

**INSTRUMENTAL, COMPUTATIONAL AND TRANSTESTUAL MODELS IN
FAUSTO ROMITELLI'S LATEST PRODUCTION. PART ONE:
CASE STUDIES**

**MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI E TRANSTESTUALI
NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI FAUSTO ROMITELLI. PARTE PRIMA: CASI DI
STUDIO**

LUCA GUIDARINI

Abstract (IT): Nel presente studio articolato in due parti saranno presentati, studiando la produzione del compositore italiano Fausto Romitelli, tre tipologie di modelli compositivi derivati dalle esperienze spettrali: il modello strumentale, il modello computazionale, e il modello transtestuale. Nella prima parte si procederà alla definizione teorica dei modelli compositivi qui in analisi, approfondendone la ricezione romitelliana durante il periodo di permanenza all'IRCAM; nella seconda si approfondirà l'impiego dei modelli teorizzati nei casi di studio di *Trash TV Trance* (2002) per chitarra elettrica, *Dead City Radio: Audiodrome* (2003) per orchestra, e *An Index of Metals* (2003) per ensemble, elettronica, soprano e video.

Abstract (EN): In this two-part study about the production of the Italian composer Fausto Romitelli will be presented three types of compositional models derived from spectral experiences: the instrumental model, the computational model, and the transtheoretical model. In the first part, the theoretical definition of the compositional models under analysis here will be carried out, deepening their Romitellian reception during his time at IRCAM; in the second part, the use of the theorized models in the case studies of *Trash TV Trance* (2002) for electric guitar, *Dead City Radio: Audiodrome* (2003) for orchestra, and *An Index of Metals* (2003) for ensemble, electronics, soprano, and video will be explored.

Keywords: fausto romitelli, compositional techniques, computer-aided composition, post-spectralism, compositional models.

**MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI
NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI FAUSTO ROMITELLI –
PARTE SECONDA: CASI DI STUDIO**

LUCA GUIDARINI

Introduzione

Nel presente studio articolato in due parti saranno presentati, studiando la produzione del compositore italiano Fausto Romitelli, tre tipologie di modelli compositivi derivati dalle esperienze spettrali: il modello strumentale, il modello computazionale, e il modello transtestuale. Nella prima parte si procederà alla definizione teorica dei modelli compositivi qui in analisi, approfondendone la ricezione romitelliana durante il periodo di permanenza all'IRCAM; nella seconda si approfondirà l'impiego dei modelli teorizzati nei casi di studio di *Trash TV Trance* (2002) per chitarra elettrica, *Dead City Radio: Audiodrome* (2003) per orchestra, e *An Index of Metals* (2003) per ensemble, elettronica, soprano e video.

Il modello strumentale, derivato dalle tecniche di analisi spettrale e dallo sviluppo di tecniche di sintesi additiva, consiste nella volontà compositiva di applicare una tecnica di sintesi strumentale dell'analisi di suono preesistente, prodotto da uno strumento. Il modello computazionale è la conseguenza strumentale del fenomeno del

[divulgazione audiotestuale]

tecnomorfismo¹ riversato nella pratica compositiva. Un esempio concreto si riscontra nell'utilizzo di software per la composizione assistita al computer (CAC), o nelle tecniche di sintesi strumentale di suoni la cui generazione è possibile solamente attraverso il mezzo digitale. Il modello transtestuale consiste nella manipolazione e nell'utilizzo più o meno espliciti di materiale musicale preesistente. Romitelli, dopo la formazione donatoniana in Italia, si sposta all'IRCAM di Parigi dove prima come allievo del cursus (1990-91), poi come *composeur en recherche* (1993-1995), si confronta direttamente con il mondo dell'analisi e della sintesi digitale del suono e del mondo informatico. Durante questi anni formerà il suo linguaggio compositivo che maturerà nelle ultime opere della sua produzione, vedendo il trattamento dello spettro del suono, non nella sua dimensione qualitativa, ma anche in quelle parametriche, discrete, linguistiche e culturali. Romitelli quindi, applica al suo linguaggio compositivo tecniche spettrali di costruzione del suono, tecniche combinatorie donatoniane di matrice linguistica e le esperienze – nonché le preferenze personali – per la *popular music* (rock e techno in particolare), tramite tecniche di allusione transtestuale.

4 - Trash TV Trance:

4.1 - Genesi e aspetti macroformali

Trash TV Trance per chitarra elettrica è, dopo *Professor Bad Trip: Lesson III* (2000) per ensemble, il secondo brano di Fausto Romitelli commissionato dall'Ictus ensemble

¹ LUM H. C., SHELSTAD W. J., HARRIS M. H., WHITE M. M., «*Human or Superhuman: Individual Differences in the Perception of Technomorphism*», in *Proceedings of the Human Factors and Ergonomics Society 58th Annual Meeting*. 2014, San Diego, CA.

di Bruxelles, in particolare dal chitarrista Tom Pauwels, con il sostegno della Fondazione Royaumont. Datato a maggio 2002, è stato scritto in sole tre settimane, dopo una permanenza di due giorni di Romitelli alla residenza del chitarrista Tom Pauwels².

Trash TV Trance rappresenta un punto chiave nella produzione romitelliana: è il momento di fissazione di tecniche strumentali già sperimentate in precedenza, e la sperimentazione di alcune nuove, che saranno utilizzate anche nei brani successivi, come *Dead City Radio*, *Audiodrome* e *An Index of Metals*. La chitarra è infatti uno degli strumenti prediletti di Romitelli, presente nel suo catalogo dal 1984 con *Solare*, per chitarra classica sola. Di poco successivo è *Highway to Hell*, del 1984 per chitarra sola, seguito da *Coralli* del 1987, sempre per chitarra sola. Per flauto dolce e chitarra è *Simmetria d'Oggetti* del 1987/88, e per due chitarre classiche preparate *La Lune et les Eaux* del 1991. Dal 1994, con *Acid Dreams & Spanish Queens* per ensemble, la chitarra elettrica entra nelle scelte di strumentazione diventando una presenza costante nella creazione del timbro con organici più estesi dei lavori successivi: il ciclo di *Professor Bad Trip* (1998-2000, per ensemble, il primo capitolo con l'elettronica), *Green, Yellow and Blue* (2003, per ensemble), *Dead City Radio*, *Audiodrome* (2003, per orchestra), *An Index of Metals* (2003, per soprano, ensemble ed elettronica). In *EnTrance* (1998, per soprano, ensemble ed elettronica), la chitarra elettrica – pur non inclusa nell'ensemble – è apposta in partitura come possibile soluzione strumentale dal vivo in sostituzione ai sample usati nel campionatore MIDI.

Ad oggi *Trash TV Trance* è entrata a tutti gli effetti nel repertorio concertistico per chitarra elettrica sola. Ne sono testimoni le numerose esecuzioni presenti su vari canali

² Comunicazione personale di Tom Pauwels allo scrivente, nel colloquio avvenuto il 16.01.2017.

di video-sharing (Youtube, Vimeo)³, incise commercialmente⁴, le frequenti esecuzioni dal vivo, e le analisi introduttive e amatoriali presenti in blog online⁵. Uno dei primi studi dedicati a questo brano si deve a Jacopo Conti⁶, che inquadra *Trash TV Trance* da un punto di vista delle sue qualità gestuali, messe in relazione alla pratica chitarristica rock. Prima di esaminare dunque più da vicino le questioni tecniche compositive sviluppate da Romitelli, si presenta la sua struttura globale.

Trash TV Trance si compone di 260 battute che presentano una logica di chiara differenziazione timbrica e gestuale interna, sulla base della quale si possono individuare cinque macrosezioni, più una coda conclusiva.⁷ (Tav. 2) Come si vedrà più avanti, le sezioni sono caratterizzate da processi di evoluzione delle risorse gestuali e timbriche che le contraddistinguono:

³ In <http://preparedguitar.blogspot.com/2015/07/fausto-romitelli-trash-tv-trance.html> un elenco esaustivo delle performance ritrovabili su YouTube e Vimeo. Alcune esecuzioni mostrano un livello di comprensione solo parziale del brano da parte degli interpreti. (Ultimo accesso 10.09.2020)

⁴ Icarus Ensemble, *Professor Bad Trip*, Cypres – CYP5620, giugno 2004. Inciso da Tom Pauwels. CASOLI, ELENA, ARANCIO, VIRGINIA, HACKEL, TERESA, *Solare*, Stradivarius – STR 37099, settembre 2018. Inciso da Virginia Arancio.

⁵ <http://www.quinteparallele.net/2018/01/fausto-romitelli/>;
<http://preparedguitar.blogspot.com/2015/07/fausto-romitelli-trash-tv-trance.html>;
https://www.academia.edu/29913612/Analisi_Fausto_Romitelli_Trash_TV_Trance_pdf;
<http://www.andrealanza.net/trash-tv-trance-fausto-romitelli>. (Ultimo accesso 10.09.2020)

⁶ CONTI, JACOPO, *Trash TV Trance. Dalla Partitura al Gesto, dal Gesto al Suono*, in *Have Your Trip. La Musica di Fausto Romitelli*, a cura di Santarcangelo, Vincenzo, 2014, pp. 135-149.

⁷ Si prenda come riferimento analitico la partitura commercialmente distribuita. ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura, Ricordi R-139457, 2004.

Sezione 1	bb. 1 – 53
Sezione 2	bb. 54 – 108
Sezione 3	bb. 109 – 150
Sezione 4	bb. 152 – 208
Sezione 5 e coda	bb. 209 – 260

[Tav. 2. Divisione formale di *Trash TV Trance*]

La suddivisione di queste sezioni è stata operata secondo una logica di chiara differenziazione timbrica e gestuale, che caratterizza l'evoluzione delle sezioni stesse. La prima sezione si contraddistingue per l'esplorazione dei suoni acusticamente distorti della chitarra, strutturandoli e trasformandoli ritmicamente grazie alle possibilità tecniche fornite dalla *loop station*. La seconda sezione – di particolare difficoltà esecutiva – vede l'applicazione di due paradigmi gestuali distinti con intenzione di articolazione di una scrittura frequenziale: il legno sull'archetto sulla sesta corda con la mano destra, in una sorta di contrappunto frequenziale con l'*hammer-on* della mano sinistra. La terza sezione è l'esplorazione combinatorio-semanticale di un accordo spettrale, basato sulla fondamentale di Mi¹, sesta corda della chitarra elettrica. La quarta sezione, similmente alla prima, sfrutta le possibilità tecniche della *loop station*, articolando però i gesti presentati fino a quel momento, più nuovi materiali sonori, come il famoso rasoio sui pick-up. La quinta sezione, allo stesso modo della quarta e della prima, usa le potenzialità della *loop station* in questo caso in senso accumulativo e combinatorio, in modo da ottenere un cluster cromatico per moto accumulativo nella coda finale.

4.2 - Fonti e materiali preparatori

Prima di presentare nel dettaglio l'analisi dei singoli gesti, la loro funzione all'interno del brano e il loro rapporto rispetto ai modelli compositivi impiegati, si introdurranno i materiali preparatori consultati relativi a *Trash TV Trance*, conservati presso Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli, che al momento dell'ultima consultazione⁸ erano preservati all'interno di una cartella, contenente:

- 1) Fotocopia del manoscritto autografo del brano, mancante del frontespizio (A);
- 2) Schizzo preparatorio, foglio unico, rappresenta graficamente (a penna e a matita) la disposizione temporale e formale della sezione riscontrabile nelle pag. 7 – 9 della partitura distribuita commercialmente (B);
- 3) Cinque pagine contenenti appunti a penna sui risultati sonori di effetti per chitarra, gesti strumentali e le conseguenze delle loro sovrapposizioni; e riferimenti transtestuali ad altre musiche (C);
- 4) Copia manoscritta di una corrispondenza via fax con Tom Pauwels. Consiste in una serie di indicazioni e correzioni esecutive di una registrazione in sede d'incisione (D). I documenti A e B forniscono informazioni sulla tradizione testuale di *Trash TV Trance*; il documento C, materiale analizzato nel dettaglio, offre informazioni sull'approccio di sperimentazione sullo strumento in fase compositiva; D informa su commenti esecutivi ad una registrazione di Tom Pauwels.

Il documento C è il risultato dello studio sullo strumento e degli effetti in possesso di Tom Pauwels, effettuato dal compositore durante il periodo di permanenza dal

⁸ Ultima consultazione dei materiali relativi a *Trash TV Trance*, 11.05.2017.

chitarrista. La tipologia di appunti presente in questo documento evidenzia il maggior interesse del compositore verso le possibilità strumentali in relazione alla produzione timbrica, con grande focus verso le possibilità e i limiti del mezzo tecnico di manipolazione del suono. Gli effetti studiati sono una *loop station* con *delay*, un *chorus*, un *phaser*, due distorsori e il wah-wah. La *loop station* è identificabile nel multi-delay *Line6 DL4*⁹. Nei primi tre fogli del documento sono contenuti appunti per lo studio del *DL4* a livello tecnico. Il delay viene analizzato nei suoi tempi di ritardo e nella possibilità di combinazione con la funzione di loop station, capace di produrre dei pacchetti di loop in cui si possono sovrapporre fino a 16 sample, con una durata massima di 14 secondi, raddoppiabile se impostato alla metà della velocità e all'ottava più bassa. Una caratteristica tecnica presente nel *DL4* è la funzione "reverse": la possibilità di suonare il loop al contrario. Come si vedrà nell'analisi, questa funzione è stata sfruttata fin dalle prime battute di *Trash TV Trance*. Il *phaser*, escluso poi nella stesura del brano, viene studiato in combinazione con l'uso strumentale di una "bacchetta di plastica con cellophane con la spugna". In questa pagina di appunti il distorsore viene sempre considerato in coppia con altri effetti, impostato con livelli di gain alto e di intensità di output basso, così da poter ottenere un suono esageratamente saturo e distorto. I distorsori sono spesso accoppiati al wah-wah – usato spesso per rendere il suono più brillante, funzionando come un filtro passa-banda – e al delay. Per quanto riguarda le tecniche esecutive e gli strumenti di produzione del suono, Romitelli indaga in particolare l'eccitamento delle corde per mezzo di bacchette di vario tipo: plastica con cellophane, metallo, il legno dell'archetto di un violoncello e un ditale. Per la redazione finale di *Trash Tv Trance* Romitelli prediligerà l'uso del

⁹ PAUWELS, TOM, note esecutive introduttive, in ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura, Ricordi R-139457, 2004.

legno dell'archetto, escludendo le altre opzioni. Uno studio approfondito infine viene riservato all'E-bow¹⁰: viene indagata la sua reazione con dei loop predefiniti, sembrerebbe con l'intenzione di trovare dei gesti strumentali che possano mascherare il loop, come per esempio l'azione di sordatura progressiva della corda suonando l'E-bow sulla tastiera, che crea "perturbazioni" rumorose che interferiscono con il loop. Anche questa opzione non verrà considerata nella redazione ultima del brano, preferendo un uso ordinario, su corda singola, dell'E-bow.

Nella prima pagina di appunti (Fig. 10) è evidenziabile un riferimento paratestuale alla musica dei Pan Sonic, duo di musica elettronica finlandese¹¹ che, come si vedrà anche nei paragrafi successivi, ricorrerà frequentemente nell'ultima fase di produzione di Romitelli. L'allusione paratestuale in questo caso è rivolta al mondo sonoro dei Pan Sonic, senza nessun riferimento allusivo preciso: "rumore tipo Pan Sonic", ottenuto appoggiando "tutto a fondo" sulle corde con il jack che collega la chitarra al sistema di effetti e amplificazione. Il suono prodotto è quello dell'interferenza che viene a crearsi all'interno del circuito elettrico, e la sua frequenza formante è direttamente dipendente dal voltaggio del circuito elettrico stesso. Il folio testimonia inoltre uno studio sulle variazioni timbriche del suono "tipo Pan Sonic", ottenute toccando le corde con le mani contemporaneamente al suono del jack, rendendo il suono più brillante, e modulando il suono del jack con distorsori e wah-wah.

¹⁰ "Electric bow". Strumento che crea un campo elettromagnetico che permette ad una corda metallica di vibrare perpetuamente. <https://ebow.com/>

¹¹ I Pan Sonic erano un duo di musica techno finlandese formato da Miika Vainio e Lipo Vaisanen. Attivi dal 1993 come *Panasonic*, dovettero cambiare nome nel 1999 per uno scontro legale con l'omonima ditta nipponica diventando Pan Sonic, e pubblicando il disco *A*, nominato dopo la lettera perduta.

Ribattuto nell' Con 2 distorsioni insieme,
1pedale
Un ditale + E-Bow

Glissato sulla corda molto distorsore e
Con bacchetta di plastica poco volume (output)
Colore + chiaro, acido, ronzante
+ di output distorsione potente

Rumore tipo PAN SONIC Ꞥ Toccare le corde
Tutto a fondo sulle corde con i Jack
wa – wa + dist
suono più chiaro del jack

Togliendo

_____stop

Suoni acutissimi

Colpire con il ditale il metallo vicino al ponticello
Dist + volume a fondo

[Fig. 10. Trascrizione della prima pagina di appunti del documento C, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli]

4.3 - Il modello transtestuale

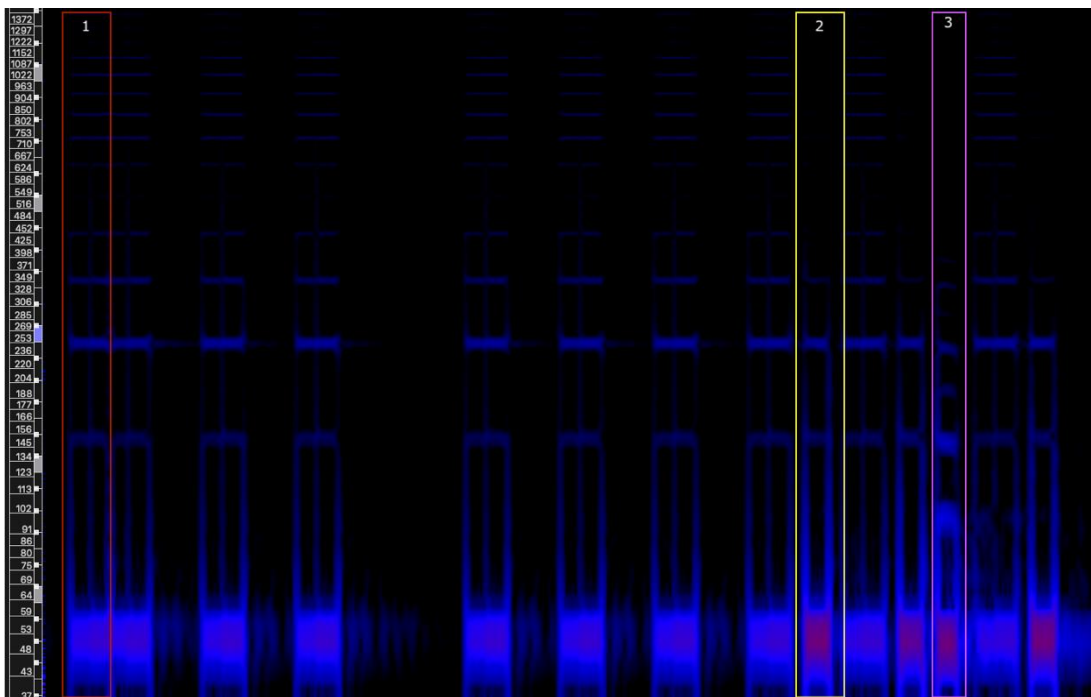
Come testimoniato da Giovanni Verrando,¹² il modello dei Pan Sonic non rimane un'allusione paratestuale, ma si pone in relazione ipertestuale in rapporto al brano *Maa* contenuto nel disco *A* del 1999, diventando anche modello digitale dal punto di vista tecnico e realizzativo. Il “rumore tipo Pan Sonic” di Romitelli corrisponde infatti al principale materiale timbrico impiegato nella realizzazione di *Maa*. In *Trash TV Trance* esso è sviluppato grazie ad un tipo di scrittura strumentale influenzata e limitata dal mezzo tecnologico della loop station che diventa elemento integrante nel pensiero costruttivo del brano.

I materiali timbrici della prima sezione di *Trash TV Trance* rappresentano uno sviluppo del modello transtestuale di *Maa* dei Pan Sonic. Come evidenziato in Fig. 11, il brano inizia con tre tipologie di suoni impulsivi dallo spettro armonico, ma distorto nella sua forma d'onda grazie al fenomeno del *clipping* (frequentemente usato per ottenere l'effetto di *overdrive* nella chitarra rock), generati dal jack a contatto con una superficie metallica (da qui il “rumore tipo Pan Sonic”), il cui contenuto frequenziale si differenzia nella sua disposizione energetica interna:

- 1) Suono del jack di riferimento;
- 2) Prima variazione spettrale del suono del jack: concentrazione maggiore di energia nella zona formantica dai 39 Hz ai 43 Hz, meno brillante rispetto a 1 tra i 333 Hz e i 1320 Hz;

¹² Comunicazione personale di Giovanni Verrando allo scrivente del 12.04.2017 durante il colloquio svoltosi presso la Civica Scuola di Musica C. Abbado, Milano.

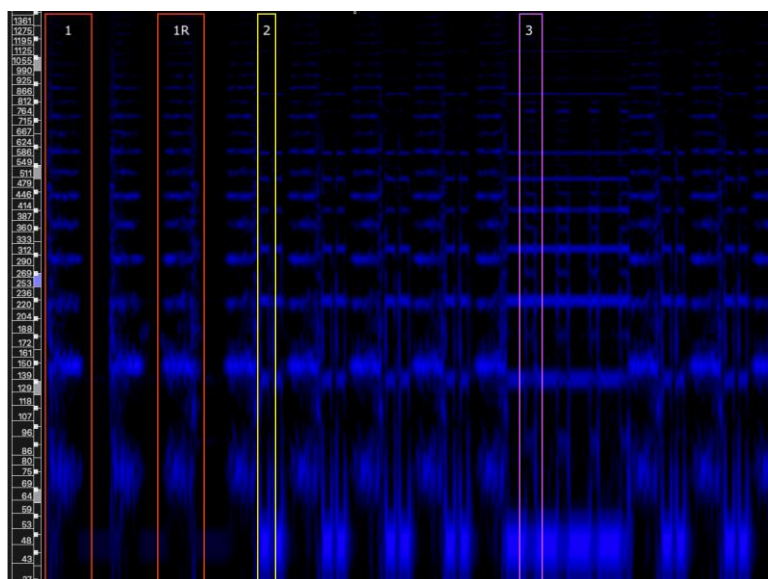
- 3) Seconda variazione spettrale del suono del jack: nuova zona formantica dagli 86 Hz ai 96 Hz, meno brillante rispetto a 1 tra i 333 Hz e i 132 Hz, inserimento di nuove frequenze, spettro leggermente più complesso.



[Fig. 11. Pan Sonic, *Maa*, in *A*, 1999, 0'20''-0'35''. Sonic Visualizer, *Melodic Range Spectrogram*, finestra di analisi FFT 8192 bande]

Romitelli riprende per la prima sezione di *Trash TV Trance* la stessa impostazione timbrica di *Maa*, formata da tre modelli sonori di stampo impulsivo e distorto, come evidenziato nel sonogramma di Fig. 12¹³.

¹³ Sonogramma dall'esecuzione di Tom Pauwels di *Trash TV Trance* contenuta nel disco *Professor Bad Trip* (2003) dell'Ictus Ensemble. L'esecuzione presa in analisi è l'unica registrata con la supervisione



[Fig. 12. PAUWELS, TOM, *Trash Tv Trance*, in Icarus Ensemble, *Professor Bad Trip*, Cypres – CYP5620, giugno 2004, 0'00''-0'23''. Sonic Visualizer, *Melodic Range Spectrogram*, finestra di analisi FFT 8192 bande]

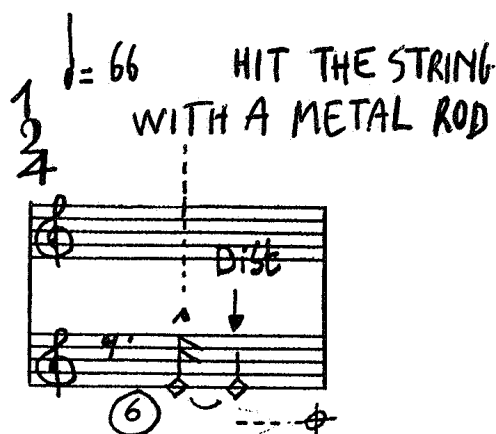
I tre modelli sonori distorti impiegati nella prima sezione da Romitelli e derivati dal modello musicale dei Pan Sonic, consistono in:

- 1) Sesta corda della chitarra suonata a vuoto con una moneta, per ottenere un modo d'attacco molto presente.¹⁴ Il suono, come si vedrà poco più avanti, viene registrato e

– a distanza – del compositore. Dalle testimonianze dirette con Paolo Pachini, Tom Pauwels e Jarek Frankowsky tramite comunicazioni personali, viene confermato che Romitelli seguiva il lavoro dal letto dell'ospedale dove era ricoverato per la malattia terminale. Il documento D è testimonianza di questa supervisione, come affermato da Tom Pauwels.

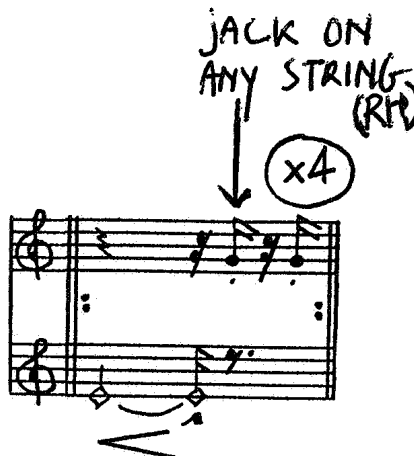
¹⁴ Nel caso dell'incisione di Tom Pauwels il suono della sesta corda evidenzia una fondamentale di uno spettro di re^2 , il che lascia pensare ad una scordatura della chitarra voluta dal compositore o proposta dal chitarrista, o addirittura modificata in post-produzione; ma non è così. Discutendo sull'argomento con Tom Pauwels, Jarek Frankowsky – il tecnico di studio che si è occupato della registrazione e

utilizzato con la funzione “reverse” come primo elemento del loop che caratterizza la prima sezione, ottenendo quindi 1R; (Fig. 13)



[Fig. 13. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura, Ricordi NR 139457, p. 1]

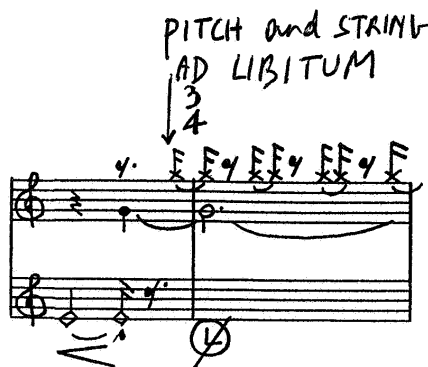
2) Jack sulle corde. Equivale spettralmente all'elemento 1 di fig. 12. (Fig. 14)



[Fig. 14. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura, Ricordi NR 139457, p. 1]

dell'editing del disco dell'Ictus Ensemble – e Giovanni Verrando, emerge un marginale interesse verso la perfetta intonazione dello strumento in sede di registrazione.

- 3) Jack e mano sulle corde, variazione spettrale di 2. La mano sulle corde rende il contenuto timbrico di 2 spettralmente più complesso. (Fig. 15)



[Fig. 15. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura, Ricordi NR 139457, p. 1]

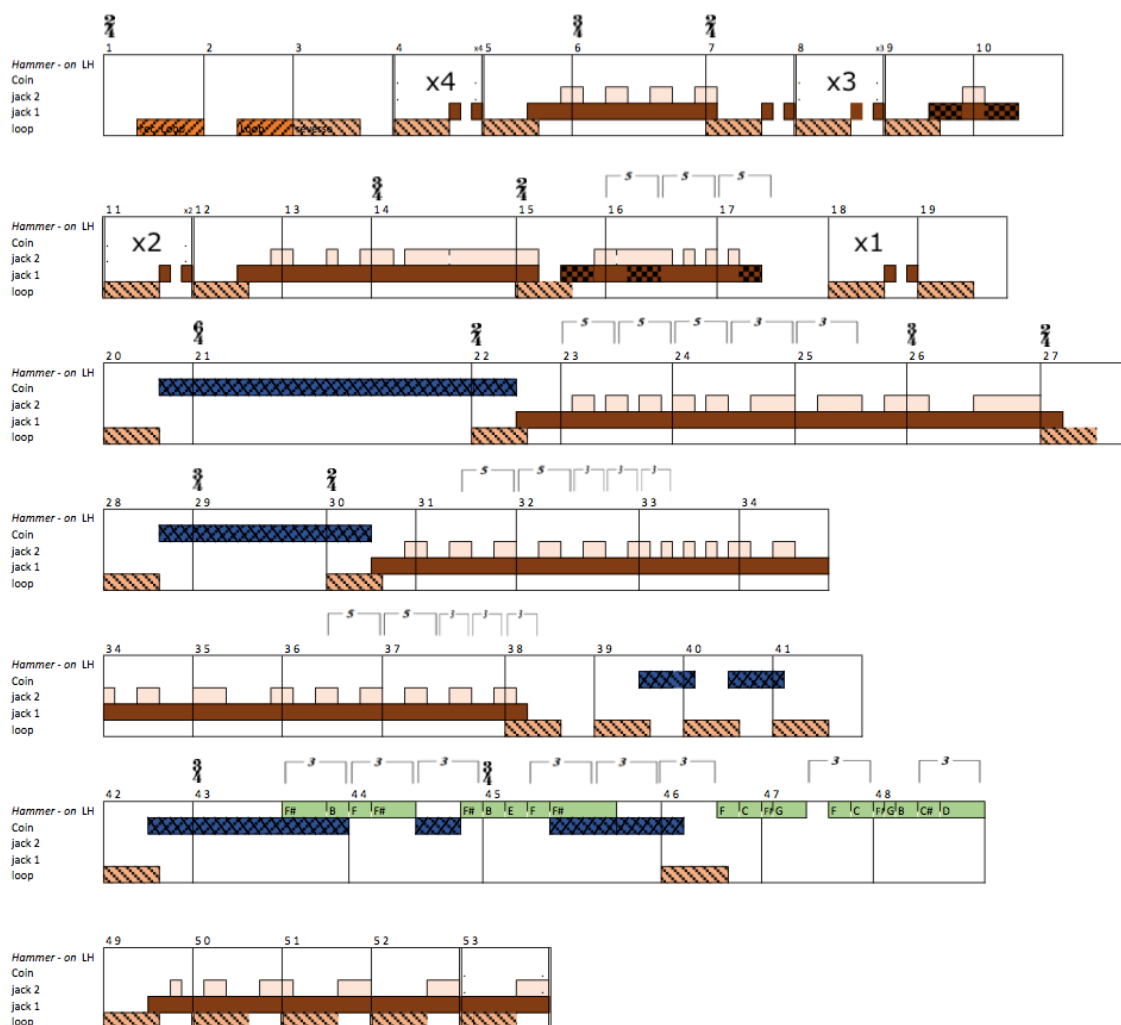
L'organizzazione temporale di questi tre elementi è direttamente influenzata dalle funzioni tecniche della *loop station*, studiata approfonditamente da Romitelli nel documento C. La *loop station*, e quindi la ripetizione di un modello digitale, è utile per quello che si definisce loop: una piccola cellula ritmica e/o melodica, riprodotta e ripetuta senza variazioni strutturali, che costituisce un elemento basilare del brano musicale.¹⁵ Questo tipo di tecniche di manipolazione modulare di una cellula sonora vengono utilizzate nella musica elettronica *popular*, e in particolar modo nella *EDM*, *IDM*, e *techno* come pretesti per strutturare impianti formali in senso accumulativo e combinatorio. Le influenze che la musica elettronica *popular*, in particolare l'*IDM*, hanno avuto nella produzione dei compositori milanesi della generazione di Romitelli

¹⁵ La definizione di Loop proposta da Tagg e Middleton si riferisce a cellule di base armonica che nella loro ripetizione costituiscono elementi formali di brani di *popular music*. Una definizione vicina a quella intesa in questo caso la si può ritrovare in DATTISI, LUCA, *Loop Based: Cultura Digitale, Approcci Compositivi E Generi Nella Popular Music Del XXI Secolo*, tesi triennale, Università di Pavia – Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Cremona 2017, pp. 12-17.

(Riccardo Nova e Giovanni Verrando), è ampiamente studiata nelle ricerche di Luca Befera.¹⁶ In questa sezione Romitelli struttura l'impianto formale sfruttando le possibilità sonore accumulative che la *loop station* di Tom Pauwels poteva soddisfare. Un modo di visualizzare questo livello di organizzazione formale può essere rappresentato nella tavola qui proposta (Tav. 3), dove vengono riportate le durate degli elementi musicali (l'unità temporale minima è l'ottavo), la strutturazione delle ripetizioni e l'evoluzione formale del discorso musicale della prima sezione (bb. 1-53).

¹⁶ BEFERA, LUCA, *Sincronie. Interconnessioni Formali Tra Nova, Verrando, Romitelli E L'elettronica Dance Music Negli Anni '90*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Cremona 2019.

**MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA**



[Tav. 3. Rappresentazione grafica della struttura formale della prima sezione]

Gli elementi musicali rappresentati sono, dal basso:

- Loop: elemento 1 e 1R dal sonogramma di fig. 12;
- Jack 1: elemento 2 dal sonogramma di fig. 12;
- Jack 2: elemento 3 dal sonogramma di fig. 12;

In Tav. 3 è schematizzata la prima sezione, nelle sue componenti soniche e nelle loro durate, per poterne visualizzare più sistematicamente le qualità formali. L'unità minima considerata è il sedicesimo, e il numero di ripetizioni di ogni elemento è segnato dove necessario.

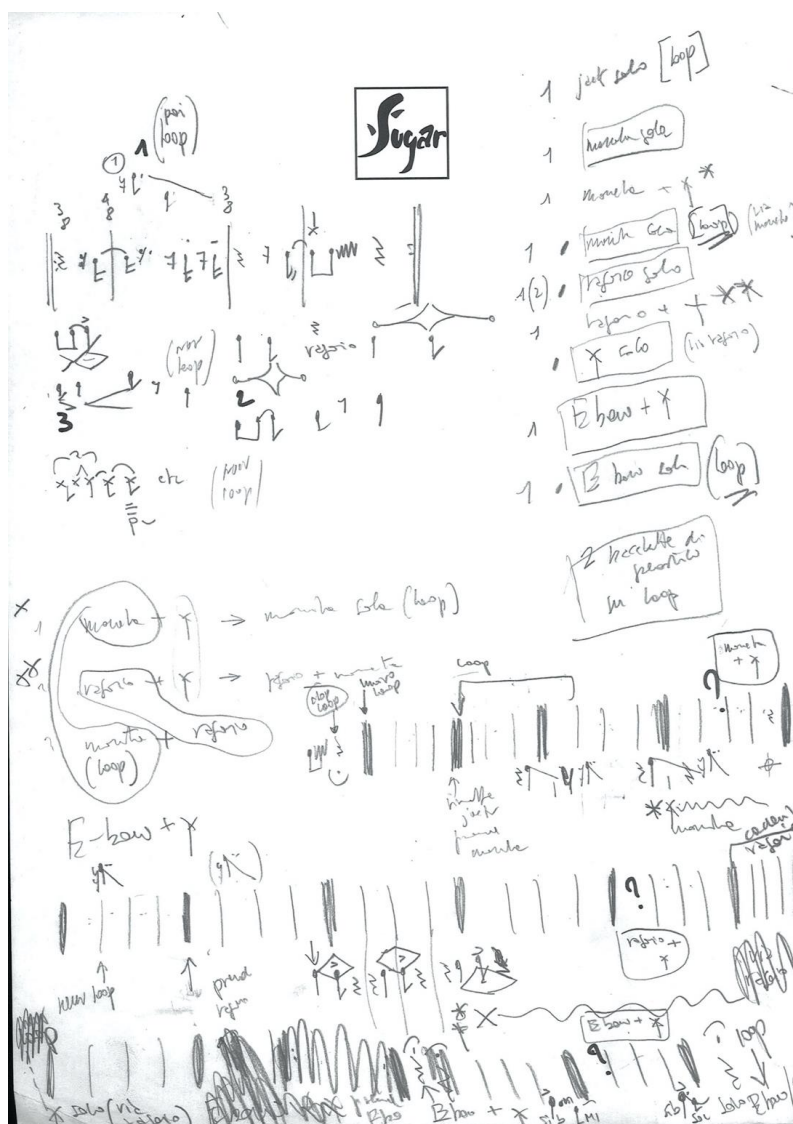
Le prime due battute hanno la funzione di creazione del sample usato poi nello sviluppo del live loop, creando a battuta 3 la cellula che ritornerà fino a battuta.¹⁸ (Fig. 12) Questa cellula ritmica si presenta 4 volte con il ritornello, partendo da quattro ripetizioni, ad ogni apparizione della cellula le ripetizioni del ritornello diminuiscono progressivamente fino ad arrivare alla singola cellula ritmica.

La figura di articolazione ritmica tra i due gesti del jack delle battute 5 a 7 viene riproposta 4 volte con variazioni di espansione o contrazione temporale (bb. 12-15; 15-17; 22-27; 30-38). L'elemento della moneta sfregata sulle corde appare nelle battute 20-22, dove la 21 dura 6/4, invece dei 2/4 delle battute precedenti e successive. La sua evoluzione strutturale è, come nel caso della cellula ritmica del primo loop di battuta 3, di natura progressivamente decrescente, fino a diventare elemento con funzione contrappuntistica con il gesto dell'*hammer-on* nelle battute 42-46. Le battute conclusive 49-53 sono funzionali ad una costruzione progressiva e lineare del nuovo sample usato nella loop station generato a battuta 53, impiegato come cellula di collegamento tra la prima e la seconda sezione. Questa cellula sopravvivrà per un paio di battute, per essere poi sostituita brevemente (bb. 62-75) dal sample registrato a b. 62, consistente in un suono generato dal lento sfregamento di una spugna da cucina sulle corde della chitarra, filtrandolo con il wah-wah, ottenendo un suono inarmonicamente rumoroso.

Mentre la seconda sezione non verrà discussa nel dettaglio, per via della mancanza di materiali preparatori direttamente attribuibili o di modelli impiegati, la terza sezione sarà analizzata nel paragrafo successivo. Si proseguirà quindi con l'analisi della quarta

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

sezione, schematizzata parzialmente in Tav. 4, la cui stesura preparatoria è testimoniata dal documento B. (Fig.16) La quarta e la quinta sezione vedono infatti nuovamente l'impiego strutturale della *loop station* e del modello tecnomorfologico di organizzazione della forma.



[Fig. 18. Riproduzione del documento B. Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli.]

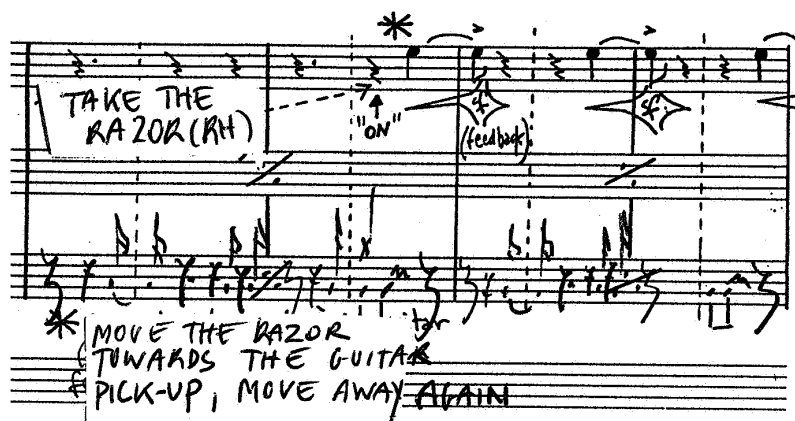
Il documento riprodotto nella fig. 18 contiene: sulla destra, verticalmente, l'ordine formale dei gesti sonori; nella parte sinistra della pagina la disposizione ritmica del loop e i sample numerati; nella porzione inferiore del foglio è stilizzata la disposizione metrica con la divisione in battute del materiale sonoro. Tav. 2 schematizza le battute 153-184, costruite grazie all'uso della loop station, e, oltre ai gesti già presi in considerazione per Tav.1, si integrano:

- Arpeggio: elemento di collegamento con la sezione precedente, registrato nella prima battuta e impiegato come primo loop della sezione; (fig. 19)



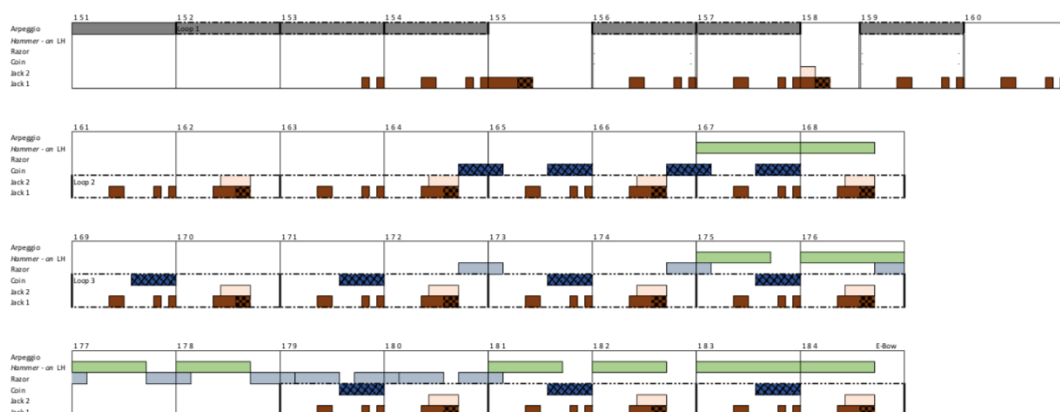
[Fig. 19. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura, Ricordi NR 139457, p. 7]

- *Razor*: un rasoio elettrico sulle corde, da muovere sopra il pick-up; (fig. 20)



[Fig. 20. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura Ricordi, NR 139457, p. 8]

- Rappresentazione del loop in quadrati tratteggiati: contrariamente a Tav. 1 dove il sample del loop rimane fisso, in questo caso è in movimento ed integra progressivamente diversi elementi.



[Tav. 4. Rappresentazione grafica della quarta sezione]

Tav. 4 illustra quindi una costruzione e un impiego diverso della loop station rispetto alla prima sezione. Il primo loop di b.152 è il sample dell'arpeggio registrato nella battuta precedente, e progressivamente lascia spazio al gesto del jack sulle corde. I gesti sonori Jack 1 e 2 di bb. 161-162 diventano il sample del secondo loop, sopra il quale vengono sovrapposti prima il gesto della moneta sulle corde, poi la tecnica dell'*hammer-on* in relazione contrappuntistica, similmente a bb. 42-45 della prima sezione. Il gesto della moneta viene sovrainciso al sample preesistente creando il terzo loop della sezione (bb. 169-170). A questo loop viene sovrapposto a livello esecutivo il gesto del rasoio sul pick-up e lo sviluppo del modello della tecnica dell'*hammer-on*. Le battute successive vedono lo sviluppo ulteriore della tecnica dell'*hammer-on* della mano sinistra sovrapposta all'E-bow sulla sesta corda, fungendo da drone armonico. Confrontando la realizzazione formale di questa sezione con lo schizzo preparatorio del documento B è possibile notare alcune deviazioni rispetto l'idea primordiale. In

particolare, all'E-bow nello schizzo è riservata particolare attenzione, prevedendone una parte di solo e inserendolo in un loop. Così come per le “2 bacchette di plastica su loop”, idea esclusa nella realizzazione finale di *Trash TV Trance*.

La quinta sezione conclusiva consiste in un'ultima esplorazione delle funzioni della loop station: la sovraincisione di più moduli musicali di stampo melodico con la funzione di ottenere il totale cromatico grazie alla loro sovrapposizione. Il modulo della ripetizione di due battute è composto dall'esposizione del loop e la sua extra-stratificazione, schematizzato in fig. 21.

Muovendosi in un registro di altezze relativamente limitato (da Si¹ a Reb⁴), dall'osservazione del contenuto delle altezze di ogni sample emergono alcune considerazioni. L^{II} (Si¹, Re², Mib³) ed L^{IV} (Sib¹, Si², Re³, Eb², E⁴) condividono con L^I (il loop di base) l'omofonia ritmica e il contenuto e la disposizione temporale delle altezze su registri diversi (Sib¹, Si², La³, Re³, Mib³, Mi²); la differenza esecutiva dei due loop rispetto al primo, li rende funzionali ad una somma timbrica dell'arpeggio del primo loop. Gli armonici di L^{II} e i glissati – preferibilmente leggermente distorti – di L^{IV} contribuiscono a definire timbricamente quella che diventa la base delle successive sovrapposizioni che saranno funzionali ad una maggiore affermazione ritmica del modulo di partenza. L^{III} (Mi², Do³, Sol#³, Do#³, Sib², La²) si differenzia dagli altri loop per le sue componenti ritmiche e intervallari, non disposte omoritmicamente e che si distaccano cromaticamente dai loop precedenti. Considerando L^V (Re³, Mib² e Mib³, Mi³, Fa#², Sol², Lab³, La² e La³, Sib³) ed L^{VI} (Do² e Do³, Reb² e Do#³, Re² e Re³, Mib², Lab³, La² e La³, Sib¹), si può notare come le altezze che contengono siano ordinate in entrambi i casi dei gruppi di altezze cromatici disposti a livello di registro in posizioni diverse, variandone la disposizione temporale: verticale per L^V ed orizzontale, in sedicesimi per L^{VI}. Gli accordi di L^V sono un esempio di utilizzo della tecnica di combinazione di tricordi e tetracordi con nota in

comune e con intervallo di settima minore costante. Con l'esecuzione ed il sampling di L^{VII} si vede l'esposizione del totale cromatico; gli accordi ritmicamente scanditi contribuiscono a dare una sempre maggiore delucidazione dell'intenzione ritmica affermata nel loop conclusivo, poi mantenuto ad libitum fino alla fine del brano.

[Fig. 21. Trascrizione della sovrapposizione dei sample della *loop station* in *Trash TV Trance*]

4.4 - Il modello strumentale

Nella prima fase dello spettralismo, come è già stato illustrato nel primo capitolo, il modello strumentale preesistente viene impiegato come metafora timbrica che viene applicata prevalentemente su formazioni strumentali di medie e grandi dimensioni,

permettendo la creazione e la strutturazione di grandi e complesse masse timbriche.¹⁸ Per Romitelli, nel caso di *Trash TV Trance*, questo modello strumentale si ritrova nel timbro della chitarra elettrica, tipicamente rock. Come suggerito da Jacopo Conti¹⁹, la chitarra elettrica è il punto d'incontro ideale tra gli studi spettrali e l'interesse del compositore verso il mondo musicale *underground*. Il modello timbrico strumentale infatti diventa, in *Trash TV Trance* non solo un pretesto di esplorazione gestuale e tecnica,²⁰ ma un modello di auto-sintesi strumentale, utile a generare dei campi armonici ad altezza determinata nella terza sezione, di matrice accordale e con piccole linee melodiche. Lo spettro sonoro della sesta corda a vuoto della chitarra può essere considerato l'elemento costitutivo di partenza di questa sezione, in una maniera simile da quella impiegata da Tristan Murail nell'organizzazione delle altezze in *Vampyr!*.²¹ Il gesto strumentale, quasi spontaneo, reattivo ed immediato del suonare la sesta corda a vuoto, come pedale per accordi incisivi (si pensi all'*Hendrix chord* – V7#9) o negli assoli, è generalmente tipico del rock molto caro a Romitelli. La chitarra distorta e le continue ed instabili variazioni ritmiche contribuiscono ad orientare l'esecutore verso

¹⁸ Tra le poche eccezioni per strumento solo possiamo ricordare *Prologue* (1976) per viola sola di Gérard Grisey oppure *Tellur* (1977) per chitarra classica e *Vampyr!* (1984) per chitarra elettrica di Tristan Murail.

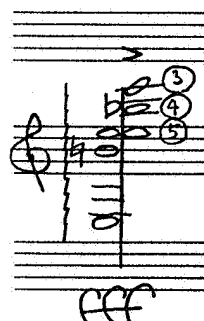
¹⁹ CONTI, JACOPO, *Un Bruit Assourdissant De Musique Métallique. La Guitare Électrique Comme Modèle*, in *Anamorphoses : Etudes sur l'oeuvre de Fausto Romitelli*, a cura di Arbo, Alessandro, Hermann, Parigi 2015, pp. 43-66.

²⁰ *Ibidem*.

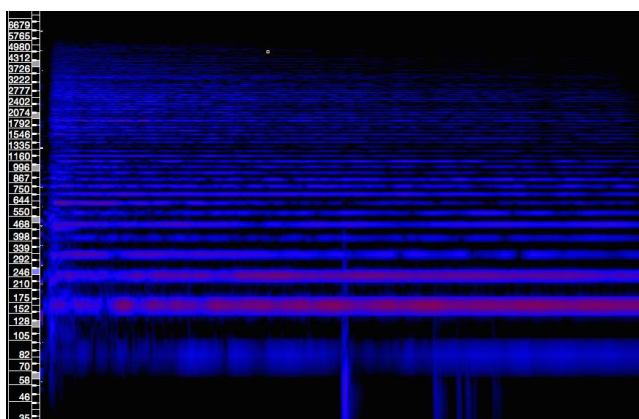
²¹ Per un approfondimento sull'analisi della scrittura frequenziale in *Vampyr!* (1984) si veda JAMESON, BENJAMIN THOMAS, *Negotiating the Cross-Cultural Implications of Electric Guitar in Contemporary Concert Music*, tesi di dottorato in Filosofia, Università di Southampton, Southampton 2017, pp. 19-33.

un determinato stile esecutivo di memoria hendrixiana, teso maggiormente all'espressività timbrica spontanea – integrando naturalmente un margine di sbavature esecutive – che alla precisione metronomica.

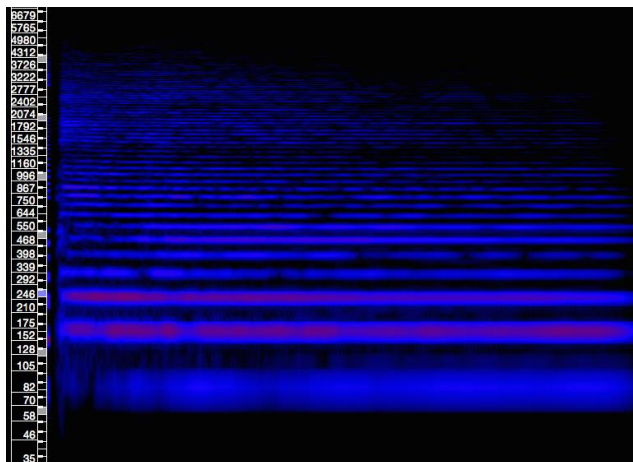
L'immagine spettrale del primo accordo (fig. 22 e 23) è identica a quella della sesta corda a vuoto, lasciata risuonare liberamente.^[LSEP] (Fig. 24) L'accordo è infatti un'approssimazione dello spettro di mi, sintetizzando la quarta (mi), la sesta (si), undicesima (la monesis) e sedicesima (mi) parziali dello spettro di mi; l'approssimazione per quarto di tono si riversa nel la monesis che si trasforma in si bemolle.



[Fig. 22. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Trash TV Trance*, partitura, Ricordi NR 139457, p. 5]



[Fig. 23. Sesta corda a vuoto, registrazione dell'autore. Sonic Visualizer, *Melodic Range Spectrogram*, finestra di analisi 4098]



[Fig. 24. Accordo spettrale idiomatico, registrazione dell'autore. Sonic Visualizer, *Melodic Range Spectrogram*, finestra di analisi FFT 8192 bande]

In Tav. 5 è schematizzata la terza sezione: le note a testa bianca fanno parte dello spettro di Mi, le note a testa nera sono note inarmoniche rispetto allo spettro di Mi; le durate sono indicate numericamente, dove l'unità corrisponde al sedicesimo. Sono riscontrabili tre elementi ricorrenti, idealmente generati dal modello dell'accordo spettrale idiomatico (il primo accordo, contornato in arancione): la segmentazione dell'accordo (contornata in rosso), la sua realizzazione melodica (contornata in rosa), e il gesto influenzato dalla gestualità rock che lascia risuonare la sesta corda successivamente al gesto del *tapping* con la mano destra sulla sesta corda (contornato in blu scuro, Tav. 5).²² L'accordo idiomatico completo appare solamente due volte,

²² In supporto all'analisi sono stati realizzati tre video dimostrativi dei gesti strumentali: accordo spettrale idiomatico:

https://www.youtube.com/watch?v=d8kkF5zEdc&feature=youtu.be&ab_channel=LUCAGUIDARINI

I;

così come la sua frammentazione accordale ne appare cinque: tre all'inizio e due alla fine della sezione. La realizzazione melodica delle parziali dello spettro di Mi è sempre leggermente differente ad ogni sua apparizione, mantenendo costante l'incipit sul Fa# e, tranne nell'ultimo caso, l'intervallo di quarta discendente al Si, che poi diventa tritono ascendente verso il Fa naturale, portato al Fa# con un *bending*. Gli accordi dal contenuto inarmonico o parzialmente inarmonico sono maggiormente caratterizzati dalla presenza di un intervallo di quarta, riprendendo ancora una volta un tratto tipico della tecnica esecutiva di Jimi Hendrix, quali sono gli accordi quartali cioè costruiti dalla sovrapposizione di intervalli di quarta.

segmentazione dell'accordo:

https://www.youtube.com/watch?v=kt42hRQKseQ&feature=youtu.be&ab_channel=LUCAGUIDARINI;

realizzazione melodica:

https://www.youtube.com/watch?v=hVddvCmrAME&feature=youtu.be&ab_channel=LUCAGUIDARINI. (Ultimo accesso 10.09.2020)

The musical score is presented on eight staves. It features a variety of harmonic textures, including dyads, triads, and quartets. Specific segments are highlighted with colored boxes: yellow, red, purple, and blue. These boxes often enclose chords or short melodic phrases. Below the staves, numerous numbers (1, 2, 3, 4, 0.5, 1.5, 2.5, 2.75, 3, 4) indicate fingerings or rhythmic values. Some staves also contain symbols like 'x' and 'delta' (δ), which likely represent specific performance techniques or articulations. The overall structure suggests a complex, multi-layered harmonic reduction of a larger section.

[Tav. 5. Riduzione armonica della terza sezione]

L'unità minima temporale (1) è il sedicesimo. Accordo spettrale idiomatiko (arancione); la segmentazione dell'accordo (rosso), la sua realizzazione melodica (rosa).

[divulgazione audiotestuale]

Conti²³ e le risorse online su *Trash TV Trance*²⁴ inquadrano il brano, per diretta associazione allo strumento fortemente connotato della chitarra elettrica con il distorsore, all'estetica rock. Lo studio degli schizzi, non negando questa derivazione dal mondo sonoro rock, dimostra un richiamo meno evidente in superficie, ma intriso nella scrittura strumentale, alla musica techno dei Pan Sonic, e alle tecniche di manipolazione del suono e della forma che ne derivano. Come si è visto, in particolare nella terza sezione, il gesto più prettamente rock (fig. 20) è organizzato all'interno di una forma di stampo combinatorio di memoria donatoniana, mentre armonicamente è generato e gestito attraverso tecniche spettrali che riportano alla mente il Grisey di *Partiels*, illustrato nel primo capitolo, che concepisce l'armonia a partire dalla fondamentale Mi¹ del suono del trombone.

²³ CONTI, JACOPO, *Trash TV Trance. Dalla Partitura al Gesto, dal Gesto al Suono*, in *Have Your Trip. La Musica di Fausto Romitelli*, a cura di Santarcangelo, Vincenzo, 2014, pp. 135-149; CONTI, JACOPO, *Un Bruit Assourdissant De Musique Métallique. La Guitare Électrique Comme Modèle*, in *Anamorphoses: Etudes sur l'oeuvre de Fausto Romitelli*, a cura di Arbo, Alessandro, Hermann, Parigi 2015, pp. 43-66.

²⁴ <http://www.quinteparallele.net/2018/01/fausto-romitelli/>;
<http://preparedguitar.blogspot.com/2015/07/fausto-romitelli-trash-tv-trance.html>;
https://www.academia.edu/29913612/Analisi_Fausto_Romitelli_Trash_TV_Trance_pdf;
<http://www.andrealanza.net/trash-tv-trance-fausto-romitelli>. (Ultimo accesso 10.09.2020)

5. Dead City Radio: Audiodrome

5.1 - genesi e aspetti macroformali

Dead City Radio: Audiodrome del 2003, per grande orchestra, è frutto di una commissione dell'Orchestra Nazionale della RAI di Torino. Come riporta Lanzillotta, la prima esecuzione del brano tuttavia non sarà a cura dell'Orchestra Nazionale della Rai, bensì del Rundfunk-Sinfonieorchester Berlin diretta da Peter Rundel nel concerto dell'11 aprile 2003 all'Haus des Rundfunks di Berlino.²⁵ Il titolo del brano, secondo la commissione della RAI, avrebbe dovuto essere *Dead City Radio* (nella lettera di commissione il titolo riportato è *Dead Radio City*)²⁶, ma nell'esecuzione berlinese è stato utilizzato il titolo *Audiodrome*, mentre nella prima esecuzione italiana dell'Orchestra Nazionale della Rai diretta da Rafael Frühbeck de Burgos del 15 aprile 2004 al Lingotto di Torino (nonché una delle ultime apparizioni pubbliche di Romitelli) il titolo utilizzato è *Dead City Radio: Audiodrome*.

Come hanno già messo in rilievo gli studi di Lanzillotta e Manfrin esiste un legame allusivo tra il titolo di quest'opera e il lavoro cinematografico del canadese David Cronenberg *Videodrome* del 1983. Secondo Manfrin infatti, si instaura un diretto collegamento tra le concezioni estetiche del cinema di Cronenberg e la poetica musicale di Romitelli: entrambi interessati alla centralità dell'esperienza corporea e

²⁵ LANZILLOTTA, PIERLUCA, *Azzoppare il tactus, mixare con il rumore: Audiodrome e gli ultimi progetti compositivi*, in *Oltre Le Periferie Dell'impero. Omaggio A Fausto Romitelli*, a cura di Arbo, Alessandro, Trauben editrice, Torino 2014, pp. 69-108.

²⁶ *Ibidem*.

ad una sua disintegrazione materica.²⁷ Cronenberg incarna questa idea tramite le deformazioni corporee dei suoi personaggi che portano alla destrutturazione tendente al mostruoso e all'orrido – riferendosi alla naturalità visivamente disturbante dell'interno del corpo umano e rivendicando quindi la trasposizione esterna di questo "orrido naturale"; Romitelli la incarna tramite le deformazioni del materiale musicale, tese all'esperire il momento musicale a livello fisiologico e rivendicando la non esistenza di un ascolto "totalmente intellettuale", costantemente sistematizzato e attivo. In *Videodrome*, Cronenberg innesta questo stato di mostruosità corporea attraverso un virus polimorfo che si trasmette con la fruizione di un programma TV via cavo. Il mezzo televisivo diventa quindi esso stesso la trasmissione dell'informazione virale, che porta il corpo alla sua decomposizione. È proprio il mezzo televisivo al centro dell'interesse di Cronenberg in *Videodrome*, che si materializza non solo nel suo sistema di informazione, ma anche in quegli aspetti che costituiscono il mezzo nell'era postmoderna, riprendendo il pensiero di McLuhan e Baudrillard sull'uso e la funzione dei media, Shaviro afferma:

Media images no longer refer to a real that would be (in principle) prior to and independent of them, for they penetrate, volatilize, and thereby (re)constitute that real.²⁸

Romitelli contestualizza questo problema mediatico all'interno della pratica musicale, affermando che: "[...] il linguaggio musicale non è soltanto il mezzo per esprimere

²⁷ MANFRIN, LUIGI, *Ripetizione e deformazione in Fausto Romitelli. Note su Dead City Radio: Audiodrome*, in *Have Your Trip. La Musica di Fausto Romitelli*, a cura di Santarcangelo, Vincenzo, Auditorium Edizioni, 2014, pp. 151-222.

²⁸ SHAVIRO, STEVEN, *Bodies of Fear: David Cronenberg* in Id., *The Cinematic Body*, University of Minnesota, Minneapolis 1993, pp. 137-141.

qualcosa, ma esso coincide con il contenuto; è mezzo e fine al tempo stesso [...]”.²⁹ Allo stesso tempo, l’informazione sonora naturale e quotidiana, sempre per Romitelli, ci appare in una dimensione filtrata, distorta e compromessa dagli altoparlanti (di qualsiasi genere, dagli smartphone, ai segnali sonori dei semafori), che tendono alla deformazione del suono armonico, concepito come figlio di una tradizione musicale classica occidentale. La nostra “nuova natura” è quindi inarmonica e filtrata dal mezzo, che diventa esso stesso oggetto d’interesse metaforico per il compositore. La metafora del mezzo radiofonico diventa programmatica in *Dead City Radio: Audiodrome*, acquisendo – in egual modo al mezzo televisivo per Cronenberg – il ruolo di elemento degenerativo del corpo musicale. Questa metafora si materializza nell’atto di trasmissione in onda ideale di elementi musicali preesistenti e riconoscibili dal pubblico medio di un concerto di musica sinfonica, all’interno di un processo formale complesso e in continua manipolazione. Manfrin e Lanzillotta, pur concependo similmente il riferimento concettuale cronenberghiano in Romitelli, vedono l’impianto formale di *Dead City Radio* in maniera leggermente diversa. Per Lanzillotta (Tav. 6) la partitura si può segmentare in sei sezioni formali, prendendo sommariamente come elemento divisorio i cambi di metronomo, i cambi di agogica e articolazione.

²⁹ ROMITELLI, FAUSTO, *Compositore come virus*, in *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, a cura di Arbo, Alessandro, Il teatro, Monfalcone 2003, p. 81.

**MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA**

numero della sezione	tempo metro-nomico e/o indicazione agogica	numero di battuta	numero di pagina	programmi della tastiera	breve descrizione e/o elementi caratteristici
1	Lento [semiminima = ~60]	1	1	1, 2	citazione (per 3 volte)
2		40	8	3 – 8	A ("dall'alto, solenne")
3	[semiminima = 160]	99	22	9, 10	
4	[semiminima = 152]	123	28	11, 12	B (spettri di campana, metronomi, campane nell'acqua)
5	[semiminima = 80]	163	35	13 – 16	A' (‘tema’ all'unisono)
6	Lento (tempo iniziale) [semiminima = ~60]	186	41	(16)	citazione, parlato nel megafono

[Tav. 6. Segmentazione di *Dead City Radio: Audiodrome* proposta da Lanzillotta³⁰]

Manfrin suddivide *Dead City Radio* in cinque sezioni formali (tav. 7), analizzandone nel dettaglio la realizzazione orchestrale.

1	bb. 1- 30
2	bb. 31-40 transizione; bb. 40-99
3	bb. 100-122

³⁰ LANZILLOTTA, *Azzoppare il tactus, mixare con il rumore: Audiodrome e gli ultimi progetti compositivi*, cit., p. 91.

4	bb. 123-164
5	bb. 165-fine

[Tav. 7. Schematizzazione della segmentazione proposta da Manfrin³¹]

Accettando la segmentazione delle sezioni più esterne di Manfrin (1 e 5) con qualche accorgimento, ripropongo di seguito una segmentazione tripartita, dove l'articolazione formale delle bb. 30-172 viene letta come unitaria sulla base di uno schizzo conservato che riassume in uno schema unico i singoli eventi che articolano formalmente la seconda sezione. Questo tipo di articolazione, come si vedrà nell'analisi più dettagliata, caratterizzerà momenti timbrici molto diversi tra di loro, ma il susseguirsi quasi ininterrotto delle trasformazioni della materia sonora e la presenza di tutti gli eventi in un unico schizzo mi porta a considerare questa sezione come indipendente macroformalmente, ma internamente divisa in nove sottosezioni; esse saranno discusse nel paragrafo seguente.

1	bb. 1-29
2	bb. 30-172; articolazione interna identificabile nel documento A, fig. 23 e schematizzato in tav. 9.
3	bb. 173-fine

[Tav. 8. Segmentazione macroformale proposta in luce all'analisi del documento A, presentato nel paragrafo 3.2]

³¹ MANFRIN, *Ripetizione e deformazione in Fausto Romitelli. Note su Dead City Radio: Audiodrome*.
Tav. 7 è una schematizzazione della proposta formale di Manfrin.

Prima di cimentarsi nell'analisi del brano attraverso la prospettiva dei modelli transtestuali impiegati da Romitelli si fornirà una descrizione dei materiali preparatori conservati.

5.2 - Fonti e materiali preparatori

Al momento dell'ultima consultazione³² i materiali autografi di *Dead City Radio: Audiodrome* conservati presso Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli, erano preservati all'interno di un faldone contenente materiali per *Dead City Radio: Audiodrome, An Index of Metals, Seascape*, materiale preparatorio di lezioni e di brani a cui il compositore stava lavorando prima della morte. I materiali studiati e chiaramente riconducibili a *Dead City Radio: Audiodrome* consistono in:

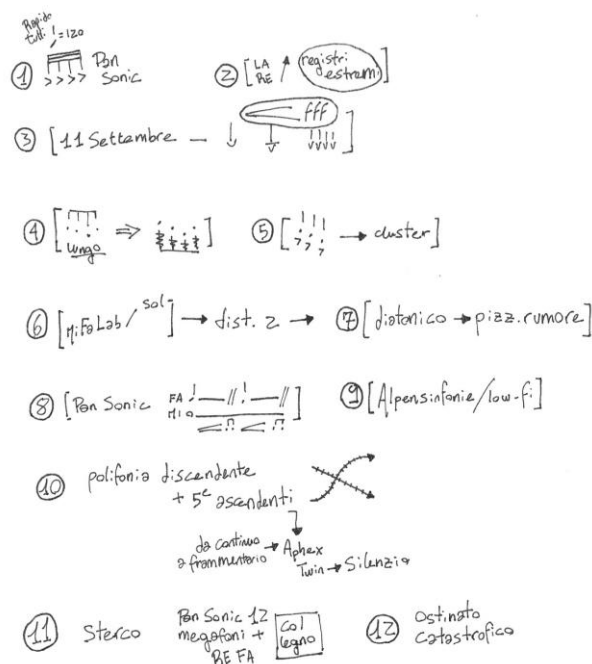
- 1) Un foglio pentagrammato con idee contrappuntistiche e un abbozzo sull'impianto formale (A);
- 2) Un foglio pentagrammato con schizzi di articolazione microformale, con riferimenti ad A (B).

Il documento A è stato presentato in prima istanza, senza approfondita analisi da Lanzillotta. Esso consiste in una pagina di appunti contenenti 12 elementi numerati progressivamente; in Fig. 23 una trascrizione del documento conservato presso

³² Ultima consultazione, 4.05.2019

**MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA**

Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli, mantenendone l'impostazione grafica.



[Fig. 23. Trascrizione del documento A, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli.]

Il documento A rivela una significativa convergenza con quella da me individuata come seconda sezione. Tuttavia, come già evidenziato da Lanzillotta, la sommarietà e la vaghezza che caratterizzano questo schizzo ne rendono difficile la precisa interpretazione.

Lanzillotta non trova riferimenti per le allusioni alla musica dei Pan Sonic ascritti ai numeri 1, 8 e 11, e alla musica di Aphex Twin del numero 10 del documento A. Lo studioso inoltre considera – senza tener presente un'eventuale linearità e differenziazione dovute alla successione numerica degli elementi del documento – l'"ostinato catastrofico" del numero 12 in relazione al "pizz. rumore" del numero 7

dello stesso documento, identificando i due elementi nei gesti delle battute 20-22 e 29-30. Lanzillotta considera le battute subito successive (31-35) come la realizzazione dei numeri 11 e successivamente 10, identificando solamente metaforicamente lo "sterco" come "l'ascolto già problematico [che] viene definitivamente inghiottito nella *low-fi* [numero 9]", e non approfondendo lo sviluppo da lui associato a "discontinuo – frammentario" del numero 10, e giustificando il "silenzio" nella presenza di un bicordo coronato formato da la^3 e re^4 e suonato dagli archi, fagotti, tastiera e chitarra con *guitar pitch pipe*.³³ Questi la^3 e re^4 sarebbero più logicamente accostabili al punto 2, senza tener conto dell'estremizzazione dei registri. Scelta probabilmente scartata per la difficile gestione registrica e timbrica. Tenendo presente questo riferimento, e considerando il documento A come una schematizzazione primordiale e lineare della forma del brano, è possibile ricollegare il documento A agli eventi in partitura come proposto in Tav. 4.

b. 30	1	"Pan Sonic" – Archi legno sulle corde.
bb. 32 - 39	2	"La – Re" - archi, fagotti, 2x guitar pitch pipe.
b. 40	3	"11 settembre" – ipotesi di suggestione sonora associata all'accordo distorto della chitarra.
bb. 53 - 82	?	Difficile identificazione.
b. 83	5	"Cluster" – cluster con tutto l'organico strumentale, mancante della nota re.
bb. 84 - 99	?	Difficile identificazione.

³³ LANZILLOTTA, *Azzoppare Il Tactus, Mixare Con Il Rumore: Audiodrome E Gli Ultimi Progetti Compositivi*, cit., p. 104, nota 86.

bb. 99 – 135	10	“polifonia discendente; da continuo (bb. 99 – 114) → a frammentario (bb. 115 – 122) → Aphex Twin (bb. 123 135)”
bb. 135 – 147	11	“Pan Sonic n. 12 (bb. 141 – 147)” riferimenti a documento B.
b. 148	6	“Mi Fa Lab -> Sol” – gesto affidato a vln 1.

[Tav. 9. Suddivisione delle articolazioni formali che costituiscono la seconda sezione macroformale di *Dead City Radio: Audiodrome*, sulla base dell'analisi del documento A]

Dal confronto del documento A con la partitura di *Dead City Radio* consegue l'identificazione degli elementi di A numerati 1, 2, 3, 5, 10, 11, 6. Gli elementi 2, 5 (cluster senza il re) e 6 (Mi Fa Lab -> Sol), essendo riferimenti ad altezze o ad aggregati di altezze, facilitano il riconoscimento all'interno della partitura. Lanzilotta sottolinea come i riferimenti all'attentato dell'11 settembre 2001 siano stati ricorrenti nelle conversazioni private con Romitelli, un elemento così evocativo, per ragioni consequenziali rispetto agli eventi precedenti, può essere circoscritto nell'accordo della chitarra elettrica di b. 40 per via della singolarità dell'evento musicale all'interno del brano, e le sue qualità sonore onomatopeicamente esplosive. L'analisi degli eventi 1, 10 e 11 verrà approfondita nel paragrafo successivo, mettendo in relazione gli eventi con i loro contenuti paratestuali (Pan Sonic e Aphex Twin) e la loro realizzazione in partitura.

5.3 - (De)costruzione dei modelli transtestuali: Strauss, Pan Sonic, Aphex Twin

Accettando l'interpretazione di Manfrin, *Dead City Radio: Audiodrome* sarebbe una trasposizione musicale dell'idea di un mezzo radiofonico che filtra, viralizza, distorce e distrugge un materiale musicale preesistente. In particolare, il riferimento

musicalmente più esplicito è l'iniziale allusione al poema sinfonico *Eine Alpensinfonie* di Richard Strauss composto nel 1915. Manfrin dedica particolare spazio all'analisi delle strategie compositive e di orchestrazione impiegate da Romitelli nella manipolazione di questo modello, identificando nel gesto iniziale di apertura (fig. 24) una compressione della prima parte di *Alpensinfonie*³⁴ e una funzione di gesto divisore tra le esposizioni progressivamente distorte del *Nachtmotiv* straussiano.

³⁴ MANFRIN, LUIGI, *Ripetizione E Deformazione In Fausto Romitelli. Note su Dead City Radio: Audiodrome*, cit., p. 163.

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

Handwritten musical score for 'Dead City Radio: Audiodrome' by Fausto Romitelli. The score is written on multiple staves for various instruments including Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Percussion, Piano, and Strings. It features complex notation with many accidentals, dynamic markings, and handwritten notes in Italian. The tempo is marked 'Lento (♩ = 60)'. The score is divided into sections with circled numbers 1, 2, and 3. The bottom section is labeled 'TUTTI MOLTO SUL TASTO'.

[Fig. 24. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p.1]

L'esposizione del *Nachtmotiv* (Fig. 24, b. 2) è lineare e assume il peso di allusione intertestuale. La citazione così esposta, nel contesto di un concerto di musica sinfonica, diventa punto di contatto tra il compositore e il pubblico: un'allusione così diretta, chiaramente riconoscibile e così semplice nel contenuto interno gioca con la memoria dell'ascoltatore rendendo udibile il processo di scomposizione fin dal primo ascolto. Il processo di trasformazione transtestuale che parte dalla battuta 14 (Fig. 25) e si ripete variato alla battuta 23 (Fig. 26), metamorfizza il materiale sonoro originale (il *Nachtmotiv*) in un'entità separata, che manterrebbe le sue qualità musicali autonomamente, anche se esposta isolatamente al processo. Il materiale sonoro, in entrambe le trasformazioni, diventa un'allusione ipertestuale: considerando le trasformazioni come un ipotesto e il *Nachtmotiv* come ipertesto³⁵, le relazioni tra i due si mantengono nel dominio delle altezze. L'ipertesto in questo caso viene manipolato nei domini del tempo e del timbro, comprimendolo e rendendolo più inarmonico nell'orchestrazione.³⁶

Questo tipo di approccio al materiale musicale preesistente, inteso come materia da manipolare a seconda delle proprie necessità, ricorda il caso di *Vortex Temporum* di Grisey affrontato nel paragrafo 1.4. In *Vortex Temporum* il modello ripreso da Ravel viene manipolato con pretesti di articolazione di movimento, in questo caso l'operazione avviene sul campo materico, in proporzioni temporalmente ridotte, e con l'intento poetico di degradare e distorcere il materiale preesistente.

³⁵ L'ipertesto è "ogni testo derivato da un testo precedente [ipotesto] sia per semplice trasformazione [...] che per imitazione". Genette, *Palinsesti: la letteratura al secondo grado*, cit., p.7.

³⁶ MANFRIN, LUIGI, *Ripetizione E Deformazione In Fausto Romitelli. Note su Dead City Radio: Audiodrome*, cit., p. 163.

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

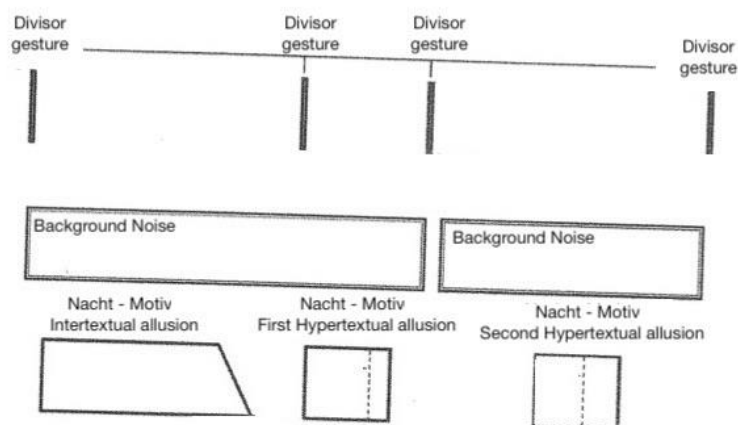
The image shows a page of a musical score, likely for a film or stage production. The score is written for a large ensemble, including woodwinds, brass, strings, and percussion. The notation is dense and complex, featuring many accidentals, ties, and dynamic markings. The score is divided into systems, with some parts marked 'Tutti Oboe' and 'Tutti Oboe'. The page number 65 is visible in the top right corner.

[Fig. 25. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 3]

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

[Fig. 26. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 5]

Gli eventi nella prima sezione si articolano quindi come illustrato in fig. 27, che riprende la rappresentazione di Manfrin.³⁷ Accettando la funzione di divisore che Manfrin attribuisce al gesto iniziale, lo si considererà come elemento di separazione tra le allusioni transtestuali, evidenziate nel loro progressivo distacco ipertestuale. Il “background noise” è il rumore di fondo costante generato dai due bastoni della pioggia e dal megafono dei percussionisti e dallo sfregamento della spugna sulle corde della chitarra – tecnica già sperimentata in *Trash TV Trance*.



[Fig. 27. Schema proposto da Manfrin³⁸ e modificato per mettere in risalto la manipolazione del modello transtestuale]

³⁷ MANFRIN, LUIGI, *Ripetizione E Deformazione In Fausto Romitelli. Note su Dead City Radio: Audiodrome*, cit., p. 161.

³⁸ *Ibidem*.

Oltre alle allusioni straussiane, lo studio del documento A porta alla luce – negli eventi numerati 1, 10 e 11 – la presenza di allusioni transtestuali verso la musica del duo Pan Sonic e del musicista Aphex Twin (pseudonimo del britannico Richard David James). L'elemento numero 10 del documento A che riporta "polifonia discendente, da continuo a frammentario → Aphex Twin → silenzio", è stato collegato alle battute 99-135 della partitura per via di una scrittura in cui l'articolazione e l'orchestrazione dei gesti strumentali, cambia drasticamente, in funzione di tre diverse situazioni percettive, formali e tecniche. Il concetto di polifonia in questo caso, si rifà alla sua definizione più generale di movimento di più parti musicali indipendenti.

La continuità delle battute 99-115 è garantita da una scrittura senza interruzioni strutturali, dove le articolazioni dei fiati e degli archi generano un flusso sonoro costante nella sua dimensione percettiva (creazione contrappuntistica di movimenti discendenti senza interruzioni) creando quello che Boulez definisce "tempo liscio" (Fig. 28a-b).³⁹ Al contrario, nella sezione "frammentata" che inizia alla battuta 115 (Fig. 29a-b), in cui la dimensione ritmica è percepibile grazie alla tastiera che suona sul primo quarto di ogni battuta, e alla chitarra che suona sul secondo, la strumentazione è gestualmente tesa ad una precisa direzionalità temporale e una chiara differenziazione percettiva. Il gesto del glissando negli archi fissa una direzione temporale autonoma per ogni strumento, percepibile fin dal suo transitorio d'attacco, rinforzato dal pizzicato; i movimenti discendenti dei fiati definiscono anche loro stessi una traiettoria singolarmente autonoma, timbricamente percepibile come insieme di unità sovrapposte. Questa sequenzialità di elementi temporali distinti ma sovrapposti genera quello che Boulez definisce "tempo striato",⁴⁰ generando una frammentazione

³⁹ BOULEZ, PIERRE, *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino 1963, pp. 81-98.

⁴⁰ *Ibidem*.

**MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA**

percezione macro-articolativa in contrasto alla continuità generata dal “tempo liscio” delle battute precedenti.

[Fig. 28a. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 23]

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

[Fig. 28b. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 24]

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

(45) 4

The musical score is for the piece 'Dead City Radio: Audiodrome' by Fausto Romitelli. It is a full orchestral score with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl (Flute), Ob (Oboe), Cl (Clarinet), Fg (Fagotto), Tr (Tromba), Tbn (Tromba), Perc (Percussion), Chlo (Chitarra), Flauto (Flauto), Tbn (Tromba), Vni I (Violino I), Vni II (Violino II), Vcl (Violoncello), Vc (Violoncello), and Ch (Chitarra). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'p' (piano). There are also articulation marks like slurs and accents. The score is written in a complex, contemporary style with many accidentals and dynamic markings.

[Fig. 29a. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 26]

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

419

[Fig. 29b. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 27]

Dalla battuta 123 alla 135 (Fig. 30) la scrittura musicale assume una forma che si ricollega alla porzione che viene riconnessa alla musica di Aphex Twin. Nell'articolo "*Opaque Mediation: Cut-and-paste groove in DJ Food's 'Break'*", Brøvig-Hanssen⁴¹ definisce la tecnica "cut-and-paste" della popular computer-music sia come strumento di editing del prodotto in studio che come strumento compositivo, assumendo che l'uso impiegato da Aphex Twin sia quello di creare variazioni micro-ritmiche di un dato sample musicale. In questa pagina di *Audiodrome*, Romitelli ha utilizzato la tecnica del ritornello di moduli ritmici irregolari allo stesso modo della tecnica "cut-and-paste", rendendo il "beat" udibile, ma instabile grazie alle pause tra le terzine e nei downbeats, creando un ritmo che richiama stilisticamente la poetica di Aphex Twin. I ritornelli infatti in questo caso hanno la stessa funzione di creazione della forma che le ripetizioni della *loop station* acquisiscono in *Trash TV Trance*, come analizzato nel capitolo precedente. In questo modo, questa applicazione tecnomorfa di una tecnica della musica elettronica tesa all'applicazione di un archetipo sonoro paratestuale, quale il *sampling*, all'interno di una scrittura orchestrale come nel caso della pagina in esame di *Dead City Radio: Audiodrome*, si crea – in questo caso nei violini e nelle viole – la sequenza ritmica illustrata in Fig. 31.

⁴¹ BRØVIG-HANSSEN, RAGNHILD, *Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'*, in *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, a cura di Anne Danielsen, Ashgate, pp. 159–176.



[Fig. 30. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 28]



[Fig. 31. Trascrizione del risultato ritmico omofonico della realizzazione dei ritornelli]

L'elemento 11 del documento A, denominata "Sterco", seguita dalla dicitura "Pan Sonic 12; Megafoni + Re Fa; Col Legno" è ricollegabile in partitura a battuta 135, dove viene introdotto un nuovo materiale strumentale: il gesto introdotto dalla chitarra è direttamente ripreso dalla ricerca strumentale compiuta per *Trash TV Trance* (sfregare il legno dell'archetto con la mano destra e le note in tapping con la mano sinistra). Stando al principio di consequenzialità degli eventi musicali, questa sezione rappresenterebbe la dicitura "sterco", che anticipa "Pan Sonic n.12", da battuta 141 a battuta 145. La riconducibilità in partitura di questa sezione è confermata nei riferimenti accordali presenti nella sezione del documento B (in Fig. 32 è proposta una trascrizione del documento conservato presso Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli, mantenendone l'impostazione grafica) denominata "Pan Sonic n.12". I due accordi infatti vengono sovrapposti nel dominio delle altezze a battuta 135 (Fig. 33), a battuta 140 (Fig. 34) viene esposto A, a battuta 142 viene esposto B. Il contenuto armonico di questi accordi, come dimostra Manfrin⁴², simula la disposizione formantica di un suono di campana, qua usata dal percussionista immergendola in un secchio d'acqua, così da ottenere un glissato ascendente. Il gesto del glissato contenuto nel documento B può essere riconducibile al glissato compiuto dagli archi nelle battute 135 – 140.

⁴² MANFRIN, LUIGI, *Ripetizione E Deformazione In Fausto Romitelli. Note su Dead City Radio: Audiodrome*, cit., p. 198.

[Fig. 32. Trascrizione del documento B, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, Fondo Fausto Romitelli.]

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

[Fig. 33. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, p. 29]

[divulgazione audiotestuale]

[Fig. 34. © 2004 Casa Ricordi srl - ROMITELLI, FAUSTO, *Dead City Radio: Audiodrome*, partitura, Ricordi NR 13906900, 2004, p. 30]

L'utilizzo di quattro metronomi che suonano a quattro diverse velocità da battuta 140 vuole emulare un materiale sonoro utilizzato, come si vedrà nel capitolo seguente, anche per il primo *Intermezzo* di *An Index of Metals*: il brano *Johto1* dell'album *A* dei Pan Sonic, pubblicato nel 1996: lo stesso disco dell'allusione transtestuale presentata nel capitolo precedente nel caso di *Trash TV Trance*. Negli articoli di Manfrin e Lanzillotta questa sezione è stata intesa come un riferimento al *Poema sinfonico per 100 Metronomi* di Ligeti, con il quale condivide la tecnica di produzione sonora, ma l'allusione paratestuale contenuta nei due schizzi chiarisce il rapporto tra *Dead City Radio: Audiodrome* e i materiali utilizzati sia in *Trash Tv Trance* che, come si vedrà più avanti, in *An Index of Metals*, rendendo il gioco dei rimandi tra i diversi materiali particolarmente evidente.

6. An Index of Metals

6.1 - Genesi e aspetti macroformali

An Index of Metals, video-opera per soprano, ensemble, elettronica e video, del 2003, è stata commissionata dalla Fondation Royaumont con il supporto della Fondation Boucourechliev e del Centre du Fresnoy e venne rappresentata in prima esecuzione il 4 ottobre del 2003 presso il teatro “L’Apostrophe” a Cergy-Pontoise durante il Festival della Fondation Royaumont, dall’Ictus Ensemble.⁴³ Il lavoro di produzione cominciò

⁴³ VASILOTTA, ISABELLA, *An Index Of Metals Di Fausto Romitelli Analisi Di Una Trance Lumino-Sonora*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Scuola Di Paleografia E Filologia Musicale, Corso Di Laurea In Musicologia, Cremona 2011, p. 46.

nel 2002 e si ritrovarono coinvolti nella creazione dell'opera Fausto Romitelli, figura ideativa centrale, per la parte musicale; Paolo Pachini per la parte del video con l'assistenza di Leonardo Romoli e per la parte dell'informatica musicale con Stefano Bonetti;⁴⁴ Kenka Lèkovich per il testo.⁴⁵

Il lavoro di produzione di *An Index of Metals* era stato impostato come una collaborazione sincronica, volta ad ottenere una perfetta coerenza tra le componenti sonora e visiva della video-opera. Questo non poté accadere per il progressivo peggioramento delle condizioni di salute di Romitelli che, stando alle testimonianze di Pachini e Vasilotta, fu costretto a svolgere parte del lavoro nel letto d'ospedale, terminando la partitura in soli cinquanta giorni.

Il lavoro si mantenne sincronico nel suo stadio germinale, ma si sviluppò indipendentemente sul piano articolativo degli eventi interni, evidenziando una mancanza quasi naturale di punti netti di sincronizzazione audiovisiva.

La partitura, scritta per soprano, flauto (anche flauto basso e guitar-pitch pipe), oboe (anche corno inglese e guitar-pitch pipe), clarinetto in Sib (anche clarinetto basso e armonica a bocca), tromba in Do (anche armonica a bocca), trombone (anche armonica a bocca), pianoforte (anche campionatore), chitarra elettrica, basso elettrico, violino, viola, violoncello, ed elettronica, si presenta in 5 sezioni numerate progressivamente,

⁴⁴ Lanzillotta in *L'«Elettronica» dans l'œuvre de Romitelli. Professor Bad Trip, Audiodrome et An Index of Metals*, in *Anamorphoses: Etudes sur l'œuvre de Fausto Romitelli*, a cura di Arbo, Alessandro, Hermann, Parigi 2015, p. 189-201, riporta la collaborazione di Francesco Giomi alla realizzazione dell'elettronica, ma come confermato da Giomi stesso in una comunicazione con l'autore il 13.09.2020, partecipò alla regia del suono durante la prima esecuzione francese nell'ottobre 2003, al Théâtre des Louvrais di Cergy-Pontoise, in un agglomerato urbano nella periferia nordovest di Parigi.

⁴⁵ ROMITELLI, FAUSTO, *An Index of Metals*, note di programma, <http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>.

ed inframezzate da delle sezioni denominate “*Intermezzi*”. (Tav. 10) La macro-segmentazione degli eventi come proposta in partitura da Romitelli, nel disco inciso dall’Ictus Ensemble viene segmentata ulteriormente, secondo la denominazione del segmento di testo utilizzato, che verrà presentato più avanti.

Nome in partitura	Nome nel disco	bb./secondi dove indicato in partitura
Introduzione		bb. 1-49
Primo Intermezzo		b. 50/100”
1.	<i>Hellucination I, Drowningirl</i>	bb. 51-279
Secondo intermezzo		b. 280/120”
2.	<i>Drowningirl II</i>	bb. 281-509
Terzo intermezzo		b. 510/80”
3.	<i>Drowningirl III</i>	bb. 511-640
4.	<i>Adagio</i>	bb. 641-687
Quarto intermezzo		bb. 681-687/50”
5.	<i>Hellucination II/III, Risingirl – Earpircingbells; Finale</i>	bb. 688-919;
Cadenza		cadenza el.; chit el e basso el. 3’40”

[Tav. 10. Segmentazione della macroforma di *An Index of Metals*]

Ogni sezione numerata, tranne l'*Adagio*, vede l'intervento della voce, seguita da una sezione solamente strumentale. Vasilotta suddivide l'opera in 17 sezioni racchiuse in 5 macro-sezioni, mettendo in risalto gli interventi vocali, separandoli completamente da quelli strumentali. (Tav. 11)

SEZIONI	BATTUTE	DURATA ¹⁰⁵
Introduzione	1-50	4'59''
Introduzione	1-49	3'20''
Intermezzo I	50	1'39''
1.	51-280	8'51''
Drowningirl I (con voce)	51-175	
Drowningirl (solo strumenti)	176-279	
Intermezzo II	280	2'03''
2.	281-510	11'09''
Drowningirl II (con voce)	281-409	
Drowningirl II (solo strumenti)	410-509	
Intermezzo III	510	1'21''
3.	511-640	6'26''
Drowningirl III (con voce)	511-571	
Drowningirl III (solo strumenti)	572-640	
4.	641-687	4'32''
Adagio	641-681	3'42''
Intermezzo IV	682-687	0'50''
5.	688-917	12'21''
Risingirl (voce + strumenti)	688-767	
[Intermezzo]	768-770	0'26''
Earpiercingbells (voce + strumenti)	771-795	
Finale	796-916	2'23''
Cadenza (chitarra elettrica + basso elettrico)	917	2'58''

[Tav. 11. Segmentazione formale in Vasilotta, *An Index of Metals* di Fausto Romitelli. Analisi di una trance luminosonora, p. 57]

Questo tipo di divisione, pur permettendo a Vasilotta di operare dettagliatamente un'analisi del testo di Kenka Lèkovich isolandolo dalla parte completamente strumentale, può portare ad un mancato approfondimento sulla strutturazione delle articolazioni interne dei processi formali. La voce, come si vedrà in *Hellucination I*, *Drowningirl* analizzato nel dettaglio nei paragrafi successivi, è trattata come un livello con uno sviluppo semi-indipendente, che partecipa alla struttura complessiva della macroforma, ma i suoi interventi non sono particolari indicatori formali, ma più che altro *trigger* di processi metaforici, espressi sul piano prettamente testuale. Il testo di

An Index of Metals si basa su *Metalsushi*, testo originale in lingua inglese scritto appositamente per la video-opera dalla poetessa istriana Lenka Lèkovich. La librettista, riportando anch'essa il mancato lavoro sincronico, esprime riguardo le istruzioni di Romitelli sulla concezione del testo:

Poche indicazioni, ma chiare. «Materialità». «Sporcizia». «Cataba- si». «Distruzione». «Vietato Disney». Su questi aspetti non transigeva. Per il resto, carta bianca.⁴⁶

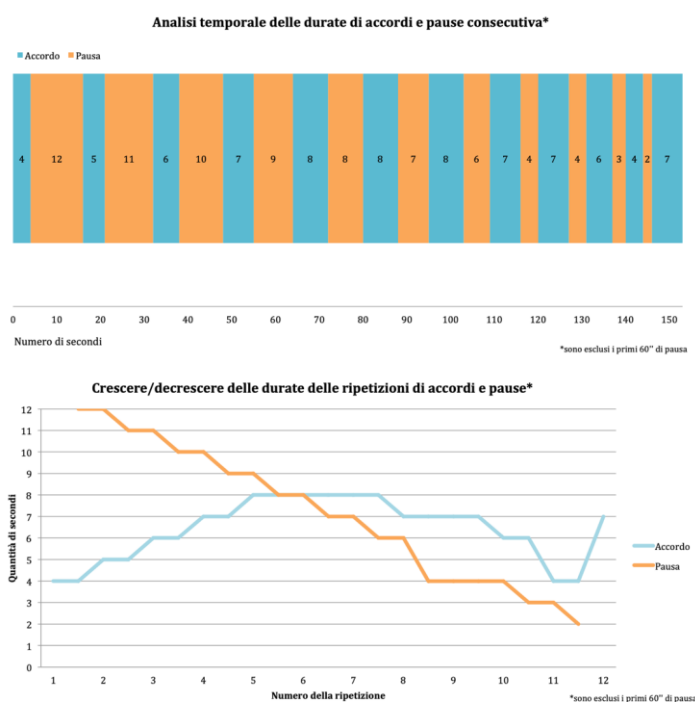
Per ottenere queste suggestioni sintattiche Lèkovich si è ispirata visivamente al famoso dipinto *Drowning Girl* di Roy Lichtenstein, conservato al MoMa di New York, facendosi affascinare dalla ragazza che affoga in un vortice di smalto. Il processo linguistico che ha messo in atto invece consiste nella trasformazione di sostantivi/oggetti che riconducono al mondo dei metalli e all'immaginario ipnotico, in verbi/azioni in lingua inglese. Per *Metalsushi* Lèkovich ha scritto 12 testi denominati *Hellucinations*; Romitelli ne userà solo tre, sottotitolati *Drowninggirl*, *Risinggirl* e *Earpiercingbells*: il testo di *Drowninggirl* per le sezioni numerate 1, 2 e 3; il testo di *Risinggirl* e *Earpiercingbells* per la sezione 5.

An Index of Metals inizia con l'*Introduzione*, consistente nella manipolazione di un *sample* derivato direttamente dal primissimo suono di *Shine on Your Crazy Diamond*, open track del disco *Wish You Were Here* del 1975 dei Pink Floyd. Prendendo in considerazione il paradigma del modello transtestuale illustrato nel primo capitolo, possiamo osservare come il processo in atto risulta essere analogo a quello impiegato in *Dead City Radio: Audiodrome*, con il *Nachtmotiv* di Richard Strauss: il materiale

⁴⁶ Lèkovic, Lenka, Letteralmente ipnotizzati, in *Have Your Trip. La Musica di Fausto Romitelli*, a cura di Santarcangelo, Vincenzo, Auditorium Edizioni, 2014, cit., p. 46.

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

musicale preesistente viene presentato come allusione intertestuale,⁴⁷ subendo successivamente manipolazioni a livello temporale e frequenziale. Il *sample* dei Pink Floyd è infatti ripetuto dodici volte; ogni volta appare dilatato in modo inversamente proporzionale alla pausa che lo separa dal successivo, come illustrato in Tav. 12, da Vasilotta:⁴⁸



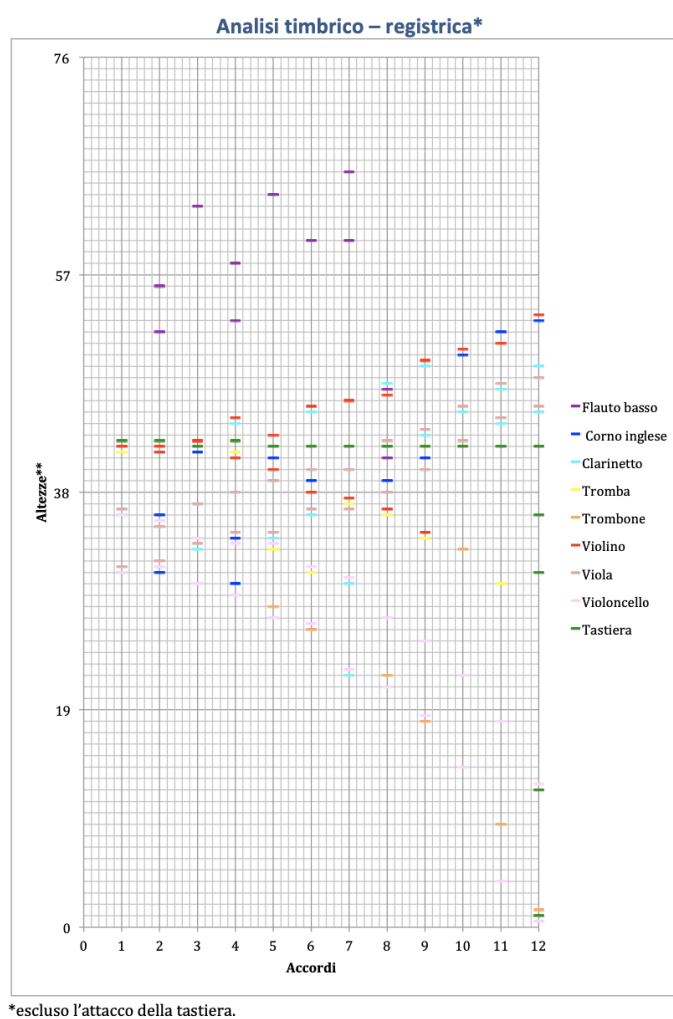
[Tav. 12. Tavole da Vasilotta, *An Index of Metals di Fausto Romitelli. Analisi di una trance luminosonora*, p. 83]

⁴⁷ Si ricorda la definizione di intertestualità: un rapporto di compresenza tra due o più testi, la presenza effettiva di un testo all'interno di un altro.

⁴⁸ Vasilotta, *An Index of Metals di Fausto Romitelli. Analisi di una trance luminosonora*, cit., p. 82.

L'introduzione è presentata negli interventi sonori (in azzurro) e nelle pause che li separano (in azzurro). È chiaramente visibile il processo inversamente proporzionale della gestione delle durate.

La manipolazione timbrica dell'accordo dei Pink Floyd avviene attraverso l'espansione registrica di una sintesi strumentale dell'accordo stesso, come illustrato in Tav. 13 da Vasilotta, e porta al *Primo Intermezzo*.



[Tav. 13. Da Vasilotta, *An Index of Metals* di Fausto Romitelli. *Analisi di una trance luminosonora*, p. 84]

In Tav. 12 è rappresentato il processo di gestione delle altezze per espansione registrica. Le altezze sono organizzate in 76 valori, da C¹ a B monesis⁵.

Gli *Intermezzi*, in totale quattro, consistono in un'esplicita manipolazione di materiale musicale dei Pan Sonic, accreditati nelle note del disco. Mentre per il primo, il terzo e il quarto *Intermezzo* sono stati utilizzati *sample* di difficile ricostruzione, alludendo quindi solo paratestualmente ai Pan Sonic,⁴⁹ per il secondo intermezzo si riconosce un materiale già impiegato in *Dead City Radio. Audiodrome*, alluso intertestualmente: *Johto 1* dal disco *A* del 1999. In questo caso il materiale di partenza dei Pan Sonic non viene manipolato nelle sue qualità interne e temporali, presentando interamente il processo ritmico del brano originale; l'intervento di Romitelli consiste nell'aggiunta del livello strutturale acustico dell'ensemble. In questo caso il modello transtestuale degli *Intermezzi* assume una funzione prettamente formale, di intermezzo elettroacustico appunto, e quindi divisorio, stabilendosi in primo luogo tra l'introduzione e la prima sezione numerata, e in secondo luogo tra le sezioni numerate singolarmente. (Tav. 9)

La componente elettronica, che comprende anche le sezioni relative ai modelli transtestuali (*Introduzione* e *Intermezzi*), è composta da 39 file audio ad 11 canali, e i suoni di sintesi non di matrice transtestuale assumono due funzioni formali: integrazione articolativa del gesto strumentale, dove le frequenze dello strumento vengono doppiate dal suono elettronico; articolazione di un singolo evento sonoro. Come testimoniato da Pachini,⁵⁰ la proiezione del suono è una componente

⁴⁹ Si ricorda la definizione di paratestualità: un titolo, un sottotitolo, un intertitolo; note terminali marginali, infrapaginali; illustrazioni, copertine di libri e molti altri tipi di segnali secondari, allografici o autografici, che collegano un testo ad un testo preesistente.

⁵⁰ Comunicazione personale di Paolo Pachini allo scrivente, nel colloquio avvenuto il 13.06.2018.

fondamentale per la fruizione dell'opera audiovisiva immaginata da Romitelli. Un ascolto immersivo quindi, quello voluto da Romitelli, realizzato per la prima esecuzione tramite un sistema di diffusione ad 11 canali più subwoofer.

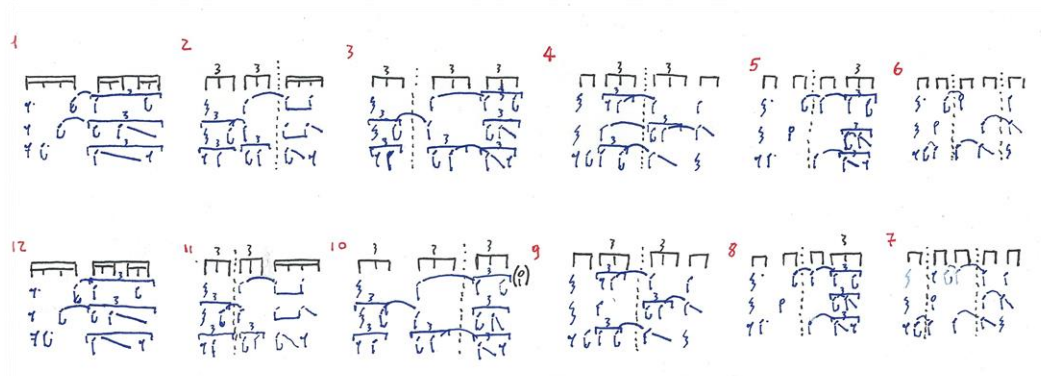
A livello esecutivo viene richiesta la messa in scena sia della componente video che della componente acustica. La partitura, non presentando note di esecuzione dettagliate, non menziona alcuna indicazione preparatoria rispetto all'accordatura della chitarra e del basso, che devono scordare la sesta corda a Re¹, intuibile vedendo come la nota più bassa del registro della chitarra scenda di un tono rispetto alla nota che la sesta corda può produrre con l'accordatura tradizionale (Mi¹). Nel paragrafo seguente si analizzeranno nel dettaglio le tecniche compositive in relazione al modello computazionale impiegato da Romitelli per la composizione della sezione 1. *Hellucination I, Drowningirl*, con il supporto dell'analisi dei materiali preparatori conservati presso Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fausto Romitelli.

6.2 - Fonti e materiali preparatori

La sezione presa come caso di studio è 1. *Hellucination I, Drowningirl*, la prima con la parte vocale, ed esemplificativa di alcune pratiche chiave della tecnica compositiva di Romitelli: l'organizzazione formale di stampo processuale a più livelli paralleli, e la scrittura utilizzando il modello computazionale della modulazione di frequenza. Gli schizzi più chiaramente riconducibili al momento compositivo di *An Index of Metals* sono contenuti nello stesso faldone esaminato per *Dead City Radio. Audiodrome* nel capitolo precedente, conservato presso Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fausto Romitelli, e in particolare quelli riguardanti la sezione in analisi consistono in:

- 1) Tre pagine di annotazioni, schemi e tabelle utili all'organizzazione del tempo, della densità e delle dinamiche (A);
- 2) Schizzo preparatorio, tre pagine fronte-retro con riferimenti ai documenti A e C (B);
- 3) Una pagina annotata di TRUAX, BARRY, *Organizational Techniques for C:M Ratios in Frequency Modulation*, in *Computer Music Journal*, Vol. 1, No. 4, 1977, pp. 39-45 (C).

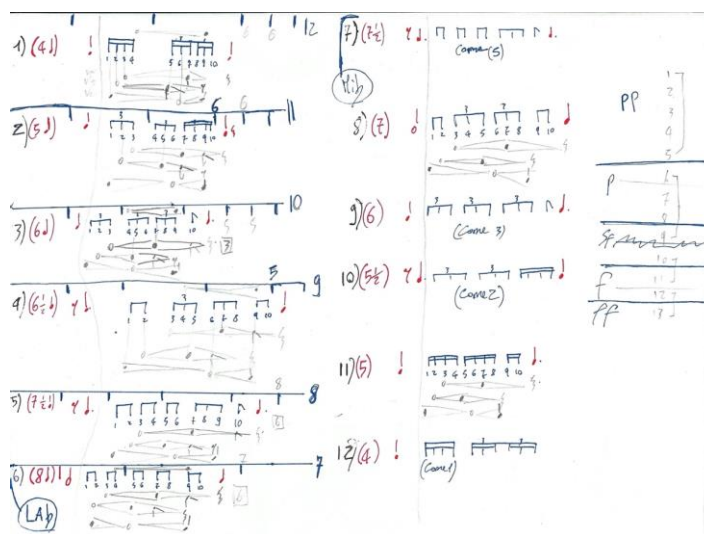
Le prime due pagine del documento A contengono dodici moduli a tre voci (riassunte in fig. 35), che strutturano temporalmente i gesti della sezione degli archi.



[Fig. 35. Trascrizione schematizzata dell'autore delle prime due pagine del documento A, Fondazione Cini, Venezia, Fondo Fausto Romitelli. La disposizione numerica evidenzia la simmetria delle durate dei moduli ritmici (1=12; 2=11; 3=10; 4=9; 5=8; 6=7)]

La conformazione temporale dei moduli è esplicitata da una figura ritmica situata in testa ad ogni modello: è possibile notare come i moduli si espandano progressivamente fino al sesto modulo, per poi ritornare simmetricamente alla durata iniziale, al dodicesimo modulo, per un totale di quarantadue semiminime. Questi moduli esprimono la natura ciclica di questa sezione di *An Index of Metals*: i dodici moduli si

ripetono undici volte durante *Hellucination I – Drowningirl*; la tredicesima e ultima ripetizione viene interrotta al sesto modulo, al punto culmine della durata del ciclo. Nella parte destra della terza pagina del documento A (fig 36) una serie di numeri da 1 a 13 corrisponde allo schema formale delle ripetizioni del ciclo.



[Fig. 36. Trascrizione della terza pagina documento A, mantenendo le stesse impostazioni grafiche, sbavature, cancellature e colori diversi. Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fausto Romitelli]

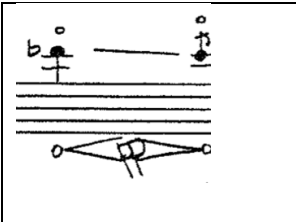
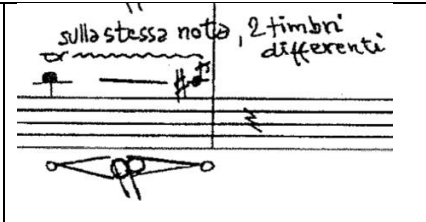
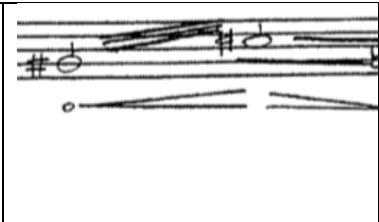
Ogni ciclo introduce elementi che aumentano la densità globale nel processo formale (Tav. 14) esprimendo un crescendo generale, sia negli archi che nei legni e negli ottoni.

Ripetizione del ciclo	bb	Dinamica	Nuovi episodi sonori
1	56	pp	
2	77	pp	Ob. gesto 1; Cl. gesto 2 e da b. 88 gesto 3.
3	98	pp	Fl. gesto 2; Ob. gesto 1; Cl. gesto 3 alternato al gesto 2; Trb. gesto 1.

4	117	<i>pp</i>	Fl. gesto 3; Ob. gesto 1; Cl. gesto 2. Maggiore densità degli eventi.
5	138	<i>pp</i>	Fl. gesto 3; Ob. gesto 1; Cl. gesto 3; Trb. gesto 1; Trbn. gesto 1.
6	159	<i>p</i>	<i>p</i> invece di <i>pp</i> nei picchi dinamici. Fl. gesto 3; Ob. 3 alternati; Cl. gesto 1; Trb. gesto 1; Trbn. gesto 1.
7	180	<i>p</i>	Fl. gesto 3; Ob. gesto 1 e 3 alternati; Cl. gesto 1 e 3 alternati; Trb. gesto 1; Trbn. gesto 1.
8	201	<i>p</i>	Fl. gesto 3; Ob. gesto 3; Cl. gesto 3; Trb. gesto 1; Trbn. gesto 1
9-10	222	<i>sf</i>	“poco a poco <i>sf</i> ” invece di <i>p</i> nei picchi dinamici, Fl. gesto 3; Ob. gesto 3; Cl. gesto 3; Trb. gesto 2; Trbn. gesto 2.
11-12	243	<i>f</i>	“tutti poco a poco cresc.”; “ <i>f</i> ma non troppo!” Fl. gesto 3; Ob. gesto 3; Cl. gesto 3; Trb. gesto 2; Trbn. gesto 2. Da b. 253 decostruzione del gesto in arpeggi veloci e consecutivi
13	264	<i>ff</i>	Massima densità.

[Tav. 14. Aumento progressivo della densità nei tredici cicli formali di *Hellucination I: Drowningirl*]

I gesti strumentali che producono un graduale incremento della complessità nel materiale sonoro sono assegnati ai legni ed agli ottoni, sono tre e il loro uso dipende dal grado di densità. In Tav. 15 i tre gesti di progressiva complessità sonora, della parte del flauto.

		
Gesto 1. Glissando semitonale, variazione dell'aria nell'imboccatura degli strumenti a fiato.	Gesto 2. Glissando come in gesto 1. Con piccolo tremolo	Gesto 3. Tremolo violento e continuo, con glissato dovuto alla variazione dell'aria finale.

[Tav. 15. Gesti sviluppati dal flauto con l'aumento della densità generale]

Nella rimanente sezione della terza pagina di appunti del documento A sono rappresentati schemi che sembrano essere tesi all'organizzazione dei picchi dinamici. Per questi, Romitelli usa gli stessi moduli temporali delle prime due pagine, ma la sua applicazione non corrisponde alla realizzazione in partitura.

6.3 Il modello computazionale: sintesi FM

Il documento C evidenzia il modello di sintesi di partenza per la composizione sezione *Hellucination I*, *Drowningirl*, e fondamentale per comprendere il documento B. Il documento C consiste in una pagina annotata del celebre articolo di Truax.⁵¹

⁵¹ Truax, Barry, *Organizational Techniques for C:M Ratios in Frequency Modulation*, in *Computer Music Journal*, Vol. 1, No. 4, 1977, pp. 39-45.

L'articolo in questione tratta di un argomento poco affrontato fino al 1977, diventando pietra miliare degli studi sulla sintesi: le tecniche di organizzazione delle frequenze portante e modulante nella sintesi FM. Il rapporto tra frequenza formante e frequenza modulante infatti è il cuore della generazione delle bande laterali (*sidebands*) che compongono lo spettro complesso che si ottiene da una sintesi FM.⁵² Truax, partendo dall'assunto della possibilità di analizzare lo spettro per gradi di armonicità – intendendo come semplice “armonicità” una semplicità costruttiva frequenziale mantenendo relazioni armoniche tra le parziali dello spettro – afferma che più è basso in minimo comune multiplo tra i numeri interi della portante (c) e della modulante (m), più è armonico lo spettro. Ad esempio: il rapporto tra portante e modulante 1:1 genera l'intero spettro armonico; ogni rapporto del tipo $n:1$ (dove $n=1,2,3,4\dots$ sta per la portante e il valore della modulante è 1) genera uno spettro in cui la portante diventa una parziale dello spettro armonico; I valori come 3:2 e 2:3, e più generalmente i rapporti $n:n+1$ o $n+1:n$, generano spettri che sono filtri dello spettro armonico, e più il valore di n aumenta (dove n è comunque una parziale armonica della fondamentale quando $n=c$ o a un suo multiplo), più cresce la complessità inarmonica dello spettro generato. Alla stessa maniera funziona il rapporto $1:n$. Oltre agli esempi di affinità spettrale tra rapporti $c:m$, e di relazioni tra la fondamentale delle frequenze portanti e modulanti e le parziali dello spettro complesso prodotto dalla sintesi, Truax introduce una tecnica per ottenere degli spettri sempre leggermente diversi tramite

⁵² Si ricorda la formula della Sintesi per modulazione di frequenza già anticipata nel primo capitolo:

$C \pm nM$ (dove $n=1,2,3,4,5,6\dots$). Si ricordi inoltre l'importanza dell'indice di modulazione – nei casi considerati è sempre di 1 – che aumentando, aumenta la brillantezza nelle parziali superiori dello spettro, e viceversa.

l'applicazione della serie matematica di Farey. Questa serie numerica di ordine n è una serie di frazioni irriducibili tra 0 e 1, il cui denominatore non eccede n . Per una serie di Farey con $n=8$ si ottiene:

0:1, 1:8, 1:7, 1:6, 1:5, 1:4, 2:7, 1:3, 3:8, 2:5, 3:7, 1:2, 4:7, 3:5, 5:8, 2:3, 5:7, 3:4, 4:5, 5:6, 6:7, 7:8, 1:1.

Truax applica ad n il valore 32, e ottiene una serie considerata da 0:1 alla sua metà 1:2,⁵³ illustrata in Tav. 15.

⁵³ Truax esemplifica come un rapporto $c:m$ complesso riproduce lo stesso spettro se ridotto alla sua “forma normale” (normal form), secondo l'applicazione della formula $c = (c-m)$. Ad esempio, 11:5 diventa $(11-5):5=6:5$. L'applicazione di questo principio vedrebbe la realizzazione di spettri identici e simmetrici nella sezione della serie che va da 0:1 a 1:2 (la metà simmetrica della serie) e da 1:2 a 1:1.

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

0:1	1:32	1:31	1:30	1:29	1:28	1:27	1:26
1:25	1:24	1:23	1:22	1:21	1:20	1:19	1:18
1:17	1:16	2:31	1:15	2:29	1:14	2:27	1:13
2:25	1:12	2:23	1:11	3:32	2:21	3:31	1:10
3:29	2:19	3:28	1:9	3:26	2:17	3:25	1:8
4:31	3:23	2:15	3:22	4:29	1:7	4:27	3:20
5:33	2:13	5:32	3:19	4:25	5:31	1:6	5:29
4:23	3:17	5:28	2:11	5:27	3:16	4:21	5:26
6:31	1:5	6:29	5:24	4:19	3:14	5:23	7:32
2:9	7:31	5:22	3:13	7:30	4:17	5:21	6:25
7:29	1:4	8:31	7:27	6:23	5:19	4:15	7:26
3:11	8:29	5:18	7:25	9:32	2:7	9:31	7:24
5:17	8:27	3:10	7:23	4:13	9:29	5:16	6:19
7:22	8:25	9:28	10:31	1:3	11:32	10:29	9:26
8:23	7:20	6:17	11:31	5:14	9:25	4:11	11:30
7:19	10:27	3:8	11:29	8:21	5:13	12:31	7:18
9:23	11:28	2:5	13:32	11:27	9:22	7:17	12:29
5:12	13:31	8:19	11:26	3:7	13:30	10:23	7:16
11:25	4:9	13:29	9:20	14:31	5:11	11:24	6:13
13:28	7:15	15:32	8:17	9:19	10:21	11:23	12:25
13:27	14:29	15:31	1:2				

[Tav. 16. Da TRUAX, *Organizational Techniques for C:M Ratios in Frequency Modulation*, p. 44. Serie Farey di ordine 32 che ordina i rapporti tra C e M]

Il documento C consiste nella pagina contenente Tav. 16, con delle annotazioni a matita su alcuni rapporti numerici, e con sottolineature al testo. Le annotazioni sopra ogni battuta del documento B (In Tav. 17a e 17b una trascrizione delle prime due facciate) corrispondono ai rapporti numerici di Tav. 15, e l'annotazione [Re² FM] in alto a sinistra nella prima pagina lasciano supporre che Romitelli abbia impiegato la stessa tecnica di sintesi di Truax applicata livello simbolico, utilizzando *OpenMusic*.⁵⁴

⁵⁴ L'ipotesi è stata confermata da Pachini

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

The musical score is divided into several systems, each containing multiple staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Key annotations include:

- System 1:** Starts with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The first staff is labeled 'FM' and '1'. Subsequent staves are labeled with numbers and time signatures: 1:25, 2:24, 3:23, 4:22. Annotations include 'Shining Re' and 'Melting Do'.
- System 2:** Continues the sequence with staves 5:21, 6:20, 7:19, and 8:18. Annotations include 'Melting Do' and 'Drowning Sol'.
- System 3:** Includes staves 9:17, 10:16, 11:23, and 12:15. Annotations include 'Drowning Sol' and 'Shining Re'.
- System 4:** Includes staves 1:29, 2:14, 3:27, and 4:12. Annotations include 'Shining Re' and 'Growning La'.
- System 5:** Includes staves 5:25, 6:12, and 7:23. Annotations include 'Growning La' and 'Melting Do'.
- System 6:** Includes staves 8:11, 9:32, 10:21, and 11:31. Annotations include 'Do' and 'Sol'.
- System 7:** Includes staves 12:10, 1:32, 2:19, and 3:28. Annotations include 'Sol', 'Into Sib', and 'Sib'.

The score is written for a variety of instruments, including voice (vco), oboe (obo), violin (vln), and piano (pno). The notation is complex, with many accidentals and dynamic markings.

[Tav. 17a. Trascrizione delle prime due facciate del documento B. Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fausto Romitelli]

Blugrey

Wave

15 4 1:9 Do 5 3:26 Do 6 2:17 Do 7 3:25 Re

15 8 1:8 Re 9 4:31 Do 10 3:23 Do 11 2:15 Do

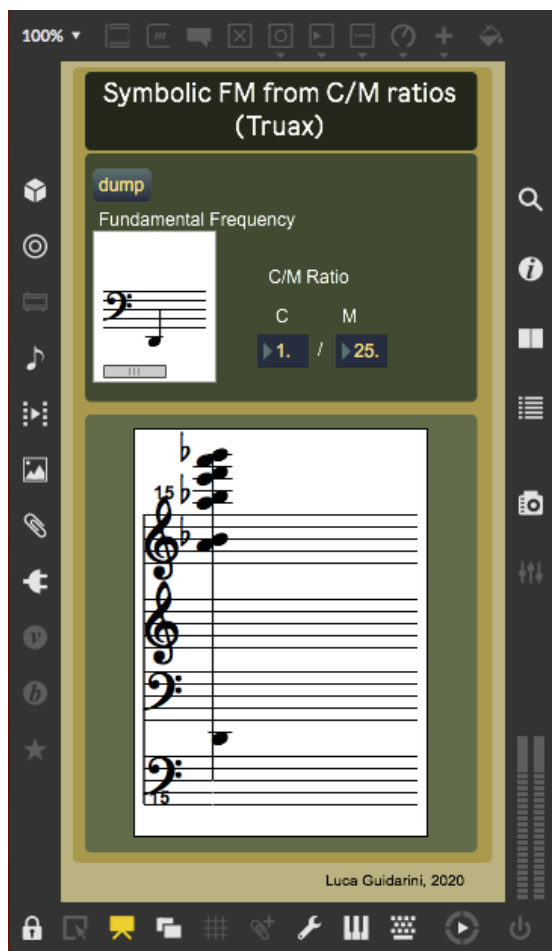
15 12 3:22 Sol 4 4:29 Re 2 1:7 Re 3 4:27 La

15 4 3:20 Do 5 5:33 Sol 6 2:13 Sib

[Tav. 16b. Trascrizione delle prime due facciate del documento B. Venezia, Fondazione Cini, Fondo Fausto Romitelli]

A partire da queste informazioni è stato quindi possibile ricostruire la patch utilizzando il linguaggio di programmazione *Max8* e le più recenti librerie *bach* e *cage*, e in particolare l'oggetto *cage.fm* come algoritmo di sintesi e *bach.roll* come algoritmo di rappresentazione simbolica della lista di informazioni, rendendo possibile lo sviluppo del software di fig. 37. Questa piccola patch permette in questo modo di confermare ulteriormente che Romitelli ha agito senza applicare particolari correzioni manuali al

materiale frequenziale estratto, seguendo fedelmente i risultati computazionali del sistema da lui implementato in *OpenMusic*; i campi armonici sono generati singolarmente, impostando frequenza fondamentale e rapporto C:M.



[Fig. 37. Ricostruzione dell'autore della patch usata da Romitelli, nell'ambiente *Max8*, utilizzando le librerie *bach* e *cage*, presentation mode]

La successione dei campi armonici ad altezza determinata sviluppati a partire dalla sintesi FM con i rapporti suggeriti da Truax, porta alla formazione di un movimento

dei campi armonici in modo quasi cromatico discendente: la consequenzialità macro-formale di questi campi armonici porta alla creazione di un glissato formale continuo, in linea con le immagini di affogamento evocate dal testo di Lèkovic.

I numeri in rosso del documento B (Tav. 16a e 16b), in ordine progressivo da 1 a 13 indicano i cicli formali che compongono l'intera sezione, ripresi dall'ultima pagina del documento A (fig. 36); i numeri da 1 a 12 che si ripetono ad ogni ciclo rappresentano i moduli temporali rappresentati nelle prime due pagine del documento A (fig. 35); i rapporti numerici sopra ogni battuta sono ricollegabili alla tabella del documento C, e le altezze sono la trascrizione di Romitelli delle computazioni eseguite dagli algoritmi programmati con *OpenMusic*, e da me simulati in Fig. 37. Fig. X8 rappresenta la realizzazione in partitura del primo ciclo di Tav. 16a, nella sezione degli archi.

MODELLI STRUMENTALI, COMPUTAZIONALI, TRANSTESTUALI NELL'ULTIMA PRODUZIONE DI
FAUSTO ROMITELLI – PARTE SECONDA

The image displays a musical score for the first cycle of the string section, consisting of 12 measures. The measures are arranged in four rows of three, with the final measure (12) centered below the fourth row. Each measure is labeled with a number and a duration (e.g., 1 1:25, 2 1:24, 3 1:23, 4 1:22, 5 1:21, 6 1:20, 7 1:19, 8 1:18, 9 1:17, 10 1:16, 11 2:31, 12 1:15). The measures are color-coded: measures 1-4 are blue, green, red, and pink respectively; measures 5-8 are pink, yellow, and teal respectively; measures 9-11 are pink, red, and green respectively; and measure 12 is blue. The score is written for three staves: Vao (Violino Alto), Vla. (Violino), and Vc. (Violoncello). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

[Fig. 38. Realizzazione del primo ciclo nella sezione degli archi, da ROMITELLI, FAUSTO, *An Index Of Metals*, partitura, Ricordi NR 139150, 2003, colori uguali identificano stessa durata temporale]

Il documento A presenta inoltre indicazioni per gli ingressi della voce e per l'armonia che genera *power chord* (bicordi tipici della chitarra rock, formati da nota fondamentale e la sua dominante), suonati da chitarra, basso e tastiera midi. La linea

vocale, insieme a chitarra, basso e tastiera midi, seguono quindi un movimento armonico indipendente rispetto al processo degli archi, dei fiati e degli ottoni. L'intero percorso armonico può essere rappresentato come in Tav. 17, dove nell'asse orizzontale vengono rappresentati i singoli moduli con gli accordi in denominazione anglosassone; nell'asse verticale i tredici cicli. Si vengono a creare tre successioni armoniche principali: A, B e C. A viene presentata tre volte (A, A', A''), dove ad ogni ripetizione la successione accordale viene compressa nel tempo: A dura 53 battute; A' ne dura 33; A'' ne dura 20. Successivamente A'' si sussegue alle successioni armoniche B e C; il brano si conclude con la troncatura a metà del tredicesimo modulo, rendendo D l'ultima e più breve successione accordale.

	1(1)	2(1,5)	3(1,5)	4(2)	5(2)	6(2,5)	7(2,5)	8(2)	9(2)	10(1,5)	11(1,5)	12(1)
1	(A)D				C				G			
2	D				A		C				G	
3	Bb			C			(A')D			C		G
4	D		A	C		G	Bb			C		
5	(A'')D	C	A	G	D	A	C	G	Bb		C	
6	(B) D	G	Bb	D		G	Bb	D		G	Bb	C
7	(A'')D	C	A	G	D	A	C	G	Bb		C	
8	(C) D		Eb	F	G	Bb	D		G	Bb	C	C#
9-10	(A'')D	C	A	G	D	A	C	G	Bb		C	
11-12	(C') D		Eb	F	G	Bb	D	G	Bb	D	C	A
13	(D)G	D	A	C	G	Bb	D					

[Tav. 18. Rappresentazione dell'armonia della chitarra elettrica, basso elettrico e tastiera, nei 12 moduli temporali (dimensione orizzontale) disposti nei 13 cicli formali (dimensione verticale)]

I dati raccolti, pur essendo corrispondenti ad una sola macrosezione di *An Index of Metals*, sono indicativi di alcune tecniche compositive sviluppate nei lavori precedenti. Ad esempio, era possibile generare la sintesi FM già dal software *WORKLISP* implementato all'IRCAM negli anni Novanta, ed è possibile che il software permettesse una comunicazione esterna con programmi come *PatchWork*.

L'uso di questo tipo di sintesi è riscontrato inoltre in brani come *Natura Morta con Fiamme*⁵⁵ e *Prof. Badtrip – lesson 156*, ma i materiali preparatori risultano troppo incompleti per uno studio approfondito. Si vede quindi, nel caso di *Hellucination I: Drowningirl* un'applicazione di tecniche compositive basate sulla manipolazione del modello computazionale ormai sedimentate nella pratica compositiva del compositore goriziano.

Bibliografia

ARBO, A. (2015) [a cura di], *Anamorphoses: Etudes sur l'oeuvre de Fausto Romitelli*, Hermann, Parigi.

_____, (1996) «Giovani compositori italiani a Parigi», in *Nuova Rivista Musicale Italiana*, 1/2, gennaio- giugno, pp. 287-289.

_____, [a cura di], *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, Il teatro, Monfalcone,.

_____, [a cura di], *Oltre le periferie dell'impero. Omaggio A Fausto Romitelli*, Trauben editrice, Torino.

BEFERA, L. (2019), *Sincronie. Interconnessioni Formali Tra Nova, Verrando, Romitelli E L'electronic Dance Music Negli Anni '90*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, Cremona

⁵⁵ PUSTIJANAC, *Spectral Morphology And Space In Fausto Romitelli's Natura Morta Con Fiamme*, cit.; OLTO, *En-Trance. Spetttralismo E Composizione Assistita All'elaboratore In Fausto Romitelli*, cit.

⁵⁶ DECROUPET, PASCAL, *Le son kaléidoscopé. La revelation audible du son incurve dans Professor Bad Trip lesson I de Fausto Romitelli*. *Dissonanze*, Vol. 143, 2018, pp. 15-24.

BENJAMIN, T. (2017), *Negotiating the Cross-Cultural Implications of Electric Guitar in Contemporary Concert Music*, tesi di dottorato in Filosofia, Università di Southampton, Southampton 2017, pp. 19-33.

BOULEZ, P. (1963), *Pensare la musica oggi*, Einaudi, Torino

BRØVIG-HANSEN, R. (2010), *Opaque Mediation: The Cut-and-Paste Groove in DJ Food's 'Break'*, in *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction*, a cura di Anne Danielsen, Ashgate, pp. 159–176.

DECROUPET, P. (2018), *Le son kaléidoscopé. La révélation audible du son incurvé dans Professor Bad Trip lesson I de Fausto Romitelli*. *Dissonanze*, Vol. 143, 2018, pp. 15-24.

OLTO, A. (2017) «*Between Spectrum and Musical Discourse. Computer Assisted Composition and New Musical Thoughts in EnTrance by Fausto Romitelli*», in *Sounds, Voices and Codes from the Twentieth Century. The Critical Editing of Music at Mirage*, a cura di Cossettini, Luca e Orcalli, Angelo, Mirage, Udine, pp. 419–452.

_____, (2016) *En-Trance. Spetttralismo E Composizione Assistita All'elaboratore In Fausto Romitelli*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Udine - Dottorato Di Ricerca In Studi Storico Artistici E Audiovisivi Curriculum Audiovisivi, Udine.

PUSTIJANAC, I. (2018) «*Spectral Morphology And Space In Fausto Romitelli's Natura Morta Con Fiamme*», in *Archival Notes: Sources and Research from the Institute of Music*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, pp. 119-

ROMITELLI, F. (2003) *An Index of Metals*, note di programma, <http://brahms.ircam.fr/works/work/11522/>.

_____, (2003) *Compositore come virus*, in *Il corpo elettrico. Viaggio nel suono di Fausto Romitelli*, a cura di Arbo, Alessandro, Il teatro, Monfalcone.

SHAVIRO, S. (1993), *Bodies of Fear: David Cronenberg in Id.*, *The Cinematic Body*, University of Minnesota, Minneapolis, pp. 137-141.

VASILOTTA, I. (2011), *An Index Of Metals Di Fausto Romitelli Analisi Di Una Trance Lumino-Sonora*, tesi di laurea magistrale, Università di Pavia - Scuola Di Paleografia E Filologia Musicale, Corso Di Laurea In Musicologia, Cremona

SANTARCANGELO, V. (2014) [a cura di], *Have Your Trip. La Musica di Fausto Romitelli*, Auditorium Edizioni.

TRUAX, B. (1977) *Organizational Techniques for C:M Ratios in Frequency Modulation*, in *Computer Music Journal*, Vol. 1, No. 4, 1977, pp. 39-45.