscular taste for sensual and refined harmonies, with a wise use of a sort of harmonic *trompe l'oeuil* which makes Devastato's writing being strongly evocative and at the same time dreamy, nearly a poetry-translation in sound. His charming and sensitive taste is directly connected to Martucci's disposition towards refined and precious miniature works: how to observe the world through a wondering *kaleidoscope*. The harmonic fluctuations of *La gondola*, with their not obvious juxtaposition, like panels of a liberty or *art-déco* glass, are somehow a contemporary prosecution of later Martucci's exploration of non-usual dispositions of chords, colours and structured on the keyboard. A few have remarked how the too neglected Martucci's latest piano works, as well as his magnificent song cycle *La canzone dei ricordi*, display an engaging and incredibly original harmonic taste. Devastato, himself a fine and devoted performer of Martucci's music, grabs the nucleus of modernity, the anarchist and revolutionary purposes of the mature pages of the Neapolitan composer and builds on them his personal evocation. The whole operation owns much more than a merely *à la manière de* esthetics, while it stands up but itself as a *manifesto* of continuity of culture. Devastato's operation proves that, even adopting a declaredly traditional language, a composer of nowadays can bring to his time something new, in the terms that something new can also be something that a certain era has lost. His personal work on the grammar of short piano miniatures is, above all, a careful operation of philology. Philology is here never intended as mere reconstruction of a past or forgotten language, neither as a sterile "looking back at", but rather as an intimate journey in what a culture has to offer at its best, a *spiritual* philology, veined of nostalgic poetry as well as of a deep love for some forgotten treasures.

Enzo Caterino (b. 1978) currently active in Berlin, and already a cellist of the Berliner Symphoniker, has mostly made use of the piano in chamber works for

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

violin or cello. Relatively recently devoted to a coherent compositional activity, Caterino proposes a stylized vision of minimalist idiom with a hint of introspective character, which evokes the terse atmospheres of certain northern landscapes. Inspired by the example of Arvo Pärt, from which one can identify an affiliation to his works, Caterino currently operates a skilful and interesting contamination between his models and his personal idea, which nourishes itself with literary and audible suggestions. The activity that often sees him engaged in collaboration with other musicians, of both classical and non-classical extraction, leaves in his pages precious traces of a freshness and of “improvisational” flavour (as in the *Potsdam Concert*, documented online, where Caterino performs himself what can be considered a true symphonic poem¹⁶ “orchestrated” on the cello¹⁷) and moments of terse melancholy, that seem to refer to certain American minimalism. This is the case of *Empty frame # 1*¹⁸, a short, crystalline page that proceeds with soft and subdued colours. It could be said, at times, that *bichords* writing evokes the infinite possibilities offered by the cello, an instrument to which Caterino dedicated his formation and to which he has devolved the most significant part of his creative output so far. It is indeed through the cello, often combined with other instruments or supported by a *loop* system, that the penetrating and delicate poetry of this author

¹⁶ The piece is so dense (and, moreover, goes beyond the present treatment) that it deserves an illustrative space of its own that I promise to organize soon.

¹⁷ The performance can be enjoyed at the following link: <https://www.youtube.com/watch?v=XNO3gA6IuVU>

¹⁸ The track, from 2017, was given its first performance in Freiburg in December of the same year. There are no recordings on the web.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

is best expressed: the short “melologue” *The laughing hearth* or *La poetessa sulla spiaggia*, for instance, characterised by a more narrative and intensely monologue-like character, or the successful *Two sketches on the Fuji* in which, especially in the latter, the lyricism assigned to the cello unfolds on a transparent fluid fabric that finds its wonderful alter ego in the string quartets by Louis Durey (1888-1979)¹⁹ probably unknown to Caterino. *Empty frame # 1* proposes through its delicacy (also in relation to the adopted dynamics) a writing in which the overlapping of the voices is aimed at creating a polyphonic plot both translucent and complex. The climate is rarefied, and the lyricism, itself, of pieces like *Portree* seems to be delicately controlled as well as circumscribed in a sound context of great conciseness and expressive richness. The Japanese example is probably not even foreign to Caterino: in listening to his music, or in playing it (as it was for me, in the case of this short piano page) it seems to enter a vast environment with soft contours, white yet not empty and to realize, after only a moment of bewilderment, that this space contains something so alive and subtle that it remains intimately shaken and moved. This careful writing, with its intimate, expressive and diary-like flavour, is proof of the fact that adherence to minimalist models does not necessarily imply, as is too often noted, a soft clearance in favour of easy recipes.

Of a rare quality also appears the few works I was able to listen to of **Giuseppe Carotenuto** (b. 1976), first of the second violins in Naples, at the Orchestra del Teatro di San Carlo. Being also part of the group of composers who in 2013

¹⁹ They're hard to find. The author of this article has a score and an engraving.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

received from Ciro Longobardi the commission for a piano piece to be performed on the occasion of *PianoCity*, Carotenuto has appeared in the program of that event with *Nebbie* (2013), a suite of three pieces entitled respectively *Asa*, *Awa* and *Nami*²⁰. Devoted to Japanese culture and seduced by exoticism, whose evocation has on several occasions effectively contaminated with contemporary writing techniques (in this sense, it seems to be exemplary a refined anthology of *Haiku*, composed 2012²¹), Giuseppe Carotenuto investigates in *Nebbie* the distinction that Japanese tradition attributes to clouds: depending on the shape and time of day, each cloud has a precise name. The writing of this triptych reveals the approach to the keyboard typical of a non-pianist, in the measure of a remarkable freshness of inspiration and a certain instinct that guides the composer not to fall into the modular pitfalls suggested by the repertoire. This also involves the succession of a material that is sometimes not very pianistic, but which is far from resulting in effective and insurmountable performance difficulty. The unforeseen disposition of the registers and the sound stratifications (since, being clouds, the material is expertly treated by stratifications), contributes to the decidedly personal climate that emanates from this brief collection, all structured on charm and discretion. One is struck by the original treatment of the piano vapours, which actually find in these pieces such a shade of colour (due precisely to the uncommon arrangement of the registers and the equally adventurous distribution of the musical gestures between the two hands) as to directly evoke certain white and grey or certain pale blue and

²⁰ No registration is present on the web.

²¹ There are no available recordings.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

yellow of the clouds: it is almost as if it is the very shape of the three pieces that shapes the *contours* of them and not that the inspiration has followed, as is normally expected, the opposite process. Carotenuto thinks in orchestral terms and, in particular, in terms of orchestral filling: the sound texture is, in its originality of writing, extremely balanced even at the mere visual examination of the score. Not only the extremes of the sound material, bass and treble, are evident, but also the “belly” of the bands of sound desired by the composer, a real sea of inner voices continuously in motion, which are intertwined and overlap exactly as it happens for the transparent and icy cirrus or for the vaporous and high enemies in the sky.

Venetian by birth, but trained as a composer (and still living) in Naples, **Claudio Righetti** is a pianist with impressive skills and sound technique. Proof of this are his *Études*, unfortunately still unpublished²², which achieve a perfect identity between technical necessity and musical needs. The refinement of Righetti’s pianism is expressed in the *Études* by means of transparent harmonies, and a *quasi* “by drops” treatment (take, for example, the *Étude n. 1*, valid update of Clementi’s and Czerny’s models in an *icy, sidereal* writing) which is accompanied by an elegant, refined lyricism that almost evokes the “milky” atmospheres of a sophisticated jazz club. Noteworthy, in this sense, the very short *n.4*, which associates a *nonchalant* almost ironic, but at the same time aristocratic, taste to the Chopin-like model of the *arpeggiato* chords in wide position, with a *dégagement* from a 1940s film. The lyricism of Righetti’s contains something of the perfect

²² There are no recordings on the web.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

musicality of Poulenc's, in pieces like the irresistible and very elegant *Tango* (2007) or the *Ave Maria* for soprano, cello and piano (2011). Even in powerful works such as the monumental *Fantasia for organ* (2010) where a more sensual and mystical writing is combined with a lyricism that would not be hard to find in the organ works of authors of the 20th century Neapolitan School (such as Antonio Cece and Vincenzo Marchetti, whose Messiaen-like colourism meets the taste for the form, and the harmonized melody) Righetti's output is always controlled and *aristocratic*, never indulging in sentimentality or lack of restraint. In addition to the preciousness of *Étude n. 1*, a sound-distillate of crystalline purity and harmonic softness, we have the virtuosity of *n. 5, Sulle quarte*, written for Yuja Wang and by her enthusiastically received. These works represent a remarkable combination of tastes, influences and high technical profiles, and deserve a wide-ranging publication, as well as a worthy place in concert and the didactic repertoire: the necessity to combine technical study with a flexible, coloristic and refined pianism cannot be postponed, and would be guaranteeing pianists greater satisfaction in concert and competitions.

A rated teacher of the generation of Riccardo Muti and Laura De Fusco, of long and seasoned career, as well as himself remarkable pianist, **Luciano Tomei** (b. 1946) has held under his guidance different personalities of the performance and compositive scene (not only Neapolitan: proof is his son Massimo, an excellent concert performer, and Rosalba Quindici, composer and *puntOorg* member,

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

currently active in Bern)²³. He himself is among the most active pupils of Bruno Mazzotta (1921-2001), solid composer of Neapolitan adoption²⁴ who produced, in 1973, the sculptured and polished *Dialoghi* for piano, a complex piece with an atypical “panel-like” shape, whose writing appears very close to the *Imaginée n. 4* by Georges Auric (1899-1983). The remarkable, solid and sure sense of form widely present in all Mazzotta’s production (I still want to remember the wonderful *Quintetto 1951*, a typical example of Italian craftsmanship in those years, where the piano is flanked by flute, clarinet, violin and cello²⁵) he passed on to Tomei, (already, in 1978, the author of a *Konzerstück* for piano and orchestra²⁶) more directly than on to other artists. Wide, extended, emanating an icy glow, the 2002 *Sonata*, masterfully performed *world première* by Massimo Tomei within the aforementioned 2013 PianoCity festival, it appears as an articulated sculpture of luminous sharp blades²⁷. The treatment of the musical material seems to proceed almost as if by “shock”. The lyricism is intense, in a very high and measured melodic and harmonic control. The entire *Sonata* is abyssal, shiny and distant,

²³ Born in 1976, Rosalba Quindici has not produced anything for piano solo that she authorizes to be performed or divulgated.

²⁴ Born in Veneto, from an Apulian family.

²⁵ No recording is available. The only existing one is a semi-private recording produced by The Conservatory San Pietro a Majella of Naples, which is owned by the author of this essay, and it had a relatively private divulgation within the Neapolitan musical establishment.

²⁶ No recording is available.

²⁷ Listening is available at the following YouTube link:
<https://www.youtube.com/watch?v=By0Y4IHzm2Y>

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

almost like a spatial abyss, which does not involve any element of darkness or disturbance. The dominant colour evokes an ecstasy of cold light and, if certain agglomerations that could be Skrijabin's fruits peep out here and there together with a certain lyricism loved by Berg (as it happened, on a decidedly different musical level for content and atmosphere, in *Cilio*) the musical subject is treated with a personal and strongly connoted impulse. Tomei has with the musical material the very same strongly material, "physical" and carnal relationship that painters and sculptors have with colour, with canvases, with clay, wood, bronze, marble or whichever else. Transformation, manipulation and regeneration are the tools used by the artist in this vast *Sonata*, whose extension is based on a remarkable coherence and a formal, smudge-less domain. The first movement, an *Allegro moderato* that goes several times through an *Adagio* and consequent returns to *Tempo I*, is spiral-shaped: it gives off a cold, cosmic light, a sense of depth that has nothing to do with anguish, possessing but a sense of eternity and stillness of stellar phenomena. The song is there, but submerged, like the clear greens and blues scattered in luminous fragments among the sea currents. Il *Presto - Molto più lento* (almost double movement) which then returns to the *Subito presto*, recalls, by pianism, colours and gestures the wonderful, airy *Sonata* by Georges Auric (1932)²⁸ a model I only imagined by virtue of that sort of unconscious "encounters" between sensibilities that often occur even among composers of different eras, and without the need for some type of direct or indirect contact. A movement of deep colour, which needs a masterful finesse of touch and variety of attacks, unfolds between the dark colours

²⁸ One can listen to it at the following link:
https://www.youtube.com/watch?v=mclyR_DV29M&t=2s

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

of the extreme *grave*, and the crackling-crackles of the *excessive* that were so loved by Auric. This is followed by a recitative *Andante - Quasi mesto*, with a pensive and almost sculpted character in the rock: certain polished, straight, gigantic, natural yet squared blocks of rock come to mind in the shape of an installation of contemporary sculpture, essential from the “geographical” standpoint, so fine and irregular if observed at close range. Tomei loves register contrasts and uses them wisely in this movement: attention cannot fall and lyrical details as well as dynamic preciousness hit the listener, constituting a string of continuous surprises to be enjoyed, one after the other, in an ecstatic, absorbed, rapt silence. The conclusive movement, *Toccata - Allegro molto - Più lento - Tempo I*, is a much-measured example of rhythmic fantasy that preserves lightness and elegance despite the overt percussive nature of the writing. The entire *Sonata* seems merging by structure, and to converge on this movement, whose central section has a fascinating piano colour that opens up to evoke a more pronounced drama, but always highly calibrated and woven with transparent and crystalline hues. Work of ambitious proportions, particularly managed with perfect hand, this *Sonata* of solid structure and sparkling creativity, brings with it a considerable depth and introspective investigation a unique freshness, a powerful and creative force, and it remains a great piece of impressive pianism by beauty and *magisterium*: a nodal point, a *manifesto*, in my opinion, of contemporary *sonatism*²⁹.

²⁹ Tomei's *Sonata* could be effectively and intelligently combined with similar compositions by Henri Dutilleux (1916-2013) and André Jolivet (1905-1974).

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

Known and appreciated for his extensive theatrical production, especially for the golden, fantastic world of *Ballet*, **Gaetano Panariello** (b. 1961), a pupil of Aladino Di Martino (1908-1989)³⁰ and of Franco Donatoni (1927-2000) later, he distinguished himself for the decidedly colourful and “disneyan” taste of his orchestration. A work that Panariello (father of the aforementioned Claudio) personally describes as fruit of the years of apprenticeship, the *Sei preludi* for piano date back to the two-year period 1980/82³¹ and are appreciated for their dry, linear writing. Whoever is used to the sparkling universe of this artist’s orchestral score may, in principle, be pleasantly surprised by the meagre language adopted by Panariello in these brief juvenile sketches. In Panariello’s there is almost a *classic* trace, which is found in his works for the theatre, and in chamber music production: the opera in one act *Ajone* (for voices, solos and orchestra)³² in which an important role is entrusted to the harpsichord, whose essential timbre, employed by the composer in an abstract game of points and lines, is linked to the schematism of the *Sei preludi*. In this case, it is not a question of true neoclassicism, as it was the case of Di Martino or the contemporary Terenzio Gargiulo (1903-1972)³³ whose writing

³⁰ He has also left a small group of piano works, some of which are decidedly romantic, others impregnated with a vague *bartokian* suggestion, amalgamated with a brand language that is more ethnomusicological, or even with a sophisticated neoclassical flavour.

³¹ Published by Pucci Editore in 1985, one can listen to the n. 3 on YouTube at the following link: https://www.youtube.com/watch?v=BWwoLjYd_ys

³² Apparently no recordings are available on YouTube.

³³ Who also composed several piano pages, with a neoclassical layout. Very little of him is available for listening, with the exception of one movement, the *Toccata*, from *Sonatina n. 2*,

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

was in a certain sense *divergent* from the more dense and imposing architecture of Mazzotta's or Jacopo Napoli (1911-1994) but of "classicism of the spirit", the elective affinity of a soul that finds the most authentic figure of its expression in a rational, essential and supremely elegant logic. In the case of these six concise piano pages, where the concept of "concision" is much better than "brevity", an appellation at least as appropriate as that of "preludes", would have been that of *graphs*. The writing of Panariello's is in fact suited to the imaginary evoked by graphs: it is a game of lines, of trajectories that links points to each other, where the chromatic proceed of the writing remains supported by a refined melodic taste. The thematic warp of the first issue, which is very clean and very clear, gives proof of this when read: the same cleanliness, the same wise economy of means is found, barely-tempered by a more accentuated minimalism of the proposal, in the *Sonatina* for piano with subtitles *Tomyson*, a much later page (from 2005, where the tension to classicism returns in the spirit, if not in the subject). The second prelude, or graphic (or scheme if you wish) unfolds a terse lyricism in the form of an invention that goes up to four voices: the taste of this new-found purity, even in a restless and pulsating harmonic and melodic tension, can satisfy at a mere sight of the score, no less than listening or playing. The beauty of logic that is found in Panariello, these piano expressions appear to the literary writing of an Italo Calvino and his vision of a "modern art of writing": the Neapolitan composer's *graphism* here suggests the lightness of hand, the density of all meaning, "the tip of a pen" of the Ligurian writer: it is art of drawing, poetry of synthesis and exercise of expression. Even in

masterfully performed by Anna Maria Pennella:
<https://www.youtube.com/watch?v=SJaPYyOt0E4>

[divulgazione audiotestuale]

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

a passage like the third prelude, Panariello's algebraic prose does not yield to dryness, even when the material becomes more loaded, violent and percussive: the elegance of the writing is sophisticated, never cutting, of aristocratic, civil, urban and frank composure like the best pages of Calvino. Precisely in the linearity, in the essentiality of modes, in urbanity and in a certain aristocratic coldness, Italo Calvino saw the direction that was most desirable for him for a truly modern art, finally civilized and freed from the pompousness, from the pathologies or any Baroque preciousness, fruit a too exaggerated expression of the "self", typical of many expressionisms (both literary and musical) of the generation immediately preceding that of the author of the *Sei preludi*. Panariello's music shows here the uncluttered forehead, a clear, serene, frank and clean look, a modernity of lines, a smooth, schematic, bright and detailed architectural thought, the product of a lucid and rigorous mind. The six pieces are almost six "objects": their concrete value configures them almost as products of creation, of design, elements of a modern life, concrete but solid, very elegant workmanship. In his songs, such as the fourth or the aforementioned second, where the writing becomes more polyphonic, a decidedly chromatic lyricism emerges whose powerful beauty lies in not *being troubled*: a "cold" lyricism, without suffering, which remains elegant because of any pathetic externalization, composed in its urban privacy, always under control. The colour-scheme of Panariello's is not curvilinear or sensuous, nor sinuous and sensual, but linear, lucid, logical, rational: it is the aristocratic control of sensitivity on which it is itself innervated, and makes it attractive. Pages like the third prelude or the fifth, where the "graphic" writing is decidedly evident, are more like plastic sounding objects, produced by a decidedly civil line, which evokes, almost, materials with an essential profile: it comes from thinking of certain surfaces in metallic steel, or to the elegant plexi-glass of certain refined furniture. In these pieces the writing becomes more linear, but not angular: if he draws a corner with

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

a more abrupt profile, he does it to connect different ideas with absolute lucidity, smoothness and a concise conciseness. The “thematicism” that Panariello gives rise to in these pieces is thought, logic and, at the same time, action, image of efficiency of “semiographic” qualities, a musical plot that proceeds by signs, signals, vectors, directives and straight lines. This microcosm (since the six pieces, in their totality, are concentrated in duration) is “algebraic” yet not arid, logical without constipation, essential without a dry and percussive treatment of the instrument: even where the required requirements of touch require markings, detached and accents, the lucid discursiveness of the musical fabric remains fluidly pleasantness, eloquent and at the same time concise and effective narrative. The extensive harmonic expansions of fourths, as well as the fast, annotative, almost stenographic writing of the preludes *n. 5* and *n. 6*, are associated in defining a character that recalls the visual pleasantness of an architectural or mathematical sketch, which suggests an abstract texture to the eye, even in an accessible and clear context of symbols and words. Clarity, logic, strength, elegance: these characters can be found (appropriately declined, differently used and associated) in the orchestral writing of Gaetano Panariello, or even in his choral writing: the preciousness of a piece like *O magnum mysterium* (1998) or of the very elegant *Ave Maria* outline the profile of a sincere, elegant artist, who has been able to elaborate a personal writing, with a very distinct and comparable voice, in terms of attention, of pure individuality, to that of a Poulenc, who find its distinctive stamp in the clear and transparent beauty of *logic*.

Moody and telluric composer, **Patrizio Marrone** (born, like Panariello, in 1961), another illustrious disciple of Mazzotta, has recently made a recording for

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

the label Stradivarius³⁴ that represents a synthesis of his best production of the last twenty years of compositional activity. These *Conversazioni con le cose senza nome*³⁵, real observations above the imaginary, constitute in their entirety (only three, in fact, of the five works grouped under this title are actually dedicated to the piano) one of the most personal and original moments of the contemporary piano production, Neapolitan and not only. To call them improvisations transcribed on paper would be highly reductive, although the improvisational character is absolutely a peculiarity of Marrone's writing. Moreover, a very old recording project, called *Cadenze*, had already brought to light the vein of this composer whom I defined as moody as telluric: of all the artists mentioned in the course of this overview, Marrone is probably the one that gives greater importance to the rhythmic dimension. Humour and *telluricity* are also two characteristics that are easily made to associate with instrumental improvisation: after all, Marrone himself, during an event dedicated to improvisation, which he himself wanted during the 2013 PianoCity festival, revealed a virtuoso improviser of high stature. Yet, in my opinion, these *Conversazioni* represent much more than a mere recording of improvised sound events: in fact, one would almost say that Marrone has gone on for years to "improvise" this music within himself. It should also be said that the gestation of the three piano pieces of this collection, the first to receive the

³⁴ MARRONE Patrizio, *Conversazioni con le cose senza nome*, Ed. Stradivarius – Milano, 2016.

³⁵ Patrizio Marrone himself tells me part of the genesis: "The second and third *Conversazioni* were performed for the first time in Venice in 2004. The first one was added later and I adapted it, (with the appropriate modifications), from a piece of my stage music for *Hamlet*, a piece that underlined the moments of greatest indecision of the shakespearean hero".

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

imaginative and well-found title, is earlier than the works for violin and guitar on the recording (along with the magnificent elegy for recorder, *Non è una carezza*, a very successful and in itself perfect page, whose writing is closely related to the personal investigation that Marrone proposes, in the other passages presented, on the expressive resources of the single instruments). The three piano pages of the collection are decidedly divided into moments of an almost amniotic expansion, a sensation reinforced by the adoption of soft and subdued dynamics and gestures of a decidedly tonal nature, and sections (clearly distinct even within the same passage) where the rhythm and even percussion spring to the fore as a functional vehicle of expression. In particular, *Conversazione n. 2*, the most notable in my opinion among those dedicated to the piano, follows an immaterial, unreal and almost enchanting plot, an episode of dry agility, producing a superbly treated shadow-light, stasis-movement effect with extraordinary efficacy. The timbre dimension, which seems to constitute the new exploratory space *par excellence* for Marrone, coexists with the rhythmic instance, already “historically *marronian*” (such as certain episodes of his vast production of music for the theatre) in total logic, subtlety and relevance of expression: the balance between the sections, between the colours, the dynamics and the piano attitudes are in this piece calculated to the core, producing results of remarkable naturalness to listening to, and overwhelming tension. A similar structure innervates *Conversazione n. 1*, whose beginning measures share the dilated atmosphere of the following passage appearing themselves, however, more lyric: a murmured, almost “sylvan” song that unexpectedly leads the writing to solidify into more concrete and present dynamics and piano gestures. This gives rise to the rhythmic episode, which here is more instinctive and capricious (here is the moody and telluric Marrone): the plot becomes at times almost divisionary, fragmentary and crackling. All this living material is then poured into a real full, sort of quivering “wave” that becomes a

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

chord of chords in the central section of the keyboard, concluding the piece with a powerful suspension and a colour that evokes the blues and shining greys of “hardened steel”. Restless, unstable, almost a tribal dance, *Conversazione n. 3* is perhaps the page in which Patrizio Marrone’s writing appears more typical and recognisable (and recognisability is one of the strengths of this composer who has succeeded, in the course of his activity, to exemplarily *become* himself). It is a frantic, difficult piece (the suggestion could be, from far away, the fourth movement of Chopin’s *Sonata op. 35*): what is relevant in terms of execution, is not the percussion nor the force, but the motility, the elasticity of the wrist and the agility of the fingers to rendering restlessness, unpredictability, and the energy of writing. The texture of this page, crackling and nervous, makes it almost *ravelian* in the measure in which “ravelian” is here understood as an aristocratic domain of the emotion, applied to very fine a writing with a modern and elegant cut, and which naturally avoids any immoderation or sentimental *délabrément*. If already the Marrone of *Divertimento* for two pianos (2000) had shown admirable measure and wise control of emotions, although perhaps in a flirtatious context (sometimes discovered, as in the two extreme movements, but always refined) with a certain minimalist writing, the bottom bracket impresses by colours and depth. A markedly personal voice emerges from this page that seems to resonate like the monumental rock caves of the city coast, evoking those dark and at the same time majestic *cavernosities* of a solemn, secretive, mysterious and centuries-old majesty: an intense lyricism emerges, very measured, as severe as the grandiose natural architectures that it seems to evoke, deep and ancient, but at the same time incredibly modern and above all unique. Indeed, Patrizio Marrone’s modernism lies precisely in being, for this artist, a masterfully tailored suit: even his very personal minimalism evokes the fluid automatism of modern life, together with the sense of continuity and stability of our global society.

*The icy face of
Naples:
contemporary
landscapes of
piano music di
Lorenzo Pone*

The *Conversazioni con le cose senza nome*, of which I reserve the right to return to writing, represent in their totality the highest point of contemporary acquisitions in the panorama of the music composed in Naples at our times, as he speaks with an authentic, true voice. And without compromise.

[Conclusion]

[divulgazione audiotestuale]

JOHN CAGE, BETWEEN VISUAL ART AND VISIONS

JOHN CAGE, TRA ARTE VISIVA E VISIONI

ROBERTA RICCIO

Abstract (IT): John Cage di sicuro è conosciuto come compositore, probabilmente scrittore o anche associato agli Happenings e a Fluxus: ha prodotto altresì circa mille opere di arte visiva, tra stampe, disegni e acquerelli; anche grazie ai punti di contatto trovati tra Cage e i bambini, il contributo propone una rilettura dell'esperienza artistica di Cage in aperto riferimento alla produzione visiva, non specificatamente musicale nel materiale simbolico. Attraverso una segmentazione proposta tra acquerelli, disegni e stampe, tra la serie river rock and smock e la scrittura come arte visiva, il contributo proposto articola una lettura adeguata alla presentazione di Cage tra le fila della comunicazione e delle didattiche dell'arte.

Abstract (EN): John Cage is mainly known as a composer, probably as a writer or also associated with Happenings and Fluxus. But, he has also produced about a thousand works of visual art, including prints, drawings, and watercolors. Considering the relation between Cage and the children, the paper proposes a reinterpretation of Cage's artistic experience in open reference to visual production.

Keywords: John Cage, Fluxus, graphic score, visual art, zen

JOHN CAGE, TRA ARTE VISIVA E VISIONI

ROBERTA RICCIO

Sono passate quasi tre decadi dalla morte di John Cage, il suo valore è ormai riconosciuto a livello mondiale. Sembrano lontanissimi i tempi in cui il suo lavoro veniva contestato, messo in dubbio, deriso. Compositore, filosofo, scrittore; non è riuscito a limitare il suo genio ad un solo campo. Ma se è possibile che molti conoscano Cage come uno dei padri della musica contemporanea, quanti invece lo conoscono come artista visivo?

Le sue idee rivoluzionarie e la sua pratica non convenzionale hanno gettato le basi per numerosi aspetti in ambito musicale ed artistico: da Fluxus agli Happenings, dal campionamento musicale all'estetica relazionale. Conosciuto come compositore e performer innovativo, Cage è stato anche un artista visivo prolifico. Ha prodotto un corpus vasto, ma relativamente conosciuto, di acquerelli,

[divulgazione audiotestuale]

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

stampe e disegni. Tracciate quindi le coordinate di questo grandioso artista, mi chiedo come sia possibile che il suo lavoro non sia oggetto di studi, per esempio, in un'istituzione come l'Accademia di Belle Arti. Nel luogo per eccellenza della formazione all'arte, Cage non solo non viene studiato, ma a malapena è nominato.

Anche se il lavoro come artista visivo prende piede negli ultimi suoi vent'anni di vita, Cage è stato in contatto col mondo dell'arte da sempre. Amico del pittore Mark Tobey, ha imparato a giocare a scacchi grazie a Marcel Duchamp, ha aiutato Rauschenberg con la sua opera "*Automobile Tire Print*" guidando la sua auto su dei fogli di carta sporchi di vernice nera. Nel 1958 espone i suoi spartiti musicali presso la Stable Gallery di New York e vengono classificati dai critici come "opere d'arte visiva", ma è solo nel 1969 che crea la sua prima vera opera visiva: un plexigramma¹ serigrafato "*Not Wanting to Say Anything About Marcel*", un omaggio al suo amico Duchamp.

¹ PLEXIGRAMMA collage o assemblaggi fatti su supporti in plexiglass.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

Prima di dedicarsi ad una nuova opera d'arte visiva passano dieci anni, quando la proprietaria della Crown Point Press, una galleria di San Francisco, lo invita per insegnargli i processi della stampa e dell'incisione. Da lì in poi, Cage inizia a produrre una lunga serie di stampe, disegni e acquerelli. Come nella musica, anche nell'arte visiva Cage basa il suo lavoro su due punti fermi: operazioni casuali e tendenza ad eliminare l'espressione personale. Non vuole esprimere sé stesso, la propria personalità, è interessato al processo di costruzione di un'opera, al fine di perseguire un'esperienza puramente estetica. L'indeterminatezza e la casualità gli ricordano gli imprevedibili sviluppi della natura, per questo le ama tanto.

1.1 Gli acquerelli

Durante gli ultimi vent'anni della sua vita John Cage produce circa mille opere d'arte visiva. Negli acquerelli la non intenzionalità non è un processo, ma un modo per evitare di controllare come la forma e il contenuto determinino l'opera. Anche per l'arte visiva si rifà al pensiero Zen: liberare la mente dall'ego in modo che il lavoro possa scaturire dall'apertura all'esperienza. L'esperienza artistica, secondo Cage, ha il compito di aprire la mente a tal punto da far capire che, alla fine, le forme e i valori dell'arte non differiscono da quelli della vita stessa. Nelle sue opere d'arte, come nella sua musica, manca un centro. Non c'è inizio, né fine, è tutto un morbido fluire dell'esperienza.

John Cage, tra arte visiva e visioni di
Roberta Riccio



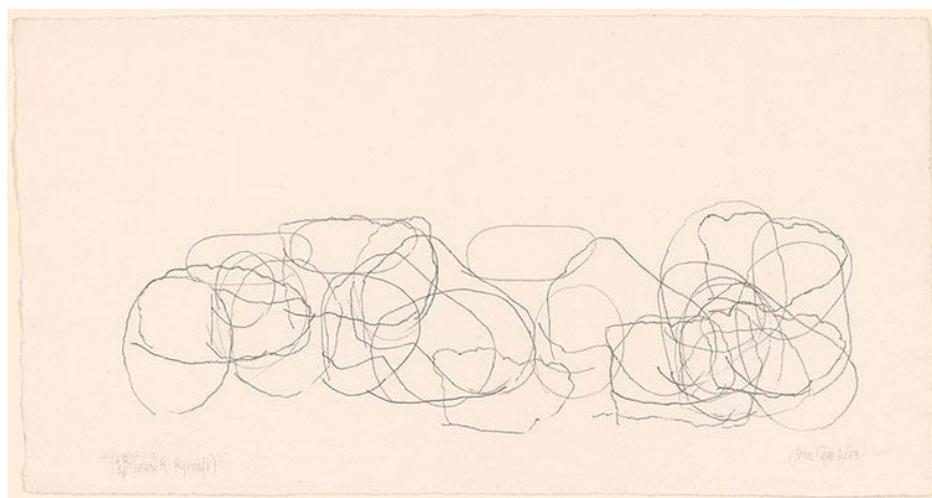
[Fig. 2 - *New River Watercolors, Series I, #3*, John Cage 1988]

Inizia “*New River Watercolors*” (una serie di 125 lavori che oggi verrebbero definiti “site-specific”) nel 1988 in occasione di un workshop di 7 giorni, da lui tenuto in Virginia. L’ispirazione la prende da alcune stampe e disegni, da lui realizzati nel 1983, tributo alla bellezza del giardino zen di un tempio buddista a Kyoto. Utilizza acquerelli, rocce del New River, piume di volatili (al posto dei pennelli) e un computer che serve a velocizzare il processo delle operazioni casuali. I materiali vengono numerati ed è il caso a scegliere quelli da usare. Prima di arrivare a posare la mano sul foglio, c’è un lungo e meticoloso lavoro di preparazione, una lunga riflessione anticipa l’azione. Poggia sulla carta i sassi, divisi in base alla grandezza, e ne disegna i contorni. Gli acquerelli di “*New River Watercolors*” sono un omaggio al divenire, potente e incontrollabile, della natura e rivelano l’interazione dinamica con le sue opere d’arte grafiche, inclusi i disegni Ryoanji che hanno dominato la sua attenzione per undici anni.

John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio

1.2 I disegni e le stampe

Cage si avvicina al disegno nel 1983, con una serie chiamata “*Where R = Ryoanji*”. Questa serie inizia con un disegno a matita realizzato da Cage per la copertina della traduzione francese del suo “*Mushroom Book*”, uno dei libri della serie *Editions Ryoan-ji*. In questo periodo è fortemente ossessionato dalle pietre, dice di esserne diventato matto, inizia così a collezionare pietre da ogni parte del mondo. Abbellisce casa sua con pietre di fiume, fossili, giada indiana, acquistate, trovate o inviate da amici. Cage sostiene di essersi sempre tenuto alla larga dalla scultura, ma ora pensa di amare l’immobilità e la calma delle pietre. Come scritto sopra, l’ispirazione viene da un giardino zen di Kyoto, infatti i riferimenti sono fedelissimi: i fogli di carta usati hanno le medesime proporzioni del giardino e i sassi adoperati sono 15, lo stesso numero di quelli presenti nel giardino reale.



[Fig. 3 - 2R/4 *Where R = Ryoanji*, matita su carta, John Cage 1983]

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

Per questa serie produce sia disegni che stampe e il procedimento è fedele a tutta la sua opera. Divide il foglio grazie ad una griglia e tramite l'I Ching capisce dove posizionare le pietre, man mano che la serie procede, aumenta il numero di volte in cui ne disegna i contorni. I disegni che inizialmente sono monocromi, iniziano ad acquisire colore, ma anche sul colore avvia un intenso studio. Arriva alla conclusione di usare colori con 17 pigmenti diversi, in riferimento alle 17 sillabe degli haiku, un tipo di componimento poetico giapponese. Anche se l'idea di "operazioni casuali" può far pensare ad una caotica e non ponderata accettazione degli eventi, è chiaro ormai che per Cage è esattamente l'opposto. Ogni scelta, ogni riferimento è estremamente ragionato, c'è un senso, una logica, un collegamento dietro ogni sua azione. Ecco che non sorprenderà sapere che alcune di queste opere, esattamente 15, verranno esposte in una galleria della Cinquantasettesima Strada quello stesso anno. Una cosa apparentemente superflua, come il numero di opere da esporre, per Cage è un modo coerente di fare riferimento alla sua fonte (quindici era il numero dei sassi presenti nel giardino del tempio di Kyoto). È come se ogni opera fosse un cerchio, in cui tutto torna; una linea chiusa in cui inizio e fine si sovrappongono, senza mai smentirsi.

1.3 River Rock and Smoke

La serie "*River Rock and Smoke*" merita un capitolo a parte. Siamo nel 1990 e a Cage rimangono appena due anni di vita, ha 78 anni e un'esistenza piena ed intensa alle spalle (un po' come per i cani, ogni anno di vita di Cage, corrisponde a 7 anni di un umano qualsiasi). Potremmo quindi azzardare che sia vecchio e stanco, la sua attività potrebbe esser stata rallentata dai segni inevitabili del tempo, invece no. Oltre al consueto lavoro musicale, Cage porta avanti una nuova ricerca per la sua arte, inizia a "dipingere" con il fuoco.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

Acquerelli, piume di uccelli, sassi e ora il fuoco, pare si stia impegnando a completare un ciclo in cui la finalità ultima sia quella di indagare l'origine della materia. Secondo la teoria dei 4 elementi di Empedocle, infatti, ogni sostanza esistente è composta da acqua, aria, terra e fuoco. Certo Cage non è il primo ad usare un simile mezzo, possiamo pensare ad Alberto Burri che nella metà degli anni cinquanta inizia a modellare la materia (legno e poi plastica) grazie alla forza del fuoco. Ovviamente i due approcci sono lontani e diversi, Burri usa il fuoco per plasmare un materiale, per Cage invece, fumo e fuoco sono il Materiale. Immaginate a quale livello di indeterminatezza e casualità porti una scelta simile? È perfetto! Non può controllare in nessun modo i segni che verranno impressi sulla tela.

Il procedimento: un grande foglio di carta assorbente umida è posto sul pavimento di cemento, sopra di esso fogli di giornale, imbevuti di alcol minerale, dati alle fiamme. Le lingue di fuoco vengono poi coperte con carta da acquerello inumidita. Come ultimo strato di questo rogo creativo, un pannello in fibra di masonite. Una volta spento il fuoco, si procede al lavaggio al fine di rimuovere le particelle di carbonio. Successivamente ai giornali preferirà la paglia, in grado di dare, secondo lui, una gamma di colori più vasta. Talvolta decide di lasciare l'opera spoglia di qualsiasi altro intervento successivo, in altri casi, al tripudio di fumo e fiamme, aggiunge il tema ricorrente dei sassi. Che sia acquerello, stampa, fuoco, l'arte di Cage non è mai figurativa, tende sempre verso l'astrazione, indubbiamente la forma che più si addice al caso.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*



[Fig 4. *River Rock and Smoke #21*, John Cage 1990]

[divulgazione audiotestuale]

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

1.4 Scrittura come arte visiva

Cage è stato anche uno scrittore prolifico, ma anche in questo campo sente dei limiti espressivi da dover oltrepassare. Per la scrittura della sua musica, la notazione classica non gli va più bene, sente di dover trasmettere all'esecutore delle sensazioni, degli approcci o indicazioni più dettagliate rispetto a quanto potrebbe fare uno spartito. Così cambia il modo di scrivere musica rifacendosi alle partiture grafiche. Non solo in campo musicale la sua scrittura sfonda delle barriere, anche la prosa e la poesia per lui hanno dei margini troppo limitanti.

La sintassi, secondo Norman Brown², è la disposizione dell'esercito. Mentre ci allontaniamo da esso, smilitarizziamo il linguaggio. La smilitarizzazione del linguaggio è condotta in molti modi: una singola lingua è polverizzata; i confini tra due o più lingue sono attraversati; vengono introdotti elementi non strettamente linguistici (grafici, musicali, etc.).

Molti degli scritti di Cage hanno delle impaginazioni singolarissime, per questo oltre che letti, andrebbero visti, come vere e proprie opere d'arte. Nello stesso periodo in cui il suo spirito d'artista visivo prende il sopravvento, pubblica una raccolta di scritti composta quasi interamente da mesostici.

² NORMAN O. BROWN letterato statunitense del '900, durante la seconda guerra mondiale lavorò per l'Office of Strategic Services, come specialista in cultura francese. Storico amico di John Cage.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*



[Fig. 5 - Un mesostico di John Cage]

Un mesostico è una poesia o un altro tipo di testo in cui le righe verticali e quelle orizzontali si intersecano, formando parole e significati su più livelli. Questi scritti, sebbene iniziassero come puramente creativi, alla fine divennero poesie generate da operazioni casuali. I mesostici emersero come un altro prodotto dell'esplorazione dell'indeterminatezza di Cage. Ha utilizzato operazioni casuali anche per altre forme di scrittura. Ad esempio, il suo diario: ha usato gli orari dei treni della metropolitana e altre fonti per decidere i caratteri tipografici, il numero di sezioni al giorno, i margini e una miriade di altre caratteristiche. Nei suoi primi mesostici, Cage scrive semplicemente una parola (di solito un nome) in verticale lungo la pagina, con tutte le lettere maiuscole, poi tira fuori una poesia usando la "spina dorsale" della parola iniziale. Secondo Cage, in un "mesostico puro", non ci sono lettere maiuscole ripetute che corrispondono alla lettera maiuscola precedente o successiva nella poesia. Le parole che circondano le lettere del dorso sono tratte da un testo scelto tramite operazioni casuali.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

Cage e i bambini

Durante tutto il suo lavoro, Cage si è più volte confrontato con il mondo dei bambini. Ma perché un artista, come lui, ha avuto l'esigenza di far sconfinare le sue ricerche in questo campo specifico? I motivi sono molteplici, innanzitutto per Cage la musica ha lo scopo di cambiare la mente, ampliare i confini, aiutare a pensare in modi diversi, esattamente lo stesso scopo che ha l'educazione. È ovvio pensare, quindi, che formare i bambini all'ascolto, sia un modo per farli crescere come individui. Questo concetto di "educare attraverso l'arte" può essere ricollegato anche alla sua vicinanza al movimento artistico "Fluxus", secondo il quale il bambino sarebbe "l'essere" più adeguato a compiere l'esperienza artistica, perché privo di preconcetti e sovrastrutture.

Egli stesso si è trovato a contatto diretto coi bambini: tra il 1938 e il 1940 insegna "musica creativa per bambini" in diverse occasioni e contesti. Al di là di ogni situazione lavorativa o inclinazione artistica, Cage sembra così vicino ai bambini perché forse è egli stesso a conservare, per l'intera sua esistenza, quelle caratteristiche tipiche dei più piccoli: curiosità, meraviglia, giovialità.

2.1 Musicircus for children

Nel 1984 Cage è chiamato a Torino, nell'ambito di un festival di due settimane a lui dedicato. Per questa occasione organizza un "*Musicircus*" in cui coinvolge bambini di ogni età. Circa 5 anni prima in verità, aveva presentato alla società Olivetti un suo progetto per un parco per bambini (lo aveva chiamato "parco amplificato"), ma la proposta non sembrò realizzabile.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

Ancor prima a Brema, in Germania, produsse un evento circense chiamato “*A house full of music*” a cui presero parte circa otto alunni di scuole di musica, suonando contemporaneamente il loro repertorio. L’esperienza di Torino è decisamente più grandioso: circa 800 bambini tra i 4 e i 12 anni suddivisi in gruppi, hanno cantato, suonato, fischiato simultaneamente canzoni, filastrocche, inni che già conoscevano, secondo un ordine determinato da Cage; il movimento dei vari gruppi permette di percepire la variazione dei suoni sia da parte di chi ascolta, sia da chi esegue. La Stampa ha dedicato all’evento, definito “disarmonico”, un lungo articolo, in cui oltre alla foto di Cage circondato da bambini, si parla di lui come “eterno bambino sempre pronto a sorridere”.



[Fig. 6 - Un fotogramma di un servizio realizzato dalla Rai su Musicircus for Children, 1984]

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

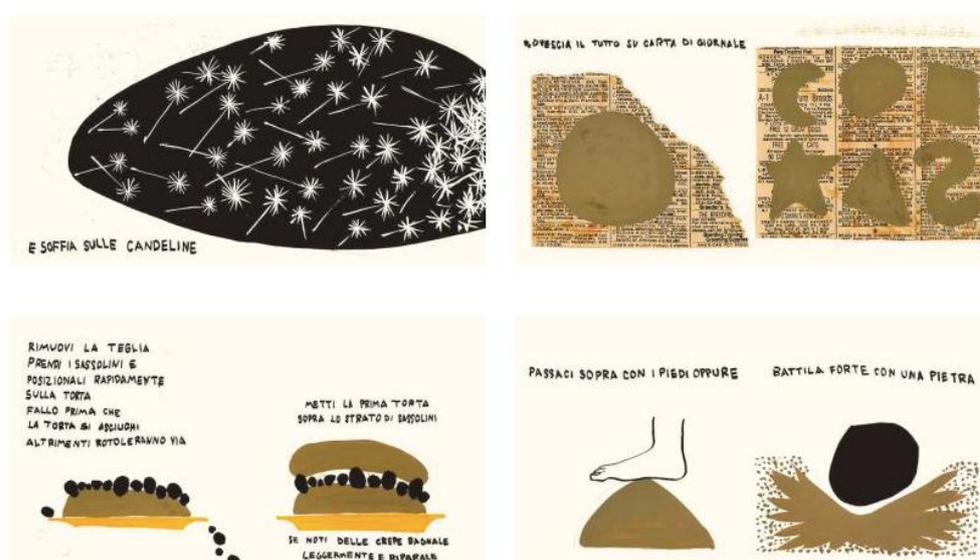
Alle rimostranze delle insegnanti Cage ha spiegato seraficamente il suo pensiero: bisogna insegnare ai bambini ad ascoltare in maniera più consapevole, è necessario imparare ad accogliere i rumori, così come si fa per i suoni. Parla di questa necessità come vera e propria cura per l'anima; sarebbe utile secondo Cage, vivendo in una società piena di rumori irritanti, includere i rumori nel concetto di musica, in modo da accettarli senza più demonizzarli.

2.2 Mud Book

Mud Book. Il libro delle torte di fango è un libro illustrato per bambini creato nella metà degli anni Cinquanta da John Cage e la designer tessile Lois Long. Pubblicato per la prima volta nel 1983, è un libro unico e divertente che spiega a grandi e piccini tutti i trucchi per realizzare al meglio il prototipo per eccellenza di ogni torta, la torta nella sua forma più elementare: la torta di fango. Con ironia e una veste grafica efficace e attuale, John Cage e Lois Long sintetizzano l'essenza del processo creativo che coinvolge prima di tutto l'atto pratico più libero, ispirando ogni lettore a diventare un cuoco fantasioso (e sporco). Il libro insegna ad usare la forza dell'immaginazione, grazie alla quale normali oggetti della vita di tutti i giorni possono acquisire importanza, prendere una nuova forma (estremamente cageana come cosa). Un semplice accumulo di fango si trasforma in una torta deliziosa e dei comunissimi fiori (nello specifico i soffioni) possono diventare scintillanti candeline. Viene così data dignità editoriale ad un gioco molto diffuso tra i bambini.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

Questo libro appare come un vero e proprio omaggio alla natura e alla creatività libera e talvolta indisciplinata, decisamente coerente a tutto il pensiero di Cage; dimostra, come se ci fosse ancora bisogno, lo spirito giocoso e irriverente del nostro artista, così distante dalla letteratura per l'infanzia di quel momento, nata per dare esempi di integrità morale, forza di carattere, dedizione al dovere, amor di patria, rispetto della famiglia, della religione, delle istituzioni.



[Fig. 7 - Alcune pagine tratte da Mud Book nella versione italiana]

Le esperienze di John Cage diventano stimoli per l'elaborazione di nuove strategie didattiche che, partendo dal vissuto degli alunni o da materiali (sonori e non) di uso comune o dalla semplice esplorazione di un determinato paesaggio, evolvono in percorsi creativi e formativi che si concretizzano in vere e proprie manifestazioni concertistiche in cui suoni, voci, silenzi, gesti trovano una logica ed espressiva coesistenza.

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di
Roberta Riccio*

In Cage la componente che mi appare dominante è indubbiamente la coerenza, non come sinonimo di immutabilità, ma come un continuo divenire, esplorare; un'infinita ricerca che però rimane fedele a principi e valori del suo pensiero, del suo essere, che inevitabilmente sfociano nel suo lavoro, perché per Cage arte è vita e le due cose non possono essere scollegate, settorializzate. Quello che pensa è quello che vive e quindi inevitabilmente quello che fa. Non sorprende, quindi, che verso gli ultimi anni della sua vita, per esempio, smetta di ascoltare musica, perché ritiene che i suoni più interessanti siano quelli della vita quotidiana, il rumore del traffico è per lui una sinfonia senza eguali.

Scrivere di Cage non è facile, bisogna percorrere gli infiniti sentieri in cui si è spinto. Ma alla fine appare chiaro che Cage, per quanto complicato e sfaccettato possa essere, è sì unico e solo nel suo genere, ma soprattutto integro e solido come un blocco di marmo, un sasso di fiume, racchiuso nei limiti finiti della sua persona eppure fuso con l'ambiente che lo circonda, ma nonostante tutto, coerente. La sua vita ha preso una piega ed è il suo modo di vivere a dargli gli spunti per la sua arte, che sia musicale, visiva o poetica. C'è posto nei programmi di studio accademici per un artista simile?

*John Cage, tra arte
visiva e visioni di*
Roberta Riccio

Bibliografia

CAGE, J. (2010) *Silenzio*, Milano, Shake;

CAGE, J. (2013) *Al di là della musica*, Milano, Mimesis;

FRONZI, G. (2014) *La filosofia di John Cage*, Milano, Mimesis;

KASS, R. (2011) *The Sight of Silence: John Cage's Complete Watercolors*,
Charlottesville, University of Virginia Press;

HWANG, I. (2007) *Il lungo treno di John Cage*, Milano, Obarrao;

SILVERMAN, K. (2010) *Begin Again: A Biography of John Cage*, New York, Knopf;

SYLVESTER, D. (2012) *John Cage*, Roma, Castelvecchi;

THOREAU, H. (2012) *Vita nel bosco*, Milano, Feltrinelli.

JONI MITCHELL, BLUE

PASQUALE RUSSO

Abstract (IT): In questo articolo si parla di uno dei dischi più rilevanti della storia della musica leggera: *Blue*, di Joni Mitchell, pubblicato nel 1971 per la Reprise Records. A soli 26 anni la musicista canadese era riuscita a realizzare un album estremamente elaborato, sia sotto il punto di vista musicale che sotto quello lirico, al punto che la profondità dei testi sembrerebbe suggerire un'età anagrafica ben maggiore. *Blue* si può infatti considerare uno dei primi dischi "on the road" di Joni Mitchell, dato che raccoglie esperienze fatte in Grecia, Spagna, Francia, ecc... Una delle caratteristiche che salta subito alle orecchie degli ascoltatori è l'onestà con cui la musicista parla di sé: una trasparenza radicale che raramente ha eguali nella musica leggera. Come accompagnamento per la sfera lirica, Mitchell opta per un arrangiamento generale molto scarno: nella maggior parte dei casi le tracce del disco sono costituite esclusivamente dalla voce accompagnata a turno da pianoforte, chitarra o dulcimer (strumento imparato in pochi mesi che Mitchell padroneggerà benissimo). L'articolo approfondisce il disco traccia per traccia e si chiude con una breve cronologia degli anni di composizione dell'opera.

Abstract (EN): This article talks about one of the most relevant records in the history of pop music: *Blue* by Joni Mitchell, published in 1971 by Reprise Records. Being just 26 years old, the Canadian musician has been able to make an extremely elaborate record, both in musical and lyrical terms, to the extent that the intensity of lyrics could imply the writer to be way more older than she really is. *Blue* can be considered as the first on the road records of Joni Mitchell, collecting experiences made in Greece, Spain, France, etc... One of the standing out features of the record is the honesty of Mitchell when she talks about herself: a radical frankness that has been rarely matched in pop music. As accompaniment for the lyrical side, Mitchell opted for a really bare arrangement: in most cases the tracks of the record only rely upon her voice accompanied by piano, guitar or dulcimer (the latter being an instrument that the musician learned in few months with impressive outcomes). The article examines the record track by track and is followed by a short chronology of the composition period.

Keywords: Blue, Joni Mitchell, popular music, 1971

JONI MITCHELL, *BLUE*

PASQUALE RUSSO

Quando nel marzo del 1970 uscì *Ladies of the Canyon*, Joni Mitchell aveva 26 anni e si era già guadagnata la stima e l'affetto da parte del pubblico e da parte dei colleghi musicisti. La gavetta nella seconda metà degli anni Sessanta aveva dato i suoi frutti: partita dal circuito dei folksinger a Toronto, si era poi spostata prima a New York e in un secondo momento in California; questa carriera folgorante le aveva dato la possibilità di incrociare e confrontarsi con gente come Neil Young, David Crosby, Graham Nash, Stephen Stills, Leonard Cohen, Johnny Cash e molti altri. La Mitchell era piena di talento: dotata di una voce eccezionale – da molti descritta come “angelica” – riusciva a stregare in pochi minuti chiunque la ascoltasse. Era anche un'ottima chitarrista e adorava sperimentare le accordature aperte ma, soprattutto, era molto brava con le parole. Fu Mr. Kratzman, un insegnante delle scuole medie, a incoraggiarla a sviluppare il suo lato artistico, seguendola nella pittura e nella poesia. Mr. Kratzman le ripeteva: «*Se puoi dipingere con un pennello, lo puoi fare anche con le parole*» e la Mitchell prese molto sul serio il consiglio, cominciando a esercitarsi nello scrivere poesie.

[divulgazione audiotestuale]

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

Il talento di Joni Mitchell era innegabile, tanto che un sondaggio del 1970 indetto da *Melody Maker* la vide eletta “miglior cantante del mondo” (e all’epoca vi erano rivali come Grace Slick, Janis Joplin, Aretha Franklin, Judy Collins, Laura Nyro, Joan Baez). Alla Mitchell il successo comincia però a stare un po’ stretto e decide di partire per una vacanza in Europa. È un periodo un po’ travagliato dal punto di vista sentimentale, perché la storia con Graham Nash non sta andando bene: gli impegni dell’uno e dell’altra li vede spesso lontani, le incomprensioni aumentano. Joni Mitchell è già rimasta scottata da un matrimonio naufragato e diventa sempre più cosciente della propria inclinazione ad essere priva di legami, un’inclinazione che però spesso finisce per tradire nella pratica. Questa doppia tendenza – bisogno di libertà e desiderio di creare legami – è una delle caratteristiche che la accompagnerà per tutta la carriera. A Formentera, Joni prende la netta decisione di chiudere la storia con Nash e glielo comunica via telegramma; i due restano però amici e nessuno serba rancore verso l’altro. La Mitchell continua la sua vacanza dividendosi fra Matala (Creta) e Parigi, con occasionali visite in Inghilterra. Nell’estate del 1970 ritorna negli Stati Uniti e intraprende una relazione con un artista americano conosciuto durante la vacanza europea: James Taylor. Il suo secondo disco, *Sweet Baby James*, gli aveva donato una buona dose di fama, che crescerà proprio tra il 1970 e il 1971. Joni e James vanno molto d’accordo, sono in estrema sintonia anche dal punto di vista musicale. A partire da settembre, la Mitchell comincia a testare dal vivo dei nuovi pezzi, e in alcune occasioni è accompagnata da James Taylor (come ad esempio a Vancouver in un concerto di beneficenza per finanziare Greenpeace il 16 ottobre 1970 e divenuto live album, *Amchitka*, o in un’esibizione – diventata un CD bootleg – alla Royal Albert Hall per la BBC). Tra i nuovi pezzi figurano titoli come *California*, *Carey*, un pezzo chiamato a volte *I Wish I Had a River* e altre volte solo *The River*; la Mitchell

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

avverte spesso il pubblico che i pezzi non sono ancora completi e prima di suonarli si dilunga a raccontare aneddoti legati alle canzoni.

A gennaio del 1971 cominciarono le sessioni di registrazione sia per James Taylor che per Joni Mitchell; il primo avrebbe pubblicato a marzo *Mud Slime Slim and the Blue Horizon*, accrescendo la sua fama. Taylor continuò a collaborare con la Mitchell, aiutandola nelle registrazioni del nuovo disco, che si sarebbe intitolato *Blue*. I mesi di incisione non furono semplici, perché a marzo si chiuse anche la storia con James Taylor. Da diversi mesi la Mitchell stava vivendo un periodo di confusione: oscillava tra l'amore per Graham Nash e quello per James Taylor; avvertiva che l'ambiente musicale e quello sociale stavano inevitabilmente cambiando (durante la sua esibizione al terzo festival dell'Isola di Wight, a fine agosto del 1970, dei facinorosi salirono sul palco e interruppero momentaneamente il concerto). Il titolo scelto per il disco doveva evocare una sensazione di tristezza e melanconia: la Mitchell si sentiva completamente senza difese e la cosa traspariva in maniera evidente a qualunque ascoltatore. Kris Kristofferson, uno dei primi che poté sentire il master finale, si rivolse a Joni dicendole «*Joni! Keep something of yourself!*». Il disco fu pubblicato il 22 giugno 1971 e diventò ben presto doppio disco di platino nel Regno Unito e disco di platino negli Stati Uniti.

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo



La foto in copertina è opera di Tim Considine: ritrae la Mitchell durante un'esibizione del 1968 al Troubadour di Los Angeles. Sul suo sito personale, Considine ha messo in vendita una versione della foto senza il microfono e senza le modifiche apportate dall'art director (l'originale). La foto in copertina sembra ricordare molto quella sul disco *Otis Blue* di Otis Redding. Ad aiutare la Mitchell, Stephen Stills al basso, James Taylor alla chitarra, Sneaky Pete Kleinow alla *pedal steel guitar* e Russ Kunkel alle percussioni. Il disco si apre con queste parole:

I am on a lonely road and I'm travelling

[divulgazione audiotestuale]

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

È il primo verso di *All I Want*, che dà un senso a tutto il disco. La Mitchell concepisce *Blue* come una sorta di diario emotivo, scritto durante un periodo di continui viaggi. Il tema del viaggio, che tornerà come protagonista in *Hejira*, è molto caro alla Mitchell; per lei, viaggiare è il modo migliore per saggiare la libertà, per fare nuove esperienze e, soprattutto, per ritrovare la serenità durante periodi particolarmente complicati. Una serenità che significa maggiore sintonia con se stessi: i testi scritti in viaggio traducono alla perfezione il suo stato emotivo, sono come degli specchi dentro i quali la Mitchell può riflettersi e ritrovare il filo in quel «gomitolo arrotolato dall'interno». Tradurre in testi e in musica per acquisire maggiore consapevolezza, sembra essere questo lo scopo più o meno implicito che ha guidato la Mitchell durante la scrittura di *Blue*, e sembra confermarlo quando in un'intervista del 1979 dichiara:

By the time of my fourth album, Blue, I came to another turning point— that terrible opportunity that people are given in their lives. The day that they discover to the tips of their toes that they're assholes [solemn moment, then a gale of laughter]. And you have to work on from there. And decide what your values are. Which parts of you are no longer really necessary. They belong to childhood's end. Blue really was a turning point in a lot of ways.

All'epoca del mio quarto album, *Blue*, ci fu per me un altro punto di svolta – la tremenda opportunità che è data a ciascuno nella vita. Il giorno in cui si scopre di essere degli stronzi dalla testa ai piedi [una pausa solenne, poi uno scoppio di risa]. E devi partire da questo. E decidere quali sono i tuoi valori. Quali parti di te non sono più davvero necessarie. Appartengono alla fine dell'infanzia. *Blue* fu un punto di svolta in molti modi.

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

Ed è anche per questo che il disco suona così *sincero*: abbiamo già parlato della reazione di Kris Kristofferson quando sentì il master finale e la Mitchell completa il discorso nella stessa intervista, quando afferma:

There's hardly a dishonest note in the vocals. At that period of my life, I had no personal defenses. I felt like a cellophane wrapper on a pack of cigarettes. I felt like I had absolutely no secrets from the world, and I couldn't pretend in my life to be strong. Or to be happy. But the advantage of it in the music was that there were no defenses there either.

Ci sono pochissime note disoneste nel cantato (di Blue). In quel periodo della mia vita non avevo difese personali. Mi sentivo come l'involucro di cellophane su un pacchetto di sigarette. Mi sentivo completamente senza segreti di fronte al mondo e non potevo certo pretendere di essere forte nella vita. Oppure felice. Ma in musica, la cosa positiva fu che anche qui non avevo difese.

Dal punto di vista musicale, gli arrangiamenti sono scarnissimi: in tutti i pezzi troviamo la voce della Mitchell che fa da protagonista, accompagnata dal dulcimer, dal pianoforte, dalla chitarra ma raramente ci sono più di tre strumenti suonati insieme e, anche quando succede, è sempre la voce a primeggiare.

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

Tracklist del disco

Side 1

1. "All I Want"
2. "My Old Man"
3. "Little Green"
4. "Carey"
5. "Blue"

Side 2

6. "California"
7. "This Flight Tonight"
8. "River"
9. "A Case of You"
10. "The Last Time I Saw Richard"

Joni Mitchell, *Blue*
di Pasquale Russo

1. **ALL I WANT** è il pezzo in cui la Mitchell descrive l'amore come un miscuglio di eccitazione, desiderio, bisogno, ma anche dolore e ferite reciproche. Joni ama e odia il suo amante; vuole fargli lo shampoo, realizzargli un maglione, ma odia la gelosia e il male che ci si fa a vicenda. È il pezzo in cui viene fuori maggiormente l'eterna battaglia che Joni vive fra amore e libertà. «*I love you when I forget about me*» è il verso più riuscito nella sua ambiguità: può voler significare che la Mitchell ama l'altro quando riesce a farle dimenticare di sé e dei suoi problemi, ma anche che riesce ad amarlo solo a patto che si dimentichi dei momenti in cui la fa soffrire, dunque solo quando è lei a fare un passo indietro e a sacrificare una parte di sé. Quando non succede, l'esito è scontato: «*Do you see how you hurt me, baby? So I hurt you too, then we both get so blue*». La musicologa Sheila Whiteley ritiene che *Blue*, e più in particolare *All I Want*, sia importante anche per il modo in cui si viene a definire un nuovo tipo di cantautorato femminile. Nel suo *Women and Popular Music: Sexuality, Identity and Subjectivity* (Routledge, New York, 2000) scrive:

She is the theme and placed at the center of her story. The first track "All I Want" shows her to be "On The Road", typically the male domain of rock, evocative of Jack Kerouac and the gestalt of Route 66. Mitchell is the lonely traveler, but she is one who is there by choice, aware that the counter-culture of the 1960s had done little to extend its freedoms to women, especially in turns of musical equality.

2. **MY OLD MAN** è ispirata alla storia con Graham Nash. Il tipo di amore di cui parla è più tranquillo: l'uomo che le sta accanto sembra in grado di donarle serenità (*Keeping away my blues*) e calore («*He's the warmest chord I ever heard*») e la loro

Joni Mitchell, *Blue*
di Pasquale Russo

unione può sopravvivere anche senza ufficialità («*We don't need no piece of paper from the city hall/keeping us tied and true*»). Quando l'amore finisce, la Mitchell ricorre ad immagini domestiche: «*The bed's too big, the frying pan's too wide*». È un'altra faccia dell'amore, quella senza tormenti ma fatta di piccole nostalgie.

3. *LITTLE GREEN* è l'unico brano composto anni prima: risale infatti al 1967. Inizialmente ritenuta criptica, divenne poi evidente che il pezzo fosse dedicata alla figlia che la Mitchell diede in adozione nel 1965. La cosa diventò di pubblico dominio solo nel 1993, quando una ex compagna di stanza della Mitchell alla Alberta College of Art a Calgary decise di vendere a un tabloid la notizia. In un articolo del 1998 sul *Toronto Globe and Mail*, Michael Posner spiega meglio la situazione strappando alla Mitchell una delle prime dolorose confessioni sulla vicenda:

Joni Mitchell [...] was just 20 years old, an art-school student in Calgary, when she became pregnant in 1964. Afraid to tell her parents, she fled to Toronto. Her relationship with MacMath ended shortly after. Their daughter, Kelly Dale, was born the following February in a charity hospital. There was an impromptu marriage of convenience to folk singer Chuck Mitchell, but Kelly Dale was soon given up for adoption. As Mitchell explained last year, "I was dirt poor. An unhappy mother does not raise a happy child. It was difficult parting with the child, but I had to let her go."

Una volta conosciuto il nome della figlia, Kelly, è facile capire la scelta poetica nella canzone: "Kelly green" è infatti il nome di una particolare sfumatura di verde. E il verde è il colore della primavera, per cui la Mitchell auspica «*call her green and the winters cannot fade her*».

Joni Mitchell, *Blue*
di Pasquale Russo

4. **CAREY** è il brano che parla più esplicitamente dei viaggi fatti nel 1970, e si riferisce in particolare al periodo in Grecia, a Matala. Qui la Mitchell sembra stia cominciando a sentire la nostalgia di casa («*Oh, you know it sure is hard to leave here, Carey, but it's really not my home*»), ma è più plausibile che abbia bisogno di continuare a viaggiare («*Maybe I'll go to Amsterdam, or maybe I'll go to Rome*»). Forse ha solo bisogno di troncare la storia con Carey, il protagonista della canzone, un amore passeggero vissuto più dal punto di vista fisico e sensuale. Quello che sembra essere il reale protagonista della canzone è Carey Raditz, che rilasciò un'intervista sulla breve storia con la Mitchell al Wall Street Journal nel 2014. A giudicare dalla canzone, per lui non vale neanche la pena lasciar spazio alla tristezza, perché a Matala c'è tanta musica e c'è anche un cielo stellato da godersi («*But let's not talk about fare-thee-wells now, The night is a starry dome /And they're playin' that scratchy rock and roll Beneath the Matala Moon*»).

5. **BLUE** è uno dei due pezzi più squisitamente poetici di tutto il disco. Anche se si provasse a recitare il testo senza l'accompagnamento della musica, sarebbe evidente la musicalità creata dalla sequenza di parole. Il talento della Mitchell si evince non solo dalla scelta dei termini, ma anche dalla sua capacità di recitare e cantare i versi, attraverso pause, accelerazioni, prolungamenti. In tre minuti esatti, il pianoforte e la voce di Joni Mitchell riescono ad essere estremamente evocativi. Non è chiaro chi sia il reale destinatario della canzone, ma è un'ambiguità che rinforza il senso poetico del brano, donandogli un'universalità primordiale – a differenza delle altre canzoni dell'album, dove l'universale viene ricreato tramite piccole storie quotidiane. In *Blue* gli unici riferimenti più concreti sono quelli nel bridge: «*Acid, booze, and ass, needles, guns, and grass, lots of laughs*» un elenco che in sette termini descrive alla perfezione l'epoca storica della fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta, riferendosi in particolare al senso di disillusione che

Joni Mitchell, *Blue*
di Pasquale Russo

stava ormai prendendo piede dopo la sbornia di utopia degli anni Sessanta. Il verso può valere anche come piccola nota autobiografica nella relazione con James Taylor, che aveva una lunga storia di dipendenza dall'eroina. Per il resto, il brano fa altri riferimenti agli aghi sulla pelle («*Songs are like tattoos*», «*Ink on a pin, underneath the skin, an empty space to fill in*») ma soprattutto a un altro elemento associato al colore blu: il mare. Gli esempi più lampanti sono i versi «*You know I've been to sea before*», «*Well there's so many sinking now you gotta keep thinking you can make it through these waves*», ma anche – nel finale – la conchiglia dentro cui invita idealmente ad ascoltare la canzone, che è un sospiro, una «*foggy lullaby*». Il mare metaforicamente può indicare sia l'intera vita sia la depressione. Quando la Mitchell canta «*Crown and anchor me or let me sail away*» può voler dire due cose: o sta parlando a un amante, a cui chiede impegno e fedeltà perché lei è già capace di “navigare da sola” (lo mette in guardia quando dice «*I've been to sea before*», e gli mostra l'aut aut con il «*let me say away*»); oppure si sta riferendo alla depressione, che in alcuni momenti la blocca e in altri la lascia libera. I “numerosi affondamenti” sono quelli a cui assiste la Mitchell guardandosi attorno e osservando persone rimaste orfane dei sogni che li avevano animati fino a qualche anno prima e che ora cercano di riempire un vuoto con le droghe o che decidono, più drasticamente, di farla finita. È necessario continuare a pensare di potercela fare a restare a galla «*through these waves*», di potercela fare a superare la tempesta. Vi è poi una strofa molto criptica:

*Everybody's saying that
Hell's the hippiest way to go
Well, I don't think so
But I'm gonna take a look around it, though*

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

Tutto si gioca sull'interpretazione della parola "hell". Qual è l'inferno a cui sembra vogliono spingerla gli altri? Sono le cose elencate prima? La Mitchell non è d'accordo con la conclusione che le viene suggerita, e dice piuttosto di voler continuare a osservare da lontano – magari per non ritrovarsi ad essere schiava di qualcos'altro. Il brano si conclude con un accordo di settima, che dà alla canzone un senso di sospensione.

6. Il secondo lato del disco si apre con **CALIFORNIA**, un altro pezzo dedicato ai viaggi, scritto durante un soggiorno parigino. Mentre sfoglia il giornale e legge le notizie sul conflitto in Vietnam («*They won't give peace a chance*»), la Mitchell esprime nostalgia di casa; a mancarle è soprattutto il caldo ma, in generale, la California le manca così tanto che una volta tornata sarebbe capace anche di baciare «*a sunset pig*», probabilmente un poliziotto in pattuglia sulla Sunset Avenue. La canzone procede col racconto di un aneddoto risalente al periodo in Grecia (e qui torna probabilmente a parlare di Carey, il *redneck* a cui lasciò una fotocamera che le era stata donata da Graham Nash) per poi passare al periodo del soggiorno in Spagna. In ognuno di questi posti, la Mitchell non vede l'ora di tornare in California, perché:

Oh it gets so lonely
When you're walking
And the streets are full of strangers
All the news of home you read
Just gives you the blues

Joni Mitchell, *Blue*
di Pasquale Russo

7. **THIS FLIGHT TONIGHT** vede alternarsi parti quasi parlate (o sussurrate) e un ritornello cantato con grande energia. Anche in questo caso si parla di un viaggio, un viaggio in aereo per raggiungere Las Vegas. Più che la destinazione, a Mitchell interessa quello che ha lasciato nel luogo da cui è partita: subito si pente di aver preso l'aereo, presa dai rimorsi («*Turn this crazy bird around, I shouldn't have got on this flight tonight*»). È ancora una volta combattuta per i sentimenti che prova verso l'amante da cui si è separato, prova a distrarsi con lo champagne e con la musica, ma sfortunatamente alla radio di bordo passano una canzone che dice «*Goodbye baby, baby goodbye, ooh ooh, love is blind*» (potrebbe essere *Bye Bye Baby* di Frankie Valli and the Four Seasons). L'aereo però sta ormai atterrando a Las Vegas e alla Mitchell non resta che augurarsi che l'amato sia al caldo, che abbia di nuovo la sua automobile riparata e, soprattutto, che le cose vadano meglio quando si rivedranno.

8. **RIVER** è la canzone più malinconica dell'album, complice anche il periodo in cui è collocata la vicenda: Natale è alle porte, ed è chiaro già dall'introduzione al pianoforte, che riarrangia il classico natalizio *Jingle Bells*. La nostalgia per un amore perduto diventa ancora più insopportabile in un periodo come il Natale: Joni Mitchell è stanca di tutto, sembra aver persino voglia di abbandonare le scene («*I'm gonna make a lot of money then I'm gonna quit this crazy scene*»). L'altro protagonista della canzone è descritto come «*the best baby that I ever had*» (potrebbe essere Nash), un amante dolce, sempre disponibile e pronto ad aiutarla. La Mitchell riconosce le proprie colpe e i propri difetti («*I'm so hard to handle, I'm selfish and I'm sad*») e non può fare altro che vivere il rimpianto e abbandonarsi alla tristezza. E questa tristezza non può essere tenuta a bada come lei vorrebbe: la Mitchell si trova lontano dal suo luogo d'origine, il Canada, e ne sente la mancanza

Joni Mitchell, *Blue*
di Pasquale Russo

perché dov'è attualmente non nevica; vorrebbe solo poter pattinare su un fiume ghiacciato, volare con i pattini su un lunghissimo corso d'acqua diventato ghiaccio.

9. Si arriva poi a un pezzo che da solo vale una intera discografia: ***A CASE OF YOU***. Insieme a *Blue* è la vetta poetica di Joni Mitchell, con cui non condivide però l'astrattezza. *A Case of You* parla infatti di qualcosa di ben preciso: un amore profondo, dai caratteri quasi mistici e che anche se all'atto pratico non vede più i due amanti stare insieme («*Just before our love got lost*»), resta comunque imperituro. Le interpretazioni su chi possa essere il destinatario di questo amore profondo si dividono fra i soliti Graham Nash e James Taylor, ma per alcuni appare plausibile anche un'altra persona: Leonard Cohen. I riferimenti alla "northern star" e al Canada (come anche il tratto "eretico" nell'accostare l'amore sensuale a simboli religiosi) sembrano confermare questa opzione, eppure voler trovare a tutti i costi un volto in un brano come *A Case of You* è assolutamente fuori luogo. La Mitchell riesce a scrivere versi così belli e universali che prescindono dalle identità di turno – così come l'amore descritto nella canzone prescinde dalla reale consistenza pratica dello stesso. È un amore che ormai è nelle sue vene («*You're in my blood like holy wine*») e nella sua anima («*Surely you touched mine, 'cause part of you pours out of me*»), un legame intoccabile. Importante anche la seconda strofa, che comincia con una dichiarazione da non sottovalutare: «*I am a lonely painter, I live in a box of paints*». La Mitchell conferma così di sentirsi più una pittrice che una musicista, un'affermazione che ribadirà più volte nel corso degli anni.

10. Il disco si chiude con ***THE LAST TIME I SAW RICHARD***; è opinione comune che la canzone sia ispirata alla storia con Chuck Mitchell, il primo marito della Mitchell. È possibile un'altra interpretazione, di carattere più generale: il Richard che afferma di aver incontrato l'ultima volta nel 1968 può essere una parte

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

della sua personalità, quella più cinica e disillusa. La canzone potrebbe dunque essere un dialogo fra “due” Joni Mitchell – o, meglio, fra due lati della sua personalità: il lato più ottimistico, che crede ancora nell’amore e nella sua dolcezza – e il lato cinico e rassegnato, che giudica l’amore e tutto ciò che vi ruota attorno come «*pretty lies*». La parte ottimista di Joni si rivolge all’altra parte e spiega che questa sua rassegnazione può essere il semplice frutto del dolore che prova per la fine di una storia, e che non può elevare un episodio negativo a regola generale. La fine che fa Richard – o che farebbe lei se si rassegnasse – è quella di scegliere un matrimonio infelice e superficiale; la Mitchell vuole allontanare il più possibile questa eventualità e si fa scudo della consapevolezza che il dolore è solo una fase («*All good dreamers pass this way some day*»), che prima o poi come un bruco metterà delle splendide ali diventando farfalla e riuscirà a volare via. La canzone si chiude con un altro incoraggiamento fatto a se stessa («*Only a phase, these dark cafe days*»), ma è un verso che indugia nell’incertezza, e appare quasi come un presagio negativo. Anche in questo brano viene dunque descritto un dissidio interiore. Per dare un’immagine finale dell’importanza di un disco come *Blue*, riportiamo due testimonianze contenute nel libro di Brian Hinton *Both Sides Now* (pubblicato in Italia da Arcana Editrice col titolo *Joni Mitchell. La signora del Canyon*). Nel testo, Hinton riporta prima le parole di un lettore del *Melody Maker*, che inviò alla rivista una lettera per descrivere le sensazioni provate dopo il primo ascolto del disco:

Ogni volta che metto su il disco di Joni Mitchell, trovo che la verità e l’amore nei quali le sue canzoni sono immerse mi danno la risposta ai problemi su come la vita dovrebbe essere vissuta. Perché la gente non vede la maturità nelle sue parole d’amore, e non cerca di portare un po’ di tolleranza e gentilezza nel mondo?

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

Hinton cita poi una recensione di Nick Kent apparsa sul *New Musical Express* nel 1975, in cui il giornalista e critico musicale britannico dichiara:

[...] con **BLUE**, la sua capacità di cantautrice raggiunge un territorio mai esplorato così dettagliatamente da nessun altro artista, uomo o donna, prima d'ora. Un impegno a sezionare la propria psiche, con particolare attenzione alle fibre emotive da barattare con la propria vulnerabilità, per raggiungere e tirare fuori le percezioni più nascoste e scolpirle con un'ironia temperata. Ecco dove Joni Mitchell richiede assolutamente di essere riconosciuta come una musicista a parte.

Breve cronologia:

marzo 1970: esce *Ladies of the Canyon*.

Joni Mitchell decide di partire per una vacanza in Europa. Sarà a Formentera quando la storia con Graham Nash si chiuderà (lei gli manderà un telegramma). Visiterà anche Matala (Creta) e la Francia.

estate 1970: Joni comincia una relazione con James Taylor. A luglio, registrerà i cori per il singolo di James Taylor *You've got a Friend* e collabora al disco *Tapestry* di Carole King.

fine agosto 1970: Joni è in Inghilterra per suonare alla terza edizione del festival dell'Isola di Wight. La sua esibizione viene disturbata da alcuni facinorosi, ma lei riesce a gestire la situazione.

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

settembre 1970: Joni registra uno special televisivo per la BBC. In questa occasione, testa alcune nuovi canzoni, fra cui *A Case of You*.

fine novembre 1970: apparizione sulla BBC2, a “In Concert” e un concerto da solista alla Festival Hall.

dicembre 1970: a Parigi, Joni registra un’ora di materiale dal vivo da trasmettere sulla Radio One della BBC. È accompagnata da James Taylor.

gennaio 1971: cominciano le registrazioni di *Blue*

marzo 1971: la storia con James Taylor finisce.

22 giugno 1971: esce *Blue*.

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

Bibliografia

- BARRY, R.** (1971) «Joni's Code of Life», lettera pubblicata su *Melody Maker*;
- BEGO, M.** (2005), *Joni Mitchell*, Lanham: Taylor Trade Publishing;
- CROWE, C.** (1979) «The Interview: Joni Mitchell», in *Rolling Stone*, 26 luglio 1979. Ristampato in **TORRES, B.** (1981), *Rolling Stone Interview*, New York: St. Martin Press, pp. 376-391;
- HINTON B.** (1996), *Both Sides Now*, London: Sanctuary Publishing Limited. Trad. it in (1998) *Joni Mitchell. La signora del Canyon*, Padova: Arcana Editrice;
- KENT, N.** (1975) «Dunno. Ask Joni Mitchell», in *New Musical Express*, 11 gennaio 1975;
- MITCHELL, J.** (2016) [a cura di Malka Marom], *Both Sides Now. Conversazioni sulla vita, l'arte, la musica*, Roma: edizioni Sur;
- WELLER, S.** (2008) *Carole King, Joni Mitchell, Carly Simon—And the Journey of a Generation*, New York: Simon and Schuster;
- WHITELEY S.** (2000) *Music: Sexuality, Identity and Subjectivity*, New York: Routledge.

Joni Mitchell, Blue
di Pasquale Russo

Sitografia

Intervista del 2013 della CBC Music a Joni Mitchell:
<https://www.youtube.com/watch?v=pEJuiZN3jI8>

SCOTT, M., «Crown and anchor me or let me sail away...», pubblicato su
JoniMitchell.com, url: <http://jonimitchell.com/library/view.cfm?id=2794>

FOR AN ELECTRONIC SPIRITUALITY. MENIATICO

PER UNA SPIRITUALITÀ ELETTRONICA. MENIATICO

FRANCESCO VOGLI (Collettivo della Scuola di Musica Elettronica di Bologna)

Abstract (IT): « [...] La prima spiritualità di Meniatico si riscontra proprio in questo contesto: il rituale del concerto, della sua diffusione in uno spazio, è insito già nella sua costruzione. Gli oggetti sonori presenti guadagnano una forma estremamente spaziale, si appropriano di un movimento, tracciano traiettorie, rendendo esplicito un dialogo finemente aggrovigliato tra suono e spazio. [...]».

+ brano acusmatico di Daniele Carcassi

Abstract (EN): «[...] The spirituality of Meniatico is to be found precisely in this context: the ritual of the concert, of its space, is already inherent in its construction. The sound materials acquire an extremely spatial form, appropriating a movement, tracking trajectories, making explicit an entangled dialogue between sound and space. [...]».

+ acousmatic track by Daniele Carcassi

Keywords: spirituality, Meniatico, space, oggetti sonori, electronic music.

PER UNA SPIRITUALITÀ ELETTRONICA: *MENIATICO*

FRANCESCO VOGLI

(COLLETTIVO DELLA SCUOLA DI MUSICA ELETTRONICA DI BOLOGNA)

Nell'aprile del 2019, durante il IV ciclo di concerti di musica sperimentale *Martini Elettrico*, a cura della Scuola di Musica Elettronica del Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna, viene eseguita per la prima volta *Meniatico*, opera acusmatica di Daniele Carcassi (Firenze, Italia 1993). Studiare e comprendere totalmente a posteriori la composizione dell'artista risulterà essere in alcuni ambiti difficile (per svariate motivazioni di ordine tecnologico che saranno affrontate più avanti); ciò che si tenterà di compiere nelle prossime righe sarà piuttosto un'analisi dei due aspetti che maggiormente caratterizzano il brano sopraccitato: lo spazio esecutivo e l'idea alla base del materiale sonoro.

[divulgazione audiotestuale]

Per una spiritualità
elettronica.
“Meniatico” di
Francesco Vogli

Meniatico (spazializzato ed eseguito in altri contesti di prestigio come INA GRM, Tempo Reale e Audio Art Festival) nasce all'interno dell'ormai consolidato panorama stereofonico, animandosi però di vita propria durante la sua realizzazione dal vivo. È proprio in questa condizione che ci si imbatte nelle carenze di analisi — ovviamente su carta — precedentemente accennate, lacune che vengono totalmente colmate dall'ascolto personale che l'artista inventa e accompagna ogni volta che l'opera viene eseguita live. La stereofonia non basta più, la complessità sonora esce ferocemente dall'ascolto tradizionale, divenendo veramente completa durante la sua restituzione spazializzata, sia in multicanale tradizionale che eseguita tramite *Acousmonium* — sistema di diffusione sonora progettato da François Bayle (Toamasina, Madagascar 1932) nel 1974, all'interno del *Groupe de Recherches Musicales* in Francia. L'esecuzione “dentro” uno spazio diventa quindi un concetto fondamentale, difficilmente analizzabile oggettivamente, ma che esprime al tempo stesso una limpida volontà di ribaltamento delle categorie musicali: il compositore si fa esecutore lavorando sullo spazio, per estrarre, non idealmente ma concretamente, i significati musicali di un diverso universo sonoro, e quindi affidarli ad una prassi compositiva che non ha bisogno di interpreti “esterni” ma solo della tecnologia comandata dall'autore stesso. In *Meniatico* l'aspetto tecnologico risulta essere non solo predominante, ma anche indispensabile; il linguaggio dei suoni che si trova all'interno dell'opera, causata dalla produzione elettroacustica, diventa una condizione estremamente mobile che si lascia interpretare da una prassi esclusivamente orale, mediata da immagini metaforiche. «Quel suono sembrava come...», «In quel momento ho sentito come se...», «Quell'agglomerato sonoro mi ha ricordato che...», «Quel rapido movimento l'ho percepito così...»; tutti pensieri che si provano comunemente durante un ascolto acusmatico (dal greco *akousma*, caratterizzante cioè una esperienza percettiva di ascolto del suono slegato dalle cause visibili di generazione).

Per una spiritualità
elettronica.
"Meniatico" di
Francesco Vogli

Quando Pierre Schaeffer nel 1966, all'interno del suo *Traité des objets musicaux*, definisce "eversivo" il comportamento acusmatico, presumibilmente intende proprio quello che si può apprezzare in questo brano: in una situazione di decondizionamento viene inibita totalmente la possibilità di interrogarsi sull'origine del suono, facendo sì di poter ascoltare la composizione senza una linea guida, completamente nelle mani del compositore che muove il suono da un estremo all'altro della sala. La prima spiritualità di *Meniatico* si riscontra proprio in questo contesto: il rituale del concerto, della sua diffusione in uno spazio, è insito già nella sua costruzione. Gli oggetti sonori presenti guadagnano una forma estremamente spaziale, si appropriano di un movimento, tracciano traiettorie, rendendo esplicito un dialogo finemente aggrovigliato tra suono e spazio. Tutti gli elementi si scontrano e si sovrappongono creando tessiture sature e complesse tanto nello spazio quanto nella loro conformazione frequenziale, contrapposte a momenti statici e di bassa densità che distendono la percezione spazio-temporale.

Il secondo aspetto oggetto di analisi riguarda invece l'idea compositiva alla base del brano. *Meniatico* sta a simboleggiare un contatto, un abbraccio tra il materiale elettronico e una spiritualità fortemente esotica, a tratti anche un punto d'incontro tra la sperimentazione sonora occidentale e una matrice mistica prettamente orientale. Il suono elettronico, che all'inizio della composizione è puro elettromagnetismo industriale, fa da contatto per una realtà esterna, un mondo altro, per l'appunto mistico e spirituale. La complessa poetica dell'opera nasce dalla dualità insita nella struttura stessa: all'inizio una preparazione al rito accompagnata da un materiale elettronico quasi pulviscolare, successivamente l'ingresso nell'altra dimensione. La fascia sonora che si incontra all'inizio del brano, il cui rumore predominante è dato dalle basse frequenze generate da un comune jack disinserito dallo strumento, viene modulata da un equalizzatore; *gain* e *frequency band* di quest'ultimo vengono controllati da due LFO randomici che, proprio grazie alla

Per una spiritualità
elettronica.
“Meniatico” di
Francesco Vogli

loro imprevedibilità, vanno a creare svariati click impazziti, utili ad amalgamare il tessuto acustico. La relazione del gesto sonoro con il suo contesto è una delle preoccupazioni più evidenti fin dall’inizio; la circolarità e l’insistenza del materiale percussivo, di cui si fa esperienza prima del tuffo verso l’ignoto spirituale, sembra simboleggiare il legame verso il necessario momento di trance, indispensabile per qualsiasi forma sciamanica, immaginato ed inserito per far sentire l’ascoltatore al centro dell’avventura sonora (e qui si ritrova, inoltre, l’ottica spaziale dell’esecuzione dal vivo). Qui, l’utilizzo del *panning* è estremamente selvaggio, a cui il compositore unisce un ulteriore *tremolo* con frequenza, *depth* e *shape* randomici per accentuare movimento e respiro di ogni singolo suono.

Un punto su cui soffermarsi è sicuramente questo: il materiale percussivo scelto dal compositore è a tutti gli effetti di estrazione occidentale, caratterizzato da ribattuti più o meno densi su rullante, in particolare con l’uso di *rim-shot* (gesto portato sul rullante della batteria, colpendo simultaneamente sia la pelle che il cerchio). La scelta è dunque particolarissima, volta a simboleggiare un incontro/scontro tra due realtà, proprio come se la dualità elettronico/spirituale viaggiasse contemporaneamente su due binari vicinissimi, ma non paralleli. Il non parallelismo è evidente quando si entra nel rito vero e proprio, una volta esaurito il momento di trance percussiva. In quel preciso istante il contatto tra i due mondi è fortissimo: voci elaborate tramite *stretching* e *pitch shifting* — il range previsto è tra -12 semitoni e +6 semitoni —, cori mistici utilizzati anch’essi come materiale sonoro e suono puramente elettronico iniziano a muoversi, a fondersi, arrivando infine anche a respingersi. Per raggiungere una maggior corposità della massa sonora, qui il compositore inserisce un *soundscape* di bosco notturno che, una volta saturato e distorto, va a dipingere l’ambiente in cui si muovono vorticosamente tutti gli altri elementi frequenziali citati poco prima. Gli elementi percussivi e ripetitivi, uniti alle melodie vocali mistiche e dissonanti danno un senso di ritualità e

*Per una spiritualità
elettronica.
“Meniatico” di
Francesco Vogli*

spiritualità a tratti in accordo con l'elettronica, in altri momenti invece in pieno contrasto, fino alla roboante chiusura della sezione. Il contatto con il mondo spirituale pare quindi chiudersi, con tutti gli strascichi sonori giustamente perpetuati durante la fase finale di rilascio. Questo approccio tra ritualità ed elettronica è particolarmente evidente sia nell'uso elaborato di voci e cori (quest'ultimi registrati dall'autore all'interno di una moschea a Londra, durante una *sleeping night*), sia nell'uso — nella parte centrale dell'opera — di un'elettronica per certi versi quasi orientale, che va a ricalcare tramite glissandi e vibrati un panorama musicale completamente agli antipodi. Questi movimenti sonori nascono al loro interno una forte componente distorta: i vari glissandi che si incontrano sono generati tramite il synth Microbute SE, portato su diversi tipi di saturazione, prodotte da un utilizzo estremo della *resonance* del filtro, in particolare la sezione Brute Factor, nativa di Arturia. A questi vanno poi ad aggiungersi anche *resonator* e *ring modulator* per aggiungere nuove componenti frequenziali ai suoni prodotti tramite synth fisico. I tratti elettronici della sezione in esame, ed in particolare il suono di sintetizzatore che contrappunta la voce cantilenata, ricordano abbastanza da vicino alcune sonorità dello *yayue* nella sua ricostruzione taiwanese, o ancora alcune tipiche melodie che caratterizzano il *gagaku* giapponese (musica antichissima eseguita presso la Corte Imperiale). Il *ring modulator* viene utilizzato inoltre anche nel coro finale: qui il compositore va a sovrapporre due strati di registrazioni, uno formato dalla ripresa completamente al “naturale” e uno che invece consta della stessa registrazione (in realtà solo alcuni estratti) ma trasposta tramite *pitch shifter* all'ottava inferiore. Su quest'ultimo strato si trova quindi un *ring modulator* che aggiunge una decisa e preponderante componente sinusoidale alle voci provenienti dalla registrazione originale.

*Per una spiritualità
elettronica.
"Meniatico" di
Francesco Vogli*

In conclusione, che cosa chiede all'ascoltatore *Meniatico*? Anzi tutto richiede attenzione all'ascolto. Non viene tracciata nessuna parabola intuibile dalle premesse o desumibile dai primi secondi. E questo significa che richiede estrema attenzione dall'inizio alla fine. In secondo luogo richiede apertura totale alla sperimentazione e curiosità verso suoni culturalmente diversi. Lo spazio e l'elemento materico vocale, volutamente mistico, irrompono prepotentemente nell'intenzione elettronica, mettendo a contatto due mondi separati, ma mai come in questi decenni vicini.

per ascoltare:

<https://fangoradio.bandcamp.com/track/a1-daniele-carcassi-meniatico>

LUCIANO MALAFAME: TRACK ANALYSIS, AND A SHORT INTERVIEW

LUCIANO MALAFAME: ANALISI DI UN BRANO E BREVE INTERVISTA

FRANCESCO MACCARIO (Collettivo della Scuola di Musica Elettronica di Bologna)

Abstract (IT): «[...] L'elemento che accomuna le sue opere è una sorta di sospensione del compositore: lo vediamo affidare la forma al profilo delle colline, o al vento i parametri dell'opera. Seguendo l'esempio magistrale di John Cage, il caso diventa non solo un grande strumento espressivo ma soprattutto un catalogo di forme [...]».

Abstract (EN): «[...] The element that unites his works is a sort of suspension of the composer: we see him entrusting the shape to the profile of the hills or to the wind the parameters of the work. Following the masterful example of John Cage, the chance becomes not only a great expressive tool but above all a catalog of forms [...]».

Keywords: Luciano Malafame, John Cage, electronic music, consbo

LUCIANO MALAFAME:

ANALISI DI UN BRANO E BREVE INTERVISTA

FRANCESCO MACCARIO

(COLLETTIVO DELLA SCUOLA DI MUSICA ELETTRONICA DI BOLOGNA)

È difficile parlare di Luciano Malafame (Ortucchio, Italia 1970), le citazioni sono scarse e il materiale da cui attingere è difficilmente reperibile: le sue opere sono spesso e volentieri pensate per un luogo e un tempo precisi e irripetibili. Non mancano però anche lavori "spettacolari": un esempio è la sonorizzazione degli ascensori della Torre Telecom Italia di Napoli, per il progetto *Helmholtz Elevators* e la performance di mongolfiere sonore a Mondovì, in provincia di Cuneo. Non si sa molto della sua vita: nasce negli anni '70 a Ortucchio, vicino al Centro Spaziale del Fucino. Figlio di musicisti, inizia molto presto a suonare i timpani ed entra in un'orchestra. Dice di essere rimasto meravigliato dall'ascolto di *Ionisation*, di Edgard Varèse (Parigi, Francia 1883 - New York, USA 1965), quindi si avvicina alla musica elettroacustica.

[divulgazione audiotestuale]

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

I suoi primi lavori risalgono alla fine degli anni '80, si tratta principalmente di performance improvvisate in luoghi scelti attraverso molteplici lanci di monetine, come ha confermato Malafame in un'intervista. L'elemento che accomuna le sue opere è una sorta di sospensione del compositore: lo vediamo affidare la forma al profilo delle colline, o al vento i parametri dell'opera. Seguendo l'esempio magistrale di John Cage (Los Angeles, USA 1912 - New York, USA 1992), il caso diventa non solo un grande strumento espressivo ma soprattutto un catalogo di forme. È difficile pensare a un materiale che contraddistingua le opere di Malafame, passa indifferentemente dalle tessiture digitali alla tridimensionalità dei suoni reali. Spesso è un gioco di compresenza di materiali molto differenti, una lotta tra elementi.

Nel brano che analizziamo — *Là, un turbinare d'ali* — i materiali sono di due tipi: da una parte un coro molto lontano, quasi sintetico, in cui si possono riconoscere frammenti dei *Quatre Chants Pour Franchir Le Seuil* di Gérard Grisey (Belfort, Francia 1946 - Parigi, Francia 1998), dall'altra gesti e impulsi dal carattere realistico, probabilmente suoni reali. L'ambiente è dato dallo sviluppo di queste due tipologie, ed è interessante notare un'ambiguità progressiva: il coro si trasforma inesorabilmente in gesto e viceversa. Il risultato di questa operazione è uno scambio continuo e organico, gli elementi differenti si arricchiscono a vicenda. Nei primi secondi viene presentata la cellula che caratterizzerà l'intero sviluppo, sia spettrale che morfologico. Si tratta di un veloce scambio tra un coro e alcuni impulsi, che assume due funzioni: la prima è che presenta i materiali e la chiave di sviluppo, la seconda è che dona luce alla scintilla da cui inizia il brano (non è la prima volta che Malafame utilizza questo espediente, ad esempio in *Tettonica a placche* o *Punto, Linea e Superfiches*). Il coro si attesta su una linea molto tenue, un sottofondo, ma è da solo; più avanti i gesti ritornano, entrano in modo deciso fino ad annullare la voce, diventano concitati, schierati nel fronte stereo. Il primo silenzio dura circa

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

venti secondi, è un'arma potentissima, carico di tensioni, risonante dei gesti precedenti. Questi ritornano come un urlo, molto densi, ma il silenzio incombe e ritorna; questa volta sembra durare di più. Non viene interrotto, fa germogliare una linea lontana di coro, questa si muove, esplora lo spazio fino a occuparlo e la sua presenza induce impulsi che sembrano una pioggia. Questo è il secondo di tre momenti chiave: il coro e i gesti dialogano nello spazio che hanno esplorato prima, nessuno ha mai il sopravvento. Entrambe le parti aumentano la portata del contrappunto fino a renderlo insostenibile. È importante notare come questa tensione non si generi subito: si insinua delicatamente, solo negli ultimi secondi diventa davvero violenta, in cui il coro occupa quasi tutto lo spettro con voci parallele, i gesti assumono una corposità e una pesantezza che prima non avevano. Nel punto di massima dinamica la voce si spezza, il vuoto che lascia ha pari spessore, i gesti resistono e diventano nitidi e vicini. Questi si fanno lentamente risonanti, assumono una dimensione orizzontale: è il terzo momento, quello del predominio gestuale. Gli impulsi ne chiamano altri, lo sciame si riunisce, il panorama stereofonico si spalanca e da una risonanza scaturisce una linea di coro, come all'inizio, ma non più lontana. I gesti sfumano e resta la linea. Tre sono le possibili sezioni, intuitivamente date dalla differenza prospettica dei materiali. Nella prima c'è un senso di opacità, di lontananza, il discorso dei materiali non può che essere accennato e manca di scambi decisi. La seconda, al contrario, è in primo piano. La parte conclusiva è un ribaltamento dell'inizio, una nuova riconciliazione tra gesti e coro, come vista da una prospettiva differente. *Là, un turbinare d'ali* è stato riprodotto la prima ed unica volta il 7 maggio 2017 al Padiglione dell'Esprit Nouveau di Bologna.

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

Incontro Luciano Malafame a Rasiglia, in provincia di Perugia, meravigliati reciprocamente dalla coincidenza di trovarci in vacanza nelle vicinanze. Tra gli scrosci dei ruscelli che molteplici corrono nel paese, lo individuo seduto al bar assorto nell'ascolto. Ci salutiamo, ordiniamo qualcosa ed è lui a cominciare, prima che potessi tirare fuori le domande preparate anzitempo.

"L'acqua, senti che movimento interiore. Per anni è stato un mio punto fisso: costruire qualcosa del genere; qualcosa che è uno ma composto di innumerevoli parti. Musicalmente parlando possiamo dirla tessitura di tessiture! All'inizio era importante farlo, poi ho capito che il punto non è un risultato verosimile, è il fatto che la natura si imponga a modello. Le sue forme, sperimentate all'infinito, sono estremamente funzionali; hanno dentro un equilibrio sostanziale, anche una situazione catastrofica è equilibrata in ogni momento."

"Mi viene in mente Cage, se non esiste una struttura l'ascoltatore se la crea."

"Sì, solo che in questo caso lo faccio direttamente io, componendo, prendendola da cose che all'apparenza non hanno contatto: il profilo delle colline, le correnti d'aria... Questi processi mi sono serviti a risparmiare tempo, permettendomi di concentrarmi sul materiale, il vero gioiello della musica elettronica. Più avanti ho iniziato a utilizzarli anche per il luogo e il tempo delle performance. Noi attingiamo dalla natura per i materiali: lo faccio io che compongo e seleziono i suoni, lo fa lo scultore che sceglie il marmo, lo fa l'artista grafico utilizzando i colori della realtà. Sono due i motivi, i vantaggi diciamo: da una parte l'estrema varietà di questi elementi, frutto di una fantasia sterminata con un tempo enorme a disposizione, e la possibilità di inglobarla nell'opera; dall'altra i meccanismi inconsci che sorgono quando qualcosa ci è familiare: siamo abituati ai colori, ai suoni della quotidianità, utilizzarli significa prendere anche il loro significato e portare i fruitori in un terreno quasi conosciuto."

"Un'idea futurista..."

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

"Forse, loro l'hanno fatto in modo embrionale, e non erano possibili grandi manipolazioni. Sciarrino dice che non possiamo fare altro che immaginare, nel senso che ogni informazione che recepiamo si manifesta a noi solo come immagine. Nella musica elettroacustica ci sono cose reali che si muovono, sicuramente più reali di uno strumento musicale, sono suoni che statisticamente abbiamo già sentito da qualche parte e innescano in noi reazioni immediate."

"E Mozart, che invece di scrivere le note di una scala spesso tracciava solo una linea? Probabilmente anche lui aveva intuito questa gestualità."

"È possibile, o comunque si è accorto di non avere tempo di scrivere ogni nota quando era superfluo. Anche i canti gregoriani nelle cattedrali sono forme libere di muoversi in un vuoto immenso, come gesti puri. È anche vero che tutti i gatti sono neri al buio. Il punto è che non compongo più a pezzi. Se voglio uno svuotamento, ad esempio, non sto pensando a uno in particolare: prenderò un modello, un'idea di svuotamento dalle mie esperienze personali. Può essere l'acqua che scende nel tubo di scarico, una folla che esce dopo un concerto, non ha importanza. Lo userò in modo più o meno letterale. Per l'installazione nella chiesetta colorata ("011011010110000101101001") ho fatto un po' come Xenakis in *Pithoprakta*: ho fotografato il panorama a trecentosessanta gradi, poi su della carta trasparente ho ricalcato le linee delle colline ottenendo gli involuppi dei suoni. Dico come Xenakis perché il territorio è manifestazione di forze invisibili, come le sue molecole immaginarie. Le forme possono essere prese dalla realtà perché sono già giustificate, diciamo. Lui ha calcolato il movimento termodinamico di più di mille molecole perché era capace di farlo, il punto è che ha creato una situazione plausibile e l'ha trasposta in musica. Se il movimento è sensato, allora anche io lo considererò sensato perché in qualche modo ne ho già fatto esperienza. Kandinskij pensava di estrarre la forma dagli elementi base della geometria, bisogna vedere che idea abbia l'universo della linea retta; l'importante è che il fruitore recepisca

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

queste connessioni. Questo non significa in nessun modo che si intenda fare musica descrittiva: non voglio rappresentare. Devo creare tensioni, posso crearle anche dal nulla, ma mi serve troppo tempo."

"Anche Cage ha detto di aver iniziato ad utilizzare i processi aleatori per fare più veloce, quando gli commissionavano troppi balletti. Si è accorto che il risultato era lo stesso."

"Non è proprio così: il risultato non è lo stesso, ma non c'è un risultato a cui tendere necessariamente. L'obbiettivo è utilizzare tutto il possibile per tenere attiva la curiosità del fruitore. L'interazione è una delle possibilità dei nostri tempi, la musica deve fare i conti con questo. Il motivo è che tutto ormai è interattivo, prima si ascoltava in luoghi e momenti precisi, ora è una pratica in gran parte personale, domestica: c'è già un'estrapolazione nel momento in cui l'opera viene recepita diversamente da diverse persone. Può essere notte, giorno, sottofondo..."

"L'opera è già interattiva, insomma?"

"A me piace che l'ascoltatore capisca di avere un legame molto stretto con quello che sta ascoltando, dev'essergli chiaro. Si può fare in due modi: possiamo dare informazione completa, il pubblico utilizzerà tutto ciò che gli è possibile per direzionare l'opera, se ti muovi qui si attiva quello, se vai lì si aumenta quella cosa... Il secondo modo è nascondere l'informazione, l'opera sarà allora una scoperta di queste interazioni, diciamo che è più induttiva."

"Riconosco nel secondo modello l'installazione nella chiesetta colorata. Mi ricordo che molti si muovevano cercando di attivare qualcosa."

"Mi fa sorridere: l'unica cosa che cambiava era il volume generale, basato sul numero assoluto di persone all'interno. È bello che il pubblico sia così immerso nella cosa da comportarsi da bambino, ma non è davvero così: un'apertura completa non può che essere positiva! È così che impariamo le cose più importanti."

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

"Se qualcosa è noioso dopo due minuti, prova per quattro. Se è ancora noioso, allora per otto. Poi sedici, poi trentadue. Potresti scoprire che non è davvero noioso. Questo diceva Cage."

"Certo, ma non si può pretendere una disposizione assoluta, bisogna costruire situazioni stimolanti e se non basta bisogna stimolare la curiosità verso i meccanismi di queste situazioni. Ad esempio, è importante presentare i materiali in modo chiaro, per far entrare l'ascoltatore completamente dentro il discorso. Quando inizia un brano elettroacustico le possibilità sono infinite: questo è il principale punto di forza, uno stimolo verso la curiosità. Se i materiali vengono definiti subito, compresi, il fruitore li troverà plausibili e potrà comprenderne meglio i movimenti. In *Piccoli pezzi per pietruzze* faccio uso di questo, ma a metà del brano cambiano completamente i materiali, soprattutto attraverso una dilatazione dei gesti e un restringimento dei suoni continui: uno scambio spettrale, possiamo dire. In questo caso l'atteggiamento del brano è proprio questa variazione delle condizioni iniziali. In questo caso il gioco è trovare la chiave di lettura appropriata, mentre io mi diverto a nasconderla."

"È quello che succedeva con la tonalità."

"Perché è come un gioco: prima si costruisce un ambiente chiuso in cui far valere alcune regole, questo può essere l'opera, il concerto; queste regole vengono giustificate oppure accettate a priori, è indifferente. Anzi, è differente ma su un altro livello, quello sociale. Nel momento in cui inizia il gioco queste scelte iniziali diventano l'unico punto su cui fare affidamento. Ti dico: siamo in uno spazio vuoto e buio, dentro si muovono queste cose in questo modo, ora vediamo che succede. Anche io voglio vedere che succede, perciò tiro le monetine."

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

Ho avuto la cattiva idea di andare in bagno, al mio ritorno era già scomparso e i caffè pagati. Sul tavolino del bar ha lasciato una chiavetta usb, dentro abbiamo trovato il file che segue. Non l'abbiamo più visto, nemmeno in giro per la minuscola cittadina.

Riflessioni estemporanee su partitura e suono basate su “Punto, Linea, Superficie” di Vassily Kandinsky

1. Nella musica classica la coerenza del tutto è necessaria, essendo arte basata su una massa in movimento, al fine di creare momenti di tensione o distensione che non avrebbero la stessa forza senza la complicità dell'insieme. Nei casi in cui l'esperienza sonora sia il fine stesso dell'atto, come in alcuni eventi di musica elettronica, la partitura è inutile. Il risultato è una massa sonora più o meno compatta, subordinata alle tensioni implicite, che ha il solo scopo di riempire un vuoto. L'esigenza della partitura nasce con il bisogno di sincronizzare più timbri e melodie, assegnando ai primi porzioni verticali e alle seconde segmenti di tempo. È diretta emanazione di una musica più ragionata, che deve questa caratteristica alla possibilità stessa di essere tradotta in uno spartito, in cambio dell'esistenza contemporanea della forma suonata e della forma scritta. Questo ha reso inoltre possibile la conservazione quasi perfetta di secoli di musica, e ha portato a uno sviluppo generalmente lineare. Ogni segno su un foglio è potenzialmente partitura. È l'interpretazione a rendere tale uno spartito: se questo dà istruzioni e il ricevente decide di applicarle alla lettera. La notazione musicale consiste in una serie di segni associati a gesti che, se eseguiti in modo corretto, consentono di creare una struttura coerente - nel senso armonico, melodico o ritmico. La nota scritta, dunque, ordina

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

all'interprete di compiere un gesto che ha come risultato un suono. Il risultato appare quasi come una coincidenza, nel senso del ritrovarsi improvvisamente a essere conseguenza di un'altra azione.

La partitura deve avere una chiara indicazione di direzione e di tempo.

2. La composizione è l'organizzazione dell'elemento vitale che si esprime in tensioni; date dai rapporti (di contrasto o accordo) che scaturiscono spontaneamente dalla presenza degli elementi originari e delle loro strutture, questi sono:

- evento sonoro, la nota nel suo rapporto con gli altri due elementi;
- flusso originario, lo scorrere del tempo;
- superficie di fondo originaria, lo stato di silenzio unito al contesto musicale.

3. Con "evento sonoro" si intende una qualsiasi perturbazione dello stato di quiete. Lo stato di quiete è rappresentato dal silenzio in sé, privo di un contesto musicale - cioè sterile, senza il valore aggiunto dall'evento sonoro che, precedendolo o seguendolo, carica il silenzio di tensioni. In questo senso l'evento sonoro feconda lo stato di quiete, lo carica di un'energia minima, ma sufficiente ad attivarlo.

L'evento sonoro è formato da:

- forma esterna, riassumibile in altezza, timbro, intensità e durata, che rende l'evento un elemento circoscritto a sé che noi chiamiamo gesto, e che ha la rappresentazione più chiara nella nota;
- forma interna, è l'insieme di tensioni che l'elemento instaura con gli altri, è l'Essere del suono, ciò che lo rende eccezione nella quiete.

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

4. All'apparire della variabile temporale si fanno evidenti le forze che l'evento implica. Il suono reagisce spontaneamente e inevitabilmente alla presenza di altri suoni. Il movimento lo rende però, nel suo assoluto, più oscuro; l'evento originario si fa quindi eccentrico - nel senso di convogliare le proprie forze non più verso il suo centro, in uno sforzo infinito, ma nell'irradiare le altre perturbazioni, fornendo loro l'energia per raggrupparsi in macrostrutture la cui dimensione permette già una spartizione della superficie di fondo originaria. In questo senso evento e flusso sono completamente antitetici, e l'esistenza del secondo impedisce la formazione di altri eventi originari - l'avvento della temporalità (mortalità) è un processo irreversibile. L'Essere, insito nell'evento, si fa Divenire.

5. L'elemento di base si fa flusso attraverso una macroforza, che lo porta a sviluppare sé stesso nel tempo, che chiameremo forza di comunicazione; questa può essere:

- retta;
- alternata;
- curva.

La forza retta prolunga il punto nel tempo, permettendogli di esistere in ogni momento sostanzialmente uguale a sé stesso. Ha un andamento orizzontale e può essere ricollegata al concetto di ritmo. È la forma più concisa di flusso e appare più come la scomposizione di un vuoto che come una forza di coesione, quest'ultima si manifesta nella nascita di un rapporto causa-effetto tra un elemento e il successivo. Esiste se è presente una superficie di fondo e almeno un elemento, perché questo a priori agiterà i silenzi attigui, attivandoli e portando a una catena di eventi. La forza alternata frammenta lo sviluppo temporale dell'evento, portando alla nascita di una dimensione verticale composta da pieni e vuoti. E' paragonabile alla melodia. La forza curva non ha più il potere penetrante delle precedenti, ma acquista in

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

resistenza, divenendo quindi l'unico potere qualitativamente e quantitativamente paragonabile a quello della superficie di fondo - a questa la forza retta è solo quantitativamente paragonabile. Ha uno sviluppo diagonale, cioè trasversale alle altre forze. Porta alla nascita di una terza tensione, quella ad arco. È quasi superficie, ma non può esserlo perché priva dell'eventualità del silenzio. Il flusso ha, quindi, una forza individuatrice di superfici. Questa si manifesta toccando estremi che circoscrivono lo spazio vitale degli elementi.

6. Il suono delle linee è una triade, data da:

- variazioni delle stesse;
- inclinazione verso tensioni;
- conquista della superficie;

secondo parametri di:

- pressione;
- direzione;
- accentuazione della linea;
- bordi.

7. Queste strutture aderiscono alla superficie, che resta però sempre presente e affiora il suo suono (silenzio) quando la linea si interrompe. La superficie originaria accoglie gli elementi in due modi, che riguardano sostanzialmente la densità:

- il suono della superficie originaria è accentuato;
- gli elementi si librano in uno spazio che appare illimitato, e scompare il suono della superficie originaria.

Le dimensioni della superficie di fondo effettiva appaiono solo al termine e sono date dalle linee-limite orizzontali (per il tempo) e verticali (per lo spettro).

Luciano Malafame.
Analisi di un brano
e breve intervista di
Francesco Maccario

8. Nella musica le linee crescono organicamente dai singoli punti, cioè il punto è già linea in potenza, dal momento che la sua esistenza è legata alle tensioni che crea. La partitura ha dunque il compito principale di rendere efficacemente l'idea dei rapporti fra elementi, che sono alla base dell'insieme e che permettono ai suoni di aggregarsi spontaneamente. La musica esiste già all'interno di ogni singolo elemento, e si manifesta nella forza concentrica che gli permette di perseverare nella sua perturbazione. Quando questa forza si rende eccentrica, nel momento in cui diventa incontrollabile, sorgono spontanee strutture più grandi che, a loro volta, irradiano energia. Il risultato è una massa compatta di energia che perturba continuamente uno stato di quiete, le forze primitive sono fatte proprie da questo ente unico che inonda di tensioni la macrostruttura successiva, l'ascoltatore.

MICROANALYSIS OF THE GESTURE AND ITS DECAY: THE PERFORMANCE OF PENDULUM MUSIC

MICROANALISI DEL GESTO E DEL SUO DECADIMENTO: LA PERFORMANCE DI PENDULUM MUSIC

ANDREA TRONA (Collettivo della Scuola di Musica Elettronica di Bologna)

Abstract (IT): «[...] i risultati che ne derivano vengono accettati e non vi si apporta alcuna modifica. È il singolo ascoltatore che improvvisa, sin dall'inizio: i suoni ci pervadono e quando il pendolo si ferma ciascuno di noi ha un'immagine ben precisa di ciò a cui ha assistito e fatto parte [...]».

Abstract (EN): «[...] the results are accepted and no changes are made. It is the individual listener who improvises, from the very beginning: the sounds pervade us, and when the pendulum stops each of us has a very precise image of what he has witnessed and been part of. [...]».

Keywords: gesture, electronic music, pendulum music, performance, microanalysis.

MICROANALISI DEL GESTO E DEL SUO DECADIMENTO:**LA PERFORMANCE DI PENDULUM MUSIC**

ANDREA TRONA

(COLLETTIVO DELLA SCUOLA DI MUSICA ELETTRONICA DI BOLOGNA)

Nel dicembre del 2019, durante l'*Hack or Di(y)e*, festival dell'hacking tenutosi all'Ex Caserma Sani, nel quartiere Bolognina, occupato dallo storico collettivo di *Xm24*, viene installato il materiale per l'esecuzione di *Pendulum Music*, per microfoni, amplificatori e performer (1968), opera del celebre compositore americano Steve Reich (New York, USA 1936). La performance inizierà all' 01:00 del 15 dicembre, lasciando attendere il pubblico di fronte a un'opera aperta ma chiusa, un'architettura sonora che è alimentata e subisce al contempo lo stesso processo di una clessidra che, appena capovolta, riempie di sabbia il suo vaso inferiore.

[divulgazione audiotestuale]

*Microanalisi del
gesto e del suo
decadimento: la
performance di
Pendulum Music di
Andrea Trona*

PENDULUM MUSIC

FOR MICROPHONES, AMPLIFIERS, SPEAKERS AND PERFORMERS

2, 3, 4 or more microphones are suspended from the ceiling by their cables so that they all hang the same distance from the floor and are all free to swing with a pendular motion. Each microphone cable is plugged into an amplifier which is connected to a speaker. Each microphone hangs a few inches directly above or next to its speaker.

The performance begins with performers taking each mike, pulling it back like a swing, and then in unison releasing all of them together. Performers then carefully turn up each amplifier just to the point where feedback occurs when a mike swings directly over or next to its speaker. Thus a series of feedback pulses are heard which will either be all in unison or not depending on the gradually changing phase relations of the different mike pendulums.

Performers then sit down to watch and listen to the process along with the audience.

The piece is ended sometime after all mikes have come to rest and are feeding back a continuous tone by performers pulling out the power cords of the amplifiers.

Steve Reich 8/68

[Fig. 1 - *Pendulum Music*, partitura autografa, Steve Reich, 1968]

Pendulum Music viene formalizzato nell'agosto del 1968, quando Reich aveva già passato del tempo in studio maneggiando nastri, sperimentando ripetizione, sovrapposizione e differenti velocità di lettura del nastro stesso; nastro che viene in un certo senso criticato dal compositore, ben presto trasformato in ensemble di strumenti acustici, in quanto poco espressivo, essendo meccanicamente controllato da un circuito elettrico e umanamente poco sensibile (nulla a che vedere con la rigidità dei sistemi digitali disponibili ora, ma sicuramente due mezzi affini). L'opera riprende quindi la tecnica della sovrapposizione ma ne ingloba altre,

[divulgazione audiotestuale]

Microanalisi del gesto e del suo decadimento: la performance di Pendulum Music di Andrea Trona

condensando energia per poi rilasciarla nel tempo. L'idea è semplice e la partitura ne è testimone: 2, 3, 4 altoparlanti o più, rivolti verso l'alto e sorvolati da altrettanti microfoni appesi al soffitto liberi di oscillare sopra i diffusori. Ogni microfono è collegato tramite un cavo all'altoparlante sottostante: oscillazione e amplificazione. Esecutore, pubblico, luogo. La performance rende il luogo strumento, e al tempo stesso lo trasforma in esecutore.

Tutto sommato, ci troviamo davanti ad un tavolo con carte scoperte; tutto è stato detto. Il lento mutamento e le più piccole differenze che il tempo va a creare vengono definite da Reich come un processo compositivo che diventa un tutt'uno con la realtà sonora. A questo punto è bene precisare che il processo di cui parla Reich è nettamente diverso dal processo compositivo di John Cage (Los Angeles, USA 1912 - New York, USA 1992) o dal processo seriale tipicamente europeo del '900; quello di Reich è un processo trasparente e, come tale, è facilmente percepibile sotto il profilo uditivo e psico-acustico. *Pendulum Music* ci mette in condizione di osservarlo, di sentirci appartenenti a quel momento e a quella serie di eventi derivanti dal decadimento di un singolo gesto; una molla tesa che poi viene lasciata oscillare, libera di essere contemplata. L'esecutore a questo punto diventa fruitore di un certo spazio cangiante, diventa fruitore di sé stesso. I suoni si propagano, lenti e sincronizzati, per poi sfasarsi lievemente e ritornare ancora simpatici, ed infine distendersi oscillando fino all'immobile. Lo spazio diventa strumento musicale che regola i battiti della composizione. Il ritmo si srotola sulla platea che, immersa in questo fiume dalla lenta discesa, va a ricercare la propria interpretazione e a seguire la propria indipendente logica acustica. Il dipanarsi lento del suono favorisce la concentrazione e la totale immersione in un rituale psichedelico. Non c'è centro tonale e, in questo caso, il processo rende nulla la pratica improvvisativa intesa come reazione musicale: l'opera in sé è chiusa perché, avendo una forma molto stretta, il susseguirsi degli eventi non può che essere

*Microanalisi del
gesto e del suo
decadimento: la
performance di
Pendolum Music di
Andrea Trona*

previsto. Allo stesso tempo i risultati che ne derivano vengono accettati e non vi si apporta alcuna modifica. È il singolo ascoltatore che improvvisa, sin dall'inizio: i suoni ci pervadono e quando il pendolo si ferma ciascuno di noi ha un'immagine ben precisa di ciò a cui ha assistito e fatto parte. "Quando si esegue o si ascolta un processo musicale graduale si partecipa a una specie particolare di rito liberatorio e impersonale. Concentrarsi sul processo musicale consente di trasferire l'attenzione dal lui, dal lei, dall'io verso l'esterno: sull'esso."¹

Ringrazio quindi gli esecutori e il direttore della performance, amici cari, che per motivi ormai chiari vado a citare con nomi fittizi: Lorenzo, Jacopo, Laura, Michele, Mattia. *Xm24* ha dato al Collettivo la magnifica possibilità di far risuonare la cattedrale, e questo ne è un breve omaggio.

¹ REICH, S. (1968), *Musica come processo graduale*, in RESTAGNO, E. (1994) [a cura di] *Reich. Con un saggio: La svolta Americana*, Torino: E.D.T.

*Microanalisi del
gesto e del suo
decadimento: la
performance di
Pendulum Music* di
Andrea Trona

Bibliografia

REICH, S. (1968) *Musica come processo graduale* in **RESTAGNO, E.** (1994) [a cura di] *Reich. Con un saggio: La svolta Americana*, Torino: E.D.T.;

Ircam-Centre Pompidou (2017), **STEVE REICH** in [ressources.ircam](http://ressources.ircam.fr/steve-reich)
(<http://brahms.ircam.fr/steve-reich>).



Collettivo della Scuola di Musica Elettronica di Bologna, Steve Reich - *Pendulum Music*, per microfoni, amplificatori e performer (1968), Ex Caserma Sani, Bologna, dicembre 2019.

Foto © Agnese Banti

COLLETTIVO DELLA SCUOLA DI MUSICA ELETTRONICA DI BOLOGNA



Il Collettivo della Scuola di Musica Elettronica di Bologna nasce nell'autunno del 2018 tra le classi dei corsi di Musica Elettronica del Conservatorio “G.B. Martini” di Bologna con l'obiettivo di promuovere e sostenere attività culturali nel campo della musica di ricerca e della sperimentazione sonora sul territorio bolognese. Collabora con il Conservatorio di Bologna, il Centro di ricerca fiorentino Tempo Reale e altre realtà del territorio bolognese come GALLERAPIÙ, Làbas e Xm24. Ha collaborato con I Cortili di Ago di Modena, la Filarmonica Rossini di Firenze, l'associazione culturale duepunti e l'Accademia delle Belle Arti di Bologna.

<https://www.facebook.com/collettivomusicaelettronicabologna/>

collettivomusicaelettronica@gmail.com

[divulgazione audiotestuale]