

# Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Atti della prima giornata di studio, 13 aprile 2021

a cura di Marco Bizzarini



Federico II University Press



fedOA Press



Università degli Studi di Napoli Federico II

Chiavi musicali

1



# Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Atti della prima giornata di studio, 13 aprile 2021

a cura di Marco Bizzarini

Federico II University Press



fedOA Press

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica : atti della prima giornata di studio, 13 aprile 2021 / a cura di Marco Bizzarini. – Napoli : FedOAPress, 2021. – 120 p. ; 24 cm. – (Chiavi musicali ; 1)

Accesso alla versione elettronica:  
<http://www.fedoabooks.unina.it>

ISBN: 978-88-6887-109-3  
DOI: 10.6093/978-88-6887-109-3

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Napoli "Federico II" - Fondo ricerca dipartimentale 70% 2020

#### CHIAVI MUSICALI - 1

##### *Comitato scientifico*

Marco Bizzarini (Università di Napoli Federico II), Enrico Careri (Università di Napoli Federico II), Simona Frasca (Università di Napoli Federico II), Guido Olivieri (University of Texas at Austin), Barbara Przybyszewska-Jarmińska (Istituto d'Arte dell'Accademia Polacca delle Scienze di Varsavia), Giorgio Ruberti (Università di Napoli Federico II), Elisabetta Selmi (Università di Padova).

##### *Comitato editoriale*

Marco Bizzarini, Enrico Careri, Simona Frasca, Giorgio Ruberti.

I contributi originali pubblicati nei volumi di questa collana sono sottoposti a doppia lettura anonima di esperti (double blind peer review)

© 2021 FedOAPress – Federico II University Press

Università degli Studi di Napoli Federico II  
Centro di Ateneo per le Biblioteche "Roberto Pettorino"  
Piazza Bellini 59-60  
80138 Napoli, Italy  
<http://www.fedoapress.unina.it/>

Published in Italy

Gli E-Book di FedOAPress sono pubblicati con licenza  
Creative Commons Attribution 4.0 International

# Indice

<i>Premessa</i>	7
Marco Bizzarini, <i>Oltre il postmoderno</i>	13
Gianluigi Mattiotti, <i>Realtà aumentate e virtuali nella musica del XXI secolo</i>	31
Mauro Montalbetti, <i>L'urgenza del dire: teatro musicale, cronaca e politica in Haye: le parole, la notte (2017)</i>	49
Lisa La Pietra, <i>Dalla pluralità dei linguaggi del XX secolo alla pluridimensionalità vocale del XXI; dai processi di adozione della tecnologia all'analisi del segnale vocale</i>	57
Tommaso Rossi, <i>Musica d'emergenza. Organizzare la musica durante la pandemia: l'esperienza dell'Associazione Alessandro Scarlatti</i>	81
Simona Frasca, <i>Un secolo di multimedialità: sulla canzone napoletana e il cinema tra vecchie tecnologie e nuove pratiche</i>	93
Indice dei nomi	111



## Premessa

Un quinto del XXI secolo è già alle nostre spalle. Se in ambito musicale volessimo confrontare i primi vent'anni del Novecento con quelli del Duemila, probabilmente il risultato sembrerebbe impietoso: molto più forte, almeno in apparenza, la 'voce' del XX secolo, con un'elevata e straordinaria concentrazione di compositori tuttora molto eseguiti, rispetto a quella dei tempi odierni. Ma si può subito obiettare, in modo prevedibile, che mentre la nostra prospettiva ci consente di avere una visuale piuttosto chiara del panorama artistico di cent'anni fa, il tempo presente, non ancora storicizzato, è per sua natura molto più difficile da decifrare. Tuttavia è altrettanto vero che vent'anni non sono pochi e che l'insieme delle musiche d'arte composte dal 2001 ad oggi è a dir poco imponente.

Parliamo qui di 'musiche d'arte' semplicemente per delimitare il campo, impiegando di proposito una locuzione di comodo, anche se suscettibile di fondate critiche. Si cerca semplicemente di evidenziare una linea di continuità con la *Western Art Music* del passato, ma non s'intende certo negare a priori dignità artistica ad altre musiche storicamente rilevanti che pure, per tradizione, vengono considerate estranee a tale discendenza. Considerando che nell'attuale economia della musica i vari filoni d'arte, per quanto quantitativamente cospicui, rischiano di essere etichettati, salvo alcune eccezioni, come fenomeni 'di nicchia', si concorderà sul fatto che l'impiego della suddetta espressione assume una funzione più di legittima tutela che di presunto filtro elitario.

Le domande che si può porre uno storico della musica dinanzi all'attuale scenario sono molteplici. In che modo le musiche d'arte d'inizio Duemila si distinguono – se davvero si distinguono – da quelle del tardo Novecento? Si deve parlare di un Novecento di *longue durée* oppure emergono fattori di discontinu-

ità? E l'eventuale discontinuità tra XX e XXI secolo è in qualche modo paragonabile alle maggiori svolte storico-musicali registrate, per esempio, a cavaliere tra Cinque e Seicento oppure tra Otto e Novecento?

E ancora: come interagisce il corpus odierno di *Western Art Music* con le musiche 'altre'? E in che rapporto esso si pone con le varie arti contemporanee, dalla letteratura alle arti visive, dal cinema all'architettura? Qual è l'impatto sulla creatività musicale delle nuove tecnologie, di Internet, dei *new media*, dell'intelligenza artificiale? Come si ridefiniscono i rapporti tra committenti, editori, compositori, interpreti, organizzatori, critici, fruitori?

Alcune indicazioni e vari spunti di riflessione sono proposti nei saggi contenuti nel presente volume, frutto di una prima giornata di studio sulle musiche del XXI secolo, svoltosi in streaming il 13 aprile 2021 (cui seguirà a sua volta un secondo incontro di approfondimento, in programma il 9 novembre dello stesso anno).

Il contributo dello scrivente, *Oltre il postmoderno*, prende atto del numero sorprendentemente elevato di compositori oggi attivi nel panorama mondiale: certamente tutto questo è segno di un oggettivo fermento creativo, ma crea anche intricatissimi problemi per la storiografia. Vengono quindi individuate – sulla scia del filosofo Luc Ferry – tre possibili declinazioni del 'postmoderno' musicale in atto tra la fine del XX e l'inizio XXI secolo, intese rispettivamente come naturale prosecuzione del modernismo, oppure, al contrario, come sua polemica interruzione o ancora come suo netto superamento. Emerge infatti una spiccata molteplicità dall'esame delle partiture del XXI secolo che risultano sinora maggiormente apprezzate da critici musicali e operatori del settore. Immaginando una possibile linea di sviluppo che dal tardo Ligeti approda a *Let me tell you* (2013) di Hans Abrahamsen o a *Become Ocean* (2013) di John Luther Adams, passando per lavori come *Asyla* (1997) di Thomas Adès, *Orion* (2002) di Kaija Saariaho o *Water Concerto* (2007) di Tan Dun, si richiama l'attenzione su un'ipotetica tendenza degli ultimi decenni che Tim Rutherford-Johnson ha definito «post-post-modern». Se tale superamento del modernismo dovesse in effetti affermarsi, allora le musiche del medio XXI secolo potrebbero fruttuosamente inserirsi nella nascente 'epoca della sostenibilità', cui fanno riferimento l'Agenda ONU 2030, il programma europeo del Nuovo Bauhaus e i costanti richiami ai catastrofici pericoli del cambiamento climatico.

Gianluigi Mattiotti, da anni attento frequentatore di festival internazionali di musica d'oggi, si sofferma sull'impiego nelle nuove musiche di realtà virtuali e

umentate. La recente affermazione di compositori come Simon Steen-Andersen, Stefan Prins, Ondřej Adámek, Alexander Schubert e Mauro Lanza mette in evidenza il tema della percezione, intesa non solo acusticamente, ma come esperienza sensoriale complessiva. Dunque cambiano le regole del gioco: elementi visivi, gestuali e performativi ampliano lo spettro delle possibilità della composizione intesa in senso classico. La stessa performance acquisisce propaggini sonore e visive, di tipo meccanico o digitale. Si crea così una nuova polarità tra concreto e virtuale, per cui il corpo di uno strumento o dell'interprete può essere elaborato digitalmente e dar vita a inediti rapporti.

Nell'era della cibernetica, la tecnologia applicata alla musica, oltre a realizzare nuovi paradigmi, non smette di affrontare temi d'attualità che possono includere questioni identitarie, ambientali, politiche e sociali. Ed è proprio questo il caso del teatro musicale di Mauro Montalbetti. Ripercorrendo la genesi dell'opera *Haye: le parole, la notte* (2017), su testo del compianto giornalista e scrittore Alessandro Leogrande, il compositore ribadisce come la propria «urgenza del dire» tragga linfa dalla cronaca e dalla politica. Al centro della drammaturgia di *Haye*, in cui i video curati da Alina Marazzi interagiscono con la musica, si pone l'esperienza degli attuali migranti provenienti dal Corno d'Africa: uomini e donne che fuggono da condizioni terribili alla ricerca di una vita migliore in Europa. Mentre i mass media occidentali sovente ce li presentano come se fossero silenziosi e muti, l'opera evidenzia i loro racconti, i loro sogni e le loro parole, tra cui, appunto, 'Haye', che in tigrino – lingua diffusa tra l'Etiopia e l'Eritrea – significa 'Avanti', vero motto di sopravvivenza. Riprendendo una concezione brechtiana del teatro, Montalbetti è convinto che questa forma artistica debba oggi ricordarci «i nostri doveri di cittadini, in grado di riconoscere nella disperazione dell'Altro e del Diverso non un ostacolo, ma un mezzo per predisporci all'azione e al senso comunitario».

Anche Lisa La Pietra, nel suo articolato contributo sulla vocalità del XXI secolo, si sofferma su un recente lavoro di teatro musicale: *Luna park* (2011) di Georges Aperghis, scritto su commissione dell'IRCAM di Parigi e caratterizzato da scenari che collegano il gesto alla vocalità anche attraverso un processo di acquisizione della tecnologia e dell'intelligenza artificiale. Tale insieme di fattori sta contribuendo alla sviluppo di una nuova 'Estetica delle relazioni'. Affiora altresì un rinnovato impiego della voce che ormai si può definire pluridimensionale. Avvalendosi di speciali software di analisi del segnale sonoro, la studiosa propone infine uno stimolante confronto tra la vocalità di una leggendaria interprete del

Novecento, Cathy Berberian, e quella di un'ammirata cantante del nostro tempo, Barbara Hannigan.

Ciò che ha maggiormente segnato il biennio 2020-21 a livello planetario è stata senza dubbio la pandemia di Covid-19. Le misure per prevenire il contagio hanno notoriamente avuto pesanti ripercussioni sull'organizzazione della musica dal vivo. Ma la dura prova del lockdown e dei concerti in mascherina, con pubblico ridotto e distanziato, ha favorito la sperimentazione di soluzioni innovative che potrebbero rivelarsi preziose anche nelle fasi successive all'emergenza sanitaria. Tommaso Rossi, direttore artistico dell'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli, illustra in dettaglio queste esperienze da cui è tra l'altro emersa l'importanza di conservare la memoria dello spettacolo dal vivo, di realizzare video sperimentali, di incrementare progetti interamente pensati in loco, di considerare lo *streaming* non come un nemico dell'attività concertistica bensì come un valido supporto, finalizzato anche a raggiungere nuovi spettatori al di là dei consueti confini territoriali.

L'etnomusicologa Simona Frasca conclude la serie degli interventi con un'attenta riflessione su canzone napoletana, cinema e multimedialità nell'ultimo secolo. Contrariamente a un'opinione diffusa, è stata la musica, più che le immagini stesse, a svolgere una funzione propulsiva per la nascita di certo cinema muto. La rete di relazioni che caratterizza la storia recente della canzone partenopea conduce anche a esiti inaspettati, come il tributo a Mario Merola reso nel 2004 da Hugo Race, già chitarrista e produttore dei Nick Cave and the Bad Seeds. Non meno sorprendente, nella colonna sonora della serie tv *Gomorra* (2014-), la presenza, accanto a Maria Nazionale, della cantante taiwanese Teresa Teng, precocemente scomparsa nel 1995, «emblematica dell'integrazione di un mondo culturale in via di dissolvimento e contemporaneamente di ridefinizione attraverso i tratti di un'affinità inedita nella cultura dominante». Il saggio accenna infine al rapper campano-francese Speranza, classe 1986, che con il suo tipico stile vocale urlato, aggiorna la secolare tradizione della canzone di malavita «in una dinamica iperreale e postmoderna dell'atto creativo».

All'incontro del 13 aprile 2021 hanno partecipato, con interventi molto apprezzati, anche Roberto Calabretto (*L'avvento del digitale e la nuova organologia nella composizione musicale cinematografica*), Giacomo Vitale (*Della serialità organica nella scrittura musicale del XXI secolo*) ed Emanuele D'Onofrio (*Le nuove generazioni e l'impatto dei social media e delle piattaforme streaming sui generi della musica e della musicologia*). Desidero ringraziarli sentitamente assieme ai

*Premessa*

componenti del Comitato Scientifico ed Editoriale della collana *Chiavi musicali*, nonché al direttore del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli "Federico II", professor Andrea Mazzucchi, che ha ufficialmente introdotto i lavori.

Napoli, 13 ottobre 2021  
Marco Bizzarini



Marco Bizzarini  
*Oltre il postmoderno*

Partiamo da un dato incontrovertibile: i primi vent'anni del XXI secolo hanno visto all'opera un numero incalcolabile di compositori, molti dei quali hanno all'attivo cataloghi imponenti. Dunque ancor oggi si scrive moltissima musica. Uso deliberatamente la parola *scrittura* pur nella consapevolezza che la creatività odierna possa attuarsi anche con altre modalità e tecnologie, ma almeno in questo modo si delimita un campo altrimenti davvero sterminato.

Una buona parte dell'odierna creazione di musica scritta si ricollega a generi portanti degli ultimi tre secoli della cosiddetta Musica d'Arte Occidentale (*Western Art Music*): dunque musica sinfonica e corale, musica da camera, teatro musicale. Alcuni di questi lavori – in numero complessivamente non trascurabile – sono pubblicati dalle maggiori case editrici, hanno avuto esecuzioni plurime in sedi di prestigio (non solo première isolate in festival specializzati) e sono reperibili in disco e/o su piattaforme telematiche (YouTube, Spotify, SoundCloud).

Basta questa prima constatazione, forse perfino banale ma non sempre posta nella dovuta evidenza, per rintuzzare i diffusi sospetti su un'epoca di stanca creatività musicale, cui darebbero impulso interpretazioni più o meno legittime di note teorie, quali la morte dell'arte (Hegel, 1823), il tramonto dell'Occidente (Spengler, 1922), la morte dell'autore (Barthes, 1968), la fine della storia (Fukuyama, 1992).<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Cfr. GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Lezioni di estetica, corso del 1823 nella trascrizione di H.G. Hotho*, traduzione e introduzione di Paolo D'Angelo, Bari, Laterza 2000; OSWALD SPENGLER, *Il tramonto dell'Occidente*, trad. di Julius Evola, a cura di Rita Calabrese Conte, Margherita Cottone, Furio Jesi, Parma, Guanda 1991; ROLAND BARTHES, *La morte dell'autore*

La realtà è ben diversa e il panorama assai vivace,<sup>2</sup> tuttavia non si può negare che il continente delle musiche d'arte da alcuni decenni sembri restare in ombra non solo rispetto alle dilaganti musiche di consumo e commerciali, ma anche nei confronti di altre espressioni artistiche contemporanee che godono di ben maggior visibilità, come il cinema, l'architettura o la narrativa.

D'altra parte, l'oggettiva abbondanza di opere e compositori comporta a sua volta parecchi problemi. Sapere, grazie alla rete, di avere accesso immediato e gratuito all'ascolto di migliaia e migliaia di composizioni (che magari, a loro volta, rappresentano solo una percentuale ridotta di ciò che è effettivamente stato ideato, scritto ed eseguito negli ultimi vent'anni) può essere fonte più di sgomento che di conforto. C'è più che mai bisogno di 'mappe' per non perdere l'orientamento, per non essere sopraffatti da una sconcertante quantità.

Non c'è nulla di più frustrante, per esempio, che consultare un database di compositori professionisti viventi e trovarsi dinanzi, nazione per nazione, a decine, centinaia o anche migliaia di nomi in gran parte sconosciuti, a fronte magari di rilevanti omissioni.<sup>3</sup> Soltanto in Italia, Renzo Cresti ha censito in un monumentale volume circa duemila autori,<sup>4</sup> ma neppure la sua certissima ricognizione può dirsi esauriente perché in un campo come questo la completezza pare un traguardo fuori portata.

Nella terza edizione di *Modern Music and After* (2011), il critico musicale e storico della musica Paul Griffiths ha osservato in proposito: «Forse nel 1950 non c'era che una cinquantina di figure che potessero vantare una qualche statura

in *Il brusio della lingua. Saggi critici IV*, trad. di Bruno Bellotto, Torino, Einaudi 1988, pp. 51-56; FRANCIS FUKUYAMA, *La fine della storia e l'ultimo uomo*, trad. di Delfo Ceni, Milano, Rizzoli 1992 (lo stesso autore ha in parte riveduto le proprie posizioni nel libro successivo: *Fiducia. Come le virtù sociali contribuiscono alla creazione della prosperità*, trad. di Andrea Lavazza, Milano, Rizzoli 1996).

<sup>2</sup> Sul rigoglio della multiforme creatività musicale contemporanea e, per contro, sulle posizioni per lo più attardate tuttora predominanti nell'organizzazione di concerti in Italia, si veda il *pamphlet* di CARLO BOCCADORO, *Analfabeti sonori*, Torino, Einaudi 2019.

<sup>3</sup> Tra i database più utili, e non eccessivamente dispersivi, si segnala *The Living Composer Project* che indicizza i siti web di una parte dei compositori attivi in un centinaio di paesi dei cinque continenti. Ma anche questo strumento censisce solo una goccia nel mare. I musicisti segnalati in Italia risultano circa duecento, mentre quelli esaminati o citati nel volume di Renzo Cresti (cfr. nota successiva) risultano dieci volte più numerosi.

<sup>4</sup> RENZO CRESTI, *Musica presente*, Lucca, LIM 2019.

internazionale, ora ce ne sono centinaia». <sup>5</sup> E ancora: «Per quanto possa sembrare illogico considerare un problema quest'abbondanza creativa, di certo è un problema per lo storico e per gli autori». <sup>6</sup>

Per questo motivo non sarà inutile cercare di osservare il più possibile da lontano, mediante un opportuno *zooming out*, dunque con un procedimento opposto alle tendenze dominanti della musicologia accademica, un panorama enormemente composito e articolato. Pur nella consapevolezza di poter fornire solo uno sguardo provvisorio e incerto, il rischio va corso per rendere la materia governabile e anche trasmissibile sul piano didattico. Senza questo tentativo, il ricco ma caotico insieme delle musiche d'arte del XXI secolo rimarrebbe pericolosamente orfano non solo di mappature, ma anche di una qualsivoglia direzionalità.

Si è molto discusso, anche in ambito musicale, dell'idea di postmoderno. <sup>7</sup>

<sup>5</sup> PAUL GRIFFITHS, *La musica del Novecento*, trad. di Massimiliano Morini, Torino, Einaudi 2014, introduzione alla parte seconda. Si noterà che il titolo dell'edizione italiana penalizza l'importante trattazione sui primi anni del Duemila, cui invece allude l'espressione «and After» dell'edizione originale. Si arresta invece alla fine del Novecento il torrenziale e imprescindibile RICHARD TARUSKIN, *Music in the Late Twentieth Century* (quinto volume di *The Oxford History of Western Music*), Oxford, Oxford University Press 2010. Sull'opera di Taruskin, esempio illustre di storiografia musicale da molti definita postmoderna, cfr. l'approfondita recensione di MARIO CARROZZO, «*Music only became autonomous when it stopped being useful*»: *Richard Taruskin e la storiografia musicale postmoderna*, «Il Saggiatore musicale», XXI/2 (2014), pp. 247-312.

<sup>6</sup> P. GRIFFITHS, *La musica del Novecento* cit., capitolo ventesimo.

<sup>7</sup> La bibliografia sul postmoderno, nella sua ampiezza, appare dispersiva e non priva di orientamenti molteplici, spesso tra loro inconciliabili. Tra i testi fondanti cfr. CHARLES JENCKS, *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli 1977 e ID., *What is Post-Modernism?*, London, Academy 1986; JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit 1979 (trad. di Carlo Formenti, *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli 1985). Per uno sguardo d'insieme, cfr. PETER CARRAVETTA, *Del postmoderno*, Milano, Bompiani 2009. Anche sul postmoderno e la musica esistono titoli specifici, che tuttavia nel nostro caso si rivelano di limitata utilità, essendo per lo più anteriori ai primi anni Duemila e non potendo dunque esaminare le opere più recenti, come nel caso di BÉATRICE RAMAUT-CHEVASSUS, *Musique et postmodernité*, Paris, Presses universitaires de France 1998 (pubblicato anche nella traduzione italiana di Marco Mazzolini, Milano, BMG 2003). Quanto alla stimolante monografia di JONATHAN D. KRAMER (*Postmodern Music, Postmodern Listening*, a cura di Robert Carl, New York, Bloombury Academic 2016), basterà ricordare che l'autore, scomparso nel 2004, considerava il *postmodernism* «as an attitude» piuttosto che «as a historical

Una delle interpretazioni più funzionali dell'inevitabile polisemia del termine è offerta dal filosofo francese Luc Ferry. In *Homo aestheticus*, un testo del 1990, Ferry declina il concetto in tre accezioni distinte: 1) postmoderno come punto culminante (*comble*) del modernismo, 2) postmoderno come 'ritorno' alla tradizione in opposizione al modernismo, 3) postmoderno, infine, come superamento (*dépassement*) del modernismo.<sup>8</sup> La terza accezione è quella più interessante per il nostro discorso.

In ambito musicale Paul Griffiths, Richard Taruskin e altri studiosi hanno individuato un processo per certi versi analogo nella musica d'arte degli ultimi decenni del Novecento in cui convivono tendenze stilistiche agli antipodi.<sup>9</sup> Basterebbe ricordare, sul fronte del 'postmoderno 1', la nuova complessità di Brian Ferneyhough cui si può forse aggiungere lo spettralismo francese con le sue varie diramazioni;<sup>10</sup> mentre al 'postmoderno 2' è almeno in parte riconducibile il ritorno alla tonalità di autori quali George Rochberg, Valentyn Sylvestrov e alcuni neoromantici italiani di fine XX secolo. Risulterebbero invece di più incerta collocazione le correnti minimaliste di Philip Glass, Steve Reich e John Adams, così come la «tabula rasa» di Arvo Pärt.<sup>11</sup>

period», donde l'inclusione di composizioni del Novecento storico come l'ultimo movimento della Sinfonia n. 7 (1906) di Mahler e la Sinfonia n. 6 "Semplice" (1925) di Nielsen. Ma in appendice al testo postumo di Kramer sono aggiunti sei saggi che trattano temi cruciali per il XXI secolo, uno dei quali citato *infra* alla nota 37.

<sup>8</sup> LUC FERRY, *Homo aestheticus. L'invention du goût à l'âge démocratique*, Paris, Grasset 1990, si veda in particolare il capitolo quarto *Le déclin des avant-gardes: la postmodernité*.

<sup>9</sup> Cfr i due volumi citati *supra* alla nota 5, *passim*.

<sup>10</sup> Al 'postmoderno 1' si possono applicare le considerazioni di GEORGINA BORN, *Rationalizing culture: IRCAM, Boulez, and the institutionalization of the musical avant-garde*, Berkeley (CA), University of California Press 1995. L'autrice, trattando dei tentativi dell'IRCAM di preservare la propria autonomia dinanzi alle sempre più forti pressioni commerciali e politiche, evidenzia gli effetti contraddittori di un'avanguardia istituzionalizzata e anziché vedere nel postmodernismo una convergenza tra cultura alta e popolare, sottolinea le continuità con il modernismo e un implicito antagonismo nei confronti della cultura popolare.

<sup>11</sup> Il compositore e teorico italiano Alberto Colla ha rilevato nella *Western Art Music* del Novecento una sorta di guerra mondiale fra due tendenze teoriche contrapposte, fondate rispettivamente sulle simmetrie e sulle parziali armoniche: «un conflitto che ha portato alla morte sociale di compositori di altissimo livello, rei di essere contrari a tutto ciò che impersonava il precetto del momento», identificabile principalmente nel serialismo e nei suoi derivati. «Ma oggi – conclude e auspica l'autore – è tempo di rivalutazione e di sintesi». Cfr. ALBERTO COLLA, *Trattato*

Un esempio di postmoderno nella terza accezione di Ferry (superamento del moderno) si può individuare negli Studi per pianoforte di György Ligeti. Si esaminino, in particolare, lo Studio n. 15 *White on White*, con cui si apre il Terzo Libro, datato fra il 1995 e il 2001, dunque proprio alle soglie del periodo studiato nel presente convegno.<sup>12</sup> Per una volta, il titolo della composizione risulta del tutto trasparente. La prima parte dello Studio (Andante con tenerezza; minima = 52) illustra alla perfezione l'idea del 'bianco su bianco', ovvero di un bianco al quadrato.<sup>13</sup> La completa assenza di alterazioni fa capire che in queste battute tutto si svolge esclusivamente sui tasti bianchi del pianoforte. Quanto al secondo livello di bianco, esso traspare dalla stessa notazione in quanto ogni nota del testo musicale è bianca, e nessuna è annerita.<sup>14</sup>

Il distacco dalle avanguardie degli anni '50-'60-'70 del XX secolo è evidente, come risulta dai seguenti aspetti:

- 1) diatonismo incompatibile con la dodecafonia, il totale cromatico e l'impiego di micro-intervalli;
- 2) assenza di elettronica;
- 3) assenza di suoni estranei all'uso convenzionale della tastiera del pianoforte;
- 4) assenza di elementi aleatori;
- 5) assenza di stilemi puntillistici e di prolungati silenzi;
- 6) lunghe frasi musicali incompatibili con una minuta frammentazione melodica, timbrica e dinamica.

Elementi delle tradizioni eurocolte dei secoli passati vengono rievocati per allusione, ma entro un paesaggio musicale che, in ogni caso, non risuona affatto

*di armonia moderna e contemporanea*, vol. II, Milano, Carisch 2015, p. 3.

<sup>12</sup> Su YouTube è disponibile un'esecuzione integrale degli Studi (*Études*) di Ligeti con scorrimento della partitura: <https://www.youtube.com/watch?v=XHhZ2TzHlow&t=2360s> (consultato il 10/9/2021). Lo Studio n. 15 *White on White* si trova al minuto 39:04. Gli Studi per pianoforte sono pubblicati dall'editore Schott.

<sup>13</sup> Dedicato a Étienne Courant, il pezzo è stato commissionato dal Reale Conservatorio dell'Aja. La scrittura presenta otto minime per 'battuta', ma l'autore precisa che «the vertical broken lines are not bar lines, they serve merely for orientation».

<sup>14</sup> Queste considerazioni valgono, come detto, per la sola prima parte della composizione, con parziali eccezioni per la battuta 14 dove compaiono occasionali annerimenti. Al contrario, la successiva sezione contrastante in fortissimo (Vivacissimo con brio) è prevalentemente in crome e presenta varie alterazioni verso la fine.

come una musica del Sette o dell'Ottocento. Del resto, l'impiego del principio del canone all'ottava inferiore a distanza di minima (qui, però, basato sulla sovrapposizione di linee musicali non monodiche, bensì eterofoniche, dato che il *dux* prevede una sistematica alternanza di bicordo e nota singola) non è rivelatore di una particolare epoca storica. L'ascoltatore di questo canone riconoscerà piuttosto una sorta di reiterata citazione di una notissima frase melodica di *Träumerei* dalle *Kinderszenen* di Schumann.<sup>15</sup> Ma non si può parlare di un vero e proprio ritorno della tonalità tradizionale, anche se l'aggregato armonico al termine della prima parte suona come una triade di tonica con nona aggiunta. Né si avverte il ritorno a una pulsazione metrica chiaramente percepibile.

Ciò che abbiamo appena etichettato come 'postmoderno 3' sembra porsi alla base di una fase storica che si sta gradualmente delineando nel nostro XXI secolo. Thomas Adès, affermato compositore inglese nato nel 1971, la cui prima partitura sinfonica importante, *Asyla*, risale al 1997, è stato definito da Tim Rutherford-Johnson come un autore «post-post-modern»,<sup>16</sup> dunque un alfiere di ciò che oltrepassa il modernismo e lo stesso postmoderno. Sarebbe probabilmente incauto e prematuro definire in dettaglio, ammesso che sia possibile, le peculiarità musicali del *post-post-modern*. Rinunciando, almeno per il momento, a un tale impegno di natura teoretica, cercheremo tuttavia di individuare altre composizioni degli ultimi anni appartenenti alla medesima tendenza. Per non cadere in una dimensione puramente arbitraria, si ricorrerà all'ausilio di alcuni 'indicatori' di condivisibile autorevolezza, pur consapevoli del fatto che essi potrebbero comunque non includere lavori storicamente rilevanti.

Sarà anzitutto utile confrontare due recenti selezioni di opere significative dei primi anni del XXI secolo. Il quotidiano inglese «The Guardian» ha pubblicato il 12 settembre 2019 un elenco con quelli che, a parere dei suoi critici, sarebbero i 25 «best classical music works of the 21st century».<sup>17</sup> Un'operazione analoga era stata precedentemente condotta dalla rivista italiana «Classic Voice» (gennaio

<sup>15</sup> La citazione schumanniana è costituita dalle seguenti otto minime: Si5, La5, Sol5, Do6, Re5, Mi5, Fa5, La5. In *Träumerei*, tuttavia, il passo è in Fa maggiore

<sup>16</sup> TIM RUTHERFORD JOHNSON, *Music After the Fall: Modern Composition and Culture Since 1989*, Berkeley (CA), University of California 2017.

<sup>17</sup> <https://www.theguardian.com/music/2019/sep/12/best-classical-music-works-of-the-21st-century> (consultato il 10/9/2021). Vengono segnalate venticinque composizioni di altrettanti autori. Riportiamo integralmente la graduatoria nell'Appendice n. 1.

2017) mediante un apposito ‘referendum’ tra un centinaio di esperti europei del settore.<sup>18</sup>

Le due graduatorie presentano alcuni punti di contatto, ma anche significative divergenze su cui vale la pena riflettere. Profondamente diverse, tanto per cominciare, risultano le partiture nelle rispettive posizioni di vertice. «The Guardian» incorona *Let me tell you* (2013) del danese Hans Abrahamsen (nato nel 1952), mentre «Classic Voice» pone in testa *In Vain* (2000) dell’austriaco Georg Friedrich Haas (nato nel 1953). Non si può certo dire che questi due maestri siano stati scoperti dagli esperti delle due testate, dato che già Griffiths li annoverava tra gli autori eurocolti più rilevanti dei primi anni Duemila.<sup>19</sup>

Conviene anzitutto riflettere sui tredici anni che separano *In Vain* da *Let me tell you*. Forse suonerà pedante osservare che il 2000, cui risale *In Vain*, altro non è che l’ultimo anno del XX secolo. Anche a prescindere da questo rilievo meramente notarile, la monumentale partitura di Haas, della durata di circa un’ora, sembra più inquadrabile in un postmoderno a mezza via tra l’accezione 1 e 3 di Ferry che non nel *post-post-modern* di Adès. In altri termini, sembra un pezzo che s’inserisce benissimo nel diffuso spirito di rinnovamento della musica contemporanea europea degli anni ’90 del Novecento, che però risulta ancora strettamente legato a idee e stilemi dei decenni precedenti. Un’affermazione del compianto Fausto Romitelli, a proposito di uno dei suoi lavori più noti, *Professor Bad Trip Lesson 1* (1998), può testimoniare la sensibilità di quel particolare momento storico:

Ho tentato in quest’opera di eliminare ogni traccia di automatismo della scrittura, ho cercato cioè di evitare i clichés della ‘musica colta contemporanea’, divenuti oggi pura maniera: aperiodicità ritmica, dissonanza sistematica, uso periferico degli strumenti, tanto silenzio e via dicendo (in effetti il titolo iniziale di questa trilogia era: *Zero tolerance for silence!*); ho rinunciato a quelle tecniche compositive ereditate dalle avanguardie che, pur facendo parte del mio bagaglio di artigianato, m’impedissero di esprimere in

<sup>18</sup> Il pdf con l’esito completo del referendum di «Classic Voice» è in rete al sito [www.ricordi.com](http://www.ricordi.com) (consultato il 10/9/2021). L’iniziativa è stata ideata dal musicologo e critico musicale Gianluigi Mattiotti che figura tra i relatori del presente convegno.

<sup>19</sup> Griffiths, nella già citata monografia, dedica schede monografiche rispettivamente a *In Vain* di Haas e *Schnee* di Abrahamsen. *Let me tell you* non vi appare perché posteriore all’uscita del libro, ma i versi delle liriche di questo ciclo sono firmati dallo stesso Griffiths.

maniera diretta, essenziale, il mio proprio mondo musicale, nutrito da influenze molto diverse, sia colte che 'pop'.<sup>20</sup>

In *Professor Bad Trip* la tensione di Romitelli al rinnovamento era fra l'altro evocata dalla presenza della chitarra elettrica e dall'elettronica, nel segno anche di una mediata influenza dal pervasivo mondo 'pop-rock'. Trasferendo questa personale ricerca su un altro piano, la quasi coeva partitura di *In Vain*<sup>21</sup> trova una sua chiave drammaturgica nella dimensione visiva che prevede espressamente in partitura graduali passaggi dalla luce al buio e viceversa, con la conseguenza di mettere in difficoltà gli strumentisti, che in teoria leggono le loro parti, quando si trovano immersi nella più completa oscurità. Ma le ossessive cascate di tritoni discendenti presenti nelle prime pagine del pezzo di Haas rimandano, ancora una volta, per citare Romitelli, al principio della «dissonanza sistematica» derivante direttamente «dalle avanguardie». D'altronde, questo e gli altri stilemi lucidamente elencati dal compositore goriziano, già allievo di Franco Donatoni, paiono notevolmente ridotti in alcune delle più apprezzate partiture degli anni '10 e '20 del nostro secolo.

Consideriamo la settima e ultima lirica del ciclo *Let me tell you* di Abrahamsen.<sup>22</sup> Che l'avanguardia del secondo Novecento sia solo un lontano ricordo, si evince, nella fascinosa introduzione orchestrale, da un'armonia che all'ascolto ricorda molto da vicino un'ottocentesca settima di sensibile che risolve su una settima di dominante, cui segue una linea completamente diatonica nella prima frase vocale. Ma non si tratta di un ritorno al passato. Profondamente coinvolgente, il colore armonico di questa pagina risulta inedito in quanto frutto di una sapiente combinazione timbrica fra strumenti a intonazione naturale e altri a

<sup>20</sup> Il passo è riportato in ERIC DENUT, *Produrre uno scarto: Low-fi e scrittura*, in *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, a cura di Alessandro Arbo, Trieste, Stella 2003, p. 88.

<sup>21</sup> La partitura *In Vain* di Haas è pubblicata da Universal Edition e l'inizio è accessibile in rete all'indirizzo: <https://www.universaledition.com/georg-friedrich-haas-278/works/in-vain-7566> (consultato il 10/9/2021).

<sup>22</sup> La partitura del ciclo di sette liriche di Abrahamsen (su testi di Paul Griffiths) per soprano e orchestra è pubblicata da Edition Wilhelm Hansen ed è accessibile in rete all'indirizzo: [https://issuu.com/scoresondemand/docs/let\\_me\\_tell\\_you\\_48313](https://issuu.com/scoresondemand/docs/let_me_tell_you_48313) (consultato il 10/9/2021). L'ultima lirica, *I will go out now*, inizia a p. 99 della partitura. Si può ascoltare un estratto video dell'esecuzione su YouTube che impegna il soprano Barbara Hannigan, dedicataria dell'opera, e i Berliner Philharmoniker diretti da Andris Nelsons.

intonazione temperata.<sup>23</sup> Inoltre, l'assetto metrico di questo Adagissimo prevede una complessa alternanza di 5/8, 7/8 e 5/4. L'immagine di leggeri fiocchi di neve che cadono è di matrice madrigalesca,<sup>24</sup> e questo sancisce un legame con la storia, ma si attua con una modalità incantatoria realizzata mediante tecniche complesse, proprie di una sensibilità *post-post-modern*.

Sul fronte della musica americana, che segue vicende per molti aspetti notevolmente diverse rispetto a quelle europee, una delle partiture più premiate dell'ultimo decennio è sicuramente *Become Ocean* (2013) di John Luther Adams (nessuna parentela con il quasi omonimo John Adams). Questo lavoro è stato insignito del Premio Pulitzer e di un Grammy Award; nella classifica di «The Guardian» figura al decimo posto e, seppur nelle retrovie, appare anche in quella di «Classic Voice» con tre preferenze. Così compendiano i critici del «Guardian»:

The monumental orchestral palindrome that made John Luther Adams an internationally renowned composer is a thrilling depiction of water in irresistible motion, in the tradition of music by Wagner, Debussy and Sibelius. But Adams's intention is much more than mere description – it's a warning of what lies ahead for us and our seas if we do not care for them.<sup>25</sup>

Anche la partitura di *Become Ocean*, partendo da presupposti post-minimalisti, sviluppa sonorità che possono dirsi rappresentative di ciò che abbiamo appena definito 'postmoderno 3', a sua volta sfociante senza soluzione di continuità nel *post-post-modern*.<sup>26</sup>

Quanto alla necessità dell'impegno ecologico per tutelare i mari del globo, Adams era stato preceduto di alcuni anni dal notevole *Water Concerto* (2007) del

<sup>23</sup> La strumentazione include corni e tromboni con sordina in pianissimo, tremolo di archi con violoncello in primo piano e percussioni di carta. In partitura l'autore dà le seguenti prescrizioni: «Cor., Trbn.: all harmonics like 5th, 7th, 11th, do not correct. Strings: all natural harmonics like 5<sup>th</sup>, 7<sup>th</sup>, 11<sup>th</sup>, do not correct, let them be "out of tune". For the conductor: the layers with harmonics has clearly to be "out of tune", other layers has to be "in tune". Together these create a kind of "broken tonality"».

<sup>24</sup> La frase discendente affidata al primo gruppo di percussioni (xilofono) al termine della battuta 36 reca la didascalia «like the first falling snow».

<sup>25</sup> La citazione proviene dal sito indicato alla precedente nota 17.

<sup>26</sup> Si segnala la seguente esecuzione video su YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=oce8vIc26Eg> (consultato il 10/9/2021).

compositore cinese Tan Dun, secondo cui l'inquinamento delle acque si potrebbe poeticamente paragonare alle lacrime versate dal pianeta terra, ormai in forte sofferenza anche per gli effetti del cambiamento climatico.

Tra gli 'indicatori' extraeuropei, un posto di primo piano spetta alle candidature per i Grammy Awards nell'ambito circoscritto della «best contemporary classical composition». Qui balza all'occhio un fenomeno molto chiaro: se negli anni '90, tra i vincitori del premio, c'erano ancora protagonisti delle avanguardie musicali europee quali Pierre Boulez (2000), Krzysztof Penderecki (1999 e 1988) e Olivier Messiaen (1996, assegnazione postuma), nel primo ventennio del XXI si registra un deciso cambiamento di rotta. In netta flessione appare la tendenza del 'postmoderno 1' mentre la crescente affermazione di compositori americani<sup>27</sup> va di pari passo con le diminuite presenze di maestri europei tra i *nominees*.<sup>28</sup> In parallelo, balza all'occhio un numero crescente di autrici statunitensi (di nascita o almeno d'adozione): Jennifer Higdon, Caroline Shaw, Julia Wolfe, la cinese Du Yun, Missy Mazzoli, Joan Tower, Anna Clyne, Maria Lynn Schneider. Mazzoli e Clyne, essendo nate entrambe nel 1980, potranno ulteriormente consolidare la loro importanza nel futuro prossimo.

Neppure la vecchia Europa è priva di figure-chiave di compositrici. Ricorderemo anzitutto Unsuk Chin che, per quanto d'origine sudcoreana, ha studiato ad Amburgo con Ligeti, vive tuttora in Germania ed è stata proiettata alla ribalta internazionale da George Benjamin. Tra le sue opere più recenti si segnala *Le Chant des Enfants des Étoiles* (2016) per coro misto, coro di bambini, organo e orchestra.

Un altro nome di primo piano è quello della finlandese Kaija Saariaho, vincitrice del Leone d'oro alla carriera della Biennale di Venezia nel 2021, precedentemente assegnato a Tan Dun (2017), Keith Jarrett (2018), George Benjamin (2019) e Luis de Pablo (2020). Saariaho offre anche lo spunto per una particolare riflessione. La compositrice finlandese si è formata nelle roccaforti del moderni-

<sup>27</sup> Non per caso, dal 2010 al 2021 i vincitori del premio sono tutti statunitensi senza eccezione: Jennifer Higdon (2010, *Percussion Concerto*), Michael Daugherty (2011, *Deus ex machina*), Robert Aldridge (2012, *Elmer Gantry*), Stephen Hartke (2013, *Meanwhile*), Maria Schneider (2014, *Winter Morning Walks*), John Luther Adams (2015, *Become Ocean*), Stephen Paulus (2016, *Prayers and Remembrances*), Michael Daugherty (2017, *Tales of Hemingway*), Jennifer Higdon (2018, *Violin Concerto*), Aaron Jay Kernis (2019, *Violin Concerto*), Jennifer Higdon (2020, *Harp Concerto*), Christopher Rouse (2021, *Symphony no. 5*).

<sup>28</sup> Fra questi ultimi spiccano Arvo Pärt, Magnus Lindberg e Thomas Adès.

smo europeo: ha seguito i corsi di Darmstadt, ha studiato in Germania con Ferneyhough, ha svolto ricerche all'IRCAM di Parigi, è passata dal serialismo allo spettralismo. Una delle sue partiture sinfoniche più conosciute è *Orion* (2002), dedicata, come suggerisce il titolo, al mitico cacciatore e alla sua costellazione. Il secondo movimento, *Winter Sky*, è un adagio contemplativo fondato su una ricorrente cellula melodica esposta in apertura dall'ottavino. Per un orecchio avvezzo alla tonalità, il motivo principale del pezzo, per quanto immerso in un sofisticato accompagnamento con glissando circolare delle arpe, risulta decodificabile come un frammento di scala minore armonica discendente. Ma la scrittura tende a camuffare questa impressione auditiva e per l'occhio il frammento non risulta tonale. Con queste premesse è difficile immaginare se Kaija Saariaho risulti gratificata dall'essere inclusa, con *Winter Sky*, in un sito dedicato ai nove «most relaxing pieces of modern classical music» in un'eterogenea compagnia che include Ludovico Einaudi, Philip Glass e Arvo Pärt.<sup>29</sup> La storiografia musicale dovrà in ogni caso tener conto anche delle mutate modalità di diffusione e ricezione di partiture come questa.

Al primo posto dei nove pezzi 'rilassanti' segnalati nel suddetto sito troviamo *Sleep* di Max Richter, musicista che seppur non considerato nel referendum di «Classic Voice», figura invece nella classifica del «Guardian» quale autore dell'affascinante *On the Nature of Daylight* (2004),<sup>30</sup> brano abbondantemente impiegato in film degli ultimi anni quali *Shutter Island* (2010) di Martin Scorsese e *Arrival* (2016) di Denis Villeneuve. È ormai un dato acclarato che alcuni dei più affermati autori di musica sinfonica o cameristica o teatrale non esitano a scrivere anche per il cinema e la televisione. Lontani i tempi in cui Ligeti, nel 1998, dichiarava a Bálint András Varga: «[Compositore], tu scrivi la tua musica e non badare all'impressione che può fare. Chi se ne preoccupa è perduto: dovrebbe andare a Hollywood».<sup>31</sup>

Si può parlare di una rinnovata vitalità anche sul fronte del teatro musicale.

<sup>29</sup> <https://www.classicfm.com/discover-music/relaxing-ambient-pieces-modern-classical-music/> (consultato il 10/4/2021).

<sup>30</sup> Composizione a sua volta inserita in *The Blue Notebooks* (2004).

<sup>31</sup> Cfr. BÁLINT ANDRÁS VARGA, *The Courage of Composers and the Tyranny of Taste*, Woodbridge, Boydell & Brewer 2017: la citazione è riportata all'inizio del capitolo *Prompts* e deriva da una precedente intervista a Ligeti effettuata da Varga nel 1998.

Qualche esempio, in ordine sparso, fra i titoli più rilevanti degli ultimi vent'anni: *Written on Skin* (2012) di George Benjamin, *L'amour de loin* (2002) di Kaija Saariaho, *The (R)evolution of Steve Jobs* (2017) di Mason Bates, *Fin de partie* (2018) di György Kurtág. Molto attivi su questo fronte anche i compositori italiani: *Medea* (2002) di Adriano Guarnieri, *Giordano Bruno* (2015) di Francesco Filidei, *Co2* (2015) di Giorgio Battistelli, *La ciociara* (2015) di Marco Tutino, *Il minotauro* (2018) di Silvia Colasanti e – per rendere omaggio a una delle voci di questo convegno – i lavori di Mauro Montalbetti, tra cui *Il sogno di una cosa* (2014) sulla strage di piazza della Loggia a Brescia, *Corpi eretici* (2015) in omaggio a Pier Paolo Pasolini e infine *Haye: le parole la notte* (2017) sul tema delle migrazioni del nostro tempo.<sup>32</sup> Si spazia dunque da soggetti storici a temi di scottante attualità, con linguaggi musicali che, a seconda delle inclinazioni dei vari autori, possono coprire l'amplicissima gamma degli stili postmoderni (e oltre).<sup>33</sup>

Si è finora visto che vari elementi – storici e stilistici – inducono a rilevare, nell'ambito della creatività musicale odierna, alcune discontinuità rispetto al Novecento. Dovremmo stupirci se fosse vero il contrario, dato che la nostra vita quotidiana si svolge ormai con modalità ben diverse rispetto a solo un trentennio fa. Ci sono eventi globali che lasciano segni profondi: pensiamo alla crisi finanziaria esplosa nel 2008 o alla recente pandemia, per non parlare della rivoluzione tecnologica e digitale tuttora in corso. Già alla vigilia dell'emergenza sanitaria, papa Francesco presagiva che «quella che stiamo vivendo non è semplicemente un'epoca di cambiamenti, ma è un cambiamento di epoca».<sup>34</sup>

Che nome dare, allora, a questa supposta nuova epoca che si pone al di là del postmoderno? Neologismi come 'metamodernismo' o 'ipermodernità', per quanto diffusi, hanno il limite – se di un limite si tratta – di mostrare ancora forti legami

<sup>32</sup> Su *Haye, le parole la notte* si veda il contributo dello stesso Montalbetti nel presente volume.

<sup>33</sup> L'elenco appena proposto di lavori teatrali di compositori italiani (e non) è soltanto indicativo e, per forza di cose, ampiamente lacunoso; Lisa La Pietra, nel saggio qui pubblicato, segnala, per esempio, *Il killer di parole* (2010) di Claudio Ambrosini. Numerose opere degli ultimi vent'anni sono menzionate e brevemente descritte nelle schede dedicate ai singoli compositori italiani in R. CRESTI, *Musica presente* cit., *passim*.

<sup>34</sup> Il discorso del pontefice è riportato integralmente nel sito dell'ufficio stampa del Vaticano: *Udienza del Santo Padre alla Curia Romana in occasione della presentazione degli auguri natalizi, 21.12.2019*. <https://press.vatican.va/content/salastampa/it/bollettino/pubblico/2019/12/21/1022/02087.html>

con le varie forme del ‘vecchio’ modernismo novecentesco.<sup>35</sup> E se invece si preferisse davvero porre l’accento sulla frattura e sulla discontinuità con il recente passato?

Forse, per cambiare drasticamente la terminologia, non serve neppure un grande sforzo d’immaginazione: basta semplicemente prestare orecchio a ciò che è nell’aria. L’Agenda ONU 2030, che elenca e descrive ambiziosi obiettivi di natura ambientale, sociale, economica e culturale da realizzare entro il 2030, ci consente di proporre un nome per l’epoca che potrebbe caratterizzare i prossimi anni.<sup>36</sup> L’agenda è intitolata *Sustainable Development* ed è proprio il concetto-chiave di ‘sostenibilità’ che sembra avviato a essere dominante non solo negli ambiti politici, ambientali ed economici, ma anche – siamo pronti a scommettere – in quelli artistici e culturali. Al di là del postmoderno ci sarebbe dunque *l’epoca della sostenibilità*.

Saranno davvero realizzabili i fini dell’Agenda ONU 2030? La storia più recente insegna che basta un evento imprevisto come una pandemia per scompaginare senza preavviso i migliori propositi. Ma lo sviluppo sostenibile, con il necessario presupposto di quella che oggi si suole chiamare transizione ecologica, rimane prioritario.

Neppure il mondo dell’arte – come in parte si è già visto ricordando recenti composizioni ispirate a questioni ambientali – può ritenersi estraneo.<sup>37</sup> E non per caso l’Unione Europea ha varato un ambizioso progetto denominato *Nuovo Bauhaus* in questi termini:

Il Nuovo Bauhaus europeo è un’iniziativa creativa e interdisciplinare che riunisce uno spazio di incontro per progettare futuri modi di vivere, situato al crocevia tra arte, cultura, inclusione sociale, scienza e tecnologia. Porta il Green Deal nei nostri luoghi di vita e richiede uno sforzo collettivo per immaginare e costruire un futuro sostenibile, inclusivo e bello per il cuore e per la mente.<sup>38</sup>

<sup>35</sup> Sul concetto di ipermodernità nella creatività odierna si veda, fra l’altro, RAFFAELE DONNARUMMA, *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*, Bologna, Il Mulino 2014.

<sup>36</sup> Per l’elenco degli obiettivi, cfr.: <https://unric.org/it/agenda-2030/> (consultato il 21/9/2021).

<sup>37</sup> Interessanti, in proposito, le considerazioni di JOHN LUTHER ADAMS, *Music in the Anthropocene*, in J. D. KRAMER, *Postmodern Music* cit.

<sup>38</sup> Ursula von der Leyen ha recentemente detto: «Voglio che NextGenerationEU faccia partire un’ondata di ristrutturazioni in tutta Europa e renda l’Unione capofila dell’economia circolare. Ma non è solo un progetto ambientale o economico: dev’essere un nuovo progetto culturale europeo». Il passo è riportato nel sito ufficiale: [https://europa.eu/new-european-bauhaus/index\\_it](https://europa.eu/new-european-bauhaus/index_it) (consultato 10/4/2021).

Anche se questo progetto, fin dalla denominazione, sembra porre l'architettura in una posizione di vertice nella gerarchia contemporanea delle arti, pare sottinteso che la creatività musicale possa e debba ritagliarsi un proprio spazio.

Il concetto di sostenibilità potrebbe essere utile anche per evitare quelli che sono i due maggiori rischi delle musiche d'arte attuali: da un lato la difficoltà di comunicazione con l'ascoltatore, che ha probabilmente raggiunto un picco nel secondo Novecento; e sul fronte opposto, la banalità o l'eccesso di prevedibilità, riscontrabile soprattutto in quelle opere che, per quanto appartenenti all'ambito della musica scritta, sembrano costituire più una propaggine del pop che un ramo autentico della *Western Art Music*. Ai compositori del futuro l'intrigante sfida di temperare la propria arte con il cambiamento d'epoca, oltre che con un sistema produttivo in divenire (tra committenti, organizzatori, operatori dei *new media*, interpreti, pubblico), e di assumere possibilmente un ruolo più rilevante – qualunque esso sia (la discussione rimane aperta) – all'interno della società civile.

## Appendice n. 1

### *The best classical music works of the 21<sup>st</sup> century*

Si riportano le venticinque ‘migliori’ opere del XXI secolo secondo la graduatoria proposta dai critici del quotidiano «The Guardian» (12/9/2019)

1. Hans Abrahamsen, *Let Me Tell You* (2013)
2. George Benjamin, *Written on Skin* (2012)
3. Harrison Birtwistle, *The Minotaur* (2008)
4. György Kurtág, *Fin de Partie* (2018)
5. Thomas Adès, *The Tempest* (2003)
6. Kaija Saariaho, *L'Amour de Loin* (2000)
7. Louis Andriessen, *La Commedia* (2009)
8. Jonathan Harvey, *String Quartet No 4* (2003)
9. Heiner Goebbels, *Hashirigaki* (2000)
10. John Luther Adams, *Become Ocean* (2013)
11. Gerald Barry, *The Importance of Being Earnest* (2012)
12. Unsuk Chin, *Cello Concerto* (2009)
13. Olga Neuwirth, *Lost Highway* (2003)
14. Pascal Dusapin, *Passion* (2008)
15. David Lang, *Little Match Girl Passion* (2007)
16. Rebecca Saunders, *Skin* (2016)
17. Steve Reich, *WTC 9/11* (2011)
18. Brett Dean, *Hamlet* (2017)
19. Cassandra Miller, *Duet for cello and orchestra* (2015)
20. Caroline Shaw, *Partita* (2013)
21. Max Richter, *The Blue Notebooks* (2004)
22. Linda Catlin Smith, *Piano Quintet* (2014)
23. James MacMillan, *Stabat Mater* (2016)
24. John Adams, *City Noir* (2009)
25. Jennifer Walshe, *XXX Live Nude Girls* (2003)

## Appendice n. 2

### *Referendum della rivista italiana «Classic Voice» (2017)*

Si riportano i compositori che hanno ricevuto più di dieci voti con i rispettivi elenchi di opere segnalate.

Georg Friedrich Haas 49

*In Vain* (2000) 24

*Die schöne Wunde*, opera (2003) 1

*Natures mortes* (2003) 1

*Hyperion* (2006) 1

*Open spaces* (2007) 2

*Atthis* (2009) 2

*Limited Approximations* (2010) 12

*Bluthaus*, opera (2011) 1

*Concerto Grosso n.1*, per quattro alphorns (2013) 1

*Dark Dreams* per orchestra (2013) 1

*Morgen und Abend*, opera (2015) 2

*3 Stücke für Mollena* (2015-16) 1

Simon Steen-Andersen 35

*Run-Time-Error* (2009) 5

*Double Up* (2010) 2

*Black Box Music* (2012) 11

*Inszenierte Nacht* (2013) 2

*Piano Concerto* (2014) 13

*Amid* (2004) 2

Rebecca Saunders 30

*Stirrings still* (2004) 2

*Chroma IX* (2003-08) 4

*Murmurs* (2009) 3

*Stasis* (2011) 4

*Void* (2014) 9

*Skin* (2016) 8

Helmut Lachenmann 26

*Schreiben* (2003) 8

*Concertini* (2005) 8

*Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (2005) 2

*Grido, 3. Streichquartett* (2001) 8

*Got lost* (2008) 1

Salvatore Sciarrino 24

*Quaderno di strada* (2003) 7

*Lohengrin 2* (2004) 2

*Da gelo a gelo* (2006) 2

*12 Madrigali per 8 voci* (2008) 3

*Macbeth* (2002) 2

*Cantiere del poema* (2011) 1

*La porta della legge* (2006–2008) 4

*Il giornale della necropoli* (2000) 1

Enno Poppe 21

*Interzone* (2002-04) 2

*Trauben* (2004) 2

*Keilschrift* (2006) 1

*Arbeit* (2007) 1

*IQ* (2012) 2

Marco Bizzarini, *Oltre il postmoderno*

- Speicher* (2008-13) 10  
*Filz* (2015) 2  
*Buch per quartetto d'archi* (2016) 1
- Kaija Saariaho 21  
*Orion* (2002) 3  
*L'amour de loin* (2000) 13  
*D'om le vrai sens* (2010) 1  
*Émilie* (2010) 1  
*Laterna Magica, for orchestra* (2008) 2  
*La Passion de Simone* (2006) 1
- Bernhard Lang 19  
*Theater der Wiederholungen*, opera (2002) 7  
*Differenz/Wiederholung Serie* (1998-2014) 8  
*Re:igen*, opera (2012) 1  
*Monadologie serie* (2007-2016) 2  
*Die Sterne des Hungers* (2007) 1
- Francesco Filidei 19  
*Macchina per scoppiare Pagliacci* (2005) 4  
*Giordano Bruno* (2015) 9  
*Fiori di Fiori* (2012) 5  
*N.N.* (2008) 1
- Beat Furrer 18  
*Begehren* (2001) 2  
*Quartetto n.3* (2004) 1  
*FAMA* (2005) 8  
*Concerto per pianoforte* (2007) 1  
*Apon* (2009) 1  
*Wüstenbuch* (2010) 2  
*Enigma I-VI for mixed choir a cappella* (2006-2013) 3
- Stefano Gervasoni 18  
*Epicadenza* (2004) 2  
*Godspell* (2002) 2  
*Com que voz* (2008) 1  
*Gramigna per cimbalom e ensemble* (2009) 4  
*Dir-In Dir* (2011) 2  
*Limbo*, opera (2014) 1  
*Fado errático* (2007-2015) 1  
*Le Pré* (2008-2015) 2
- Clamour*, terzo quartetto per archi (2015) 2  
*Least bee* (1993-2003) 1
- Georges Aperghis 17  
*Machinations* (2000) 3  
*Avis de Tempête*, opera (2004) 5  
*Zeugen* (2007) 1  
*Tourbillons* (2010) 1  
*Situations* (2013) 4  
*Wölflü-Kantata* (2005) 3
- Fausto Romitelli 16  
*An index of metal* (2003) 9  
*Prof. Bad Trip lesson III* (2000) 5  
*Amok Koma* (2001) 1  
*Trash tv Trance* (2002) 1
- Mark Andre 15  
*bij* (2010) 1  
*... auf...* (2007) 3  
*über* (2015) 1  
*... als ... I* (2001) 1  
*durch* (2006) 4  
*Asche, for ensemble* (2005) 1  
*Wunderzeichen*, opera (2014) 3  
*Zu Staub for ensemble* (2004/2005) 1
- Johannes Kreidler 14  
*Fremdarbeit* (2009) 8  
*Audioguide* (2014) 4  
*Weg der Verzweiflung* (2011) 1  
*Product placements* (2008) 1
- Wolfgang Rihm 14  
*Deus Passus* (2000) 1  
*Jagden und Formen* (2001) 4  
*Astralis Über die Linie III* (2001) 1  
*Sieben Passions-Texte* (2001-2006) 1  
*En plein Air* (2004/5) 1  
*Concerto Séraphin* (2005) 1  
*Dionysos* (2010) 2  
*IN-SCHRIFT 2* (2013) 1  
*Nähe Fern 1-4* (2011-14) 1  
*Verwandlung 6* (2014) 1

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

Peter Ablinger 14

*Voices and piano* (2012) 6

*Speaking Piano series* (2009) 4

*Landschaftsoper* (2009) 4

Michel van der Aa 14

*One* (2002) opera 4

*Spaces of Blank* (2007) 1

*After Life* (2005-06) 2

*Sunken Garden* (2013) 3

*Blank Out*, Chamber opera (2016) 3

*Violin Concerto* (2014) 1

Stefan Prins 13

*Generation Kill* (2012) 13

Tristan Murail 12

*Terre d'ombre* (2004) 2

*Portulan* (2006) 1

*Winterfragments* (2000) 7

*Contes cruels* (2007) 1

*Le désenchantement du Monde* (2012) 1

Hans Abrahamsen 12

*Quattro Pezzi per orchestra* (2003) 1

*Schnee* (2008) 5

*Let me tell you* (2013) 6

Thomas Adès 12

*The tempest*, opera (2004) 4

*Tevot* (2007) 3

*Violin Concerto "Concentric Paths"* (2005) 2

*Polaris* (2010) 1

*In Seven Days* (2008) 2

Harrison Birtwistle 11

*Theseus Game* (2003) 1

*Responses* (2014) 1

*Quartetto: the tree of strings* (2008) 3

*Angel Fighter* (2010) 1

*The silk house sequences* (2015) 1

*The Shadow of Night* (2001) 1

*Fantasy upon all the notes* (2011) 1

*Minotaur*, opera (2008) 2

Unsuk Chin 11

*Violin Concerto* (2001) 3

*Rocaná* (2008) 2

*Alice in wonderland* (2012) 2

*Gougalon for ensemble* (2012) 1

*Cello Concerto* (2009/2013) 1

*Le Silence des Sirènes for soprano and orchestra*  
(2014) 2

George Benjamin 11

*Written on Skin*, opera (2012) 11

Gianluigi Mattietti

*Realtà aumentate e virtuali nella musica del XXI secolo*

I nuovi orientamenti musicali emersi all'inizio di questo secolo, mostrano come stiano cambiando i punti di riferimento e le categorie (estetiche, stilistiche, tecniche) della nuova musica, svelando una realtà fluida, ricca, stimolante, assai lontana dal disfattismo di chi volge lo sguardo al passato, convinto che ormai «tutto sia stato detto». Nell'attuale panorama della musica contemporanea è evidente l'affermarsi di alcuni compositori come Simon Steen-Andersen, Stefan Prins, Ondřej Adámek, Alexander Schubert o Mauro Lanza, che hanno posto al centro della loro attenzione il tema della percezione, intesa non solo come percezione acustica, ma come esperienza sensoriale complessiva, che cambia le regole del gioco, introduce elementi visivi, gestuali, performativi, mirando ad aumentare lo spettro delle possibilità della composizione, e ad allargare lo spazio stesso della *performance* con propaggini sonore e visive, di tipo meccanico o digitale.<sup>1</sup>

Nell'ultimo scorcio del XX secolo, le possibilità offerte dallo sviluppo della musica elettronica, dalle tecnologie digitali applicate al suono, dagli orizzonti multimediali, sembravano destinate a mettere progressivamente in un cono d'ombra l'atto fisico dell'esecuzione, a eliminare il corpo dalla scena musicale: il corpo dello strumento, come oggetto sonoro tangibile, ma anche corpo dell'interprete, portatore del gesto musicale sulla scena. Invece è accaduto il contrario. Nel XXI secolo la storia della musica sembra aver preso una piega inaspettata, svelando una nuova tendenza abbracciata con convinzione da molti giovani

<sup>1</sup> GIANLUIGI MATTIETTI, *Partiture Millennial*, «Classic Voice», n. 212 (gennaio 2017), pp. 22-28.

compositori, tornati ad interessarsi alla dimensione meccanica degli strumenti, al corpo, al gesto, al teatro, come parti integranti del processo compositivo. È stata proprio la rapida diffusione della tecnologia e dell'informatica a cambiare il panorama, perché gli strumenti digitali sono diventati oggetti casalinghi, di uso quotidiano, capaci di influenzare e modificare i comportamenti sociali. L'interesse dei compositori si è indirizzato verso il suono *low-fi*, la meccanica, l'elettronica 'vintage',<sup>2</sup> la mecatronica (disciplina, originariamente nata per automatizzare i sistemi di produzione, che studia il modo di far interagire meccanica, elettronica e informatica), oppure verso la robotica, l'intelligenza artificiale, verso una tecnologia che guarda al corpo umano, verso macchine che cercano di imitare le pulsioni, le 'passioni', le funzioni fisiche e cognitive dell'uomo, compresi i suoi limiti, rivalutando l'errore umano come una sorta di scintilla creativa, e quindi creando dei veri e propri algoritmi di 'errorizzazione'.

Così i paradigmi tradizionali, legati alla distinzione tra concreto e elettronico (o digitale), sono saltati a favore di originali ibridazioni, dove il corpo dell'esecutore, con una precisa identità fisica, viene aumentato con estensioni protesiche o *avatar* virtuali. E la tecnologia, presente nella storia e nell'evoluzione degli strumenti musicali, da sempre oggetto di sperimentazione (per ampliarne l'estensione e le possibilità dinamiche, timbriche, cromatiche), ha accompagnato l'esplorazione di nuove modalità di esecuzione, di tecniche estese, fino ad ampliare le possibilità degli strumenti con protesi di tipo meccanico,<sup>3</sup> e a sfruttare le possibilità del digitale come un ulteriore prolungamento. Questo ha portato a riscoprire il gesto esecutivo, nella sua dimensione teatrale, coreografica, ludica, a considerare le potenzialità musicali della realtà virtuale, a creare un mondo fisico-acustico attraverso mezzi digitali, a immaginare una musica basata su forme insolite e ibride, anche più radicale di quella delle avanguardie storiche, ma allo stesso tempo immediata, di grande *appeal* per i sensi. Oggi un compositore può usare materiali reperiti su internet, lavorare

<sup>2</sup> Emblematici, in questa prospettiva, sono alcune composizioni recenti, come *Tolerance stacks* (2016) di Annesley Black, pezzo per soprano, quattro strumenti, *live-electronics, playback e media-installation* che utilizza i suoni di vecchi strumenti abbandonati negli studi elettronici di Darmstadt; o *Rundfunk* (2018) di Enno Poppe, pezzo per nove sintetizzatori, che recupera «suoni storici» di Moog negli anni '60 e '70.

<sup>3</sup> Cfr. GIOVANNI VERRANDO, *La nuova liuteria*, cap. III del volume *La nuova liuteria: orchestrazione, grammatica, estetica*, Milano, Suvini Zerboni 2012, pp. 105-176.

a diretto contatto con le immagini e con la *performance* artistica, usare suoni, immagini e stimoli provenienti dalla vita di tutti i giorni, secondo un'idea di «musica relazionale», come suggerisce Harry Lehmann.<sup>4</sup> Esempio il caso di Stefan Prins, compositore belga capace di interpretare questo mondo digitalizzato, che modifica i comportamenti e le relazioni sociali in modo irreversibile, generando tensioni, conflitti e contraddizioni.<sup>5</sup> Prins pone al centro del suo interesse creativo l'idea di 'digital body', di un corpo con carne e protesi, con elementi meccanici e organici, con le sue articolazioni ma anche con degli *avatar* digitali e virtuali. Il compositore belga, che si è sempre interessato alle ricerche sulla *Brain Computer Interface* e alla possibilità di costruire strumenti di comunicazione diretta tra il cervello e le sue estensioni digitali, vede il mondo digitale come un'estensione di quello materiale, convinto che siamo solo all'inizio di una nuova era dell'umanità dove la realtà sarà sempre più aumentata: una 'x-reality' basata su una rete di interazioni tra gli uomini, come esseri fisici, e i loro numerosi *avatar* (su Facebook, Twitter, Instagram, YouTube), caratterizzata da spazi ibridi abitati da corpi tecnicamente migliorati, ma sempre simili a quelli umani.<sup>6</sup> L'uomo costruisce e fa funzionare le macchine, e le macchine influenzano il pensiero e le azioni umane, in un gioco simbiotico che si fa sempre più stretto<sup>7</sup> e prefigura una dimensione post-umana, caratterizzata da un'amplificazione delle possibilità dei nostri corpi, una sorta di 'hyperembodiment'.<sup>8</sup> Dalla prospettiva di un mondo dove le persone vivono

<sup>4</sup> HARRY LEHMANN, *Die digitale Revolution der Musik*, Mainz, Schott 2012.

<sup>5</sup> TOMASZ BIERNACKI, *Alien Bodies. Stefan Prins' aesthetics of music*, «Dissonance», n.125 (marzo 2014), p. 34.

<sup>6</sup> Prins riprende il concetto di 'X-reality' da un noto libro di Beth Coleman, che esamina un aspetto cruciale del nostro passaggio culturale dall'analogico al digitale, il *continuum* tra *online* e *offline*. La Coleman osserva l'emergere di un mondo che non è né virtuale né reale, ma comprende una molteplicità di combinazioni che ci permettono, attraverso un *avatar*, di personalizzare la nostra vita in rete. Cfr. BETH COLEMAN, *Hello avatar. Rise of the Networked Generation*, Cambridge (MA), MIT Press 2011.

<sup>7</sup> MATTIAS PARENT - MAARTEN QUANTEN, *Dances with Robots and the Song of Algorithms. On a few Flemish Composers between Music and Technology*, in «World New Music Magazine», ottobre 2012, p. 146.

<sup>8</sup> Prins fa sue le parole di Kodwo Eshun, scrittore britannico di origini ghanesi, nel romanzo *More brilliant than the sun*: «Dal punto di vista sonoro, l'era postumana non porta a un *disembodiment* [a una perdita della corporeità] ma al suo esatto opposto, a un *hyperembodiment*». Kodwo Eshun, si è occupato di cybercultura, fantascienza e musica, con particolare attenzione

digitalmente, come personaggi di giochi virtuali, in un confronto tra reale e digitale che si fa sempre più stretto, ma anche carico di tensioni, e che mette in gioco la questione dell'identità, scaturisce un nuovo genere di musica che ha come protagonista «il corpo ibrido dell'esecutore costituito dalla sua identità fisica, estensioni protesiche (strumenti, preparati, microfoni, altoparlanti) e/o avatar virtuali (altoparlanti, videoproiezioni)».<sup>9</sup>

Prins crea materiale sonoro elettronico con la sintesi granulare e con tecniche algoritmiche, seguendo quindi una 'prassi' elettronica tipica della seconda metà del XX secolo. Ma già dai suoi primi lavori l'interazione e la simbiosi tra sistemi umani e tecnologici diventano un elemento costitutivo del suo approccio compositivo. In *Not I* (2007) per chitarra elettrica e *live electronics*, Prins inserisce tra lo strumento e l'amplificatore un processore audio digitale aggiuntivo, come una scatola nera, controllata da un secondo interprete, che interrompe l'amplificazione diretta della chitarra, cosicché il suono non coincide sempre con il gesto che lo genera, creando un effetto alienante. Il chitarrista costruisce intorno a sé uno spazio sonoro in continua evoluzione ma sembra perdere la propria autonomia soggettiva, proprio come la protagonista di *Not I* di Samuel Beckett. Un amplificatore per chitarra è posto accanto anche ai quattro strumenti (flauto, chitarra elettrica, percussioni e violoncello) di *Fremdkörper #1* (2008), con il *live-electronics* che 'infetta' i suoni strumentali amplificati, anche con materiale preregistrato. Ma qui Prins non gioca solo sullo snaturamento del suono e sulla *skhisis* tra gesto strumentale e suono: il pezzo parte infatti da una situazione in cui i suoni elaborati elettronicamente e i suoni strumentali sono entità distinte, come due corpi separati, ma nel corso della composizione ci sono diverse evoluzioni e ad un certo punto formano un'unica sostanza, dove il 'corpo estraneo', tecnologico, si compenetra con il suono della 'carne', quello legato all'azione fisica e visibile<sup>10</sup>. Quest'idea viene approfondita anche negli altri due pezzi del ciclo *Fremdkörper* (una sorta di manifesto artistico basato sul confronto tra corpo e macchina), dove Prins innesta nella trama

all'intersezione di questi temi con la diaspora africana. Pubblicato nel 1998, *More brilliant than the sun* descrive le visioni del futuro nella musica da Sun Ra ai 4Hero, e i legami tra la musica nera e la fantascienza da un punto di vista afrofuturista.

<sup>9</sup> STEFAN PRINS, *Corps hybrides dans les espaces hybrides*, in «Dissonance», n.140 (dicembre 2017), p. 12.

<sup>10</sup> M. PARENT – M. QUANTEN, *Dances with Robots* cit., p. 146.

dell'ensemble strumentale elementi morfologicamente alieni, usando tre tipi di relazione: estensione, integrazione e trasformazione: in *Fremdkörper #2* (2010) per sax soprano (o clarinetto), chitarra elettrica, percussioni, pianoforte e *live-electronics*, Prins ad esempio interrompe la narrazione lineare con una serie di 'intrusioni' di file audio trovati su Internet, e deforma il suono della chitarra, posizionando un megafono giocattolo sul *pick-up* della chitarra, o usando la cavità orale dell'interprete come sordina umana (*human mute*); in *Fremdkörper #3* (2010) per 11 strumenti e campionatore, Prins genera tutti i suoni elettronici elaborando digitalmente 'intro' di canzoni di Michael Jackson, soggette a un intero spettro di distorsioni.

Il rapporto tra concreto e digitale, tra la dimensione fisica dell'esecuzione ed elementi alieni e virtuali, raggiunge il livello di un forte conflitto gestuale nel ciclo *Piano Hero* composto tra il 2011 e il 2016, perché Prins, oltre alla parte strumentale e al *live electronics*, inserisce anche le telecamere e il *live-video*. In *Piano Hero #1* (2011) il pianista diventa un mero operatore dentro un mondo di suoni e immagini digitali, esecutore di una *performance* che crea un senso del tempo distorto: è infatti sul palco e suona su una tastiera MIDI, ma con un *avatar*, un pianista virtuale, che compie varie azioni sulla cordiera del pianoforte, completamente controllato dalla tastiera MIDI. Questa protesi digitale crea l'illusione di un pezzo per due pianisti, uno reale e uno virtuale. Ma il paradosso è che percepiamo come 'reale' il suono del pianoforte virtuale nonostante i gesti 'impossibili' dell'interprete nel video. Solo nella parte centrale del pezzo l'illusione si rompe e, come in una specie di breve *Adagio*, il pianista reale viene proiettato sullo schermo (con una *webcam*), e il suo ruolo viene percepito come causa primaria, come 'primo livello' dell'esecuzione, anche se non produce alcun suono, tranne il rumore dei tasti. In *Piano Hero #1*, Prins usa un *avatar* del pianista come una sorta di 'preparazione' digitale del pianoforte, e con uno sforzo minimo innesca processi sonori complessi e virtuosistici, semplicemente controllando i campioni audiovisivi sulla tastiera. In questo modo, attraverso uno spostamento costante della prospettiva sonora, svela «[...] uno dei gesti più fondamentali e rivoluzionari della musica: rivelare e distruggere meccanismi fossilizzati della riproduzione musicale, che sono naturalmente una parte essenziale di ogni tradizionale esecuzione strumentale».<sup>11</sup>

<sup>11</sup> T. BIERNACKI, *Alien Bodies* cit., p. 35.

Questa idea viene poi sviluppata in *Piano Hero #2* (2011), con l'aggiunta del pianoforte a coda, un vero e proprio 'Fremdkörper', che accentua la tensione tra reale e virtuale, e anche tra passato e presente, perché nel video si mescolano gesti virtuali (preregistrati) e gesti reali (ripresi dalla telecamera in scena). In *Piano Hero #4* (2016-17), la prospettiva prevalente (mostrata nel video) diventa quella degli *shooter games*, perché si guarda (lo schermo) attraverso gli occhi del pianista, che in qualche momento è nello spazio del concerto (con gesti collegati o no con l'esecuzione dal vivo), in altri momenti agisce nello spazio virtuale, e alla fine della composizione lo si vede all'esterno, in un ampio campo aperto. Così il punto di vista (e di ascolto) del pubblico viene costantemente destabilizzato, confondendo i confini tra realtà diverse.

In tutti questi lavori, le nuove tecnologie digitali appaiono come corpi alieni all'interno di un mondo organico, familiare, riconoscibile (il suono della chitarra elettrica, il ruolo del pianista, ecc.), ma progressivamente le frizioni tra questi due mondi, dalle logiche contrastanti, lasciano il posto a una nuova prospettiva musicale capace di fonderli insieme: «Inizialmente – scrive il compositore – il mio approccio era dialettico: il corpo fisico contro le sue estensioni tecnologiche. In questi lavori, le nuove tecnologie (digitali) erano considerate poteri distruttivi che disturbavano (e tuttavia affascinavano), come *Fremdkörper*, il mondo organico e carnale. Ma a poco a poco, ho iniziato a immaginare composizioni in cui queste dialettiche si dissolvono e appare una nuova realtà sintetica, mescolando fisico e digitale per creare un corpo ibrido che opera secondo la propria logica».<sup>12</sup>

La svolta avviene con *Generation Kill* (2012) e con *Flesh + Prosthesis #0-2* (2013-2014), dove gli interpreti e i loro *avatar* non si fondono solo a livello acustico, ma anche visivamente, con proiezioni sovrapposte ai corpi fisici degli esecutori grazie a schermi semitrasparenti. *Generation Kill* (2012), per quattro strumenti (percussioni, chitarra elettrica, violino, violoncello), quattro *gamecontroller*, *live-electronics* e *live-video*, è il pezzo che ha imposto Prins sulla scena internazionale, presentandolo come una sorta di 'enfant terrible' della musica contemporanea, oltre che portabandiera di una nuova generazione di compositori fiamminghi.<sup>13</sup> L'idea della composizione nasce da tre tipi di filmati che circolavano su internet, legati a drammatici fatti di attualità: le immagini della cosiddetta Primavera Araba, tra la fine

<sup>12</sup> S. PRINS, *Corps hybrides* cit., pp. 12-13.

<sup>13</sup> G. MATTIETTI, *Partiture Millennial* cit. p. 28.

del 2010 e l'inizio del 2011, quando i manifestanti di diversi paesi avevano reso il mondo intero testimone degli eventi rivoluzionari realizzando video con i loro *smartphone* e facendoli circolare sui *social media*; le immagini dei bombardamenti americani su postazioni di Al Qaeda, con droni che colpivano spesso vittime innocenti; un vecchio *teaser* trovato su Youtube per la serie televisiva *Generation Kill*, che mostrava la disinvoltura dei soldati addestrati sui *wargames*, una 'generazione PlayStation' di militari abituati a vedere la guerra come un gioco, mediato dalla grafica, dalla musica, dalle animazioni.<sup>14</sup> Stimolato da questo flusso di immagini, Prins ha creato un lavoro audio-video interattivo, prendendo elementi concreti, dall'attualità più drammatica, come materiali per la composizione.

I quattro strumentisti suonano dietro schermi semitrasparenti, mentre i quattro con i *gamecontroller* pilotano le esecuzioni di quattro interpreti virtuali, invertendone, accelerandone o alterandone le proiezioni sugli schermi. Si crea così una continua osmosi tra musica reale e virtuale, con gli esecutori e i loro avatar che si fondono non solo dal punto di vista sonoro, ma anche da quello visivo, in una 'polifonia' complessa dagli esiti minacciosi, che culmina nella proiezione di immagini di un bombardamento visto dai mirini digitali degli aerei da guerra. Esempio terribile e angosciante di una tecnologia digitale fuori controllo.<sup>15</sup> L'idea di creare un corpo iper-ibrido, multidimensionale caratterizza poi *Flesh+Prosthesis #0-2* per quartetto amplificato (sax tenore, percussione, chitarra elettrica e pianoforte) e *soundtrack* su quattro canali, basato sulla stratificazione di materiali strumentali ed elettronici, a partire da una composizione elettronica a otto canali intitolata *Hybridae* (2012). Il gioco delle ibridazioni è poi proseguito in *I'm your body* (2014), aggiungendo al quartetto amplificato e alla parte elettronica anche un ampio ensemble strumentale, come un corpo aggiunto.

<sup>14</sup> La serie televisiva *Generation Kill*, prodotta dalla HBO Films, si basava sull'omonimo libro di Evan Wright, pubblicato nel 2004, che raccontava le sue esperienze di reporter tra i marines degli Stati Uniti durante l'invasione dell'Iraq del 2003. I sette episodi della serie sono stati trasmessi nel 2008.

<sup>15</sup> Gran parte di queste osservazioni sulla musica di Stefan Prins e di Alexander Schubert sono riprese da una conferenza che ho tenuto nel symposium *Fragen der Sicherheit bzw. Unsicherheit im Bereich der Komposition/Aufführung/Rezeption/Programmierung von Musik des/im 20./21. Jahrhundert(s)* organizzato dalla Universität für Musik und darstellende Kunst di Vienna il 3 novembre 2018: cfr. GIANLUIGI MATTIETTI, *Der 'Digitale Körper' in eigenen Kompositionen von Stefan Prins und Alexander Schubert*, in *Anklaege 2019 Sicherheit - Risiko - Freiheit*, Wien, Hollitzer Verlag 2021, pp. 67-78.

Lo stesso principio 'protesico' si può trovare nel passaggio da *Mirror box* (*Flesh+Prosthesis #3*), per sax amplificato, percussioni, pianoforte e elettronica (2014), a *Mirror Box Extensions* (2014-2015) per sette musicisti (sax, trombone, chitarra elettrica, percussioni, pianoforte, violino, violoncello), *live-electronics* e *live-video*, come una vera e propria estensione non solo formale e strumentale, ma anche concettuale. Il termine *Mirror Box* è stato preso in prestito da un dispositivo medico, una scatola con due specchi al centro, utilizzata nelle terapie di Realtà Virtuale Immersiva (IVR) per la riabilitazione di pazienti portatori di protesi: muovendo un braccio o una gamba all'interno di questa scatola, vengono riflesse immagini speculari che aiutano i pazienti ad alleviare il dolore dopo un'amputazione, o il disagio degli oggetti protesici. Partendo da questo spunto, Prins ha creato una composizione dove i corpi degli interpreti e le loro estensioni tecnologiche interagiscono in spazi audio-visivi ibridi, giocando con la percezione (visiva e sonora) grazie a un gioco di specchi e di proiezioni esteso anche oltre il palcoscenico. La scena infatti prevede quattro file di schermi semitrasparenti, che creano una moltiplicazione degli spazi attraverso le proiezioni video: in questo spazio labirintico i musicisti interagiscono con le proprie olografie, vengono sdoppiati con le loro immagini riprese da una telecamera, oppure muovono i loro *avatar* spostando gli schermi sui quali sono proiettati, si possono vedere alternativamente o simultaneamente, in luoghi diversi, da diverse angolazioni e prospettive, anche in ingrandimenti diversi, seguendo flussi temporali distinti, in un continuo gioco di sovrapposizioni e slittamenti che rende fluide le loro identità.<sup>16</sup> Nella parte finale svanisce anche la quarta parete tra palcoscenico e pubblico (e la distinzione tra pubblico e spettacolo), perché 30 performer seduti tra il pubblico accendono altrettanti tablet che riproducono ciò che fanno gli artisti, e perché lo stesso pubblico viene proiettato sul palcoscenico, sovrapponendosi alla *performance* finale del trombonista. In *Mirror Box Extensions* Stefan Prins gioca quindi con le estensioni digitali del corpo e con la loro percezione, in un delicato equilibrio tra i trucchi di un illusionista e il loro disvelamento critico,<sup>17</sup> estendendo l'ibridazione al modo in cui percepiamo questi corpi aumentati: «Interagire

<sup>16</sup> TIM RUTHERFORD-JOHNSON, saggio pubblicato nel booklet del cd/dvd *Augmented*, Kairos, aprile 2019, pp. 14-15.

<sup>17</sup> SEBASTIAN HANUSA, *Körper in der Spiegelkiste: Stefan Prins' Mirror Box Extensions*, «Neue Zeitschrift für Musik», 2016/04, p. 49.

direttamente o percepire una realtà fisica (un corpo, un ambiente, un suono prodotto fisicamente) è molto diverso dal farlo filtrandola attraverso una serie di mediazioni (proiezione video, altoparlante, laptop, smartphone, tablet, videocamera di sicurezza, webcam...). *Mirror Box Extensions* cerca di rendere tangibili queste differenze, estendendo gli specchi oltre il palco, creando una strana macchina labirintica di mediazioni in cui gli artisti e il pubblico si trovano coinvolti». <sup>18</sup>

Un altro caso di ibridazione dei vari aspetti della performance musicale, di confronto aperto e provocatorio con la percezione e le abitudini d'ascolto, è quello di Alexander Schubert, che pure ha posto al centro del suo interesse creativo l'idea di un corpo digitale, insieme organico e robotico. Il compositore tedesco, che ha studiato bioinformatica prima di dedicarsi alla composizione, fa esplicito riferimento alle esperienze di Nam June Paik, alle sue ibridazioni tra corpi e schermi, ma anche di performer come Stelios Arkadiou (noto con lo pseudonimo di Stelarc), che nelle sue esibizioni di *body art* unisce al suo corpo delle protesi e componenti elettronici o robotizzati, o come Marco Donnarumma, artista napoletano attivo a Berlino, noto per le sue esibizioni che fondono suono e biotecnologie, con interfacce uomo-macchina che sfruttano in maniera non convenzionale l'energia muscolare per il controllo degli elementi meccanici. <sup>19</sup>

Nella musica di Schubert il gesto musicale viene teatralizzato in maniera molto esplicita, con elementi coreografici e multimediali che sembrano venire dal mondo dei *nightclub*, incorporando luci intermittenti, stroboscopiche, fumi, video, o anche usando sensori per 'elettrificare' il corpo dell'interprete. L'esecuzione diventa spettacolo totale (ricorda il teatro della crudeltà di Artaud per lo *shock* sensoriale che provoca), <sup>20</sup> immerso nel buio completo con tutta l'attenzione concentrata sui corpi in scena, con un nuovo tipo di virtuosismo strumentale (lontano da quello dell'avanguardia storica) dove ogni elemento visivo diventa un parametro compositivo. Così cambia anche radicalmente il rapporto con il pubblico e con l'ascolto, che rimanda per Schubert all'universo del *rave*: «[...] non si tratta più della messa in scena dei musicisti, ma del modo in cui il pubblico li percepisce. Al centro c'è

<sup>18</sup> STEFAN PRINS, *Program notes per Mirror Box Exstension*, in [www.stefanprins.be](http://www.stefanprins.be).

<sup>19</sup> Cfr. ALEXANDER SCHUBERT, *Virtualität und Täuschung* «When I Told You These Things, I Was Lying», «MusikTexte», n. 158 (agosto 2018), p. 23.

<sup>20</sup> Matthew Shlomowitz collega la prospettiva teatrale di Alexander Schubert più ad Artaud (shock sensoriale) che a Brecht (shock cerebrale). Cfr. MATTHEW SHLOMOWITZ, *The Composer Alexander Schubert*, in *Wien Modern programme book*, 2015.

un cambiamento di sentimento e di ricezione: l'attenzione è rivolta allo spettatore. Tutto sommato, il pezzo cerca di trasmettere una situazione percettiva, un'esperienza, cerca di fare rivivere stati di sovraccarico, eccesso, intossicazione, solitudine e confusione. Il contesto *rave* si trova qui come un modello, e il materiale e l'ambientazione sono direttamente correlati ad esso [...]».<sup>21</sup>

Anche una figura 'classica' come il direttore d'orchestra può diventare un corpo 'elettrificato'. Lo dimostra *Point Ones* (2012), pezzo per 'direttore aumentato', piccolo ensemble (violino, violoncello, sassofono/clarinetto, chitarra elettronica, batteria, pianoforte) e *live-electronics*: il corpo del direttore è coperto di sensori, i suoi gesti non servono solo a dirigere l'ensemble ma anche a produrre suono, spingendolo via via a creare una dinoccolata coreografia, a muoversi come un robot, esibendosi alla fine in un vero e proprio assolo. In questo modo Schubert sperimenta il *live-electronics* in modo assolutamente integrato, creando uno strumento sotto il completo controllo del direttore.<sup>22</sup>

Il corpo entra prepotentemente in scena anche in *Sensate Focus* (2014), pezzo per quartetto (chitarra elettrica, clarinetto basso, percussioni, violino) con *live-electronics* e luci, che deriva il suo titolo da una serie di esercizi sessuali specifici per la terapia di coppia. Il pezzo gioca su frenetiche sequenze di gesti strumentali, pattern ritmici frammentati e un *sound metal*, in un contrappunto con le luci intermittenti e con il buio che diventano parte integrante della performance: ne deriva una drammaturgia articolata, dove i vari 'eventi' strumentali sono strettamente combinati con le sequenze luminose e il gesto fisico.

L'idea di stimolare la dimensione sensoriale mettendo in scena corpi digitalizzati, ritorna anche in *Codec Error* (2017) per contrabbasso, due percussionisti e luce: i tre musicisti sul palcoscenico sono trasformati in presenze robotiche perché le luci stroboscopiche che li illuminano, con una luce livida e bluastra, creano delle rapidissime sequenze di brevi fotogrammi, dando un'apparenza meccanica al gesto strumentale. In questo pezzo, Schubert si relaziona anche in modo problematico con il mondo della tecnologia, perché parte dall'idea degli errori digitali che bloccano il funzionamento di un computer, e trasforma i musicisti in copie malfunzionanti, come se comparissero dei 'bug' nelle manipolazioni digi-

<sup>21</sup> ALEXANDER SCHUBERT, *Unsichere Zustände, Gedanken zu immersiven Strategien*, «Dissonance», n. 140 (dicembre 2017), p. 9.

<sup>22</sup> GIANLUIGI MATTIETTI, *Happy plays*, «Classic Voice», n. 213 (febbraio 2017), pp. 34-35.

tali dei loro corpi. L'errore, il salto logico, la frammentazione del flusso sonoro e visivo, l'estetica del copia-incolla, sono elementi che vanno oltre il contenuto musicale, investono il mondo della percezione nell'era digitale, e l'identità dell'uomo ridotta a *clip*, *avatar*, copia digitale.<sup>23</sup>

L'idea di strumenti aumentati, di oggetti usati come protesi meccaniche, che trova profonde radici nel mondo dell'arte e dell'installazione multimediale, nella ricerca di strette relazioni tra oggetti ordinari, strumenti musicali e dispositivi audio e video,<sup>24</sup> è diventata centrale nell'esperienza di molti compositori nell'ultimo decennio. Esempio è il ciclo *Systema Naturae* (2013-2017) di Mauro Lanza e Andrea Valle. Negli 80 brevi pezzi che compongono questo ciclo, raggruppati in quattro grandi raccolte,<sup>25</sup> e ispirati a vari bestiari, erbari, lapidari medievali, e alla descrizione sistematica e scientifica degli organismi viventi fatta da Linneo nel *Systema Naturae*, i due autori mescolano insieme 10 strumenti acustici e 74 dispositivi elettromeccanici (controllati dal computer), costruiti con oggetti vari, di uso quotidiano (coltelli elettrici, radiosveglie, giradischi, ecc.), in un contrappunto virtuosistico, folle e spettacolare, perché mostra questi oggetti prendere vita, svelando una sorta di nuova bellezza musicale nella gioiosità meccanica di un gioco apparentemente 'antimusicale'. Ciascuna delle quattro parti, ha delle proprie specifiche caratteristiche, e chiama in causa strumenti e dispositivi differenti: in *Regnum animale* i piccoli elettrodomestici 'sonanti' circondano un trio d'archi; in *Regnum vegetabile*, dove i principali riferimenti sono i cactus (piante con strutture simili al legno e spine simili a quelle degli animali), si aggiunge agli archi un trio di legni e 30 asciugacapelli che con il loro flusso d'aria fanno suonare flauti dritti, armoniche a bocca, strumenti giocattolo, creando un insieme ansimante a tratti comico, a tratti lamentoso, o con l'effetto di una gigantesca cornamusa;<sup>26</sup> *Regnum lapideum* ha al contrario un carattere più metallico e per-

<sup>23</sup> ALEXANDER SCHUBERT, *Binäre Komposition*, «MusikTexte», n. 153 (maggio 2017), pp.11-12.

<sup>24</sup> Antenati di molti esperimenti musicali di oggi si possono considerare *Robot K-456* (1964) di Nam June Paik, bizzarro automa che interagiva con le persone ed era in grado di riprodurre musica e parole attraverso un altoparlante; o *Méta-Harmonie II* (1979) di Jean Tinguely, complesso ingranaggio capace di far suonare diversi strumenti.

<sup>25</sup> Questi sono i titoli delle quattro parti di *Systema Naturae: Regnum animale* (24 pezzi), *Regnum vegetabile* (18 pezzi), *Regnum lapideum* (12 pezzi), *Fossilia* (6 pezzi).

<sup>26</sup> GIACOMO ALBERT, *Regnum animale et Regnum vegetabile: suites concertantes à partir d'un monde post-numérique*, in Mauro Lanza: *Systema Naturae*, Champigny-sur-Marne, Edizioni 2e2m - Collection À la ligne 2016, pp. 25-42.

cussivo, con l'organico ampliato da sax, chitarra, pianoforte e percussioni; infine *Fossilia* riunisce tutti gli strumenti e tutti i dispositivi elettromeccanici usati in precedenza, come una sorta di grande ricapitolazione finale, che si lega all'idea del fossile come sintesi di tutta la natura (cioè la riduzione al minerale sia dell'animale che del vegetale).

L'interesse per le vecchie tecnologie, per l'ibridazione multimedia, per la fantascienza 'cyberpunk' degli anni '80, caratterizza un altro interessante lavoro di Mauro Lanza, *The 1987 Max Headroom Broadcast Incident* (2017) per quartetto d'archi e elettronica. Questo pezzo nasce da due suggestioni visive: la testimonianza di David Cronenberg sul suo film *Videodrome*, e un vecchio video pirata, trovato su internet, forse il più celebre episodio di pirateria televisiva, che si verificò a Chicago la sera del 22 novembre 1987, quando qualcuno riuscì a introdursi nei canali di un'emittente locale nel bel mezzo di un episodio della serie di fantascienza *Doctor Who*, facendo apparire un individuo mascherato da Max Headroom.<sup>27</sup> In questo lavoro, il compositore veneziano elabora i suoni ispirandosi alle stesse tecniche usate all'epoca per le trasmissioni televisive e radiofoniche (come la modulazione ad anello e il *frequency shifting*) e inserisce anche alcune citazioni musicali, legate al video pirata (quattro accordi da una canzone dei Temptations, un elemento melodico che viene invece dalla sigla di *Doctor Who*, una sequenza di armonici costruita sul profilo del tema di *Clutch Cargo*). Ma soprattutto espande e manipola il suono degli archi intervenendo sul corpo stesso degli strumenti, preparando gli archi con piccole dosi di *patafix*, che creano l'effetto di un *frequency shifting* analogico, e usando un'elettronica *low-fi* su quattro canali, ognuno dei quali ha una risposta impulsionale della cassa armonica dello strumento a cui si riferisce.<sup>28</sup>

<sup>27</sup> Il personaggio di Max Headroom, ideato da Annabel Jankel e Rocky Morton, apparve per la prima volta nel 1985 come annunciatore in un programma di video musicali sul canale televisivo britannico Channel 4: personaggio futuribile, generato al computer, era caratterizzato da una testa stilizzata circondata da un turbino di linee colorate. Divenne poi protagonista di una serie televisiva fantascientifica trasmessa dal 1987 al 1988. Nell'incursione pirata, il suo sosia iniziò a gemere, urlare e ridere, dicendo nonsense e slogan pubblicitari, cantando un frammento della canzone dei Temptations *I'm losing you* e il tema del cartone animato *Clutch Cargo*. Si lamentò delle sue emorroidi, scoreggiò, e alla fine si scoprì le natiche facendosi sculacciare da una complice vestita da domestica.

<sup>28</sup> GIANLUIGI MATTIETTI, note di sala per il concerto del Quatuor Diotima, in *Salvatore Sciarino: Leco delle voci*, 26° Festival di Milano Musica, 2017, pp. 79-80.

Le tendenze musicali che mirano a sottolineare la dimensione fisica, teatrale, coreografica dell'esecuzione strumentale, ad integrare elementi 'concreti', ricorrendo spesso a strumenti amplificati, campionatori, video, manufatti di ogni tipo, trovano una figura emblematica in Simon Steen-Andersen. La sua musica, fortemente influenzata dallo sperimentalismo del suo connazionale Pelle Gudmundsen-Holmgreen, usa indifferentemente materiali che vanno dagli oggetti di uso domestico all'orchestra sinfonica, e si confronta spesso, in maniera anche ironica, con alcuni *topoi* della musica classica. In *Inszenierte Nacht* (2013) ad esempio manipola e teatralizza composizioni famose di Bach, Schumann, Mozart, Ravel, tutte legate dal tema della notte, espandendone alcune caratteristiche musicali, e sottoponendole a straordinarie metamorfosi. Nel Concerto per pianoforte (2014) si confronta poi con la tradizione del concerto e inserisce alcune citazioni beethoveniane, facendo duettare il solista con un suo doppio, proiettato su uno schermo, che però suona su un pianoforte distrutto (all'inizio del pezzo, un video *en ralenti* mostra un pianoforte a coda che si schianta precipitando dall'alto), con un suono distorto e percussivo che assomiglia a quello di un pianoforte preparato, in un gioco sottile, ambiguo, virtuosistico (che comprende suoni registrati, montati a una velocità estrema, e alcune citazioni beethoveniane), tra ordine e caos, tra reale e virtuale, tra suono e rumore, tra analogico e digitale.<sup>29</sup>

Nel vasto campo di possibilità che offre il rapporto tra suono e immagine, il compositore danese ricorre spesso alla tecnica del *Mickey Mousing*, usata da Walt Disney già negli anni Venti, che permetteva di creare la colonna sonora sincronizzando perfettamente la musica sui movimenti animati dei personaggi, seguendo punto per punto l'azione visibile sullo schermo. *Run Time Error* (2009) si basa ad esempio su un video dove si vede il compositore stesso correre attraverso scale e corridoi di un edificio, intento a 'suonare' ogni oggetto, captando i rumori con un microfono, inseguendo i rimbalzi di una pallina, strappando nastri adesivi, registrando il ticchettio di un orologio, le risonanze dei bicchieri, i suoni di uno smartphone, seguendo cadute di oggetti come un domino, in un gioco di reazioni a catena che ricorda il film *Der Lauf der Dinge* (1987) degli artisti svizzeri Peter Fischli e David Weiss.<sup>30</sup> Lo stesso compositore 'interpreta' questo materiale

<sup>29</sup> JÉRÉMIE SZPIRGLAS, *Entretien avec Simon Steen-Andersen: compositeur étendu*, programma di sala del concerto del 1° giugno 2019 nella Grande Salle del Centre Pompidou, Parigi.

<sup>30</sup> In *Der Lauf der Dinge* (il corso delle cose) di Fischli e Weiss, si muovono, e suonano, oggetti

audio-video registrato usando due *joystick*, che controllano i canali audio e la proiezione del video su due schermi, come fosse un videogame (una situazione analoga a quella di *Generation Kill*, anche se qui è il 'gamer' che muove sullo schermo il suo stesso alter ego, e in azioni che non si limitano ad un'esecuzione strumentale), creando *loop*, riavvolgimenti, accelerazioni, veri giochi polifonici, come in un'invenzione a due voci. Questo materiale viene anche 'orchestrato' con quattro gruppi strumentali che seguono lo schermo come una partitura, creando un'osmosi continua, e frenetica, tra suoni e immagini.<sup>31</sup>

Una nuova figura di *performer*, insieme duttile e virtuoso, emerge dunque come una necessità nel lavoro di molti compositori che hanno ridisegnato la pratica strumentale, trasformando la natura stessa degli strumenti musicali, reinterpretandone le funzioni, aggiungendovi dei supplementi elettrici o meccanici, o anche creandoli ex-novo. È il caso della *Airmachine*, ideata e costruita nel 2009 dal compositore ceco Ondřej Adámek (in collaborazione con Carol Jimenez): si tratta di uno strumento poliforme ad aria compressa che funziona come un organo, con valvole elettromagnetiche sulle quali un *performer* agisce quasi fosse un 'disk jockey', applicandovi delle 'appendici sonanti' (intonate o no), come canne di plastica, guanti in lattice, palloncini, aerofoni vari, pupazzi gonfiabili, lingue di menelik, trombette, flauti a coulisse, ecc. Il risultato è intrinsecamente teatrale,<sup>32</sup> non solo per queste insolite attività cui è chiamato il *performer*, ma anche perché l'*Airmachine* è una macchina che rende percepibile sia acusticamente che visivamente, e con il ritmo del respiro, la pressione dell'aria all'interno dei tubi – che umanizza in un certo senso la produzione stessa del suono: «È il ritmo dei polmoni che può essere visto e sentito. L'inspirazione e l'espirazione, così come il momento di sospensione che le articola, manifestano il respiro *in extenso*. La *Airmachine* lo eleva fino all'ultimo sospiro. Con le sue immagini e le

vari (lattine, pneumatici, bottiglie di plastica, fuochi d'artificio, palloncini ecc.) sulla base di una studiata concatenazione di principi fisici (come la forza di gravità, la forza centripeta, l'inerzia, la legge delle leve) e di varie reazioni chimiche.

<sup>31</sup> MICHÈLE TOSI, *Les «Corps sonores» de Simon Steen-Andersen*, in *Simon Steen-Andersen: Musique transitive*, a cura di Pierre Roullier, Champigny-sur-Marne, Edizioni 2e2m - Collection À la ligne 2014, pp. 41-54.

<sup>32</sup> ONDŘEJ ADÁMEK, *Musik als Klangtheater*, in *und+ Donaueschinger Musiktage 2014*, pp. 97-100.

sue grida, scatena visioni grottesche di una poesia energetica». <sup>33</sup> Il gioco bizzarro, esilarante degli oggetti che prendono vita sotto la pressione dell'aria, genera una musica polifonica, virtuosistica, molto definita, capace delle più sottili gradazioni agogiche e dinamiche. E la *Airmachine* è diventata parte integrante, come un vero e proprio strumento solista, in diversi lavori per orchestra o per ensemble del compositore ceco, come *Körper und Seele* (2014) per *Airmachine*, video, coro e orchestra, o *Conséquences particulièrement blanches ou noires* (2016) per *Airmachine* e 14 strumenti.

L'idea dello strumento aumentato si estende anche all'interprete nella musica della cinese Huihui Cheng, dove si intrecciano elementi eterogenei (la musica, la performance, la danza, l'installazione video, l'arte concettuale) in una dimensione quasi di 'teatro aumentato', talvolta interattivo, sempre sospeso tra il serio e il giocoso. Lo dimostra *Me Du Ça* (2016) per soprano e *live-electronics*, dove è addirittura il costume dell'interprete a diventare strumento, evocando la figura mitologica di Medusa: i capelli serpentinati del soprano sono infatti costituiti da tubi di plastica che sembrano emergere dalla sua testa, e che la cantante afferra per suonarci dentro o per strofinarli, generando una serie di suoni che si mescolano con quelli vocali e vengono sottoposti a varie trasformazioni elettroniche. C'è uno stretto legame tra strumento e 'costume' dell'interprete anche in *Messenger* (2017): qui le corde di un pianoforte verticale vengono messe in vibrazione attraverso dei fili di nylon collegati al costume della pianista: «Nei lavori con un pianoforte preparato – scrive la compositrice –, ho sempre preferito guardare dentro il pianoforte [...] Quando mi è stato commissionato un pezzo per pianoforte, ho pensato: ora scriverò per un pianoforte preparato in cui le preparazioni sono trasparenti e visibili a tutti». <sup>34</sup> Le componenti teatrali, visive, interattive sono quindi parte integrante di questa musica, e il gesto dell'interprete diventa sempre più il centro dell'attenzione compositiva: <sup>35</sup> può essere 'aumentato', amplificato fino a diventare una sorta di coreografia, come in *Calling sirens* (2019) dove tre musicisti e una danzatrice enfatizzano i movimenti strumentali fino a

<sup>33</sup> GAËLLE OBIÉGLY, *Conséquences particulièrement blanches ou noires concerto*, in booklet cd *Sinuos Voices*, Aeon AECD1858, 2017, p. 7.

<sup>34</sup> HUIHUI CHENG, testo di presentazione di *Messenger*, pubblicato nel booklet del cd Wergo WER 6432 2, 2020, pp. 4-5.

<sup>35</sup> LYDIA JESCHKE, *Mytisch verspieltes Kommunikationsangebot*, in booklet cd Wergo cit., pp. 2-8.

trasformare la performance in una vera e propria danza, giocando su relazioni ambigue tra movimento e produzione del suono. Oppure può diventare puro gioco, ad esempio in *Your smartest choice* (2017), esperimento interattivo dove il pubblico guida il corso della musica con l'aiuto di un'app (dotata di una grafica molto intuitiva), trasformando così gli interpreti da personaggi reali a virtuali, pilotati come in un videogame.

Come si è già visto a proposito della musica di Stefan Prins, un approccio di tipo performativo e intermediale con la composizione si lega spesso a implicazioni di tipo sociale o politico, integrando elementi di cultura popolare e di vita quotidiana. Questa pratica compositiva interdisciplinare permette in maniera quasi naturale di ibridare materiali sonori registrati con suoni strumentali dal vivo, di individuare nuove relazioni tra suoni e il mondo reale, di inventare nuovi modelli di teatralizzazione della musica. Molti lavori di Johannes Kreidler usano ad esempio la tecnologia e gli apparati multimedia con uno scopo platealmente provocatorio, inglobando elementi della realtà politica e sociale che ci circonda, in maniera molto diretta, anche caustica, sempre al limite tra performance musicale e satira politica, in una prospettiva estetica che raccoglie l'eredità di Mathias Spahlinger e si configura come un esempio di Neo-concettualismo, che porta il compositore ad usare come materiali, al posto dei suoni, concetti filosofici, politici, sociali.<sup>36</sup> Nella sua musica, Kreidler si confronta con problemi della identità, della proprietà, del diritto d'autore nell'era digitale, rompendo sempre gli schemi, cercando gli estremi, giocando in maniera sempre corrosiva con le citazioni: in *Product Placements* (2008) comprime in 33 secondi 70.200 citazioni musicali (una specie di provocazione nei confronti della GEMA, la società per i diritti d'autore tedesca); *Audioguide* (2014) è un pezzo di sette ore, concepito come una ciclopica ricapitolazione di musiche del passato; *Fremdarbeit* (2009) per ensemble, un campionatore, un moderatore e due ospiti dalla Cina e dall'India, intende innestare il discorso politico dei talk show direttamente dentro un pezzo di musica contemporanea.<sup>37</sup>

Molti compositori oggi dunque lavorano con immagini (sonore e visive) che si muovono tra concreto e virtuale, come due estremi che si toccano. E con il corpo

<sup>36</sup> MAX ERWIN, *Here comes newer Despair. An aesthetic primer for the New Conceptualism of Johannes Kreidler*, «Tempo», LXX, n. 278 (ottobre 2016), pp. 5-15.

<sup>37</sup> PETER LELL, *Sonifizierung der digitalisierten Welt. Der Komponist Johannes Kreidler*, «Positionen», n. 116 (agosto 2018).

(dello strumento e/o dell'interprete) sulla scena, soggetto a manipolazioni digitali, in uno stimolante gioco di contrasti, interferenze, frammentazioni, ambiguità, che apre nuove prospettive musicali. L'antropologia musicale ci ha insegnato che lo strumento è nato come prolungamento del braccio dell'uomo. Ora, nell'era della cibernetica, le estensioni digitali prolungano non solo lo strumento, ma generano ulteriori prolungamenti del braccio e sdoppiamenti del corpo. La tecnologia applicata alla musica, non elimina la realtà fisica e meccanica del suono e della sua produzione, ma la espande, le permette di toccare, in maniera sensibile e diretta, un ampio spettro di temi d'attualità, comprese questioni identitarie, ambientali, politiche e sociali. La musica si muove quindi verso la costruzione di nuovi paradigmi, che richiedono anche un diverso approccio nella loro analisi ed esegesi, anche perché nella percezione si espandono i rapporti tra gesto e suono, generando nuovi tipi di relazione.



Mauro Montalbetti  
*L'urgenza del dire: teatro musicale, cronaca e politica  
in Haye: le parole, la notte (2017)*

Esiste un momento preciso nella vita di ogni artista nel quale le certezze – fino a quel momento gelosamente custodite e costruite nel corso di anni di studio e perfezionamento – vengono travolte da nuove possibilità; è questo il momento in cui si *ri*-sperimenta ciò che nel Buddismo Zen viene definita ‘mente del principiante’. Questa fu la condizione in cui mi trovai quindici anni fa, quando decisi di partecipare a un concorso di composizione dedicato all’opera, che mi pose di fronte a un quesito mai affrontato fino a quell’istante: come avrei potuto sviluppare una visione di teatro musicale? quali le tematiche da affrontare?

L’esperienza nel campo si limitava, per me, al ruolo di ascoltatore e lettore degli scritti di Luciano Berio<sup>1</sup> sull’argomento. Furono proprio questi, tuttavia, a stimolare una riflessione teorica e personale sulla posizione che avrei voluto occupare nella contemporaneità artistica: portare a riflettere<sup>2</sup> lo spettatore circa alcuni tragici squarci della nostra quotidianità in un teatro musicale civile. Questa scelta politica è stata influenzata da un contesto familiare con la predisposizione a non coprire lo sguardo dinanzi alla situazione che si andava vivendo giorno dopo giorno.

Nel mio catalogo si contano sei opere di teatro musicale: *Lies and sorrow* (2006), *Brimborium!* (2012), *Il sogno di una cosa* (2014), *Corpi eretici* (2015), *Haye: le parole, la notte* (2017), *Teodora* (2020). La violenza sulle donne, la diver-

<sup>1</sup> Il riferimento è ai saggi contenuti nei seguenti volumi: LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi 2013; ID., *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, a cura di Talia Pecker Berio, Torino, Einaudi 2006; *Berio*, a cura di Enzo Restagno, Torino, EDT 2013; *Luciano Berio. Nuove prospettive. Atti del Convegno (Siena, Accademia Chigiana, 28-31 ottobre 2008)*, a cura di Angela Ida De Benedictis, «Chigiana», XLVIII (2012).

<sup>2</sup> In tale senso è stato di fondamentale importanza il concetto di teatro ‘didattico’ brechtiano.

sità, la richiesta di giustizia e verità, le contraddizioni e le disuguaglianze sociali, le migrazioni e il potere sono tematiche a cui viene dato spazio nella scena, con la parola e nella musica, cercando di costruire un continuo dialogo tra queste arti per poter dare vita a un 'affresco' quanto più veritiero delle problematiche le cui responsabilità – consapevoli o meno – cadono su ognuno di noi.

*Haye: le parole, la notte* (2017)

L'opera mi fu commissionata dalla Fondazione I Teatri di Reggio Emilia nel 2015 ed affronta il delicato e complesso mondo dei migranti filtrato dallo sguardo di due donne<sup>3</sup> antagoniste accomunate dallo stesso tragico destino: la madre di uno scafista e una giovane donna eritrea. Ciò che ho desiderato scrivere è stata un'opera politica di denuncia e di riflessione legata alla cronaca e alla frenesia mediatica che, troppo di frequente, tende a *dis*-umanizzare eventi che riguardano la vita e la morte di milioni di persone.

Il libretto e la drammaturgia sono opera del grande giornalista e scrittore prematuramente scomparso Alessandro Leogrande (1977-2017), autore del testo *La frontiera* (Feltrinelli 2015). Con lui ho lavorato a strettissimo contatto. Come già sperimentato nell'opera *Il sogno di una cosa* (2014), scritta per il quarantesimo anniversario della strage di Piazza della Loggia di Brescia, la mia città, anche in *Haye* il linguaggio teatrale è multimediale e il materiale audiovisivo ha una rilevante importanza nella drammaturgia: per questa ragione, la regia è stata affidata alla pluripremiata regista cinematografica e documentarista Alina Marazzi (1964-), che aveva già firmato la sezione video nell'opera precedente. Il cast è composto da tre cantanti, un attore e un coro da camera, a cui si aggiungono una decina di uomini e donne provenienti dai più disparati angoli dell'Africa, testimoni in prima persona dell'esperienza e del dolore del viaggio.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Lo sguardo femminile assume un ruolo privilegiato in molte mie opere: in *Lies and sorrow* viene dipinto il rapporto malato e violento tra uomo e donna partendo dalla figura della poetessa americana Sylvia Plath, o ancora il ruolo della donna nella poetica pasoliniana a partire dall'amatissima madre in *Corpi Eretici*.

<sup>4</sup> I figuranti provenivano da associazioni del territorio di Reggio Emilia in cui erano attivi vari progetti di accoglienza che utilizzavano soprattutto il teatro come mezzo artistico di integrazione dei migranti.

Ciò che abbiamo desiderato raccontare è stato un viaggio temporale nel momento precedente e conseguente a uno dei grandi naufragi avvenuti nel Mediterraneo negli ultimi anni: la strage di Lampedusa (2013) in cui morirono più di trecento persone: uomini, donne, ragazzi, bambini che non realizzarono mai il sogno di una vita migliore in Europa. Era necessario il coinvolgimento sociale ed emotivo del pubblico per una riflessione più ampia sull'umanità e il coraggio fuori dall'ordinario di queste persone lontane dalla propria terra, costrette ad abbandonare gli affetti più cari, disposti ad affrontare pericoli e dolori strazianti con dignità. Nell'opera vi è l'intreccio di più storie, realizzato mediante una drammaturgia non lineare, con scatti temporali che mutano costantemente il punto di vista; per questo motivo è stato scelto di inserire alcune scene in cui si narra del naufragio del transatlantico Principessa Mafalda che nel 1927 si inabissò nei pressi delle coste del Sudamerica, provocando oltre quattrocento morti di migranti italiani. Nelle dieci scene che compongono l'architettura drammaturgica e musicale dell'opera non vi è una forma artistica che prevalga: le parole, le immagini, la musica portano avanti la narrazione scambiandosi continuamente i ruoli e sfruttando al massimo le potenzialità propria di ognuna di esse per tenere focalizzata la lente di ingrandimento sulla tragedia umana.

### *Il libretto*

Il testo di Leogrande è stato preziosissimo per la cura nella ricerca, nei dettagli di cronaca e per le evocazioni poetiche, a partire dalla scelta della parola *Haye*. In tigrino – lingua diffusa fra Etiopia ed Eritrea – significa 'avanti', il motto in grado di riassumere la filosofia di sopravvivenza del migrante: andare sempre avanti, non tornare mai indietro.

Il tema dell'opera è, difatti, quello delle migrazioni, che da sempre costituiscono un fenomeno fecondo per la creazione e lo sviluppo di culture e civiltà ma che oggi è vittima di distorsione unilaterale della vicenda. I mass media occidentali si rivelano dei 'megafoni' di paesi cinici che hanno sulla coscienza l'attuale condizione di povertà, sfruttamento e di guerra nei paesi oggi più coinvolti dai fenomeni migratori.

Con Alessandro abbiamo discusso in più occasioni di come questi uomini e queste donne che fuggono da condizioni di guerre, dittature e carestie normalmente ci vengano presentati silenti, muti, privi di parola. Il loro punto di vista

viene accuratamente evitato, così nella nostra opera abbiamo voluto optare per un rovesciamento totale di questo dato di fatto quotidiano. In *Haye* gli uomini e le donne in viaggio parlano, soffrono, sognano, amano e odiano, e lo fanno con parole che appartengono a loro, raccolte con una meticolosa ricerca da Leogrande. Lascia stupefatti come queste parole siano profondamente simili a quelle dei migranti di sempre – di quegli italiani d'inizio XX secolo che sfidarono l'Oceano Atlantico in cerca di una vita migliore, fuggendo dalla dittatura fascista – e di come proprio nelle loro parole possiamo ritrovare una *autentica* umanità.

### *Il video*

La messa in scena prevede un'importante presenza di proiezioni video che costituiscono parte integrante della drammaturgia; abbiamo optato per un approccio installativo in cui le immagini sono state proiettate su schermi inseriti nelle scene e in alcuni passaggi i corpi dei cantanti e dell'attore entrano a far parte della proiezione stessa. In quest'opera il video diviene 'personaggio' con funzione scenografica e narrativa, costantemente in dialogo con la scena ed i protagonisti sul palco.

La presenza del video si articola concettualmente su tre livelli:

1. Il repertorio storico proveniente dall'Archivio Luce inerente alla stagione della grande emigrazione italiana del primo Novecento verso le Americhe; in particolare, viene evocato il naufragio del 1927 della nave Principessa Mafalda. Alcuni preziosi filmati mostrano il passato coloniale italiano nel Corno d'Africa – Eritrea ed Etiopia, luoghi da cui tuttora provengono molti dei migranti che approdano alle nostre sponde. Altri inediti, provenienti dall'Archivio del Movimento Operaio, testimoniano la conseguente guerra civile scoppiata negli anni '70 nei medesimi territori. Queste immagini esplicitano la responsabilità italiana nelle cause delle migrazioni odierne, che si colloca in un passato storico troppo spesso ignorato.
2. Il video prende forma nei volti, nei gesti e nelle parole dei migranti oggi presenti nel nostro Paese: donne e uomini stranieri che qui oggi vivono e che hanno compiuto il viaggio narrato nell'opera. Questi filmati sono stati resi possibili dalla collaborazione con le associazioni presenti sul territorio di Reggio Emilia e portano sullo schermo storie individuali. Ripresi in primo piano,

queste persone ci consegnano le loro testimonianze, i loro sogni, i motivi della fuga dalla terra d'origine; i loro sguardi ci interpellano, i loro gesti ci toccano e le loro parole ci restituiscono cosa hanno vissuto nella drammatica traversata, prima attraverso il deserto, e poi per il mare che divide il sud dal nord del mondo, la povertà dalla ricchezza.

3. La ripresa video è presente anche *on stage*, in alcune azioni che avvengono sul palco, e vogliono simboleggiare lo sguardo che controlla, come in una telecamera di sorveglianza a circuito chiuso. Il luogo di contenzione è uno stanzone spoglio, dove si trovano insieme tutti i protagonisti dell'opera, le immagini della camera-live sono proiettate in diretta sulla scena, ponendo lo spettatore nella condizione di chi osserva e controlla.

### *La musica*

Nelle fasi iniziali della scrittura per teatro musicale avevo alcune idee ben formate circa l'utilizzo della voce: avrei impiegato contemporaneamente tipologie di voci differenti per stile e tecnica. Nella concezione di teatro che ho sviluppato nel tempo, i cantanti devono essere eclettici e possedere ottime doti attoriali. In questo lavoro coesistono un tenore barocco (lo scafista), un soprano drammatico (la, madre dello scafista), una cantante moderna, quasi jazz vocalist (la giovane eritrea) insieme a un attore, un coro di madrigalisti e un gruppo di migranti (attori non professionisti).

L'opera è musicalmente complessa e si articola in dieci scene che, attraverso una drammaturgia del suono in costante tensione, sottolinea e avvolge il canto e la parola, ottenendo continui e significativi cambi di atmosfera. Nonostante predomini una *texture* notturna e drammatica, l'architettura formale ha una traiettoria che spazia fino al malinconico canto della speranza finale, affidato alla giovane donna eritrea sopravvissuta, che, pur addolorata e stremata, afferma con coraggio la volontà di procedere, di andare avanti.

Nella partitura ho evitato intenzionalmente citazioni e riferimenti espliciti alla musica africana, per una questione di rispetto e di maggiore pudore; mi è sembrato più coerente concentrare l'attenzione sui principi costruttivi, straordinariamente affini a quelli che hanno determinato lo sviluppo della musica colta occidentale – in particolare modo quella polifonica – tra i quali: la melodia costruita per giustapposizione di frammenti, il bordone, l'eterofonia, l'utilizzo di

un numero limitato di campi armonici, riferiti a particolari scale o accordi complessi derivati da spettri sonori.

A differenza dei precedenti lavori, *Haye: le parole, la notte* è stilisticamente più coesa, data la mancanza di un accentuato polistilismo e della citazione che caratterizzano altre mie composizioni di teatro musicale; qui viene sviluppato in maniera più evidente l'utilizzo di una vocalità eterogenea, 'spezzata' e con frequenti passaggi dal cantato al parlato, per sottolineare il testo con sfumature drammatiche sempre nuove.

Il rapporto con il video mi ha portato alla scelta di non porre la musica sempre in primo piano, e di avere il coraggio di fare in modo che, in certe scene, si ritiras-se e non fosse il 'motore' della drammaturgia. Ciò ha suscitato alcune critiche, in particolare la scena centrale n. 5, testimonianza visiva profonda di umanità; un coro di voci maschili e femminili si alterna evocando le parole chiave del viaggio, una sorta di vocabolario poli-linguistico della sopravvivenza, come se fossero delle memorie sonore, delle voci oniriche di persone che non si sono potute risvegliare dal sogno del nuovo inizio.

### *Il compositore nel presente*

I mezzi artistici e tecnologici di cui disponiamo oggi aprono al compositore del domani infinite strade e possibilità di conoscere voci, partiture, interviste, brani, alla velocità di un click; la comunicazione tra le arti sta portando a installazioni sempre più innovative e a sperimentazioni azzardate, che vogliono abbracciare le tradizioni occidentali e orientali, guardare al di là della dimensione eurocentrica.

In questa ricchezza infinita talvolta è proprio il compositore, ossessionato dal futuro artistico *a-temporale*, a scordarsi che ciò di cui siamo testimoni in prima persona è, ad ogni modo, il presente, e che nella dimensione sociale e politica in cui siamo immersi è possibile raccontare ciò che ci circonda, ciò che ci ha condotti come popolazione a un certo conflitto storico, ciò che si ripresenta in maniera ciclica e che non riusciamo e integrare nella nostra storia. *Haye* non vuole chiudere gli occhi sulla situazione dell'oggi e sulle contraddizioni *concrete* che viviamo: la xenofobia dilagante velata dal buonsenso 'all'italiana', che si dimentica che i migranti eravamo noi, in un Paese che si dice accogliente, ma che, nella realtà dei fatti, non lo è.

Il teatro, allora, non si limita a una rappresentazione artistica, poiché si arricchisce di valenza politica: può farci assumere le nostre responsabilità mostrando la discrepanza tra quello che siamo e quello che non siamo, può farci togliere i 'veli' di cui ci vestiamo nella quotidianità per alzare barriere e dividerci da popolazioni in difficoltà, categorie più fragili o situazioni di emergenza. Il teatro può ricordarci i nostri doveri di cittadini, in grado di riconoscere nella disperazione dell'Altro e del Diverso non un ostacolo, ma un mezzo per predisporci all'azione e al senso comunitario.



Lisa La Pietra  
*Dalla pluralità dei linguaggi del XX secolo  
alla pluridimensionalità vocale del XXI,  
dai processi di adozione della tecnologia  
all'analisi del segnale vocale*

1. *Introduzione*

La crisi che interessa l'interprete vocale da più di un secolo non si è risolta con la pluralità di linguaggi che ha caratterizzato il XX secolo. Al contrario, come in aggiunta, risente di tutte le dinamiche che interessano la società attuale. Fra queste vi sono la *liquidità capitalistica* trattata da Zygmunt Bauman, la *Geometria del desiderio* teorizzata da René Girard, le teorie sui *Non Luoghi* e il *Non Tempo* presentate da Marc Augé e soprattutto il processo di adozione della tecnologia a partire dalle teorie di *Riproducibilità tecnica* di Walter Benjamin fino a quelle dei processi di *Alienazione* fra Uomo e Macchina di Anders, che aumentando la dimensione reale, hanno condotto verso nuove sperimentazioni metodologiche ed espressive, condizionando la voce a partire dal suo processo di origine e dunque dall'ascolto. Tale condizione si riflette inevitabilmente sia sull'uso che sulla concezione della voce; sulla maniera di cantare e su tutto ciò che ne concerne: relazione fra compositore-interprete-pubblico, processo creativo fra composizione ed esecuzione, tecnica, immaginazione, scelte stilistiche, repertorio e indipendenza fra etica ed estetica dell'interpretazione vocale.<sup>1</sup> Dunque la pluralità di linguaggi ed espressioni vocali del XX secolo cede il passo ad una pluridimensionalità vocale, che rivoluziona la drammaturgia musicale. L'intensificazione progressiva del processo di adozione della tecnologia interessa la gestualità vocale in tutte le sue fasi e ne condiziona radicalmente l'approccio di tutti i professionisti che sono coinvolti nel processo di creazione ed esecuzione.

<sup>1</sup> Cfr. *Orfeo tra biocapitalismo e proprietà intellettuale. Etica ed estetica dell'intelligenza artificiale*, a cura di Lisa La Pietra, Napoli, Editoriale scientifica 2019.

### 1.1 *Un problema culturale*

[...] Ciò che è stato elemento di destabilizzazione è così divenuto fattore di rinascita. In conclusione, quello che resta concretamente dell'opera in quest'inizio di secolo ventunesimo più che una forma di spettacolo precisa, per quanto in evoluzione o in profonda trasformazione, è un'attitudine estetica capace di giocare con la memoria collettiva e i codici espressivi scenici, musicali e drammaturgici della sua epoca.<sup>2</sup>

Questo inciso di Giordano Ferrari tratto dal libretto di sala de *Il killer di parole* di Claudio Ambrosini è un fermo immagine realistico, o meglio, una presa di coscienza della condizione culturale che la drammaturgia musicale, i linguaggi scenici (regia, scenografia e costumi) e l'interpretazione vocale stanno attraversando in questo momento storico. Claudio Ambrosini è uno dei compositori che negli ultimi anni hanno posto l'attenzione sul linguaggio per far leva su un problema culturale collettivo. Nel *Killer di parole*, infatti, Ambrosini denuncia il progressivo impoverimento delle lingue ufficiali e di quante lingue a trasmissione orale muoiano ogni giorno.

Nel secondo atto, in cui i personaggi inventano sistematicamente nuovi linguaggi, il compositore lancia un messaggio ben più forte, cercando di stimolare il suo pubblico al valore delle lingue come sistema di comunicazione e dunque di relazione fra gli uni e gli altri.

Tuttavia la musica è sempre stata espressione del proprio tempo così come ogni secolo è pregno della propria letteratura musicale, dei suoi repertori e delle espressioni musicali della sua gente. Nell'opera, nella musica da camera per strumenti e canto e nel repertorio per voce sola ritroviamo per questa ragione la testimonianza profonda, articolata e complessa dell'esperienza umana. Tutto ciò si configura scenicamente attraverso la narrazione di vicende, la declamazione di sentimenti e la rappresentazione sociale e spazio-temporale secondo i canoni e i principi estetici e stilistici dell'epoca in cui la scrittura viene concepita: inizialmente attraverso la trascrizione del compositore e in seguito dal regista, dagli interpreti e da quanti interagiscono alla realizzazione della messinscena. Non ultimo il pubblico che, attraverso l'ascolto, contribuisce alla creazione della memoria condivisa e tutti assieme alla realizzazione di

<sup>2</sup> GIORDANO FERRARI, *Sulle tracce dell'Opera del Duemila*, in *Il Killer di parole* (2011), Venezia, Teatro La Fenice 2011, p. 54.

una eredità umana soggiogata che riemerge di generazione in generazione. Si costituisce in questa maniera il patrimonio collettivo dell'esperienza umana: riproducibile.

Tale polisemia, che nella sua molteplicità di significati e forme si ritrova amplificata nei repertori vocali, sia nella compresenza dei linguaggi (letterari, musicali e scenici), sia negli approcci alla trascrizione delle infinite sfaccettature dell'esperienza e del vissuto umano, è contrassegnata da un elemento centrale che funge costantemente da comune denominatore di tutti i fattori che entrano in gioco: la voce. Al di là dell'epoca e delle caratteristiche stilistiche e di genere.

La voce, dunque, è l'elemento più semplice a disposizione dell'essere umano: un soffio d'aria che viene emesso dai polmoni passa attraverso le corde vocali fino a scontrarsi con le risonanze del cranio per trasformarsi finalmente in suono, fuoriuscendo dalle cavità della bocca e del naso e delle formanti del linguaggio per cui viene stimolato il processo di fonazione.

È l'espressione sonora della nostra identità: si tratta di uno strumento di natura esogena, destinato originariamente alla comunicazione e di cui ogni essere umano è dotato in maniera unica e autentica. Una virtuosa funzione umana, che grazie alla capacità di risonanza del corpo come strumento garantisce la produzione del suono e successivamente, in relazione al tempo quale vettore d'espressione, assurge ad una innumerevole quantità di funzioni: dalla comunicazione verbale più semplice a quelle più complesse che si articolano fra i sistemi linguistici musicali ai sistemi paralinguistici, come nel caso della semantica delle emozioni.

La voce è l'unico strumento musicale implicito nella natura umana e il cantante è l'unico strumentista ad essere contemporaneamente interprete e strumento musicale. Ed è su questa duplice natura della voce, articolata e complessa, che il XXI secolo aggiunge un ulteriore strato culturale che ha a che fare con un avvicinamento sempre maggiore alle scienze e alla tecnologia.

Par son pouvoir expressif, par son pouvoir d'amalgame avec un texte, par la capacité qu'elle a de reproduire de sons incassables par rapport à la grammaire musicale, [...] la voix peut être, autant qu'un instrument cultivé, un util 'sauvage', irréductible.<sup>3</sup>

<sup>3</sup> PIERRE BOULEZ, *Automatisme et décision*, in *Points de repère III, Leçons de musique*, Paris, Bourgois 2005, p. 185.

Come già espresso, il canto è un crocevia di esigenze e potenzialità di comunicazione, generi e stili, tanto che in seguito alla varietà di impatti ereditati dal XX secolo, gli interpreti non si riconoscono più soltanto nello stile belcantistico. Tuttavia quest'ultimo ci consente ancora di riprodurre fedelmente determinati repertori operistici e di acquisire una tecnica vocale solida consona all'integrazione delle *Extended Vocal Techniques* come ad altre scuole di sperimentazione. L'esigenza di esporsi ai nuovi flussi espressivi pone l'interprete di fronte ad una esigenza di 'oggettivare' la sua capacità di esecuzione e dunque di avvicinarsi alla tecnologia nel caso di una indagine acustica, e dunque di analisi del suono, sull'interpretazione.

È per questa ragione che nell'interrogarsi sulle dinamiche che interessano oggi il repertorio vocale, scritture e forme, è importante effettuare un'indagine profonda sulla vocalità, a partire dalla natura stessa dello strumento vocale e dunque dall'esperienza umana in relazione al proprio contesto. Non è più sufficiente procedere all'esplorazione della scrittura dei repertori per accostarsi all'utilizzo della vocalità. Nei secoli la vocalità si è riconfermata, per sua natura, un materiale di straordinaria duttilità e sorprendente imprevedibilità: non c'è nulla che un essere umano non possa chiedere alla propria voce. Non c'è ambito della conoscenza che nella storia non abbia trovato un culturale accordo con l'utilizzo e l'impiego della vocalità.

Ecco dunque che la voce e la tecnologia instaurano un dialogo. Entra in campo l'analisi del segnale vocale per supportare l'interprete nell'oggettivazione della prassi esecutiva e il musicologo in un processo di classificazione storica dell'interpretazione vocale fra scuole, generi e stili dell'arte del canto. Nel frattempo aumentano le modalità e le tipologie di accelerazione dei processi di composizione e di acquisizione delle tecnologie e dunque dell'intelligenza artificiale, nell'offerta creativa dei compositori, sia essa in fase di scrittura che di azione e interazione scenica.

Ma l'analisi del segnale vocale è anche quella prassi attraverso la quale è possibile riprodurre artificialmente una voce, modificare i connotati di una voce naturale o dare origine a processi complessi come nel caso dell'analisi concatenativa utilizzata in *Luna Park* di Georges Aperghis.

## 1.2 *Un processo di acquisizione consapevole della tecnologia*

*Luna Park*<sup>4</sup> è un'opera di teatro musicale, della durata di circa un'ora, scritta da Georges Aperghis, diretta da Daniel Levy, e con composizioni musicali di Grégory Beller. Il tema generale dell'opera è il modo in cui la telesorveglianza e la raccolta massiccia di dati digitali personali rendono il nostro mondo, oggi, un gigantesco parco di divertimenti, da cui il titolo dell'opera.

Si tratta di un dispositivo che consente di creare e sincronizzare immagini, suoni e testi, che lo stesso compositore dice di aver concepito come una specie di grande partitura visibile e sonora. Sono previsti quattro interpreti: Eva Furrer (flauto basso e voce), Johanne Saunier (danza e voce), Mike Schmidt (flauto basso e voce) e Richard Dubelsky (percussioni aeree e voce).

È previsto che tutti e quattro i musicisti abbiano parti vocali da eseguire, così come quattro sono anche i luoghi deputati in cui la scenografia dell'ensemble viene divisa e include monitor e praticabili per lo svolgimento delle azioni sceniche. Tuttavia, questo nuovo lavoro è l'evoluzione di un processo creativo del compositore che si potrebbe ricondurre a *Machinations* e *Avis de tempête*, benché quest'ultimo si differenzi dal precedente, in particolare per l'uso di sensori di gesti e di sintesi vocale. Infatti, diversi sensori (accelerometri, nastri tattili e sensori piezoelettrici) sono stati sviluppati e prodotti per permettere ai performer di controllare diversi motori audio attraverso i gesti. La mappatura tra i dati provenienti da questi sensori e i diversi sistemi di sintesi audio è stata realizzata all'interno dell'ambiente di programmazione in tempo reale Max/MSP, attraverso la libreria Mubu sviluppata all'IRCAM.

Ciò che è interessante è che oltre all'impiego di motori che consentono lo sviluppo di processi in tempo reale, viene presentato un motore di sintesi concatenativa che gestisce la prosodia del discorso per mezzo dei sensori.

La forma *tableau* e l'attrazione per il fonema sono due costanti di Aperghis, che hanno permesso di esplorare la sintesi concatenativa, in tempo differito e in tempo reale, in modo piuttosto completo. Il suo interesse per il teatro musicale ha portato allo sviluppo di scenari che collegano il gesto alla vocalità anche attraverso un lento processo di acquisizione della tecnologia e in questo caso dell'in-

<sup>4</sup> GRÉGORY BELLER – GEORGES APERGHIS (2011), *Gestural Control of Real-Time Concatenative Synthesis in Luna Park*, <http://articles.ircam.fr/textes/Beller11b/index.pdf> (questo e i siti successivamente citati sono stati consultati il 30 giugno 2021).

telligenza artificiale. Interessante è osservare *Luna Park* nel processo d'indagine che Aperghis compie fra voce e tecnologia in quest'ordine: *Récitations, Turbillons, Machinations, Avis de tempête e Luna Park*.

Da questo periodo di ricerca, si possono dedurre diverse prospettive riguardanti la sintesi vocale in tempo reale, la cattura dei gesti e i loro collegamenti.

Infine, la 'mappatura' tra gesto e sintesi vocale è un ricco argomento di ricerca, in piena espansione, come è stato dimostrato all'International Workshop *Performative Speech and Singing Synthesis*. A questo punto, si possono immaginare mappature sempre più complesse laddove le temporalità e la semantica del gesto coreutico e del gesto vocale si intrecciano dando origine ad una nuova forma di drammaturgia musicale.

In questo processo di evoluzione, in cui il confine fra arte e scienza si assottiglia sempre di più, si riconosce un processo di creatività distribuita fra uomo e macchina sempre più intenso. A questo proposito ci sarà inoltre da indagare sull'approccio del cantante all'utilizzo della voce e all'interazione con la tecnologia, dal momento in cui la linguistica e l'intelligenza artificiale, rimettono in discussione l'organologia della voce.

### 1.3 *Come l'intelligenza artificiale interessa l'ambito culturale e in quali forme*

Avec l'avènement des enceintes connectées, puis de la commande vocale, la voix est dorénavant un canal de plus en plus utilisé entre l'homme et la machine. Pour améliorer ses interactions, les logiciels se perfectionnent jusqu'à reproduire artificiellement la voix humaine.<sup>5</sup>

Nonostante le avanguardie siano così recenti, è evidente che siamo nuovamente sottoposti ad una fase di cambiamento rispetto alla quale il tempo gioca un ruolo fondamentale nella relazione fra uomo e macchina e che, di conseguenza, dà origine a quella che è ormai comunemente definita 'Creatività distribuita'.<sup>6</sup>

Ovvero, l'uomo e la macchina non sono più 'singolarmente' soli, ma anche questa non è una novità in seguito all'avvento dell'informatica e ad entrare in gioco è l'universo vorace dell'intelligenza artificiale.

<sup>5</sup> <https://chut.media/tech/clonage-de-voix-progres/>

<sup>6</sup> Cfr. *Distributed Creativity: Collaboration and Improvisation in Contemporary Music*, a cura di Eric F. Clarke e Mark Doffman, New York, Oxford University Press 2017.

Nos GPS le prouvent: les objets parlant depuis longtemps. Mais voici que de nouveaux algorithmes pourraient désormais cloner la voix humaine, jusqu'à faire 'parler les morts'.<sup>7</sup>

A questo proposito, bisogna distinguere due tipi di intelligenza artificiale:

1) intelligenza artificiale flebile<sup>8</sup> (che svolge autonomamente delle funzioni, ma non prende decisioni).

Si pensi progressivamente a progetti quali:

- Joris Mathieu che porta in scena per la prima volta un prototipo di IA: una stampante 3D e un robot<sup>9</sup>
- ANTESCOFO:<sup>10</sup> un'applicazione di IA che consente l'interazione fra musicisti e strumenti musicali, utilizzato per la prima volta nel 2007 all'IRCAM, nell'opera ... *Of silence* di Marco Stroppa.
- UN CLONE VOCAL AUSSI VRAI QUE EN NATURE:<sup>11</sup> progetto dell'Ircam inteso come: 'Signature sonore de la voix' che vede protagonista la voce di André Dussollie e poi anche le monumentali vocalità di Marilyn Monroe, De Gaulle e Maria Callas.
- Le nuove applicazioni di sintesi vocali che 'restituiscono la parola' a tutte le persone ormai scomparse.<sup>12</sup>
- Analisi del segnale vocale attraverso software come Audiosculpt, che consente l'analisi frequenziale di un suono e la rispettiva modificazione della voce presa in considerazione.

<sup>7</sup> <https://www.science-et-vie.com/archives/synthese-vocale-on-va-pouvoir-ressusciter-la-voix-de-marilyn-monroe-18452>

<sup>8</sup> <https://www.ibm.com/it-it/cloud/learn/what-is-artificial-intelligence>

<sup>9</sup> <https://www.humanite.fr/creation-musicale-monde-davant-dapres-autre-monde-708979>

<sup>10</sup> Antescofo è un modulo in tempo reale per Max e PureData. Accetta una partitura musicale simbolica e in tempo reale 'ascolta' un musicista (tramite un microfono) seguendola attraverso la partitura e lanciando azioni elettroniche pre-scritte dagli artisti. Può essere utilizzato come un software di accompagnamento automatico. <https://forum.ircam.fr/projects/detail/antescofo/>

<sup>11</sup> GRÉGORY BELLER (2014). *L'IRCAM et la voix augmentée au théâtre : les nouvelles technologies sonores au service de la dramaturgie*, «L'Annuaire théâtral», LVI-LVII (2014-2015), pp. 195-205. <https://doi.org/10.7202/1037338ar>

<sup>12</sup> GRÉGORY BELLER, CHRISTOPHE VEAUX, GILLES DEGOTTEZ, NICOLAS OBIN, PIERRE LANCHANTIN, XAVIER RODET (2008), *IRCAM Corpus Tools : système de gestion de corpus de parole, «Traitement automatique des langues»*, XLIX (2008), pp. 77-103.

- 2) Intelligenza artificiale forte<sup>13</sup> (ovvero in grado di optare per una scelta e metterla in atto), verso un'intelligenza sensibile, simile a quella di un essere umano che decide con la propria coscienza, secondo le proprie emozioni.

Insomma, è da quarant'anni, ormai, che esistono software impiegati nel cinema e nella musica per la riproduzione di voci nei film attraverso l'analisi del segnale sonoro. Molti dei software fra i quali, ad esempio, AudioSculpt<sup>14</sup> e IrcamToolsTRAX<sup>15</sup> consentono di 'scoprire la voce' nel vero senso della parola, preservando o modificando i connotati di una identità: l'età, il genere, l'emozione e così via. Sempre più in voga anche nelle più comuni industrie di consumo e nelle multinazionali; è il caso di Apple, Microsoft, ad esempio, che a questo proposito ci rende tutti partecipi grazie agli assistenti vocali con cui siamo abituati ad interagire quotidianamente: Siri, Alexa, ecc.

A proposito di intelligenza artificiale forte, rilevante è Deezer: piattaforma streaming capace di distinguere l'umore di un brano grazie all'utilizzo di Million Songs Dataset (base virtuale di meta-dati che raggruppa più di un milione di canzoni contemporanee), in grado di sviluppare la stimolazione dell' 'abitudine' alla riconoscibilità dell'input in un robot e dunque di determinare l'umore della canzone.

<sup>13</sup> Ivi.

<sup>14</sup> AudioSculpt è un software per la visualizzazione, l'analisi e la trasformazione dei suoni. AudioSculpt offre diverse rappresentazioni grafiche del suono – forma d'onda, spettrogramma e sonogramma – per ottenere le trasformazioni desiderate e aiutare l'utente a scegliere i parametri di controllo ottimali. Per eseguire l'elaborazione e l'analisi, AudioSculpt si basa sul software SuperVP (vocodificatore di fase esteso e libreria di analisi) e Pm2 (modello sinusoidale). I trattamenti sono organizzati in un sequencer e possono essere spostati e attivati/disattivati singolarmente. L'interfaccia per la manipolazione dello spettrogramma riprende i concetti dei software di progettazione grafica e consente la rimozione e lo spostamento dei suoni sotto forma di regioni tempo-frequenza. Essere in grado di separare i suoni utilizzando le loro caratteristiche tempo-frequenza offre possibilità molto avanzate rispetto all'elaborazione nel dominio temporale. <http://anasynt.ircam.fr/home/software/audiosculpt>

<sup>15</sup> Real-time Voice and Sonic Modelling Processor TRAX Transformer v3 si basa su una tecnologia di vocoder di fase aumentata e un algoritmo di trasformazione all'avanguardia, che consente di manipolare le proprietà caratteristiche di una voce come genere, età e respiro e su qualsiasi altro suono; espressione, formante e altezza. Questi algoritmi di trasformazione della voce sono già stati utilizzati, con grande successo, in produzioni cinematografiche internazionali e francesi: *Farinelli*, *Vatel*, *Tirésia*, *Les amours d'Astrée* e *Céladon*.

Deezer, in un futuro prossimo, può essere capace di riconoscere il nostro umore e di proporci automaticamente una canzone in osmosi al nostro stato d'animo e molto altro ancora.

In una sola parola: il sistema risulterà sempre più 'umano'. Questo vuol dire che la coscienza umana è:

- influenzata consapevolmente dalla tecnologia,
- che l'Uomo e la Macchina instaurano un dialogo.
- che la Voce non è più un prodotto di misteriosa esclusiva umana.

#### 1.4 *Esempi di applicazione di IA*

Sono molti i compositori che interagiscono già con l'intelligenza artificiale, ma ci sono diverse applicazioni di software di IA utili sia all'interprete sia all'adempimento di un rinnovamento della pedagogia musicale.

- 1) Si pensi a progetti come *Link Humans/Robot* di Emmanuelle Grangier che prevede una compresenza in scena e una improvvisazione fra interprete e robot;
- 2) si pensi all'analisi di un'interpretazione comparata di tipo frequenziale fra due diverse interpretazioni;
- 3) si pensi all'apporto pedagogico come sistema digitale di integrazione al rapporto frontale fra maestro e allievo.

Per concludere, così come l'importanza della dimensione mentale e l'utilizzo della musica elettronica è stata riconosciuta nel XX secolo, alla stessa maniera, oggi, non si può prescindere dall'interrogarsi sulla relazione con la dimensione tecnologica e acustica e la relazione con la robotizzazione e di tutto ciò che abbia a che fare con la dialettica fra uomo e macchina.

Ed ecco che in questa maniera torniamo all'ultimo punto delle premesse del XXI secolo (citate all'inizio del paragrafo) e dunque a quella che oggi, in quanto arte dell'interpretazione, non prescinde da una complessa estetica delle relazioni fra agenti influenti e soggetti, e dunque a quello che definiremmo un processo creativo di tipo distribuito (Creatività distribuita) fra compositori e interpreti e tecnologia.

## 2. *L'importanza del linguaggio come materiale*

### 2.1 *L'elemento in comune fra la vocalità naturale e l'analisi del segnale: dunque la possibilità di riprodurla, analizzarla ed elaborarla*

Contrariamente a quanto diffuso nell'immaginario comune, non è dall'avvento dell'informatica, e dunque, a partire dall'analisi del segnale, che si apre lo scenario della voce artificiale, poiché la riproducibilità della voce ha da sempre interessato l'umanità a prescindere dai mezzi e dagli eventi storici. La voce ha sempre suscitato interesse in diversi ambiti della conoscenza, specie fra medici e fisici che, sin dal medioevo, hanno cercato di riprodurla. Tuttavia fra gli esempi più significativi, ancora oggi utili alla comprensione del suo funzionamento (della meccanica del processo di fonazione per i cantanti, del comportamento del condotto vocale e delle logiche di pressione pneumofonica per gli informatici dediti all'analisi del segnale) vi è la Macchina Vocale di Christian Gottlieb Kratzenstein (1723-1795).<sup>16</sup>

Nel 1780 il medico e fisico tedesco fu invitato a partecipare a un concorso indetto dall'Accademia delle Scienze di San Pietroburgo per creare un dispositivo capace di ricreare artificialmente le Cinque vocali.

[...] Kratzenstein affronta il problema della genesi della voce, in particolare delle vocali. Suddiviso in due parti, la prima «de genesi vocalium» (in cui viene studiata la posizione di laringe, lingua, apertura di palato, denti e labbra) e la seconda «de costruendis sistulis vocale a, e, i, o, u, enunciantibus» (in cui vengono affrontati i problemi relativi alla costruzione di ogni singolo «organon» o «sistulam» corrispondente alle singole vocali) [...] l'elemento generatore di suono è l'ancia libera [...] ricca di armoniche e che si comporta come la glottide, modello che resterà invariato fino all'introduzione dell'elettricità.<sup>17</sup>

Questa macchina unisce due ambiti di ricerca apparentemente inconciliabili che sono l'anatomia e la liuteria.

A proposito dell'anatomia, gli studi avevano consentito di conoscere meglio il funzionamento del tratto vocale umano e fu così che costituì una serie di risonatori acustici che ne mimavano le caratteristiche principali. Nel caso della liuteria,

<sup>16</sup> PAOLO ZAVAGNA, *La voce senz'anima: origine e storia del Vocoder*, «Musica / tecnologia – Firenze University Press» VII (2013), Firenze University Press, p. 27.

<sup>17</sup> *Ibid.* p. 29.

invece, si fa riferimento alla produzione del suono rispetto alla quale, lo scienziato, si ispirò a strumenti a canne come a quelle dell'organo, utilizzando dunque, tubi e canne dell'organo per simulare il suono delle vocali. Ogni canna era pensata con una particolare cavità risonante, tutte usate per emulare la configurazione che il tratto vocale assume nella produzione di ogni singola vocale. La conoscenza anatomica dell'apparato fonatorio, assieme alla comprensione delle caratteristiche fisiche della produzione del suono, permisero a Kratzenstein di creare un parallelo fra l'apparato fonatorio umano e quello di uno strumento musicale.

Questo lavoro risulta ancora oggi fondamentale alla comprensione del funzionamento della voce e dunque dell'organologia vocale che consiste nella comprensione del comportamento del tratto fonatorio e della sua relazione fra la capacità pneumofonica dei muscoli interessati alla respirazione e alle risonanze del cranio grazie alle quali la voce, infine, si dichiara secondo la sua identità specifica che differisce da persona a persona.

Questa possibilità di configurare la voce attraverso anatomia e liuteria, pone in accordo sia i cantanti che i foniatristi che gli informatici che si occupano di analisi del segnale vocale.<sup>18</sup>

La sfida di chi si occupa di analisi del segnale vocale o di riproduzione del segnale vocale, sta nel riuscire a comprendere e a riprodurre il più realisticamente possibile le proprietà fisiche e il comportamento del condotto vocale dal quale la voce ha origine. La relazione fra appoggio e sostegno danno origine ad una pressione del fiato che viene condizionata dall'oscillazione regolare della glottide la quale produce a sua volta una serie di altezze e i suoi armonici, risultando in questa prima fase del processo di fonazione, piatte. A seconda, poi, della configurazione delle articolazioni delle ossa del cranio e della maschera facciale che sono interessate naturalmente al processo di risonanze della voce, si ottengono una serie di frequenze che producono il colore della voce: il timbro. I picchi che vediamo (nell'ultima figura in alto a destra) sono la configurazione delle formanti attraverso le quali indirizziamo la voce verso la definizione delle vocali.

La somma dei due prodotti fanno il suono della voce (figura in fondo a destra). Dando origine ad una nuova frontiera per una nuova consapevolezza dello strumento vocale e del canto fra tradizione e innovazione.

<sup>18</sup> NICOLAS OBIN - AXEL ROEBEL, *Des voix de synthèse presque humaines*, «Pour la Science», n. 470 (dicembre 2016).

## 2.2 *L'importanza del linguaggio fra 'Esperienza ed espressione' per un'organologia vocale del XXI secolo*

Nel linguaggio risiede il punto d'incontro fra voce e tecnologia fra XX e XXI secolo che hanno condotto a quella che oggi definiamo analisi del segnale e che consente da un lato l'analisi acustica dell'interpretazione, come nel caso di una indagine musicologica di tipo comparato e nell'altro di riprodurre artificialmente una voce o di modificarla. Non è un caso, infatti che compositori come Luciano Berio, Georges Aperghis, Claudio Ambrosini e Francesco Filidei, seppur per ragioni estetiche e semantiche differenti, abbiano posto attenzione su aspetti connessi al linguaggio, alla fonetica e al suono delle parole in alcune delle loro opere.

Uno degli aspetti più evidenti del linguaggio umano è la produzione di 'suoni'. Un suono è un fatto fisico, misurabile, ed il nostro apparato fonatorio è in grado di produrre una quantità enorme di suoni. Di tutti i suoni che un essere umano è in grado di produrre (dai fischi ai singhiozzi, alle imitazioni della natura) solo una piccola parte sono i suoni che fanno parte di una lingua in senso stretto. Ad esempio il suono emesso per spegnere una candela non è un suono della lingua italiana: con esso non si formano delle parole. (...).<sup>19</sup>

La capacità di produrre un suono è una facoltà basilare dell'essere umano, nonché una delle prime abilità che acquisisce alla nascita e che non lo abbandonerà per tutta la vita. Una sorta di inno alla vita che inizia col pianto natale, si struttura progressivamente sul fiato, successivamente su forme di linguaggio più articolate fino ad una commistione di elementi espressivi fra ordinati (lingua orale) e complessi (sistema emozionale) che determinano l'assetto espressivo di ciascun essere umano.

Grazie alla sincronizzazione delle conoscenze relative agli ambiti di foniatra, fonetica e acustica, oggi riusciamo a definire i principi di organologia della voce. Non ultima la linguistica, ovvero lo studio scientifico del linguaggio, che assieme alla sociolinguistica e all'etnolinguistica ci consentono di avvicinare la voce prima di tutto a partire dalla sua natura di strumento esogeno. Si tratta dunque di uno strumento di comunicazione che si riconduce ai principi di potenziamento del desiderio di espressione, che a loro volta, danno origine al canto e a tutte le

<sup>19</sup> GIORGIO GRAFFI, SERGIO SCALISE, *Le lingue e il linguaggio, introduzione alla linguistica*, Bologna, Il Mulino 2013, p. 68.

possibilità che un essere umano ha di andare oltre ai già consolidati sistemi di utilizzo della voce o di integrazione dei mezzi.

Della foniatra fanno parte gli studi legati alla morfologia della laringe, delle corde vocali, la gestione pneumofonica del fiato e delle cavità di risonanza. La fonetica, invece, studia fundamentalmente la produzione di suoni che si divide in fonetica articolatoria e fonetica acustica. La prima si occupa della natura fisica del suono come della sua propagazione attraverso l'aria e la seconda studia la ricezione del suono da parte dell'ascoltatore. Le logiche di comunità, repertorio e competenza comunicativa sollecitate dalle linguistica, sono comuni ai principi di base del canto. Si pensi ai diversi approcci che i compositori hanno osato nel XX secolo a proposito della musica popolare e specialmente alle *Folk Songs* di Luciano Berio. Non ultimo il lavoro antropomorfo sulla strumentalità a proposito della scrittura delle Sequenze per strumento dello stesso compositore.

A proposito della *Sequenza III*, infatti, Luciano Berio afferma:

La voce porta sempre con sé un eccesso di connotazioni. Dal rumore più insolente al canto più squisito, la voce significa sempre qualcosa, rimanda sempre ad altro da sé e crea una gamma molto vasta di associazioni. In *Sequenza III* ho cercato di assimilare molti aspetti della comunicazione quotidiana, anche quelli triviali, senza però per questo rinunciare ad alcuni aspetti intermedi ed al canto vero e proprio. Per controllare un insieme così vasto di comportamenti vocali era necessario frantumare il testo per poterne recuperare i frammenti su diversi piani espressivi e ricomporli in unità non più discorsive ma musicali.<sup>20</sup>

In questo inciso, il compositore pone l'attenzione sul potenziale della voce e su quanto già di per sé veicoli a prescindere dalle richieste della scrittura musicale. Nel suo processo creativo, Berio ci presenta una catalogo di effetti vocali che non esclude alcun comportamento vocale, dando così origine ad una nuova semantica del gesto vocale che assurge ad una dimensione trasversale dell'esperienza umana e delle capacità tecniche e immaginifiche dell'interprete. Un approccio drammaturgico che restituisce una dimensione caleidoscopica dello strumento vocale in un'opera che rappresenta uno spartiacque fra ventesimo e ventunesimo secolo, ridecodificando interamente il ruolo dell'interprete vocale nella società a

<sup>20</sup> <http://www.lucianoberio.org/sequenza-iii-nota-dellautore?610777482=1>

partire dalla relazione fra compositore e scrittura, etica ed estetica dell'interpretazione vocale.

Ad indagare la strumentalità della voce a partire dall'esperienza corporea investita nel quotidiano, emblematico è anche il lavoro di Georges Aperghis.

[...] Or la musique que j'essaie d'inventer ne vient pas d'en haut, elle ne nous tombe pas dessus, mais elle est créée par l'instrumentiste. Ce que je cherche, c'est une musique qui sorte du corps, où l'on retrouve cet état physique entre le corps de l'instrumentiste et le corps musical [...].<sup>21</sup>

Ecco come si riporta in primo piano la relazione fra corpo e suono, affinché un processo musicale si compia. Laddove l'interprete vocale non è solo musicista ma anche strumento musicale. Tuttavia, come possiamo notare in brani per voce sola quali *Sequenza III* di Luciano Berio e *Récitations* di Georges Aperghis, come anche in tutto il teatro musicale dello stesso Aperghis, sia il linguaggio corporeo che il linguaggio verbale assumono un ruolo fondamentale nel processo di composizione. Si tratta di uno snodo fondamentale per affrontare la voce, oggi, mediando fra il consolidato retaggio belcantistico, l'eredità sperimentata nella seconda metà del XX secolo delle *Extended vocal techniques* e le esigenze espressive attuali che sono sempre più condizionate da una comunicazione fondata sull'interazione con i nuovi media, le nuove tecnologie.

Nous ne faisons pas de l'expérimentation par simple gout. Il y a lieu en ce moment de se former à une discipline de travail et de recherche dans le domaine du théâtre musical. Nous voulons parler du monde de toutes les jours. E pour parler d'aujourd'hui il a fallu accepter d'avoir à inventer des démarches de travail, de langage, des rapports gestes-sons qui nous semblent correspondre à ce dont nous voulons parler.<sup>22</sup>

In questo inciso di Aperghis si evidenzia come i processi musicali sono sempre l'esito naturale dell'esigenza dell'uomo di poter comunicare e raccontare il proprio vissuto per mezzo del proprio tempo. A proposito del repertorio vocale,

<sup>21</sup> PHILIPPE ALBERA, *Musiques en Création. Entretien avec Georges Aperghis*, Genève, Contrechamps 1997, p. 97.

<sup>22</sup> *À propos d'une œuvre. Entretien de Georges Aperghis avec Michel Rostain*, in *Aujourd'hui l'opéra. Où va la création lyrique en France ?*, a cura di Marie-Noël Rio e Michel Rostain, «Recherches», XLII (gennaio 1980), p. 99.

più che in qualsiasi altra forma di letteratura musicale, è dunque necessario riconoscere un processo di esecuzione da un processo di ri-esecuzione. Non ultima è la necessità di attraversare la dimensione del linguaggio quotidiano come filtro di interazione collettiva e come veicolo di espressione sonora dell'esperienza del proprio contesto culturale, storico, sociale e politico.

### 3. *Analisi comparativa dell'interpretazione attraverso l'analisi del segnale vocale*

#### 3.1 *Rappresentazione grafica del comportamento vocale per la classificazione stilistica dell'interpretazione vocale. Il metodo*

L'analisi del segnale vocale è di supporto a musicologi e interpreti. Si tratta di un metodo di analisi acustica del suono, che risponde all'esigenza musicologica di classificare l'interpretazione vocale a seconda dei diversi stili, scuole e tecniche. La pluralità di espressioni vocali del XX secolo, che hanno condotto ad una pluridimensionalità vocale nel XXI, necessita di un sistema d'indagine incentrato su parametri ben precisi.

La soggettività dell'ascolto è un approccio relativo a cui la scienza, grazie all'avvento dell'informatica, che interessa l'analisi e la riproduzione del segnale vocale, viene in supporto. L'approccio visivo della rappresentazione del processo sonoro serve a facilitare una comprensione immediata di ciò che accade all'interno dell'enunciato vocale e la misurazione del segnale in Hertz (frequenze) e in *loudness* (volume) consentono la realizzazione di un'indagine dell'interpretazione per categorie tecniche (attacco del suono, scale, arpeggi, fraseggio, ecc.), figure sonore espressive (riso, pianto, espressioni emotive, ecc.), relazione fra semiografia della scrittura e semantica dell'interpretazione del gesto vocale (fonetica acustica, fonetica articolatoria e linguaggio) e psicologia dell'emozione (relazione fra personaggio e interprete e processo di mimesi nelle relazioni interprete-strumento e interprete-personaggio).

Questo metodo, oltre a consentire la realizzazione ponderata di una classificazione delle sfumature che costituiscono l'arte del canto, contribuisce alla relazione e all'interazione fra arte e scienza che interagiscono pariteticamente al raggiungimento di uno scopo comune.

Il metodo di configurazione del segnale vocale è lo spettrogramma. Si tratta di una rappresentazione del contenuto frequenziale (in ordinate, Hertz) di un segnale sonoro e la sua evoluzione nel tempo (in ascisse, in secondi) che ha origine

dallo sviluppo di un processo di analisi di Fourier. La mappa dei colori (nero, blu, verde, giallo e rosso) corrisponde a livelli sonori crescenti che procedono dall'intensità timbrica al rumore bianco.

Di fatto, benché la lettura e la comprensione degli spettrogrammi non sia immediata, le immagini ci restituiscono una rappresentazione del canto attraverso un flusso di colori. I programmi utilizzati per l'analisi e la restituzione delle immagini, in questo caso sono: IrcamLab TS e Audiosculpt. Più concretamente, si tratta di un metodo di analisi basato sulla realtà acustica del segnale sonoro e permette di oggettivare l'indagine su un processo sonoro, in opposizione ad un ascolto che per natura è sempre soggettivo.

### 3.2 *Analisi comparata e classificazione vocale.*

Si riporta in seguito, dunque, il campione di un esempio di analisi comparata fra due interpreti che eseguono lo stesso brano:

Opera: *Sequenza III*

Strumento: Voce (sola) femminile

Compositore: Luciano Berio

Interprete 1: Cathy Berberian

Album 1: *MagnifiCathy. The many voices of Cathy Berberian*, Wengo, Germany 1971

Interprete 2: Barbara Hannigan

Album 2: *Crazy Girl Crazy*, Alpha, 22/9/2017.

Sezione della partitura: primo segmento.

Categoria della classificazione dell'interpretazione vocale: tecnica.

Oggetto: Vibrato.

Metodo: Analisi del segnale<sup>23</sup>

<sup>23</sup> Un ringraziamento profondo a Nicolas Obin per il lavoro svolto di analisi del segnale vocale, per la sua esperienza unica e per la conoscenza scientifica a cui mi ha dato accesso nella realizzazione di questo processo d'indagine sull'interpretazione vocale comparata.

*Interprete 1 - Cathy Berberian*

Figura 1. Spettrogramma: analisi del volume.

Figura 2. Spettrogramma: analisi del segnale in Hertz e Time.

Figura 3. Spettrogramma: approfondimento della frequenza fondamentale del primo movimento vocale e dell'attacco del suono.

*Analisi frequenziale*

Vibrato regolare in ampiezza e in frequenza, massima energia nella fondamentale. Minor padronanza della regolarità e molto più respiro (rispetto a Barbara Hannigan). Frequenza del vibrato: 14 cicli di vibrato in 2"09 (= 6.7Hz). Ampiezza del vibrato: tra 538 Hz e 642 Hz, attacco a circa 600 Hz (Re5). Ampiezza più compressa.

*Commento musicologico*

In quest'utilizzo della voce bisogna tener conto che l'interprete si confronta con un approccio del tutto innovativo della scrittura vocale. Anche il suo modo di utilizzare la voce è in fase di sperimentazione e di ricerca del linguaggio in questione. Coreuticità e teatralità sono parte integrante dell'interpretazione che condizionano il tipo di emissione vocale e il processo creativo della stessa interprete nella lettura della partitura. Si riconosce una gestione del fiato più massiccia e un atteggiamento prorompente, tutto gestito attraverso una tecnica professionale e solida che si evince da un vibrato regolare. Fondamentale è osservare l'attacco del suono che stando alla configurazione e alla misurazione del suono, risulta all'altezza del registro di petto. Vi fa seguito un vibrato con un'ampia oscillazione che interessa, in seguito, anche le risonanze di testa.

*Tecnica*

Attacco percussivo d'epiglottide. Persuasiva nell'attacco del suono. Maggiore energia nelle basse frequenze che dimostra un ruolo predominante del registro di petto. Soltanto la prima frequenza resta costante e provoca un impulso di suono che lascia risuonare la nota fino ad esaurimento della sua vibrazione.

## Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

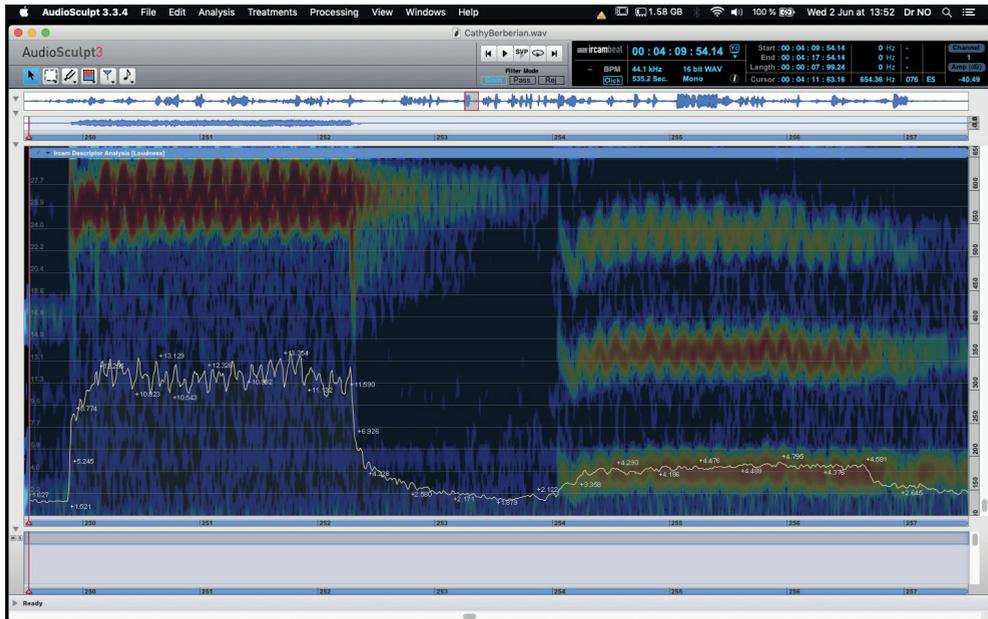


Figura 1. Cathy Berberian. Spettrogramma: analisi del volume.

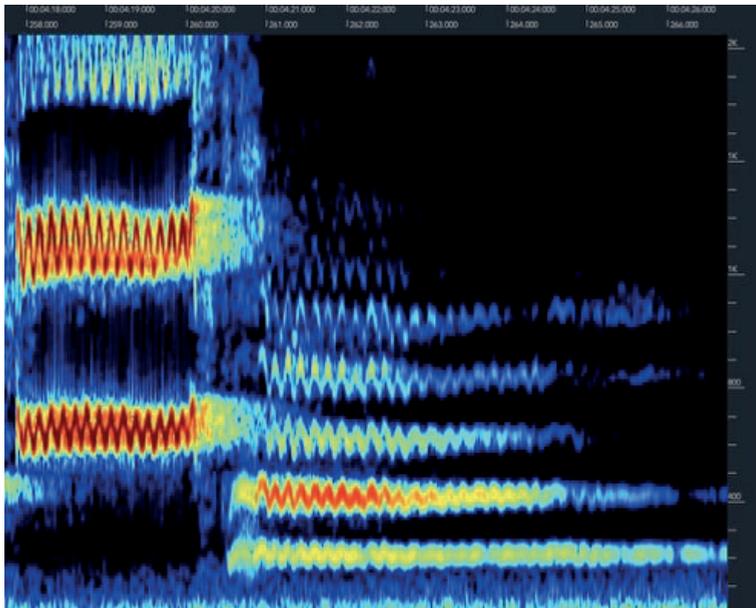


Figura 2. Cathy Berberian. Spettrogramma: analisi del segnale in Hertz e Time.

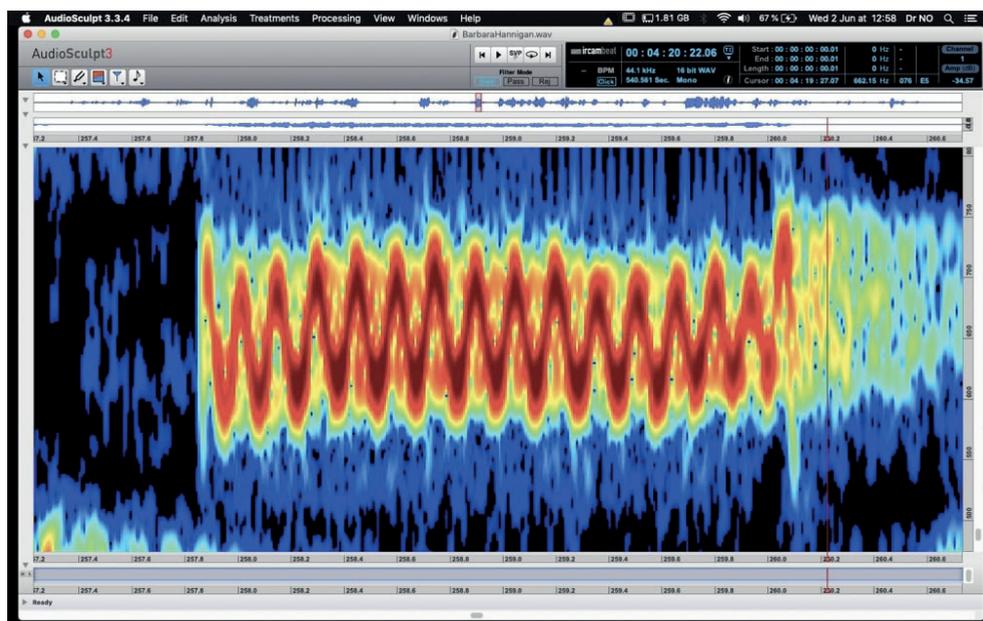


Figura 3. Cathy Berberian. Spettrogramma: approfondimento della frequenza fondamentale del primo movimento vocale e dell'attacco del suono.

*Interprete 2 - Barbara Hannigan*

Figura 4. Spettrogramma: analisi del volume.

Figura 5. Spettrogramma: analisi del segnale in Hertz e Time.

Figura 6. Spettrogramma: approfondimento della frequenza fondamentale del primo movimento vocale e dell'attacco del suono.

*Analisi frequenziale*

Vibrato regolare in ampiezza e in frequenza, massimo d'energia nella fondamentale. Frequenza del vibrato: 15 cicli di vibrato in 2"20 (=6,8 Hz). Ampiezza del vibrato: tra 583 Hz e 734 Hz, attacco attorno a 650 Hz (Mi5).

*Commento musicologico*

L'esecuzione di tale scrittura non è più alle prese con un processo d'innovazione, né tantomeno l'interprete si trova alle prese con l'estetica degli anni in cui l'opera è stata composta. L'attenzione dell'interprete ricade sul virtuosismo dell'esecuzione e del potenziale di una interprete consacrata al teatro musicale del XX secolo. Nessun dettaglio sonoro è lasciato al caso e ogni cellula della partitura viene eseguita con raziocinio e controllo assoluto del fiato e delle risonanze.

Si percepisce una sofisticata capacità di utilizzo della tecnica belcantistica e delle *Extended vocal techniques* nella resa del linguaggio di Berio. Pratica e pensiero dell'interprete si evincono e coincidono. L'attenzione dell'interprete alla resa della molteplicità di effetti vocali richiesti da Berio si rivolge ad una dimensione più fonogenica che performativa. L'interprete, perfettamente consapevole del suo tempo, risponde alla scrittura con attualità e credibilità. Senza scadere in obsolete o paradossali forme di imitazione.

*Tecnica*

Nell'attacco del suono non si percepisce una nota sola, ma si evince una sorta di glissando piuttosto uniforme. Controllo totale della relazione fra appoggio e sostegno che restano costanti e stabili.

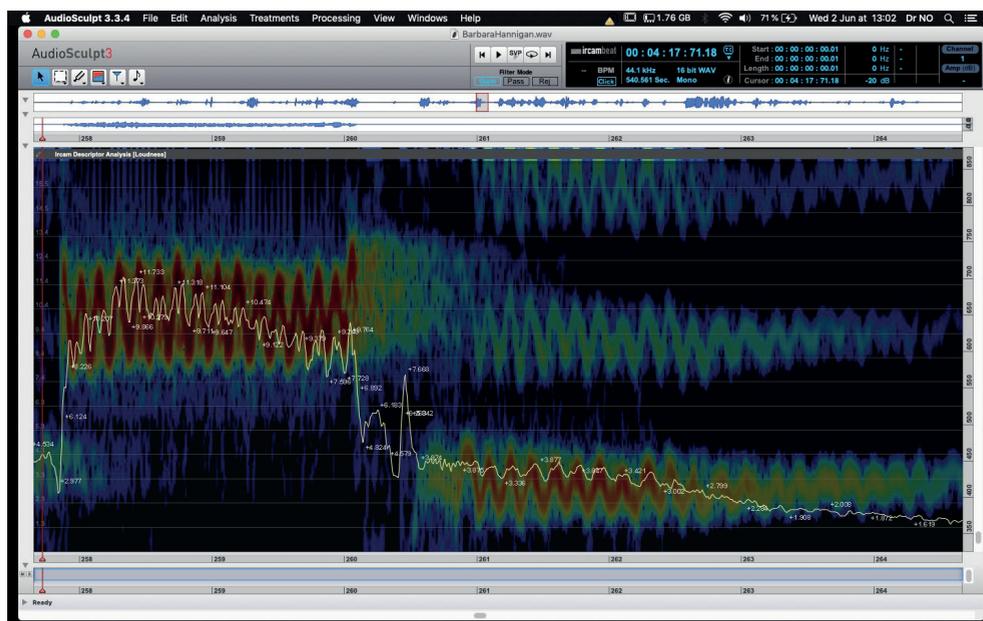


Figura 4. Barbara Hannigan. Spettrogramma: analisi del volume.

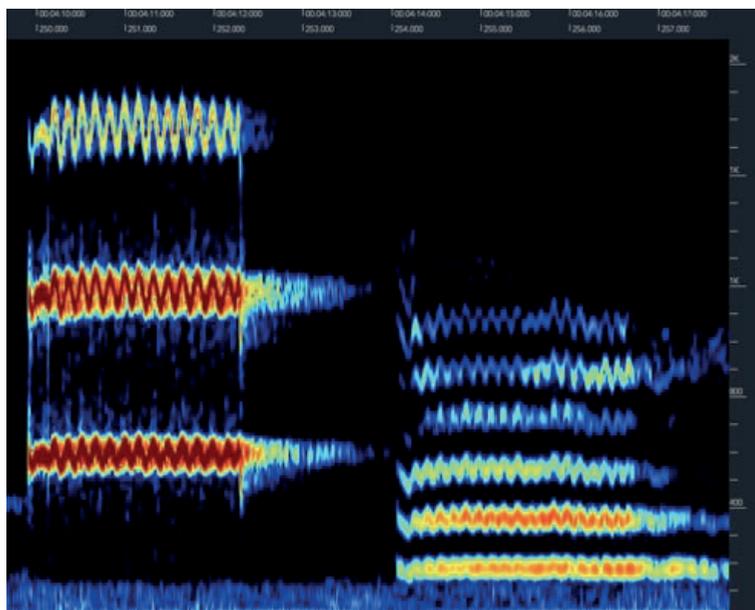


Figura 5. Barbara Hannigan. Spettrogramma: analisi del segnale in Hertz e Time.

## Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

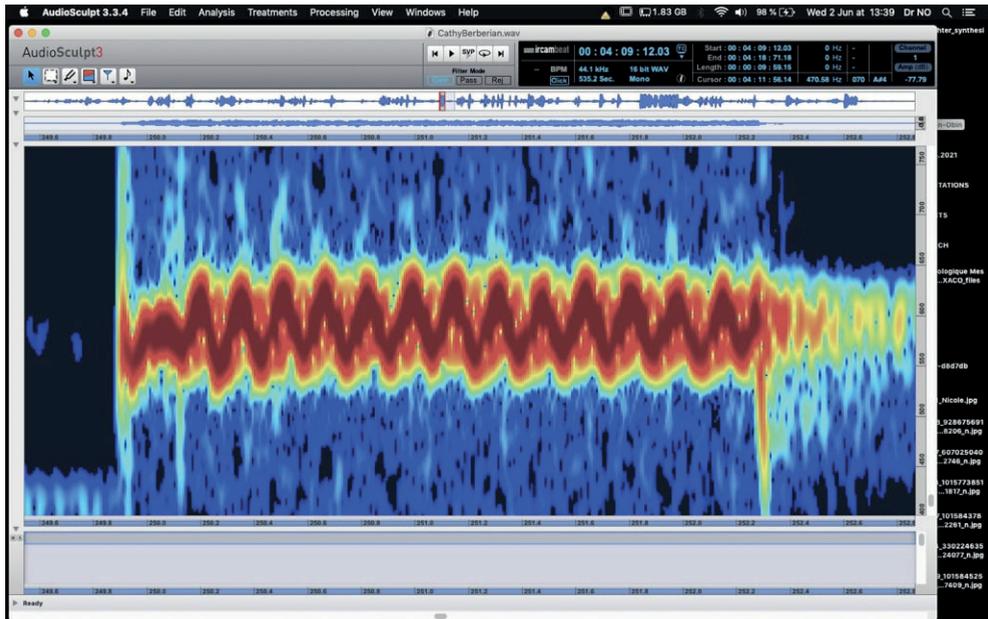


Figura 6. Barbara Hannigan. Spettrogramma: approfondimento della frequenza fondamentale del primo movimento vocale e dell'attacco del suono.

#### 4. *Conclusioni*

I rapporti fra voce parlata e la voce musicale non sono più connessi solo per principi di intonazione e dalle rispettive forme di comunicazione orale o scenica. Le dimensioni della voce si intersecano nei processi di creazione e composizione rinnovando completamente l'approccio alla voce sia come materiale espressivo che nell'approccio dell'interprete all'esecuzione.

La sintesi vocale e la moderazione prosodica consentono di sviluppare sistemi multidisciplinari che aumentano la dimensione vocale. Aumentano di conseguenza le figure professionali specializzate nei diversi utilizzi e campi di applicazione della voce e le prospettive espressive si moltiplicano. Entra in gioco il fattore relazionale, che si sviluppa nell'interazione fra professionisti che lavorano alla voce, indagano il fenomeno e partecipano al processo da ambiti diversi della conoscenza: musica, medicina, linguistica, informatica, tecnologia e psicologia. Tutto questo insieme di fattori e connessioni contribuisce allo sviluppo di una nuova *Estetica delle relazioni*<sup>24</sup> e di un nuovo utilizzo della voce, che a causa della concatenazione di agenti e compenetrazione delle aree disciplinari, possiamo ormai definire pluridimensionale.

<sup>24</sup> Cfr. MARKUS GABRIEL, *Pourquoi je ne suis pas mon cerveau*, trad. francese di Georges Sturm, Paris, JC Lattès 2018.



Tommaso Rossi

*Musica d'emergenza.*

*Organizzare la musica durante la pandemia:  
l'esperienza dell'Associazione Alessandro Scarlatti*

Uno scenario caratterizzato da una fortissima incertezza e quindi dall'impossibilità di prevedere il futuro prossimo è quanto di più lontano possa esserci rispetto alle esigenze imposte da qualsiasi programmazione. Lo scenario pandemico, che profondamente ha condizionato il biennio 2020/21 e che, a quanto appare, inciderà sulla vita globale anche nel 2022, impedisce la tradizionale modalità di ideazione, promozione, realizzazione, documentazione e disseminazione cui un ente concertistico è tradizionalmente abituato e su cui basa da anni – nel caso dell'Associazione Alessandro Scarlatti di Napoli, da decenni – i tempi della sua vita di impresa culturale; parlo cioè di quella sequenza di azioni progettuali, creative, organizzative, che sinteticamente possiamo definire 'progetto artistico', che si svolge anno per anno, stagione per stagione e che ha bisogno di riflessioni, strategie di programmazione e realizzazione a medio e lungo termine, che non dovrebbero assolutamente essere continuamente modificate in corso d'opera.

La pandemia, da un lato, ha imposto una programmazione *ad horas*, dall'altro ha costretto gli organizzatori musicali a cercare forme alternative di produzione musicale e culturale. E, soprattutto, anche a causa di una forte variabilità e incertezza normativa – sia nell'ambito del settore dello spettacolo dal vivo che sul piano generale – il lavoro di programmazione s'incrocia con il tema della capacità di reagire quasi in tempo reale alle sollecitazioni esterne: si tratta, in un certo senso, di immaginare la propria struttura culturale quasi come un ensemble di improvvisazione musicale, in cui l'ascolto del contesto determina *hic et nunc* le reazioni e le azioni dei singoli, in un quadro che obbliga a una forte coesione di gruppo e di coordinamento collettivo.

Nel biennio 2020/21 abbiamo attraversato fasi diverse: la prima è stata quella del *lockdown*, la chiusura totale, il blocco di tutte le attività. Il tentativo iniziale

è stato quello di mantenere un contatto con il pubblico cercando di riportare alla memoria registrazioni di concerti già realizzati: ascolti, sollecitazioni che provenivano dal passato prossimo o remoto, sperando in un pronto ritorno alla normalità. Ci sono enti che hanno potuto contare su archivi sonori e video più o meno sviluppati, frutto di azioni virtuose compiute, negli anni, nel documentare la propria attività. Da questo punto di vista ritengo che la pandemia abbia messo in evidenza proprio l'esigenza di mantenere la memoria di quanto si fa, essendo l'attività musicale dal vivo per sua stessa definizione soggetta a scomparire proprio nel momento esatto in cui cominciano gli applausi del pubblico. Quindi, se abbiamo imparato qualcosa da quanto sta accadendo, abbiamo compreso l'importanza della conservazione della memoria dello spettacolo dal vivo, una memoria che può essere utile per tutta la comunità, non solo per gli artisti o per gli organizzatori.

Questa esigenza, naturalmente, obbliga non solo a scelte individuali legate alle singole istituzioni, ma anche a una presa in carico del tema della digitalizzazione e della conservazione dei prodotti musicali e artistici da parte delle istituzioni pubbliche.

L'altro impegno da ottemperare è stato quello legato ai rapporti con le scuole, le tante istituzioni scolastiche che, anche con fatica, l'Associazione Alessandro Scarlatti aveva raggiunto con programmi mirati, realizzando negli ultimi anni un ciclo di lezioni-concerto intitolato *Parliamo di Musica per le Scuole*, in cui gli artisti invitati nella stagione concertistica dedicavano una mattinata intera a suonare una parte del programma della serata e dialogavano con gli studenti, in appassionati e, per certi aspetti, sorprendenti incontri. A questo dialogo interrotto si è cercato di porre rimedio con incontri a distanza, dove si è parlato di musica utilizzando video, fotografie, testi e si è fatto ricorso a tutto un campionario di esperienze vissute, ma anche a documenti creati *ad hoc* intervistando vari musicisti che nel frattempo hanno prestato gentilmente il loro tempo a questo tipo di operazione. Tra questi voglio ricordare Giovanni Sollima, Aniello Desiderio, Francesco Dillon.<sup>1</sup>

Oltre a questi incontri è stato tentato, con il Liceo Coreutico-Musicale Palizzi-Boccioni, un interessante esperimento, con la complicità della profes-

<sup>1</sup> Gli incontri con questi musicisti sono disponibili sul canale YouTube dell'Associazione Alessandro Scarlatti.

soressa Chiara Mallozzi, violoncellista e compositrice, nonché docente presso quell'Istituto: l'esecuzione (a distanza) di *Five* di John Cage. Venti studenti, distribuiti in quattro gruppi di cinque, hanno lavorato sulla scarna quanto geniale partitura del compositore americano, e, in varie sessioni di prova, che sono state registrate, hanno provato a interagire da lontano, mescolando il suono dei loro strumenti filtrati dalla rete e dalle cuffie, dando vita a una straniante quanto affascinante esecuzione, che, sovrapposta alla visione di fotografie in bianco e nero della Napoli desolata del *lockdown*, ha portato alla realizzazione di un video, visibile sul sito YouTube dell'Associazione Alessandro Scarlatti: *Lockdown with John Cage*.<sup>2</sup>

La voglia di suonare e di partecipare dei giovani musicisti è emersa in maniera davvero straordinaria, soprattutto considerando le difficoltà dell'approccio a un autore come John Cage e l'astrazione del suo linguaggio.

Terminata la fase del *lockdown* si è passati alla programmazione all'aperto, realizzata nell'estate del 2020, fase che naturalmente è stata preceduta da mille incertezze. Gli organizzatori hanno dovuto studiare le regole, applicare le norme di sicurezza e chiedere agli artisti di modificare la loro tradizionale visione di un programma da concerto.

L'esigenza era quella di replicare nella stessa serata il concerto stesso. Non più un programma da 80 minuti con intervallo; ma due concerti da 60 minuti, uno alle 19 e uno alle 21, in modo da dividere i flussi di pubblico e poter applicare quella riduzione della capienza imposta dai vari regolamenti e protocolli sullo spettacolo dal vivo.

In questo caso è stato fondamentale aver sviluppato già da qualche anno una buona comunicazione sui *social*, grazie all'operosità della nostra responsabile della comunicazione, Chiara Eminente, perché non era possibile vendere il biglietto sul luogo del concerto per evitare code e assembramenti e bisognava per forza effettuare la vendita online.

La stagione estiva dell'Associazione Alessandro Scarlatti si è svolta nell'estate del 2020 a Villa Pignatelli, un luogo caro alla storia dell'associazione, in quanto sede 'storica' della Settimana di Musica d'Insieme, il *format* lanciato all'inizio degli anni '70 da Gianni Eminente e Salvatore Accardo, la cui novità fondamentale fu quella di aver introdotto le prove aperte al pubblico.

<sup>2</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=DZHDsl61BFw>

Alla programmazione estiva 2020, che constava complessivamente di oltre venti concerti, è stato dato il nome di *Musica sotto le stelle*. Si è cercato di dare la massima varietà possibile alla programmazione stessa con la presenza di diversi generi, dal barocco al jazz, alla musica da camera, alla sonorizzazione di film muti (di questa particolare sezione della nostra attività discute Simona Frasca nel suo intervento in questa stessa pubblicazione).

Non sono mancate le produzioni originali, anzi si può dire che tutta la stagione sia stata impostata più sul concetto di produzione che su quello di ospitalità di progetti pre-confezionati. Generalmente una società di concerti 'compra' i suoi 'prodotti' che girano all'interno del circuito delle stagioni concertistiche. Produce in misura minore, anche perché generalmente non possiede sedi per effettuare la produzione stessa, ovvero una sala continuamente a disposizione dove poter effettuare le proprie attività. Eppure, in uno scenario in cui sono difficili se non impossibili gli spostamenti – e quindi far arrivare musicisti da fuori – è stato necessario pensare a dei progetti completamente creati *in loco*.

L'Associazione Scarlatti da anni realizza un progetto di formazione per giovani musicisti denominato ScarlattiLab barocco; ideato e curato da Antonio Florio e Dinko Fabris il progetto indaga i repertori del '600 e del '700, con particolare riferimento alla vocalità; vengono studiate musiche di autori spesso dimenticati e i giovani studenti del Conservatorio di Napoli, e anche di altri conservatori del Sud Italia, vengono coinvolti in progetti coerenti e spesso inediti.

ScarlattiLab nacque nel 2011, con un concerto intitolato *Festa a Ballo*, che vide la simultanea presenza di giovani provenienti dai Conservatori di Napoli, Bari e Cosenza, proponendo un'interessante carrellata di brani che allietavano le serate del Palazzo Vicereale nella Napoli della fase che precedette la Rivoluzione di Masaniello e che sono, per lo più, raccolte nella partitura miscellanea *Delizie di Posillipo boscarecce e marittime*. Il percorso si è poi sviluppato indagando la musica sacra di Alessandro e Domenico Scarlatti, il filone delle 'pazzie' legato all'opera di Pietro Antonio Giramo, e poi ancora, negli anni successivi, la musica sacra di Jommelli, la cantata da camera dei salotti aristocratici napoletani, la villanella cinquecentesca e la figura della cortigiana/cantante/impresaria Giulia De Caro, oltre che la musica sacra di Cristofaro Caresana, Gaetano Veneziano e Gennaro Manna; la programmazione si è poi aperta al mondo dell'opera buffa napoletana, con la preziosa collaborazione di Peppe Barra e Pino De Vittorio; anche la musica strumentale è stata oggetto di un concerto *ad hoc*, con una suggestiva carrellata su partiture dedicate agli strumenti del basso continuo (tiorba, cembalo, organo,

violoncello) e di improvvisazioni su bassi ostinati. Questo concerto in particolare fu anche registrato per la rivista «Amadeus» che dedicò nelle sue pagine uno spazio speciale all'iniziativa.<sup>3</sup>

Il progetto realizzato nel luglio del 2020 è stato dedicato al compositore seicentesco Benedetto Ferrari. Nato a Reggio Emilia nel 1604, Ferrari si recò giovanissimo a Roma dove fu cantore presso il Collegio Germanico. Si spostò poi a Parma nel 1619, presso la corte dei Farnese, iniziando la sua carriera di tiorbista e, per il suo virtuosismo, venne soprannominato Benedetto dalla Tiorba. Le notizie successive risalgono al 1637 quando a Venezia (dove nel 1633 era stata stampata la sua prima raccolta di *Musiche varie a voce sola*) nel Teatro San Cassiano esordì come musicista in *Andromeda*, su suoi testi e su musiche di Francesco Manelli, prima opera in assoluto rappresentata in pubblico nella città lagunare.

Tra i numerosi progetti realizzati durante la prima estate *post-lockdown* mi piace citare quello che ha visto la creazione di un ensemble di strumenti a fiato, che ha preso il nome di Scarlatti Winds, con la direzione di Eugenio Ottieri. Il primo ostacolo che abbiamo dovuto risolvere è stato quello rappresentato dalle prove, realizzate in vari luoghi nei giorni precedenti al concerto, sempre alla caccia di uno spazio idoneo che consentisse i giusti distanziamenti e l'applicazione delle norme di sicurezza.

### *Musica in streaming*

Superata l'estate, è arrivata la necessità di programmare e realizzare l'attività al chiuso. È durata soltanto lo spazio di quattro concerti la stagione autunnale-invernale dal vivo 2020/21 dell'Associazione Alessandro Scarlatti, un mese scarso

<sup>3</sup> Il numero di «Amadeus» è il 317 dell'aprile del 2016. La registrazione dal vivo fu realizzata l'11 dicembre del 2015 presso il Teatrino di Corte di Palazzo Reale a Napoli. Il programma del concerto intitolato *Continuum. Gli strumenti 'di fondamento' della musica barocca* comprendeva musiche di Frescobaldi, Kapsberger, Salvatore, Alborea, Pasquini, Boni, Lanzetti e Domenico Scarlatti. Con la direzione artistica di Antonio Florio e Dinko Fabris e il coordinamento di Patrizia Varone e Franco Pavan lo ScarlattiLab barocco era costituito in quell'occasione dagli organisti/clavicembalisti Carlo Maria Barile, Luigi Trivisano e Angelo Trancone, dai violoncellisti Adriano Fazio e Chiara Mallozzi e dalla tiorbista Paola Ventrella.

di programmazione nel quale abbiamo spostato il baricentro delle nostre attività dal Teatro Sannazzaro (450 posti di capienza) al Teatro Delle Palme (800 posti), dove le normative ci consentivano inizialmente una capienza di 300 spettatori, poi ridottasi a 250. C'è anche da dire che per realizzare al meglio i concerti si è dovuta allestire una camera acustica di cui il teatro non era munita; tutto questo ha reso necessaria una progettazione e una programmazione dei lavori avvenuta durante l'estate.

La nuova chiusura, provocata dal progressivo aumento dei contagi in autunno, ha reso necessario – per cercare di mantenere aperto un canale con il pubblico, per continuare ad assolvere anche ai compiti istituzionali propri di un ente concertistico e per mantenere alcuni degli impegni con gli artisti – intraprendere un salto nel mondo, sconosciuto, dello *streaming*, che, però, si è rivelato, per molti versi, assai stimolante.

Sorge qui immediata la domanda: è poi lo *streaming* uno strumento così negativo, un nemico così pericoloso come gran parte degli operatori dello spettacolo dal vivo ha dichiarato più di una volta?

Lo *streaming* è stato, per oltre 6 mesi, l'unico modo in Italia e in gran parte d'Europa per ascoltare musica. Con una punta di nostalgia potremmo dire che il palcoscenico dei nostri concerti sia stato inglobato quasi per magia (o per incantesimo) dal nostro computer, dai nostri laptop e, con un pizzico di ironia, che i musicisti siano diventati come i pesci in un acquario, separati dal resto del mondo dal vetro dei nostri dispositivi elettronici. È stato detto tante volte: suonare senza pubblico in un teatro vuoto non è la stessa cosa che farlo con la gente in sala; eppure, per lunghi mesi, questo è stato l'unico modo per far vivere la musica. Senza la capacità che molte istituzioni hanno dimostrato nell'utilizzare questa soluzione, la musica (con la prosa e la danza) sarebbe stata travolta e silenziata dalla pandemia, irrimediabilmente.

Del resto siamo costantemente bombardati da prodotti registrati e ciò vale in tutti i generi musicali. Prima non ce ne accorgevamo? Pensiamo ai milioni di brani che *Spotify* ci propina ogni giorno, alla ridondante sequela di canzoni (tutte uguali e in quattro quarti) che ascoltiamo in TV, sulle radio, nei supermercati.

Fare un concerto in *streaming* è un'esperienza diversa da quella di registrare un disco. Il lavoro di registrazione di un CD è più lungo, è analitico, si lavora spesso sul frammento. Nello *streaming* devi comunque dare l'idea dell'arcata espressiva del concerto, devi concentrarti sapendo da un lato di non essere ascoltato dal

vivo, ma nello stesso tempo sai che devi cercare di rendere in qualche modo l'idea di un'esecuzione in tempo reale e soprattutto sai che le tue responsabilità di interprete rimangono tutte assolutamente da adempiere: stai suonando in concerto, ma senza tutto quello che c'è 'intorno' al concerto. Si tratta di un concerto virtuale, una sorta di rito senza discepoli, di meditazione solitaria e ascetica sulla cima di una montagna.

Quali sono i concerti che abbiamo realizzato in *streaming*, con quali criteri e con quali esiti?

Innanzitutto abbiamo provato a restare in contatto con i temi che avevamo forzatamente abbandonato nel 2020, l'anno dell'esplosione della pandemia: il 250esimo anniversario della nascita di Beethoven, ad esempio. Con l'aiuto del violinista Ilya Gringolts e del pianista Peter Laul abbiamo registrato in due giorni tutte le sonate per violino e pianoforte di Beethoven presso il Teatro Delle Palme; la grande struttura in stile liberty d'inizio Novecento, a due passi da Via dei Mille, faceva molta malinconia senza pubblico, ma, nello stesso tempo, emanava un fascino tutto particolare, vibrando dei suoni – bellissimi – dei due impeccabili e concentratissimi artisti russi. Abbiamo trasmesso tutte le sonate in quattro puntate, precedute ognuna da una breve presentazione del critico musicale Stefano Valanzuolo, con i sottotitoli in inglese per avvicinare anche un pubblico internazionale. Nel ciclo di programmazione *streaming* che veniva offerto al pubblico su una piattaforma a pagamento sono stati inseriti anche un recital solistico del pianista Federico Colli e l'esecuzione dell'oratorio *Agar et Ismaele* di Alessandro Scarlatti, ad opera della Cappella Neapolitana, diretta da Antonio Florio, una produzione che ha coinvolto una ventina tra cantanti e strumentisti.

Nel frattempo, la scena nazionale cercava, al livello degli enti concertistici, di trovare delle soluzioni condivise nel settore dello *streaming* e nasceva *Silenzio in Sala*, una programmazione congiunta che veniva realizzata dai 14 enti afferenti al Comitato Amúr (Associazioni Musicali in rete) che da Milano a Catania, da Parma a Palermo, da Perugia a Napoli contribuivano ciascuno con un concerto a una vera e propria stagione che si svolgeva sui canali YouTube degli enti stessi e sulla piattaforma comune del Comitato. Si è trattato di una rassegna assolutamente innovativa dal punto di vista dei contenuti e molto significativa dal punto di vista della diffusione mediatica e dell'impatto sui *social*, che si è avvalsa anche delle foto realizzate dal fotografo Daniele Ratti.

La fotografia cerca di bloccare l'atto concertistico; concettualmente siamo di

fronte a un'utopia creativa, che però forse risulta particolarmente efficace in un momento così particolare, quale quello che stiamo vivendo.

L'Associazione Alessandro Scarlatti ha contribuito a questo palinsesto con il progetto *Passeggiate amorose*, un programma di arie da camera curato dal soprano Maria Grazia Schiavo e dal pianista Maurizio Iaccarino che si concentrava sui rapporti musicali tra Napoli e Parigi tra XVIII e XIX secolo: rapporti intensissimi considerando ad esempio il successo avuto da molti musicisti di scuola napoletana a Parigi, come Antonio Sacchini, oppure dalla presenza a Napoli di musicisti francesi. È il caso di Guillaume Cottrau (1797-1847) giunto a Napoli al seguito di Murat, che compose e raccolse canzoni in lingua napoletana fatte pubblicare per la casa editrice Girard, della quale fu direttore. Non gli fu da meno il figlio Teodoro (1827-1879)<sup>4</sup>, che succedette al padre nella direzione della casa editrice e che, con la sua celebre *Santa Lucia*, diede inizio a un nuovo stile della canzone napoletana. Il programma del nostro concerto prevedeva di Cottrau-padre la canzone *Raziella*, nella struggente tonalità di Si bemolle minore, dove protagonista è la melodia fortemente connessa al testo, nel quale un giovane racconta le sue disillusioni amorose.

Infine, merita un accenno l'ultima produzione in *streaming* che abbiamo realizzato presso la Cappella Sansevero per l'inaugurazione delle celebrazioni del 250° anniversario della morte di Raimondo di Sangro (1710-1771), settimo Principe di Sansevero. I quattro compositori presenti nel programma celebrativo sono pienamente rappresentativi dell'epoca nella quale egli visse e, in alcuni casi ebbero stretti rapporti con la famiglia di Sangro. Pensiamo, ad esempio, a Leonardo Leo il quale, nel 1735, compose una serenata, *La Pasitea*, «da cantarsi in occasione delle felicissime nozze degli illustrissimi ed eccellentissimi signori il signor D. Raimondo di Sangro principe di Sansevero e la signora D. Carlotta Gaetani dell'Aquila d'Aragona de' duchi di Laurenzana». Il libretto era a firma dell'abate Nicolò Giuvo, noto tra gli Arcadi come Eupidio Siriano.

Il Concerto per flauto traverso in Sol maggiore di Leo è uno dei due concerti per questo strumento giunti fino a noi del compositore pugliese, oltre alle sette sonate per flauto dolce e basso continuo, della collezione Harrach,

<sup>4</sup> Teodoro Cottrau fu anche amico di Donizetti, Pacini e di Federico e Luigi Ricci: ne pubblicò varie composizioni, favorendone anche la diffusione all'estero.

oggi alla New York Library. Brano di grande slancio melodico, sia nei tempi veloci che nella commovente *Siciliana* in tonalità minore, rispecchia già lo stile più aperto e 'galante' dei compositori della generazione successiva ad Alessandro Scarlatti.

Concettualmente l'idea di questo progetto è stata anche quella di unire due realtà culturali diverse, impegnate su fronti differenti, ma convergenti, come l'Associazione Scarlatti e il Museo Cappella Sansevero, proseguendo sulla scia di simili intese che negli scorsi anni hanno visto l'Associazione Alessandro Scarlatti dialogare con il Museo MANN, con Palazzo Zevallos – Gallerie d'Italia, con il Museo di Villa Pignatelli.

Le istituzioni concertistiche sono sollecitate a trovare soluzioni nuove per raggiungere il pubblico, per rendere il loro messaggio culturale maggiormente condiviso e quindi anche più incisivo sotto il profilo mediatico. Siamo entrati quindi in un'epoca di sperimentazione: nato da un'emergenza l'utilizzo della rete per la diffusione in *streaming* di prodotti musicali di qualità potrà essere, a mio avviso, un supporto dello spettacolo dal vivo, non un nemico. Forse, attraverso questo difficile passaggio costituito dalla pandemia, stiamo scoprendo aspetti e strumenti nuovi che ci consentiranno di assolvere meglio ai nostri compiti di diffusori della cultura musicale.

Bisogna anche dire che tutta questa fase di ricerca si sta realizzando in maniera 'randomica', spesso non coordinata tra le varie istituzioni e soprattutto senza una compartecipazione e un reale coinvolgimento da parte della principale istituzione che governa la politica culturale italiana: il Ministero della Cultura.

È come se, nella sensibilità della nostra burocrazia ministeriale, la pandemia e le esigenze nuove della programmazione siano percepite come qualcosa di estremamente transitorio: a mio avviso sarebbe necessaria una seria riflessione su come programmare il nostro futuro prossimo che è pieno di incognite. L'idea che, sulla falsa riga di quanto accaduto con l'utilizzazione dello *streaming*, gli enti concertistici possano diventare anche produttori di contenuti multimediali – che li portino ad oltrepassare i confini geografici della loro tradizionale utenza – potrebbe essere presa in seria considerazione.

*Diario (semiserio) dello streaming*

La registrazione dello *streaming* ora è finita. Il teatro, freddo all'inizio, non si è riscaldato perché è rimasto vuoto. Nessuno dal pubblico è venuto a complimentarsi dopo il concerto. Il pubblico semplicemente non c'è. Le 'mascherine' non sono quelle che staccano i biglietti e accompagnano al posto: ma sono quelle che, subito indossate alla fine del concerto, nascondono la stanchezza del *post-streaming* sul volto dei musicisti. Fuori del teatro c'è l'auto, pronta per ripartire. La città è deserta. Ci vorrà poco a raggiungere l'autostrada.

Per gli organizzatori il lavoro vero comincia ora. La direzione artistica deve sovrintendere alla cosiddetta 'post-produzione'. Accertare che l'audio sia perfettamente sincronizzato con il video, che gli equilibri fonici siano rispettati, che i sottotitoli siano corretti.

Nel frattempo è cominciata la promozione. È stata scelta una piattaforma a pagamento. Bisogna farla conoscere al proprio pubblico, ai propri abbonati. Ma poi riusciranno tutti ad iscriversi alla piattaforma? Le istruzioni sono comprensibili? Il pagamento con la carta di credito funziona o ha elementi di criticità? Vale la pena sottoporsi a queste complicazioni tecniche? Non sarebbe forse meglio affidarsi a YouTube oppure a Facebook? Ecco: queste sono le domande che gli organizzatori musicali si fanno nell'era dello *streaming*, provando a darsi risposte, come chi avanza in un deserto privo di punti di riferimento.

E stasera com'è andata? Bene, abbiamo avuto 100.000 contatti su Facebook. Contatti. Brevi strette di mano virtuali, toccate e fughe in una serata dove osserviamo gli schermi dei nostri *computer*, dei nostri *tablet* e dei nostri *smartphone* e immaginiamo di essere seduti nella nostra poltrona di terza fila. Abbiamo persino nostalgia della fastidiosa tosse cavernosa della signora raffreddata che spesso ha funestato il più bel finale in *pianissimo*; soffriamo persino la mancanza del cigolio della porta del palco in alto a destra, quello che il solito abbonato maleducato abbandona pochi minuti prima della fine del concerto, per fiondarsi tra i primi all'uscita. Sulla *chat* di YouTube sconosciuti lasciano commenti positivi: «grazie per questo dono», «la magia della musica sopravvive anche alla chiusura dei teatri». Una lacrima solca il nostro viso, in questa serata in fondo uguale alle altre di questi mesi. Ma non c'è tempo per distrarsi.

Su Facebook il nostro profilo è stato attaccato dagli *hacker*. Troppe visualizzazioni sono come il miele per i pirati del cyberspazio. E allora bisogna difendersi, cancellare i *link* fasulli che vogliono sviare l'ignaro spettatore virtuale che ne fos-

Tommaso Rossi, *Musica d'emergenza. Organizzare la musica durante la pandemia*

se tentato. Che fatica! E, dopo, non ci sarà la pizza del dopo-concerto, o magari la genovese del ristorante di fronte al teatro.

Meglio una tisana. Domani c'è il prossimo *streaming* da registrare.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> I concerti dal vivo dell'Associazione Alessandro Scarlatti sono poi ripresi nuovamente l'8 giugno 2021 con un recital pianistico di Roberto Prosseda, svoltosi al Teatro Delle Palme. La rassegna *Musica sotto le stelle* si è ripetuta a Villa Pignatelli, come nel 2020, ed è stata caratterizzata da una forte presenza di giovani musicisti: in particolare ha riscosso particolare successo il *Progetto Beethoven*, realizzato in collaborazione con il Conservatorio G. Martucci di Salerno, all'interno del quale sono state eseguite da 18 giovanissimi pianisti tutte le 32 sonate per pianoforte di Ludwig Van Beethoven.



Simona Frasca  
*Un secolo di multimedialità:  
sulla canzone napoletana e il cinema  
tra vecchie tecnologie e nuove pratiche*

Negli ultimi anni l'industria cinematografica italiana fa riferimento a Napoli come a una fonte rilevante di ispirazioni, storie, fascinazioni, un contenitore di idee e meccanismi universali che predilige lo stereotipo del criminale e dell'individuo passionale attorno al quale ruota l'eterno dissidio del bene e del male. Eppure i temi affrontati oggi non sembrano molto lontani dal cinema napoletano delle origini. Storie drammatiche e fosche con dinamiche caratterizzate da forti contrapposizioni morali animano anche le prime pellicole girate a Napoli un secolo fa. Ho potuto seguire un progetto di sonorizzazione di alcuni di questi film del muto napoletano per l'associazione concertistica Alessandro Scarlatti, il cui direttore artistico Tommaso Rossi è presente qui con un suo intervento. Ho parlato (e scritto) di questa iniziativa cominciata alcuni anni fa in altre occasioni e ho sempre ribadito che la riproposizione di queste pellicole non rappresenta una novità in termini assoluti. Tanto è stato redatto e analizzato sul cinema muto napoletano ma quello che forse meritava più attenzione nella riproposizione era proprio l'utilizzo della musica. Che poi è un po' come l'uovo di Colombo se pensiamo che molti di questi film gravitano attorno alla canzone e talvolta sono una traduzione in un nuovo contesto mediale (il cinema) di qualcosa di preesistente e profondamente radicato (la canzone, appunto).

Il progetto ha affrontato il cinema di Elvira Notari, Eugenio Perego, Vincenzo Scarpetta, figlio del più noto Eduardo, Raffaele Viviani, Ubaldo Maria del Colle, Roberto Roberti, pseudonimo di Vincenzo Leone, padre di Sergio. Roberti nel 1926 gira *Napoli che canta*, una raccolta di tableaux vivants raffiguranti le più belle vedute della città, porti turistici, scorci del palazzo reale e Piazza del Plebiscito, notturni sul mare di Posillipo. Nella scena conclusiva fa capolino la realtà degli emigranti italiani ritratti attraverso un gruppo di musicisti che si imbarca-

no diretti forse in America. *Napoli che canta* fu girato con l'esplicita intenzione di commentare con le immagini le canzoni che dovevano essere eseguite durante la proiezione. In definitiva, il film è una divagazione musicale della durata di 30 minuti in cui vengono passati in rassegna gli aspetti caratteristici, quasi stereotipati, della città. La bellezza di questa pellicola risiede nell'esposizione di una contrapposizione tra la sfera del visivo attraverso un cinema borghese ed elegante e la sfera del sonoro con la riproposizione di un repertorio musicale eterogeneo che mette in scena quel vivace dialogo sociale tipico della cultura napoletana.

Il film di Roberti costituisce un'eccezione nel panorama napoletano che abbiamo preso in esame per il nostro progetto di sonorizzazione. Gli altri film appartengono più a un cinema di carattere etnografico, realizzato per strada, sfruttando le occasioni offerte dalla città, con attori non professionisti o poco professionalizzati. Viene in mente l'esperimento di sincronizzazione di immagini e suono della Edison del 1894 in cui William Kennedy L. Dickson, capo della divisione cinema, riprende due dipendenti che ballano sulle note dell'operetta di Robert Planquette *Chimes of Normandy* (I rintocchi di Normandia). Lo stesso Dickson appare in campo mentre suona con il violino il brano *The Song of the Cabin Boy*. A giudicare dalla forza trascinante della musica sembra si tratti di immagini che accompagnano il suono più che il contrario. A questo proposito scrive Kalinak che il frammento della Edison solleva la questione della centralità della *popular music* nel primitivo accompagnamento musicale cinematografico. Il brano suonato da Dickson seppur tratto da una fonte d'arte (un'operetta) fu riconfezionato come canzone a sé stante e commercializzato per il consumo di massa nel momento in cui fu suonato da Dickson.<sup>1</sup>

Kalinak porta l'esempio dei primi film autoctoni brasiliani non pervenuti ma i cui titoli – per esempio *Dança Capoeira* del 1905 – alludono alla città di Bahia e tutto lascia pensare che si tratti di pellicole proiettate con accompagnamento di musica afro-brasiliana. I cineasti brasiliani molto probabilmente si servivano della musica e dei musicisti brasiliani di musica *popular* sincronizzando le immagini alla musica con i cantanti dietro lo schermo o al lato. La disamina di Kalinak a proposito dell'accompagnamento musicale alle origini del cinema muto di quelle regioni sottolinea la pluralità, la varietà di questo tipo di pratica nel senso che non esisteva una regola unica e unificante, si suonavano improvvisazioni, brani

<sup>1</sup> KATHRYN KALINAK, *Musica da film, una breve introduzione*, Torino, EDT 2012, p. 40.

originali o musica preesistente, talvolta senza corrispondenza con quanto era mostrato sullo schermo. Nulla di diverso da quanto avveniva nel cinema napoletano in cui la musica fungeva da propulsore e dava identità e spessore alle figure bidimensionali dello schermo. Torna dunque utile indicare questo tipo di produzioni come modelli auto-valoriali ed espressione di quel *local cinema* cui fanno riferimento Vanessa Toulmin e Martin Loiperdinger.<sup>2</sup> Molti film muti napoletani si concentrano sulla rappresentazione delle bellezze della città e sulla possibilità di catturare questo aspetto attraverso le canzoni. In questo modo, la narrazione del film è già nella musica. Il cinema interviene per costruire un contenitore di una messa in scena bella e pronta. La tecnologia del cinema come quella coeva delle prime macchine fonodiscografiche non inventa nulla ma si limita a rendere duraturo e riproducibile l'esistente.

La musica dunque e non le immagini, come magari oggi siamo portati a pensare, è il cuore ed il contributo principale per la nascita di certo cinema muto. Il cinema è un'esperienza unica di stimolazione emotiva radicata in quei meccanismi di proiezione-identificazione di cui parla Edgar Morin nel suo celebre *Il cinema o l'uomo immaginario*,<sup>3</sup> e di quest'esperienza profonda sin dagli esordi la canzone sembra essere l'iniziazione, la testimonianza, il rinnovarsi continuo come preconizzato nel cinema napoletano. Se capovolgiamo i termini della questione la figura dei cineasti di stanza a Napoli non appare tanto lontana da quella di altri colleghi. Si tratta forse di una tendenza che agli albori apparteneva a tutto il cinema muto che muovendo intorno ai meccanismi del melodramma sognava di cantare prima ancora che di parlare.<sup>4</sup>

I film degli autori sui quali mi sono soffermata come *Fantasia 'e surdato* di Elvira Notari, *Vedi Napule e po' mori!* di Eugenio Perego e *Un amore selvaggio* con i fratelli Raffaele e Luisella Viviani consentono di riflettere sulla musica nel suo dialogo non solo con le immagini ma con se stessa sia rispetto al repertorio che alle pratiche compositive, esecutive e ricettive. L'attenzione che questi registi hanno verso la musica sembra motivata da un'abitudine all'ascolto maturata al contatto con un tessuto urbano intriso di quel linguaggio in ogni sua declinazio-

<sup>2</sup> TOULMIN VANESSA e LOIPERDINGER MARTIN, *Is it You? Recognition, Representation and Response in Relation to the Local Film*, «Film History», XVII (2005), pp. 7–18.

<sup>3</sup> EDGAR MORIN, *Il cinema o l'uomo immaginario*, Milano, Feltrinelli 1982.

<sup>4</sup> L'osservazione è di Emilio Sala, citato in ROBERTO CALABRETTO, *Lo schermo sonoro*, Venezia, Marsilio 2010, p. 25.

ne, da quello sinfonico-operistico a quello popolare dei cantatori di strada (*posteggiatori*) e del *café-chantant*. Se da un lato il cinema si avvale della musica per inserirsi gradualmente nei teatri e nei caffè concerto, nel caso di alcuni registi, come la Notari, la musica rappresenta uno dei sottotesti più importanti.

Proprio il cinema di Elvira Notari, i cui film vengono rubricati dagli storici come film-sceneggiate, consente di fare un'incursione nel genere della canzone drammatica dialettale facendo un cammino a ritroso alle radici della sceneggiata come modello musicale e teatrale. La scena iniziale del nostro flashback si apre con *Zappatore*, il celebre brano scritto nel 1929 da Libero Bovio su musica di Ferdinando Albano che costituisce uno dei principali reperti musicali di riferimento del genere.

*Zappatore* è una divagazione in chiave spiccatamente drammatica del quarto comandamento che impone di onorare i propri genitori. La storia è detta: un avvocato rinnega le sue umili origini contadine, il padre torna a rammentargliele facendo irruzione durante una festa di gente altolocata. Attraverso l'artificio del patetismo l'uomo pone innanzi alle frivolezze del figlio i sacrifici compiuti per permettergli di studiare e raggiungere una posizione di rispetto. «Addenocchiate e vaseme 'sti mmane» è l'imperativo da gran finale con cui il padre si rivolge al figlio.

Il brano discende dalla tradizione della cosiddetta canzone di giacca, l'abito che gli interpreti indossavano durante l'esibizione, diverso dal frac utilizzato per il repertorio melodico-sentimentale. La canzone di giacca viene indicata come modello che precede e per un certo periodo convive con la canzone sceneggiata, alla quale *Zappatore* contribuì a dar vita. La canzone di giacca e la canzone sceneggiata rappresentano l'antecedente prossimo della canzone di malavita. Il grande schermo si è spesso appropriato di quest'ultima tradizione mettendone a punto una versione moderna le cui origini ben più antiche risalirebbero alla seconda metà dell'Ottocento.

Fu Ferdinando Russo, giornalista e poeta, tra le principali figure della cultura napoletana nel periodo a cavallo tra Ottocento e Novecento, a dare una forma moderna al repertorio della canzone di malavita. La sua immersione nella vita di vicolo alla ricerca di aspetti autentici gli permise di entrare in relazione con gli strati più poveri della città cogliendo gli stimoli per una vera trasfigurazione artistica. L'uso in contesti non gergali di neologismi come la parola 'scugnizzo' entrati a far parte del campo semantico della malavita dei primi decenni del Novecento è stato attribuito con molta probabilità a Ferdinando Russo che non esitò, a detta dei

suoi esegeti, a infiltrarsi tra le fila dell'«onorata società» (la camorra ottocentesca) per descrivere meglio le sue usanze secondo un artificio letterario replicato oggi dai moderni narratori di camorra.<sup>5</sup> *Tipi e persone di camorristi*, la seconda parte di uno scritto firmato a quattro mani con Ernesto Serao il cui titolo era *La camorra. Origini, usi, costumi e riti dell'«annorata soggietà»*, e alcuni componimenti poetici come *'O basista* e *'A sentenza* sono il frutto letterario di questa prolungata esposizione al mondo della criminalità camorristica che valsero a Russo l'intuizione per le successive e fortunate tipizzazioni delle sue macchiette, *tranches de vie* della Napoli più popolana. Ai versi e al racconto giornalistico Russo consegna gli esiti delle sue indagini conferendo al genere della canzone di malavita caratteri e temi ben riconoscibili nel grande contenitore della canzone napoletana.

In Italia, la categoria della canzone di malavita appare alquanto diffusa e si riferisce ad una specifica produzione che ha per oggetto il crimine declinato con tutto il corredo possibile di rapine, omicidi, rituali e codici di condotta della criminalità più o meno organizzata. Per quanto riguarda la sua diffusione la canzone di malavita è presente nei repertori più tradizionali come quello dei cantastorie, nei repertori della riproposta folk degli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso e in quelli della musica popolare urbana più recente.<sup>6</sup> I testi delle canzoni di malavita non sono spesso dissimili da quelli della *chanson canaille* francese o dei *narcocorridos* messicani, possono essere cantati negli stili tradizionali delle canzoni popolari regionali o seguendo gli stilemi propri della canzone pop.<sup>7</sup>

<sup>5</sup> Per la parola «scugnizzo» e la sua diffusione nei testi di Russo ho consultato i due saggi di NICOLA DE BLASI, *Testimonianze per la storia di «scugnizzo», probabile neologismo di fine Ottocento*, «Lingua e stile», XLII/2 (dicembre 2006), pp. 229-254; e *Schede sulla diffusione del neologismo «scugnizzo»* (con testi di Ferdinando Russo, Filippo Tommaso Marinetti, Francesco Cangiullo), «Forum Italicum», 2006/2, pp. 394-427.

<sup>6</sup> Tra i repertori tradizionali va menzionato il canto 'a ffigliola' nella sua versione urbana. A Napoli infatti il canto 'a ffigliola' era proprio della malavita di città, un canto di sfida magari come preludio a un episodio di sangue. Fatti di camorra e vicende di carcerati diventavano canti di vendetta, odio, passione che alternavano a cadenze invariabili e caratteristiche elementi extramusicali come «gridi selvaggi, risate ironiche, modulazioni di voci improvvisate che fanno agghiacciare il sangue» (WALTER BRUNETTO, *Piccolo vocabolario etnomusicologico*, Roma, Squilibri 2012). Sull'argomento resta imprescindibile ROBERTO DE SIMONE, *Son sei sorelle. Rituali e canti della tradizione in Campania*, Roma, Squilibri 2010.

<sup>7</sup> Sul punto si veda ancora la voce *Canzone di malavita* in DAVID HORN, JOHN SHEPHERD, *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of The World, Genres: Europe*. vol. XI, a cura di Paolo Prato e David Horn, New York – London, Bloomsbury 2017.

I repertori della canzone di giacca, della canzone sceneggiata e della canzone di malavita nella sua versione moderna si riconducono a vario titolo alla canzone popolare drammatica napoletana. Nel ricostruire questo articolato percorso di generi e stili dai toni sovrabbondanti e dal ritmo psicologico incalzante che si trasforma e si rinnova continuamente rintracciamo quel corto circuito di elementi stilistici e canoni estetici che identifica una consistente parte della canzone drammatica napoletana con il racconto in soggettiva della malavita.

Come è noto la genesi della canzone sceneggiata è attribuita al tentativo di evadere una tassa che spettava pagare alle compagnie che mettevano in scena spettacoli di canzoni. Il drammaturgo Enzo Lucio Murolo escogitò un modo per collegare le canzoni le une alle altre in una sorta di trama esentando così le canzoni dalla categoria di 'varietà' e sfuggendo al pagamento del tributo. Giuliana Muscio avanza l'ipotesi che la sceneggiata su pellicola tecnicamente nacque prima della sceneggiata teatrale considerando che già nel 1914 la regista Elvira Notari produsse *A Marechiaro ce sta 'na fenesta* e il pioniere del cinema muto napoletano Roberto Troncone *Fenesta che lucive*, opere che utilizzano canzoni popolari sia come ispirazione per la struttura narrativa che nella proiezione in sala con cantanti dal vivo.<sup>8</sup>

Al di là dei natali, la sceneggiata diventa una forma di dramma musicale urbano in cui la musica si intreccia in azioni drammatiche incentrate sulla vita di strada. Il contesto da cui emerge coinvolge gli angusti vicoli della città e il comportamento dei suoi abitanti ritenuti 'socialmente pericolosi' secondo la celebre definizione di Francesco Mastriani. Il corpus di sceneggiate composte tra il 1916 e i primi anni Ottanta, quando la forma declina, conta diverse centinaia di titoli. Il genere è ampiamente riconosciuto come paradigmatico del melodramma napoletano e come tale è stato recepito e considerato in tempi più recenti.<sup>9</sup>

Parliamo dunque dei contesti urbani e delle numerose forme espressive che la contraddistinguono. In *La crisi della modernità* David Harvey identifica la città

<sup>8</sup> GIULIANA MUSCIO, *Napoli/New York/Hollywood*, New York, Fordham University Press 2019, in trad. italiana a cura di Dino Audino, Roma 2020, p. 18.

<sup>9</sup> Si vedano a tal proposito JASON PINE, *The Art of Making Do in Naples*, Minneapolis, University of Minnesota Press 2012; ALEX MARLOW-MANN, *The New Neapolitan Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press 2011; GIULIANA BRUNO, *Streetwalking on a Ruined Map: Cultural Theory and the City Films of Elvira Notari*, New Jersey, Princeton University Press 1993 (in trad. ital. *Rovine con Vista: Alla Ricerca del Cinema Perduto di Elvira Notari*, Milano, La Tartaruga 1995).

come un posto troppo complicato per poter essere disciplinato, il luogo dove realtà e immaginazione si fondono e provano a trovare un equilibrio. Nelle città è facile smarrirsi. Alla base di tutto c'è la minaccia di una violenza inspiegabile, legata all'onnipresente tendenza della società a dissolversi nel caos. Quando l'apparato di segnali, stili e sistemi di comunicazione viene meno, prevale la violenza. La città è duttile ma proprio per questa sua qualità è vulnerabile alla psicosi e all'incubo. In questo senso il racconto di Napoli che emerge dalla sceneggiata e in generale dalla canzone drammatica appare come un prodotto della post modernità come reazione e allontanamento dalla struttura ordinata del pensiero e della fiducia nel progresso, espressione della frammentazione, dell'indeterminato e della sfiducia verso tutti i linguaggi universali o totalizzanti. Col postmodernismo si ha un ampio e profondo cambiamento nella struttura del sentire. Ci si risveglia dall'incubo della modernità per passare al pluralismo ripiegato su se stesso, all'evasione dalla progettualità gerarchica, si va verso la contaminazione e la mescolanza di stili di vita e di giochi linguistici come rinuncia all'imperativo modernista di totalizzare, compattare e legittimare.<sup>10</sup>

Nell'ordito di melodramma e vita la canzone napoletana rivela una spiccata attitudine all'osservazione della realtà circostante. Se osservato dall'esterno, il sistema di valori scandito secondo i parametri asfittici e spietati del codice di comportamento vigente nei vicoli di Napoli risulta immorale. Il pathos da cui discende la sceneggiata coglie la complessità della città e di chi la abita, ne racconta la storia con l'andamento convulso e tortuoso del poeta documentarista nel quale individuiamo una propensione alla tipizzazione del realismo popolare.<sup>11</sup>

La qualità morale racchiusa in generi come la sceneggiata è pari alla capacità che essi hanno di muovere l'animo umano alla partecipazione. La compassione è un'emozione instabile e ha bisogno di essere tradotta in atto o appassisce, scriveva Susan Sontag.<sup>12</sup> La sceneggiata napoletana induce ad un'azione repentina e

<sup>10</sup> DAVID HARVEY, *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore 2015.

<sup>11</sup> Napoli non era nuova a questi scambi nell'ordine gerarchico tra cultura popolare e cultura borghese se consideriamo opere composte in pieno clima verista alla fine dell'Ottocento come *Mala vita* di Umberto Giordano su libretto di Nicola Daspuro o *A basso porto* da Nicola Spinelli su libretto di Eugenio Cecchi che rientrano in un vero e proprio genere, quello dell'opera verista di mafia o melodramma a sfondo criminale; cfr. STEFANO SCARDOVI, *L'opera dei bassifondi. Il melodramma «Plebeo» nel verismo musicale italiano*, Lucca, LIM 1994.

<sup>12</sup> SUSAN SONTAG, *Regarding the Pain of Others*, London, Penguin Books 2004, p. 90.

ripetuta di pianto, rabbia, esultazione, in ogni caso di compassione, nel suo senso etimologico, di fronte alla rappresentazione favorita da quella relazione prossemica tra attore e pubblico che determina la partecipazione attiva di chi è in platea.<sup>13</sup>

Il modello della sceneggiata è talmente efficace da essersi adattato facilmente ad altri contesti culturali come quello relativo alla diaspora italiana in nord America nei primi decenni del secolo scorso. A New York nasce il format della sceneggiata italoamericana che muovendo dalla tradizione napoletana diventa uno straordinario territorio di scambi intermediali e di assimilazione transculturale.

Per tornare a *Zappatore*, Libero Bovio sosteneva che per scrivere una buona canzone serve un fatto, un episodio vero o verosimile, fu lui a stabilire in questa maniera il modello narrativo di canzoni che sembrano così naturalmente destinate alle scene. La canzone che Bovio aveva in mente trasforma in narrazione qualsiasi vicissitudine umana e per questo suo talento rappresenta il territorio delle emozioni più tormentate e laceranti che lasciano conflagrare i modelli sociali e le relazioni universalmente riconosciute come quella tra padre e figlio. Qui risiede la forza di brani come *Zappatore* in cui vengono messe a confronto due generazioni che rappresentano due dimensioni non sovrapponibili e di fronte alle quali il conflitto appare ineluttabile.

La canzone drammatica dà voce e corpo ai diseredati ribelli, ai criminali veri o presunti ed è radicata nella cultura popolare napoletana. Negli anni del primo dopoguerra i repertori fin qui citati travalicano i confini delle forme tradizionali musicali e teatrali per approdare al cinema. Qui va annoverata tra gli altri la già menzionata cineasta Elvira Notari per la forma innovativa della transizione cinematografica che operò nell'ambito del cinema muto. Nei film della Notari la canzone e le immagini si completano intimamente, talvolta anche sul piano della contrapposizione tra la retorica della canzone e la violenza figurativa delle immagini, e l'emozione che si libera in questa frizione rappresenta il segreto del successo del suo cinema.<sup>14</sup>

<sup>13</sup> PASQUALE SCIALÒ, *La canzone è teatro*, in *La sceneggiata: Rappresentazioni di un genere popolare*, a cura di Pasquale Scialò, Napoli, Guida 2002.

<sup>14</sup> MARIO FRANCO, *Cinema napoletano e canzone* in *Vedi Napule e po' mori! Lo spettacolo popolare partenopeo, tra canzone napoletana, cinema muto e identità culturali*, a cura di Enrico Careri e Anna Masecchia, LIM, Lucca 2020, pp. 57-76.

Per chiarire le modalità di reinvenzione della sceneggiata da parte della Notari ripropongo qualche considerazione pubblicata nel mio articolo *La canzone e la pellicola: riflessioni sul film sceneggiata a Napoli*.<sup>15</sup> La cineasta traspose al cinema *A Santanotte*, la sceneggiata di Enzo Lucio Murolo ispirata alla canzone omonima di Eduardo Scala e Francesco Buongiovanni. La storia narra di un uomo abbandonato dalla sua amante la quale muore per mano del suo nuovo innamorato, un criminale, senza avere la possibilità di confessare al primo il suo amore mai spento. La trama della canzone incorpora gli elementi principali della sceneggiata classica: l'abbandono e l'omicidio di uno dei protagonisti da parte del cattivo, *'o malamente*. Nella sceneggiata teatrale Ninuccia è una malafemmena che seduce i fratelli Vincenzino e Totonno, due bravi ragazzi e va a vivere con un terzo. Il finale giunge con l'uccisione della donna e secondo la più classica delle catarsi il pubblico applaude perché giustizia è fatta.

Nel film la Notari compie una trasformazione in positivo del modello femminile, è una donna intelligente e colta e sfrutta la celebrità della canzone per mettere in piedi una storia che in realtà con l'originale ha poco in comune. La regista si appropria del modello teatrale preesistente e pur giocando nel territorio noto della tradizione decostruisce quel modulo narrativo fino a trasformare Ninuccia in una donna dalla moralità irreprensibile. Nel film la protagonista che si chiama Nanninella è una brava ragazza che si dà da fare e lavora senza sosta e sulle sue spalle si sobbarca il peso di un padre nullafacente e dedito al bere. Quando costui muore e del suo omicidio viene accusato l'uomo di cui la protagonista è innamorata, la ragazza resta stritolata dai legami affettivi. Da una parte c'è il padre disamorato, dall'altra il suo fidanzato accusato di omicidio da parte di Carluccio *'o malamente* che nel frattempo la reclama come fidanzata. Nanninella decide di sposare quest'ultimo per proteggere il suo uomo e perché spera che in questo modo lui possa confessare. Il finale si conclude tragicamente con la morte della ragazza. Contrariamente a quanto accade nella canzone o in scena, al cinema di fronte al triste epilogo di Nanninella il pubblico piange per una morte ingiusta. La Notari dunque trasgredisce in maniera innovativa rispetto ai canoni del genere introducendo una nuova e più sottile sfumatura al piano della partecipazione empatica e per lasciare che tutta l'attenzione sia concentrata unicamente sul dissidio interiore elimina l'elemento comico che invece è obbligatorio nel teatro di sceneggiata.

<sup>15</sup> Ivi.

Il modello di cinesceneggiata ideato da Elvira Notari viene recuperato decenni dopo. Seguiamo a titolo esemplificativo la trasposizione al cinema di *'Nu Latitante* di Tommy Riccio, un brano rappresentativo dell'estetica neomelodica. In seguito al successo raggiunto, diventa la trama del film omonimo *Il Latitante* diretto da Ninì Grassia, uno dei principali registi di cinema popolare napoletano degli anni Ottanta. La formula utilizzata da Grassia era la stessa adoperata dalla Notari. Una canzone drammatica di ambientazione popolare, il cui protagonista è un criminale che agisce con la forza dell'amore verso la famiglia, una storia intrisa di patetismo raccontata con un'urgenza di esposizione che è un parametro di riconoscimento proprio della canzone neomelodica. Come le sceneggiate del cinema muto, il brano di Riccio segue il percorso dalla musica al grande schermo e racconta la storia di un uomo che è costretto alla latitanza per qualche cosa che ha compiuto suo malgrado. Si intuisce che è innocente, almeno secondo la morale popolare, è dunque un eroe al negativo, e soffre perché è costretto ad abbandonare i suoi affetti più cari. L'io lirico coincide con l'io corale e il circuito affettivo è solidamente attivato nel racconto carico di pathos del dramma di un 'uomo di buon cuore' e attraverso il suo sacrificio leggiamo il riscatto di un'intera collettività.

La canzone napoletana drammatica legata ai contesti criminali si nutre di altre sorgenti che corrono parallele alla nascita dei repertori di sceneggiate e canzoni di giacca come la tradizione ottocentesca dei gavottisti, suonatori ad orecchio che si esibivano in contesti non professionali, quali feste private, mattinate e serenate dietro compenso stabilito prima dell'esibizione. Nella fase finale della loro attività i gavottisti – spesso assimilati ai posteggiatori che più dei primi avevano una natura girovaga – si esibivano nei caffè e nei luoghi di intrattenimento frequentati da personaggi poco rassicuranti, guappi o aspiranti i quali con la scusa di una canzone lanciavano sfide a donne riluttanti o a pretendenti degradati pari loro. Episodi di questo tipo sono narrati in alcuni memoriali connessi al mondo dell'emigrazione napoletana in America e omaggiati in molte sequenze cinematografiche fino a costituire uno degli stereotipi più diffusi del cinema italoamericano.<sup>16</sup> Emelise

<sup>16</sup> Tra le scene più esilaranti che rappresentano dichiaratamente lo stereotipo cinematografico dell'italiano geloso e rancoroso cito quella finale in *Provaci ancora Sam* (1972) con un giovane Woody Allen che nel retrobottega di un fornaio cerca di difendersi dalle coltellate e dagli impatti di pane che il suo miglior amico gli lancia dopo aver scoperto la relazione tra lui e la moglie.

Aleandri, riferisce di due incidenti accaduti sulla scena a dimostrazione del temperamento iperemotivo riconosciuto agli italiani in America. Il contesto è quello del teatro etnico di inizio Novecento a New York. Durante una recita serale mentre i due cantanti in duetto si abbandonano ad una scena d'amore, la fidanzata di lui presente in sala estrae la pistola e spara verso il palco ammazzando uno dei due. L'altro episodio riferisce del marito di una cantante che accecato dalla gelosia per le attenzioni di un ammiratore colpisce violentemente la donna in volto procurandole un occhio nero. A seguito di questi episodi, conclude Aleandri, fu necessario istituire la presenza di un poliziotto durante gli spettacoli serali.<sup>17</sup>

Ma torniamo ancora una volta a *Zappatore*. Gennaro Pasquariello, il primo interprete della canzone, aveva inciso il brano alla fine degli anni Venti, dentro c'erano finite molte questioni legate alla città. Ci finì anche la questione migratoria quando molti anni dopo Mario Merola decise di riappropriarsene facendone una moderna cinesceneggiata per la regia di Alfonso Brescia. Accanto a film come *Ricomincio da tre*, *Laguna Blu*, *Shining*, *Toro Scatenato* e *The Blues Brothers*, *Zappatore* fu tra le pellicole di successo di quella stagione.

Nel 1985 durante l'ottava edizione del Festival della canzone italiana e napoletana si esibirono Claudio Villa e Mario Merola interpretando in duetto *Zappatore* diventato negli anni il brano più emblematico del canzoniere di Merola anche se il primo interprete in chiave moderna era stato proprio Villa nel 1968.

Della versione di Pasquariello sopravvive qualche battuta di introduzione strumentale poi il brano si sviluppa su un approssimativo tempo di beguine dai toni esasperati su cui si innestano le interpretazioni *larmoyant* di Villa e Merola. Il passaggio raffinato e teatrale tra cantato e parlato rappresentava la cifra stilistica di Pasquariello e fu questo elemento a fare di lui l'interprete più adatto ai repertori drammatici.<sup>18</sup> Mario Merola recuperò poco il tocco di quel passaggio

<sup>17</sup> EMELISE ALEANDRI, *Women in the Italian-American Theatre of the Nineteenth Century*, in *The Italian Immigrant Woman in North America* (Toronto, 28-29 ottobre 1977), a cura di Betty Boyd Caroli, Robert F. Harney, Lydio F. Tomasi, Toronto, The Multicultural History Society of Ontario 1978, pp. 365-66.

<sup>18</sup> ANITA PESCE, *Appendice sugli interpreti* in ROBERTO DE SIMONE, *La Canzone Napolitana*, Torino, Einaudi 2017. Pasquariello fu uno dei più innovativi interpreti della canzone del primo Novecento dalla qualità vocale assai duttile, capace di interpretare il repertorio leggero della canzone comica quanto quello drammatico del quale conosceva tutte le sfumature del rimpianto; cfr. Ettore De Mura, *Enciclopedia della Canzone Napoletana*, vol. II, Napoli, Il Torchio 1969 p. 295. Stabili un modello di performance basato su pochi elementi scenici, senza trucco

di stile ma in compenso colorò il genere di una vocalità genuinamente popolare e per questo divenne l'interprete predestinato a ripristinare la tradizione della sceneggiata. Non a caso Roberto De Simone lo definisce la reincarnazione di una figura tipica del Settecento, il bazzareota ambulante dalla corporatura massiccia e dalla poderosissima voce che perforava gli spazi pubblici fino a raggiungere i piani alti degli edifici cittadini per far arrivare il richiamo dei venditori.<sup>19</sup>

Di umili origini Merola sembra destinato a fare il manovale al porto di Napoli, ma la determinazione e il talento lo guidano verso altri percorsi, dapprima la canzone e successivamente il teatro. Il repertorio che sceglie di interpretare riguarda storie fosche ispirate a fatti di cronaca nera, melologhi intrisi di sospetto che raccontano di personaggi onesti ma compromessi dalle contingenze sociali. Nella sua biografia si rincorrono la sfera privata e quella pubblica del suo personaggio.<sup>20</sup> Il suo rapporto con il pubblico intimo, passionale, sincero attiva una dinamica peculiare del contesto popolare napoletano tra spettatore e performer tra i quali si stabiliscono delle zone di contatto affettive. È un flusso che l'artista rinnova ogni sera sul palco in una promessa mai delusa con il suo pubblico. La qualità artistica non è stabilita dagli attributi intrinseci della musica ma dal talento dell'interprete in termini di reputazione, relazioni sociali e perspicacia imprenditoriale.

È una dinamica assimilabile per alcuni aspetti a quella che Jason Pine indica con il termine di *goodheartedness* per descrivere l'individuo dotato di buon cuore nel contesto della musica neomelodica. Una buona percentuale delle canzoni neomelodiche infatti è legata al mondo della criminalità, si tratta di canti di carcere, canti di vendetta, apologie di eroi al negativo. Le zone di contatto dell'illecito e del quasi criminale diventano parte del modello culturale sancito da questo corpus di canzoni e costituiscono la rete nella quale artista e pubblico restano avviluppati in un'affettività di tipo familiare auto-referenziale.<sup>21</sup>

e con l'invenzione a lui attribuita del cambio di giacca nel passaggio dal genere comico a quello drammatico. La sua voce era intima, quasi confidenziale, 'sussurrata', sempre elegante e sobria, queste qualità uniche nel panorama del canto in napoletano lo portarono a tenere a battesimo più di settanta canzoni, di alcune fu lui stesso autore.

<sup>19</sup> DE SIMONE, *La Canzone* cit., p. 208.

<sup>20</sup> MARIO MEROLA, GEO NOCCHETTI, *Napoli solo andata... il mio lungo viaggio*, Milano, Sperling & Kupfer 2005.

<sup>21</sup> JASON PINE, *Transnational Organized Crime and Alternative Culture Industry*, in *Routledge Handbook of Transnational Organized Crime*, a cura di Felia Allum e Stan Gilmour, London, Routledge 2012, pp. 335-349.

Merola non è un cantante neomelodico ma rappresenta un elemento importante per decifrare temi cari a questo repertorio. Il suo valore artistico sembra assoluto, cresce ed esonda anche in altri ambiti musicali. Nel 2004 Hugo Race, chitarrista e produttore australiano, storico membro del gruppo Nick Cave and the Bad Seeds, pubblica un disco dal titolo inequivocabile *Merola Matrix*, di fatto una digressione in chiave elettronica ambient del materiale musicale del cantante napoletano.

L'ultima ondata di cinesceneggiate è rappresentata dal cinema di Ninì Grassia e Nino D'Angelo. Se la prima stagione della sceneggiata aveva raccontato le modalità di reazione del proletariato e sottoproletariato napoletano all'impatto devastante di una modernizzazione alienante, la nuova ondata attinge a stereotipi tipici del film d'azione e cresce parallelamente all'ascesa di canzoni criminali moderne, un repertorio che comincia a fiorire nel momento in cui gli strati più marginali della società napoletana si avvicinano alle organizzazioni camorristiche ed a essere attratti dalla loro visione del mondo.<sup>22</sup>

Il potere della prima sceneggiata derivava dal fatto che era intesa come un' allegoria, cioè offriva alla gente comune la possibilità di trasfigurare i propri orizzonti quotidiani in termini di un codice d'onore di natura più alta. La sua popolarità era radicata nel conflitto tra forma estetica e sensibilità, e maggiore era il coinvolgimento emotivo del pubblico nella catarsi finale – per quanto tragica – maggiore era il suo piacere. Nell'epoca contemporanea la sceneggiata funziona come sfondo, un ricordo romantico di un'età d'oro in cui la camorra più che indicare un'associazione malavitoso incarnava un atteggiamento dell'uomo d'onore e il valore dell'onore era qualcosa che gli individui riconoscevano. Come tale è uno dei principali attivatori di modelli per la musica neomelodica che spesso recupera lo schema narrativo della sceneggiata con veri e propri procedimenti mitopoietici.

Giungiamo così a una nuova tappa di questo parziale viaggio nella canzone drammatica napoletana e della sua rielaborazione al cinema considerando che dal suo primo apparire ad oggi il repertorio in napoletano è diventato sempre più espressione di un sistema locale, minoritario e alternativo alla cultura dominante. Mi riferisco non solo alla canzone neomelodica ma anche al nuovo rap delle

<sup>22</sup> GIOVANNI VACCA, *Gli spazi della canzone. Luoghi e forme della canzone napoletana*, Lucca, LIM 2013.

periferie urbane. In seguito all'esplosione del caso *Gomorra* (libro, film e serie tv) abbiamo assistito a un'inversione di tendenza; è accaduto che molte di queste canzoni napoletane e dei loro interpreti hanno passato il confine dell'industria informale della sottocultura popolare verso la cultura dominante. In questo modo hanno posto un nuovo modello estetico con il quale lo status quo della cultura dominante fa i conti inglobando o incorporando il modello alternativo. È questo il caso di *Ragione e sentimento* di Maria Nazionale o di *Cheng Gu Shi* di Teresa Teng, due canzoni incluse nella colonna sonora di *Gomorra*, il film di Matteo Garrone divenuto poi serie televisiva di impatto globale. La presenza della cantante taiwanese Teresa Teng accanto a Maria Nazionale è emblematica dell'integrazione di un mondo culturale in via di dissolvimento e contemporaneamente di ridefinizione attraverso i tratti di un'affinità inedita nella cultura dominante.

Il dialetto napoletano e la produzione musicale legata a Napoli si delocalizzano proprio attraverso le traiettorie appena descritte di una cultura dominante che si appropria di quella subalterna. Attraverso le periferie e nello stile irregolare proprio del rapping approdiamo agli esiti più ravvicinati di un percorso che fotografa la vita eterogenea della criminalità di strada.

Il rap solo tangenzialmente riguarda l'argomento di questo intervento, ma vorrei citare la presenza di Speranza, un artista particolarmente interessante per il discorso fin qui condotto nell'ambito della produzione suburbana e ibridata. Ugo Scicolone sceglie Speranza come nome d'arte rappresentativo del particolare approccio alla vita e alla musica; è un cantastorie a immersione totale perché canta ciò che vede e vede ciò che canta. Nel racconto del quotidiano egli condivide le strategie espressive dei cantanti neomelodici e di altre realtà del rap napoletano che trasfondono nei testi la vita di tutti i giorni.<sup>23</sup>

La necessità di raccontare il quotidiano sembra rispondere in parte a un bisogno primario dell'essere umano che induce a voler continuamente osservare la violenza per mantenerne vivo il ricordo ed evitare di commettere quell'errore di empatia di cui parla Sontag a proposito della guerra citando Virginia Woolf.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Anche ROBERTO SAVIANO mette in evidenza l'urgenza espressiva del racconto del quotidiano nella canzone neomelodica in *Come scrivo: raccontare il Sud attraverso la sua musica*, discorso tenuto all'Auditorium Parco della Musica di Roma nel 2010 (estratti disponibili su youtube).

<sup>24</sup> SONTAG, *Regarding* cit. p. 7.

Ad un motivo per così dire di ordine filosofico aggiungerei un motivo di carattere più sociale. La canzone napoletana ambisce a essere soprattutto una vera e propria costruzione dell'oggetto 'città'. *E chisto è Napulel ca tene cante e suonel nun magna pe' fa' 'e ccanzonel nun dorme pe' s' 'e ccantàll* scriveva Raffaele Viviani in *Festa di Piedigrotta* cogliendo il legame profondo tra canzone e città. Una grande narrazione della realtà urbana in grado di assorbire le diverse anime di Napoli e di rappresentare una visione del mondo che per molto tempo è stata filtrata da uno sguardo borghese di stampo liberal-conservatore. Questi occhi distinguevano attraverso le loro lenti tutti i fenomeni della città e la malavita era inquadrata in una visione compassionevole e di redenzione. In questa prospettiva la canzone di malavita moderna, fiorita dopo gli anni Sessanta è stata trasmessa al cinema che si presenta come un canto di pentimento e un desiderio di espiazione. Una canzone 'etica' scrive Vacca, rispondente ad un codice ossequioso di regole e imposizioni semplici e perenni assicurate da legami di sangue intoccabili, nello spazio del quartiere sotto lo sguardo severo della comunità e cadenzate da battesimi, matrimoni e funerali.

Speranza è originario di Caserta, la terra natale di suo padre, dove è tornato a vivere anni fa dopo essere cresciuto in Francia a Behren-lès-Forbach, un tempo importante centro carbonifero della Lorena ad un passo da Strasburgo. La carriera di rapper lo ha portato a trasferire sempre più lunghe a Milano dove è concentrata la vita musicale e discografica italiana.

Ritmo, cadenza e contenuto di questo oratore convergono verso l'ideazione di un costrutto linguistico innovativo in cui il dialetto napoletano regionale si armonizza con prestiti linguistici dal francese, italiano, inglese e arabo nordafricano. È un linguaggio di prorompente forza espressiva, duro, sperimentale nelle invenzioni di un vocabolario che è un aggregato di aggressione verbale, nostalgia e ironia con una scansione ritmica primordiale. I suoi brani arricchiti da campionamenti *minimal* sono rigorosamente segnalati sulle piattaforme digitali come *explicit lyrics*, cioè contenenti messaggi inappropriati per i minorenni.

Speranza registra e trasfigura sul piano della cadenza filata del suo rabbioso rapping gli esiti più cogenti della multiculturalità e dell'emarginazione sociale. Nel suo peregrinare dalla Francia all'Italia passando per il nord Africa ha raccolto le storie nelle quali si è imbattuto e le ha lasciate sedimentare come residui di un'archeologia viva. Sul grande tema dell'emarginazione ruota tutta la sua produzione che racconta di abusi, droga, violenza e fratellanza secondo *topoi* noti del genere musicale e attraverso spietati bozzetti in soggettiva. Il suo stile vocale

urlato e drammaticissimo trabocca di cultura che guarda alla criminalità come elemento identitario. Il brano *Calibro 9* recupera nel titolo un simbolo della cultura criminale degli anni Settanta. Nel 1969 lo scrittore Giorgio Scerbanenco aveva dato inizio al genere noir in Italia con la raccolta di racconti *Milano calibro 9*. Fernando Di Leo nel 1972 ne fece un film, il primo di una celebre trilogia. Qualche anno dopo nel 1978 Alfonso Brescia recupera quel titolo e dirige Mario Merola in *Napoli... serenata calibro 9* e il cerchio sembra così chiuso.<sup>25</sup>

Speranza condivide con Scerbanenco la capacità di osservare un mondo in negativo ai margini di un processo di avanzamento sociale duramente selettivo. Speranza non si sente un artista e nemmeno un rapper, gli piace osservare e finché la sua vita di pendolare a Milano glielo permette continua a mantenere il lavoro di manovale a Caserta. Con un diverso grado di coscienza civile e con linguaggi differenti Speranza e Scerbanenco partecipano alla costruzione del mito del delinquente come necrosi di una società disuguale.

La tendenza a raccontare il crimine, anzi a romanticizzarlo per volervi leggere uno spirito confusamente rivoluzionario e dissacrante, celebra l'idea ottocentesca della libertà assoluta, sciolta dalle costrizioni sociali e indifferente del portato etico di tale idealizzazione. Nel 1700 si diffuse la storia leggendaria di Henry Every, il re dei pirati. Daniel Defoe lo dipinse come un personaggio talmente famoso da entrare nell'immaginario collettivo favorendo il mescolarsi di fatti reali e di fantasia. I resoconti ufficiali descrissero Every come un avido e feroce predone dei mari, scaltro e carismatico a capo di un gruppo di pirati crudeli e violenti. La narrazione popolare invece lo ricorda come un pirata gentiluomo, fautore dell'ideale romantico di pirateria come ribellione delle classi sociali più deboli contro le ricche lobby commerciali. Se proviamo a cambiare date e nomi la sostanza delle cose resta immutata perché immutato sembra l'assetto sociale che la sottende: classi egemoniche al vertice e subalterne alla base. La malavita moderna celebrata nelle canzoni e immortalata nelle pellicole più commerciali, il cosiddetto cinema di serie B, incarna quello stesso senso di ribellione del pirata settecentesco, esplicitato attraverso il rifiuto della civilizzazione borghese in favore di vite resistenti ed eroiche, sciolte da rivendicazioni sistematiche e di tipo politico.

<sup>25</sup> *Napoli... serenata calibro 9* è anche il titolo di un libro di MARCELLO RAVVEDUTO che ha per sottotitolo *Storia e immagini della camorra tra cinema, sceneggiata e neomelodici sulla canzone neomelodica* (Napoli, Liguori 2007).

Nel secondo dopoguerra con l'industrializzazione postbellica e l'emigrazione dal Nord al Sud Italia ritorna prepotente l'uso del termine canzoni della malavita. Nell'affrontare questo repertorio concordo con la prospettiva di Oriana Binik considerando che l'intento è di evidenziare come, dal dopoguerra in avanti, esse riuscirono a introdurre un nuovo gusto per l'autentico – che è una negoziazione tra ciò che è reale e ciò che desideriamo lo sia – facendo leva su alcune componenti romantiche da opporre ai processi di industrializzazione.<sup>26</sup> È bene sottolineare che in questo processo di assimilazione non tutti i repertori di mala condividono quella reazione di panico morale e di disgusto di cui parlano Binik e Plastino, quest'ultimo a proposito delle canzoni della malavita calabrese o della camorra napoletana che sono ritenute da molti osservatori propagatrici di violenza o disordine sociale.<sup>27</sup>

La malavita napoletana, sia quella onorata dell'Ottocento che quella sanguinaria dei nostri giorni è una questione stratificata che racchiude quel senso di unicità e di artificio che ne fa un concentrato di stereotipi senza i quali al cinema come in teatro non avrebbe avuto popolarità. La *guapparia* così come la *camorra* sono maschere, non solo letterarie, indossate per partecipare a una tradizione viva e riconoscibile.<sup>28</sup> Mario Merola senza aver mai rinnegato le sue scelte diceva di aver cantato le canzoni di malavita perché erano apprezzate più di tutte le altre e gli permettevano di vivere.

In conclusione, la malavita nella sua rappresentazione artistica dischiude molteplici simboli, si configura come un inganno diretto a far apparire la finzione più reale della realtà stessa e nel creare così il grande paradosso della realtà che insegue l'artificio. Questo colloca la canzone di malavita sul grande schermo della vita prima ancora che della sala cinematografica in una dinamica iperreale e post moderna dell'atto creativo.

<sup>26</sup> ORIANA BINIK, «Mi tolgo gli orecchini, sono frivoli». *Le canzoni della mala milanese tra autenticità e romanticismo*, «Studi Culturali», XIV/1 (aprile 2017), pp. 47-72.

<sup>27</sup> GOFFREDO PLASTINO, *Cosa Nostra Social Club*, Milano, Il Saggiatore 2014.

<sup>28</sup> PAOLINO NAPPI, *Mitizzazione e smitizzazione del guappo-camorrista nella letteratura napoletana del primo Novecento: le maschere di Ferdinando Russo e Raffaele Viviani*. «Quaderni d'italianistica», XXXVI/2 (2015), pp. 41-67.



## Indice dei nomi

- Ablinger, Peter, 30  
Abrahamsen, Hans, 8, 19-20, 27, 30  
Accardo, Salvatore, 83  
Adámek, Ondřej, 9, 31, 44  
Adams, John, 16, 27  
Adams, John Luther, 8, 21, 25n, 27  
Adès, Thomas, 8, 18-19, 22n, 27, 30  
Albano, Ferdinando, 96  
Albera, Philippe, 70n  
Albert, Giacomo, 41n  
Alborea, Francesco, 85n  
Aldridge, Robert, 22n  
Aleandri, Emelise, 102-103  
Allen, Woody, 102n  
Allum, Felia, 104n  
Ambrosini, Claudio, 24n, 58, 68  
Anders, Günther, 57  
Andre, Marc, 29  
Andriessen, Louis, 27  
Aperghis, Georges, 9, 29, 60-61, 68, 70  
Arbo, Alessandro, 20n  
Artaud, Antonin, 39  
Audino, Dino, 98n  
Augé, Marc, 57
- Bach, Johann Sebastian, 43  
Barile, Carlo Maria, 85n  
Barra, Peppe, 84  
Barry, Gerald, 27  
Barthes, Roland, 13  
Bates, Mason, 24
- Battistelli, Giorgio, 24  
Bauman, Zygmunt, 57  
Beckett, Samuel, 34  
Beethoven, Ludwig van, 87, 91n  
Beller, Grégory, 61, 63n  
Bellotto, Bruno, 14n  
Benjamin, George, 22, 24, 27, 30  
Benjamin, Walter, 57  
Berberian, Cathy, 9, 72-75  
Berio, Luciano, 49, 68-70, 72, 76  
Biernacki, Tomasz, 33n, 35n  
Binik, Oriana, 109  
Birtwistle, Harrison, 27, 30  
Black, Annesley, 32n  
Boccardo, Carlo, 14n  
Boni, P.G. 85n  
Born, Georgina, 16n  
Boulez, Pierre, 16n, 22, 59n  
Bovio, Libero, 96, 100  
Boyd Caroli, Betty, 103n  
Brecht, Bertolt, 39n, 49n  
Brescia, Alfonso, 103, 108  
Brunetto, Walter, 97n  
Bruno, Giuliana, 98n  
Buongiovanni, Francesco, 101
- Cage, John, 83  
Calabrese Conte, Rita, 13n  
Calabretto, Roberto, 9, 95n  
Callas, Maria, 63  
Cangiullo, Francesco, 97n

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

- Careri, Enrico, 100n  
 Caresana, Cristofaro, 84  
 Carravetta, Peter, 15n  
 Carrozzo, Mario, 15n  
 Cave, Nick, 9, 105  
 Cecchi, Eugenio, 99n  
 Ceni, Delfo, 14n  
 Cheng, Huihui, 45  
 Chin, Unsuk, 22, 27, 30  
 Clarke, Eric F., 62n  
 Clyne, Anna, 22  
 Colasanti, Silvia, 24  
 Coleman, Beth, 33  
 Colla, Alberto, 16n  
 Colli, Federico, 87  
 Cottone, Margherita, 13n  
 Cottrau, Guillaume, 88  
 Cottrau, Teodoro, 88  
 Courant, Étienne, 17n  
 Cresti, Renzo, 14, 24n  
 Cronenberg, David, 42
- Daugherty, Michael, 22n  
 D'Angelo, Nino, 105  
 D'Angelo, Paolo, 13n  
 Daspuro, Nicola, 99n  
 Dean, Brett, 27  
 De Benedictis, Angela Ida, 49n  
 De Blasi, Nicola, 97n  
 Debussy, Claude, 21  
 De Caro, Giulia, 84  
 Defoe, Daniel, 108  
 De Gaulle, Charles, 63  
 Degottez, Gilles, 63n  
 Del Colle, Ubaldo Maria, 93  
 Denut, Eric, 20  
 De Mura, Ettore, 103n  
 De Pablo, Luis, 22  
 Desiderio, Aniello, 82  
 De Simone, Roberto, 97n, 103n, 104  
 De Vittorio, Pino, 84  
 Dickson Kennedy-Laurie, William, 94  
 Di Leo, Fernando, 108  
 Dillon, Francesco, 82  
 Disney, Walt, 43
- Doffman, Mark, 62n  
 Donatoni, Franco, 20  
 Donizetti, Gaetano, 88n  
 Donnarumma, Marco, 39  
 Donnarumma, Raffaele, 25n  
 D'Onofrio, Emanuele, 9  
 Dubelsky, Richard, 61  
 Dun, Tan, vedi Tan Dun  
 Dusapin, Pascal, 27  
 Dussolie, André, 63  
 Du Yun, 22
- Einaudi, Ludovico, 23  
 Eminente, Chiara, 83  
 Eminente, Gianni, 83  
 Erwin, Max, 46n  
 Eshun, Kodwo, 33n  
 Every, Henry, 108  
 Evola, Julius, 13n
- Fabris, Dinko, 84, 85n  
 Fazio, Adriano, 85n  
 Ferneyhough, Brian, 16, 23  
 Ferrari, Benedetto, 85  
 Ferrari, Giordano, 58  
 Ferry, Luc, 8, 16, 17, 19  
 Filidei, Francesco, 24, 29, 68  
 Fischli, Peter, 43  
 Florio, Antonio, 84, 85n, 87  
 Formenti, Carlo, 15n  
 Fourier, Joseph, 72  
 Francesco, papa, 24  
 Franco, Mario, 100n  
 Frasca, Simona, 9, 84  
 Frescobaldi, Girolamo, 85n  
 Fukuyama, 13, 14n  
 Furrer, Beat, 29  
 Furrer, Eva, 61
- Gabriel, Markus, 79n  
 Gaetani dell'Aquila d'Aragona, Carlotta, 88  
 Gervasoni, Stefano, 29  
 Gilmour, Stan, 104n  
 Giordano, Umberto, 89n  
 Giramo, Pietro Antonio, 84

## Indice dei nomi

- Girard, René, 57  
Giuvo Nicolò, 88  
Glass, Philip, 16, 23  
Goebbels, Heiner, 27  
Graffi, Giorgio, 68n  
Grangier, Emmanuelle, 65  
Grassia, Nini, 102, 105  
Gringolts, Ilya, 87  
Griffiths, Paul, 14, 15n, 16, 19, 20n  
Guarnieri, Adriano, 24  
Gudmundsen-Holmgreen, Palle, 43
- Haas, Georg Friedrich, 19-20, 28  
Hannigan, Barbara, 9, 20n, 72-73, 76-78  
Hanusa, Sebastian, 38n  
Harney, Robert F., 103n  
Hartke, Stephen, 22n  
Harvey, David, 98, 99n  
Harvey, Jonathan, 27  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 13  
Higdon, Jennifer, 22  
Horn, David, 97n
- Iaccarino, Maurizio, 88
- Jackson, Michael, 35  
Jankel, Annabel, 42n  
Jarrett, Keith, 22  
Jencks, Charles, 15n  
Jeschke, Lydia, 45  
Jesi, Furio, 13n  
Jimenez, Carol, 44  
Jommelli, Niccolò, 84
- Kalinak, Kathrin, 94  
Kapsberger, Giovanni Girolamo, 85  
Kernis, Aaron Jay, 22n  
Kramer, Jonathan D., 15n, 16n  
Kratzenstein, Christian Gottlieb, 66-67  
Kreidler, Johannes, 29, 46  
Kurtág, György, 24, 27
- Lachenmann, Helmut, 28  
Lanchantin, Pierre, 63n  
Lang, Bernhard, 29
- Lang, David, 27  
Lanza, Mauro, 9, 31, 41-42  
Lanzetti, Salvatore, 85n  
La Pietra, Lisa, 9, 24n, 57n  
Laul, Peter, 87  
Lavazza, Andrea, 14n  
Lehmann, Harry, 33  
Lell, Peter, 46n  
Leo, Leonardo, 88  
Leogrande, Alessandro, 9, 50-51  
Leone, Sergio, 93  
Levy, Daniel, 61  
Ligeti, György, 8, 17, 22-23  
Lindberg, Magnus, 22n  
Linneo (Carl Nilsson Linnaeus), 40  
Loiperdinger, Martin, 95  
Lyotard, Jean-François, 15n
- MacMillan, James, 27  
Mahler, Gustav, 16n  
Mallozzi, Chiara, 83, 85  
Manelli, Francesco, 85  
Manna, Gennaro, 84  
Marazzi, Alina, 9, 50  
Marinetti, Filippo Tommaso, 97n  
Marlow-Mann, Alex, 98n  
Mascocchia, Anna, 100n  
Mastriani, Francesco, 98  
Mathieu, Joris, 63  
Mattietti, Gianluigi, 8, 19n, 31n, 36n, 37n, 40n, 42n  
Mazzoli, Missy, 22  
Mazzolini, Marco, 15n  
Mazzucchi, Andrea, 9  
Merola, Mario, 9, 103-105, 108-109  
Messiaen, Olivier, 22  
Miller, Cassandra, 27  
Monroe, Marilyn, 63  
Montalbetti, Mauro, 9, 24  
Morin, Edgar, 95  
Morini, Massimiliano, 15  
Morton, Rocky, 42n  
Mozart, Wolfgang Amadeus, 43  
Murail, Tristan, 30  
Murat, Gioacchino, 88

Le musiche d'arte del XXI secolo in prospettiva storica

- Murolo, Enzo Lucio, 98, 101  
Muscio, Giuliana, 98
- Nappi, Paolino, 109n  
Nazionale, Maria, 9, 106  
Nelsons, Andris, 20n  
Neuwirth, Olga, 27  
Nielsen, Carl, 16n  
Nocchetti, Geo, 104  
Notari, Elvira, 93, 95-96, 98, 100-102
- Obiégly, Gaëlle, 45n  
Obin, Nicolas, 63n, 67n, 72n  
Ottieri, Eugenio, 85
- Pacini, Giovanni, 88n  
Paik, Nam June, 39, 41n  
Parent, Mattias, 33n, 34n  
Pärt, Arvo, 16, 22n, 23  
Pasolini, Pier Paolo, 24  
Pasquariello, Gennaro, 103  
Pasquini, Bernardo, 85n  
Paulus, Stephen, 22n  
Pavan, Franco, 85n  
Penderecki, Krzysztof, 22  
Perego, Eugenio, 93, 95  
Pesce, Anita, 103n  
Pine, Jason, 98n, 104  
Planquette, Robert, 94  
Plastino, Goffredo, 109  
Plath, Sylvia, 50n  
Poppe, Enno, 28, 32n  
Prato, Paolo, 97n  
Prins, Stefan, 9, 30-31, 33-38, 39n, 46  
Prosseda, Roberto, 91n
- Quanten, Maarten, 33n, 34 n
- Race, Hugo, 9, 105  
Ramaut-Chevassus, Béatrice, 15n  
Ratti, Daniele, 87  
Ravel, Maurice, 43  
Ravveduto, Marcello, 108n  
Reich, Steve, 16, 27  
Restagno, Enzo, 49n
- Richter, Max, 23, 27  
Ricci, Federico, 88n  
Ricci, Luigi, 88n  
Riccio, Tommy, 102  
Rihm, Wolfgang, 29  
Roberti, Roberto (pseudonimo di Vincenzo Leone), 93-94  
Rochberg, George, 16  
Rodet, Xavier, 63n  
Roebel, Axel, 67n  
Romitelli, Fausto, 19-20, 29  
Rossi, Tommaso, 9, 93  
Rostain, Michel, 70n  
Rouse Cristopher, 22n  
Russo, Ferdinando, 96-97, 109n  
Rutherford-Johnson, Tim, 8, 18, 38n
- Saariaho, Kaija, 8, 22-24, 27, 29  
Sacchini, Antonio, 88  
Sala, Emilio, 95  
Salvatore, Giovanni, 85n  
Sangro, Raimondo di, 88  
Saunders, Rebecca, 27-28  
Saunier, Johanne, 61  
Saviano, Roberto, 106n  
Scala, Eduardo, 101  
Scalise, Sergio, 68n  
Scardovi, Stefano, 99n  
Scarlatti, Alessandro, 84, 87, 89  
Scarlatti, Domenico, 84, 85n  
Scarpetta, Eduardo, 93  
Scarpetta, Vincenzo, 93  
Scerbanenco, Giorgio, 108  
Schiavo, Maria Grazia, 88  
Schlomowitz, Matthew, 39n  
Schmidt, Mike, 61  
Schneider, Maria Lynn, 22  
Schubert, Alexander, 9, 31, 37n, 39-40, 41n  
Schumann, Robert, 18, 43n  
Scialò, Pasquale, 100n  
Sciarrino, Salvatore, 28, 42n  
Scorsese, Martin, 23  
Serao, Ernesto, 97  
Shaw, Caroline, 22, 27  
Sheperd, John, 97n

## Indice dei nomi

- Sibelius, Jean, 21  
Sollima, Giovanni, 82  
Sontag, Susan, 99, 106n  
Smith, Linda Catlin, 27  
Spahlinger, Mathias, 46  
Spengler, Oswald, 13  
Speranza (Scicolone Ugo), 9, 106-108  
Spinelli, Nicola, 99n  
Steen-Andersen, Simon, 9, 28, 31, 43  
Stelarc (Stelios Arkadiou), 39  
Stroppa, Marco, 63  
Sturm, Georges, 79n  
Sun Ra (Herman Poole Blount), 34n  
Sylvestrov, Valentyn, 16  
Szpirglas, Jérémie, 43n
- Tan Dun, 8, 22  
Taruskin, Richard, 15n, 16  
Teng, Teresa, 9, 106  
Tinguely, Jean, 41n  
Tomasi, Lydio F., 103n  
Tosi, Michèle, 44n  
Toulmin, Vanessa, 95  
Tower, Joan, 22  
Trancone, Angelo, 85n  
Trivisano, Luigi, 85n  
Troncone, Roberto, 94  
Tutino, Marco, 24
- Unsub Chin, vedi Chin, Unsub
- Vacca, Giovanni, 105n  
Valanzuolo, Stefano, 87  
Valle, Andrea, 41  
Van der Aa, Michel, 30  
Varga, Bálint András, 23  
Varone, Patrizia, 85n  
Veaux, Christophe, 63n  
Veneziano, Gaetano, 84  
Ventrella, Paola, 85n  
Verrando, Giovanni, 32  
Villa, Claudio, 103  
Villeneuve, Denis, 23  
Vitale, Giacomo, 9  
Viviani, Luisella, 95  
Viviani, Raffaele, 93, 95, 106, 109n  
Von der Leyen, Ursula, 25n
- Wagner, Richard, 21  
Walsche, Jennifer, 27  
Weiss, David, 43  
Woolf, Virginia, 106  
Wolfe, Julia, 22  
Wright, Evan, 37n
- Zavagna, Paolo, 66n



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI FEDERICO II



CHIAVI MUSICALI

Un quinto del XXI secolo è già alle nostre spalle e l'insieme delle musiche d'arte composte dal 2001 ad oggi è a dir poco imponente. Le domande che si pone uno storico della musica dinanzi all'attuale scenario sono molteplici. In che modo le musiche d'arte d'inizio Duemila si distinguono – se davvero si distinguono – da quelle del tardo Novecento? Si deve parlare di un Novecento di *longue durée* oppure emergono fattori di discontinuità? E ancora: come interagisce il corpus odierno di *Western Art Music* con le musiche “altre”? In quale rapporto esso si pone con le varie arti contemporanee, dalla letteratura alle arti visive, dal cinema all'architettura? Qual è l'impatto sulla creatività musicale delle nuove tecnologie, di Internet, dei *new media*, dell'intelligenza artificiale? Come si ridefiniscono i rapporti tra committenti, editori, compositori, interpreti, critici, fruitori? Come si può promuovere la musica dal vivo durante un'emergenza sanitaria?

Alcune indicazioni e numerosi spunti di riflessione emergono nei saggi del presente libro, che raccoglie gli atti dell'incontro di studi promosso dall'Università di Napoli “Federico II” il 13 aprile 2021. È prevista la pubblicazione di un secondo volume con ulteriori approfondimenti.

MARCO BIZZARINI è ordinario di Musicologia e Storia della Musica presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università di Napoli Federico II. Ha pubblicato le monografie *Luca Marenzio: the Career of a Musician Between the Renaissance and the Counter-Reformation* (Ashgate 2003, Routledge 2018), *Federico Borromeo e la musica* (Bulzoni 2012), *Benedetto Marcello* (L'Epos 2006). È autore di saggi diffusi a livello internazionale e pubblicati da Oxford University Press, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Accademia Polacca delle Scienze, California University Press, Istituto Chopin di Varsavia.

ISBN 978-88-6887-109-3



9 788868 871093