

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

IL Sileno  
Edizioni

ISBN 979-12-80064-38-7

numero 11 – anno VI – ottobre 2022



**Comitato Scientifico**

Bruno Benvenuto (Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno)  
Leonardo V. Distaso (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)  
Ciro Greco (Accademia di Belle Arti di Napoli)  
Silvia Lanzalone (Conservatorio “Ottorino Respighi” di Latina)  
Stefano Oricchio (Università della Calabria)  
Maurizio Pisati (Conservatorio “Giovan Battista Martini” di Bologna)  
Luigino Pizzaleo (Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma)  
Roberto Zanata (Conservatorio “Umberto Giordano” di Foggia)

**Comitato di redazione**

Sara Amoresano  
Giovanna Carugno  
Renato Grieco  
Claudio Panariello  
Filomena Parente  
Massimo Scamarcio

**Comitato Direttivo**

Antonio Mastrogiacomo (Direttore Responsabile)  
Luigino Pizzaleo (Coordinatore Scientifico)  
Ambra Benvenuto (Redattore Capo)

10 ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL

*Michele Andreotti*

24 L'ESULE DI ROMA - UNA STORIA RICOSTRUITA

*Rocco d'Aurelio*

49 CRÉATION MUSICALE ET STRATÉGIES OBLIQUES\_LA 114ÈME CARTE

*Charlie Galibert*

76 QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA. APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO  
IN COLOMBIA

*Brigida Migliore*

112 STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA. ESECUZIONE DI STRUTTURE

*Pietro Nacca, Davide Maio, Dylan Iuliano*

125 UNA GIORNATA TIPO

*Lorenzo de Gennaro*

135 "DIPLOID". COMPENDIO SU RICERCA, SVILUPPO ED ESECUZIONE DELL'OPERA  
AUDIOVISIVA

*Francesco Rizzo*

*This page intentionally left blank*

## PREFAZIONE

di Francesca Odilia Bellino

Il secondo fascicolo di DAT del 2022 entra nell'officina dell'audio-testuale disvelando per il passato, così come per il presente, composizioni e processi d'esecuzione di musiche di compositori di varie formazioni e diverse sensibilità. Sullo sfondo di una comune attenzione al *paesaggio* sonoro (sia esso elaborato, sperimentato, ricostruito o anche solo riflesso di un *passaggio* esperienziale), i diversi contributi indagano il processo del fare musica usando, o a partire da, qualsiasi tipo di strumentazione. Geografie e storie diverse insomma, percorsi anche disparati, problemi di metodo e di pratica molto diversi, finanche con esiti differenti. Ma al centro di tutte le riflessioni c'è sempre la musica – il materiale audio-testuale prodotto – immersa nel paesaggio sonoro del suo tempo. Ancorata alla storia, con tutto quel che ne consegue per lo strumento usato nel realizzarla.

Il contributo di Michele Andreotti è dedicato al matematico, compositore, percussionista, improvvisatore statunitense David L. Wessel (1942-2014). Nello specifico “**Antony: il timbro del presente nell'opera di David Wessel**” prende in esame la produzione degli anni Settanta ispirata a riflessioni filosofiche, musicali, tecnologiche sul controllo compositivo del timbro, colore/qualità del suono [“separato concettualmente dall'altezza e dal volume”], e alla conseguente creazione dei primi

**PREFAZIONE**

software per computer per l'analisi, la comprensione e l'utilizzo di materiale musicale. Nel solco di tali urgenze, la composizione di *Antony* fu concepita nel 1977, periodo in cui Wessell fu invitato da Pierre Boulez a Parigi per lavorare all'IRCAM. Andreotti ricostruisce origine, sviluppo ed esito finale dell'opera così come originariamente ideata e in seguito registrata da Wessel nel 1980 per Wergo.

Spostandosi nello spazio e nel tempo, Rocco D'Aurelio presenta genesi e storia dell'opera *L'Esule di Roma* di Gaetano Donizzetti. **“L'Esule di Roma: una storia ricostruita”** ricostruisce la storia del libretto redatto da Gilardoni con la sua alternanza di elementi realistici e fantasiosi, tratti dal dramma di Marchionni e di Caignez. L'opera di Donizzetti è ambientata durante l'impero di Tiberio (14-37 d.C.) e narra l'episodio, verosimilmente inventato, del tribuno romano Settimio e della cospirazione tramata ai suoi danni. Attraverso una serie di confronti con opere del periodo (ad es. *Lucia di Lammermoor*, il *Proscritto Romano* di Marchionni, *l'Esule* di Gilardoni), D'Aurelio analizza i diversi rimaneggiamenti dell'*Esule di Roma*, le problematiche relative alle varie arie e le tappe della partitura per una sua messa in scena.

Il contributo di Brigida Migliore, **“Quando l'orecchio (non) va in vacanza: appunti sonori di un viaggio in Colombia”**, cambia la direttrice geografica e propone una ricostruzione a posteriori e testuale del paesaggio sonoro attraversato nel corso di un viaggio effettuato in Colombia. La cartografia musicale che ne emerge, che tocca luoghi di montagna e di campagna, metropoli urbane e località marittime, sottende “grandi differenze non solo paesaggistiche ma anche di ambientazione sonora e di generi musicali ascoltati”. Si passa, infatti, da musiche d'importazione caraibica, statunitense, e sudamericana con generi come la salsa, l'house, l'hip hop, la dance, l'elettronica, ma anche a musiche folcloriche, con il sanjuanero huilense, la cumbia, la musica paisa, o ancora musiche da ballo come il reggaeton e la champeta e infine alla musica degli indigeni tikuna della regione meridionale della Colombia.

**PREFAZIONE**

Con il contributo di Charlie Galibert, “**Création musicale et Stratégies Obliques \_ la 114ème Carte**”, si entra in territori filosofici con una riflessione, in particolare, sull’alterità come ontologia e sulle relazioni dell’umano tanto con la sua alterità interna (razza, etnia, sesso, genere) quanto con quella esterna (natura e animalità). Galibert esplora la musica (elettronica soprattutto) proponendo un nuovo tassello, una carta, al mazzo delle 113 carte di *Oblique Strategies* create dal compositore Brian Eno e dall’artista Peter Schmidt nel 1975. Le carte furono create per favorire il pensiero laterale, le strategie oblique, che qui vengono portate alla loro essenza più profonda.

I contributi successivi sono realizzati da compositori, improvvisatori o allievi di classe di musica elettro-acustica e sono tutti realizzati con l’intento di documentare l’officina del comporre e del fare musica, in particolare con l’elettronica.

In “**Una giornata tipo**”, Lorenzo De Gennaro delinea il percorso compositivo dell’opera elettro-acustica *Una giornata tipo*, la sua genesi, i materiali sonori di partenza, il percorso per elaborarne la struttura, l’esito finale. Ispirato a *Fonogramma* di Demetrio Stratos, “il centro focale del brano è la voce umana, uno strumento dalle straordinarie capacità comunicative, essenziale, complesso, emotivo, che in comunione con il linguaggio del corpo scoperchia inevitabilmente il vaso di pandora della personalità e della cultura di ogni essere umano in maniera esplicita ma anche implicita”.

In “**Strutures Installazione immersiva**”, Dylan Iuliano, Davide Maio, Pietro Nacca presentano l’opera elettro-acustica *Strutures* realizzata presso il Conservatorio N. Sala di Benevento. Ispirata all’approccio di Karlheinz Stockhausen, l’installazione offre un’esperienza immersiva audiovisiva attraverso la quale è possibile generare sia il suono sia la sua rappresentazione grafica mediante il movimento e l’utilizzo di controller. Nelle intenzioni degli autori, “il cuore del progetto è un computer che invia le informazioni ad un secondo computer, quest’ultimo incaricato di elaborare i dati e trasformarli in suono e in immagine”.

**PREFAZIONE**

In “**Diploid**”, Francesco Rizzo presenta la sua opera concettuale multimediale audiovisiva *Diploid* che “si avvale delle tecnologie audiovisive quali media espressivi per veicolare una serie di sequenze audio-video di carattere simbolico legate idealmente alla concettualizzazione dell’unicità duale dell’essere umano, ivi si adopera metaforicamente il concetto di genere biologico, uomo e donna”. Il contributo propone una riflessione in seno alla cosiddetta “glitch art” e al contempo offre una sorta di prospettiva musicale e artistica sulla diplodia, “ovvero la compresenza del corredo genetico maschile e femminile nella formazione dello zigote, indica la dualità cromosomica della cellula primigenia atta alla futura formazione dell’individuo, generata dall’unione di due cellule aploidi”. Forme di dualità sono riflesse anche nel processo di creazione multimediale, audiovisiva e sonora, attraverso la performance di due attori che hanno partecipato alla realizzazione del lavoro.

Aprendo le porte in senso laboratoriale e artigianale al fare musica, i sette contributi di questo fascicolo di DAT offrono altrettanti spunti sui materiali audio-testuali di partenza o soggiacenti, anche solo in termini di riflessioni filosofiche da cui scaturiscono la musica, elettronica e d’altro genere. Sono contributi preziosi, come le musiche che li accompagnano o che ne sono esito.

**ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL**

MICHELE ANDREOTTI

**Introduzione**

In those days, it was a lot of mainframe computing and non-realtime sound synthesis on the one hand and then realtime stuff going on around this engineer from Italy named Peppino di Giugno, who I worked with. In '77 I made a piece called *Antony* that I did with this realtime oscillator bank that was recorded on Wergo and that I've gotten a lot of performances out of. Working on *Antony* really piqued my interest for the realtime aspects of live performance, although I was still working primarily with these music languages like Music V and Music X and so on.<sup>1</sup>

Così, in un'intervista del settembre 2005, David Wessel descrive il contesto entro il quale concepì *Antony*, brano commissionato dall'IRCAM di Parigi, e reso possibile grazie al lavoro innovativo di Giuseppe di Giugno. L'esecuzione in tempo reale era a quel tempo l'obiettivo principale della sperimentazione nel mondo della computer music e rappresentava una frontiera per la tecnologia del tempo. Il prodotto del programma di ricerca e sviluppo che ne scaturì fu il sistema 4A, che fu utilizzato da Wessel per produrre *Antony*.

<sup>1</sup> Gregory Taylor, *An Interview With David Wessel*, in "Cycling74", Settembre 2005.



[Fig. 1. Giuseppe di Giugno mostra il 4X, un'evoluzione del processore 4A.]

L'interesse da parte del compositore nei confronti della performance dal vivo nasce congiuntamente al suo amore per il jazz, e accresce col suo avvicinarsi alla musica elettronica: «That's interesting, I think, because my interest in contemporary music evolved out of my interest in jazz»<sup>2</sup>.

E ancora:

Well, see, I was already interested in this notion of doing some kind of interactive improvisatory thing with a computer where the computer would be able to play lots of notes – multiple events and gestures – that I could control in some way.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> *Ibidem.*

<sup>3</sup> *Ibidem.*

**ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL**

Questo approccio compositivo, votato all'esplorazione delle possibilità offerte dal controllo in tempo reale, è ciò che più colpisce durante lo studio di *Antony*: un brano che ad un primo ascolto può risultare statico ed estremamente uniforme, in apparente contrasto con i 'gesti' cui siamo abituati quando pensiamo ad una performance dal vivo.



[Fig. 2. David Wessel in uno scatto del 2004.]

David Wessel (1942 – 2014) è stato un influente pioniere della computer music e della psicoacustica, nonché un artista performativo, i cui interessi e influenza hanno abbracciato molteplici discipline che vanno dalla percezione e cognitiva musicale all'elaborazione del segnale audio, dalla progettazione di strumenti alla pedagogia. *Antony* è stato presentato per la prima volta all'ICMC (International Computer Music Conference) del 1977 presso l'Università della California a San Diego.

### Cenni storici e descrizione del brano

David Wessel ha studiato matematica e psicologia sperimentale presso l'Università dell'Illinois e ha conseguito un dottorato in psicologia matematica presso l'Università di Stanford nel 1972. Il suo lavoro sulla percezione ed il controllo compositivo del timbro nei primi anni 70' presso l'Università dello Stato del Michigan gli valse un incarico di ricercatore all'IRCAM di Parigi nel 1976. Nel 1979 ristrutturò il Dipartimento di Pedagogia per unire i settori scientifici e musicali dell'IRCAM e, nel 1985, fondò all'IRCAM un nuovo dipartimento dedicato allo sviluppo di software musicali interattivi per personal computer. Nel 1988 occupò l'incarico di Professore di Musica presso l'Università di Berkeley in California dove è stato direttore del CNMAT (Center for New Music and Audio Technologies) fino alla sua morte.

Nel 1976 nasceva il centro di ricerca IRCAM (Istituto di Ricerca e Coordinazione Acustica/Musicale) di Parigi. Negli anni precedenti all'avvenimento, il fisico italiano Giuseppe di Giugno, professore di Struttura della Materia presso la Facoltà di Fisica dell'Università di Napoli, aveva fondato in quell'Ateneo un gruppo di ricerca all'avanguardia riguardo alle tecnologie per la musica, prima analogiche e poi digitali. Di Giugno ricevette dall'IRCAM la proposta di trasferire a Parigi la sua attività unitamente all'incarico di progettare e realizzare un sistema digitale per la sintesi del suono. La proposta venne da Luciano Berio, che in quel periodo era il direttore del Dipartimento di Elettroacustica del centro francese ed era fortemente interessato all'impiego musicale dal vivo dei mezzi elettroacustici.

*Antony* di David Wessel è nato nei laboratori dell'IRCAM di Parigi dove erano stati messi a punto nuovi sistemi per la sintesi del suono ed acquisite nuove conoscenze riguardo alla percezione del timbro in particolare e del suono organizzato in generale. *Antony* ha una durata di 15 minuti. Wessel, per comporre questo brano, si basò largamente su algoritmi sviluppati presso il Dipartimento di Elettroacustica

*ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL*

dell'IRCAM da Giuseppe di Giugno ed i suoi collaboratori. Tali algoritmi erano progettati per generare spettri acustici lentamente varianti nel tempo con modalità molto semplici utilizzando metodi stocastici.

Il sistema 4A implementato da Di Giugno non possedeva un supporto hardware per la generazione di involucri di ampiezza. Il processo di dissolvenza incrociata graduale e continuo che possiamo percepire durante l'ascolto di *Antony* è quindi ottenuto senza l'uso di involucri di ampiezza. Quando la frequenza di riferimento della voce cambia, gli oscillatori, uno ad uno, migrano verso la nuova zona frequenziale loro assegnata. L'intensità della nuova zona frequenziale cresce linearmente a scapito della precedente, realizzando quindi un processo di dissolvenza incrociata che ci appare continuo poiché l'intensità relativa di ciascun oscillatore è sufficientemente bassa.

Wessel assegnò a tutti gli oscillatori la stessa forma d'onda, costituita da 16 armonici (quasi una dente di sega). La ragione di questa scelta fortemente limitante è forse da ricercare nella necessità di semplificazione dell'uso del sistema. Il numero di 16 armonici garantiva la ricchezza timbrica necessaria evitando però il fold-over (riflessione delle frequenze che superano la metà della frequenza di campionamento). La massima frequenza *fondamentale* utilizzata in *Antony* è di circa 500 Hz e quindi la massima frequenza utilizzata è di circa  $500 \times 16$  cioè 8000 Hz.

### ***Migrator***

I programmi scritti da Wessel per il PDP 11/40 gli permisero di controllare il processo di sintesi del 4A in tempo reale, ma solo in studio. I requisiti ambientali del PDP 11/40, la sua affidabilità, le dimensioni e il peso della piattaforma erano proibitivi per le esibizioni dal vivo. Inoltre Wessel scoprì che le differenze di prestazioni tra il PDP 11/40 e il 4A impedivano un controllo efficace su più di 64 oscillatori. La soluzione

---

ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL

fu di costruire il brano stratificandolo su 4 livelli di 64 oscillatori mediante il multi-tracking.

Un altro limite di implementazione del sistema 4A contribuì a dare forma ad Antony: senza l'interpolazione di frequenza che sarebbe stata incorporata nelle macchine successive della serie, i parametri base dell'oscillatore del 4A dovevano essere modificati lentamente per evitare artefatti e gli oscillatori dovevano subire un fade-out in ampiezza prima che le modifiche alla frequenza fossero state inviate. L'algoritmo risultante, in seguito chiamato *migrator*<sup>4</sup>, si adattava bene all'estetica allora contemporanea dello spettralismo.

Il *migrator*, concettualmente, è un algoritmo di approssimazione integrale che agisce trattando uno spettro (elenco di coppie di frequenza, ampiezza) come una funzione di massa di probabilità e campionando da quella distribuzione. Nello spettro risultante, a tutte le frequenze viene assegnata la stessa ampiezza e i picchi e i ventri dell'involuppo spettrale originale vengono approssimati in virtù del fatto che a più componenti dello spettro in uscita vengono assegnate quelle frequenze che avevano maggiori ampiezze (cioè, probabilità più elevate) nello spettro in ingresso.

L'algoritmo del *migrator* rappresenta un tentativo di approssimare uno spettro e di muoversi gradualmente da un timbro all'altro senza transienti o glissandi aggiunti. Il metodo di base prevede l'aggiornamento continuo di un oscillatore alla volta; quando un nuovo timbro viene immesso nel sistema, gli oscillatori vengono gradualmente *accordati* sulle frequenze contenute nel nuovo timbro. Un sottoprodotto fortuito di questo processo è che il sistema è costantemente in movimento anche quando l'input è stabile, il che si traduce in un timbro che ha una vitalità intrinseca dal suono più naturale rispetto a un tipico suono generato attraverso sintesi additiva di base.

<sup>4</sup> *Ibidem.*

*Antony*

In *Antony* il timbro e la microtessitura del suono sono i parametri fondamentali: in quest'opera i suoni sono tutti elettronici ma, in diverse zone del pezzo, vi sono mimesi di timbri vocali e strumentali come appigli percettivi per la memoria. A parte ciò, nulla in questo lavoro richiama a suoni familiari: fasce di suono si trasformano lentamente esplorando uno spazio che va dal rumore all'altezza determinata. È assai semplice effettuare una prima segmentazione del brano in relazione all'intensità: risultano evidenti tre parti, un lento crescendo di 2' seguito da un corpo d'intensità costante di 11' seguito infine da un decrescendo finale anch'esso di 2'.



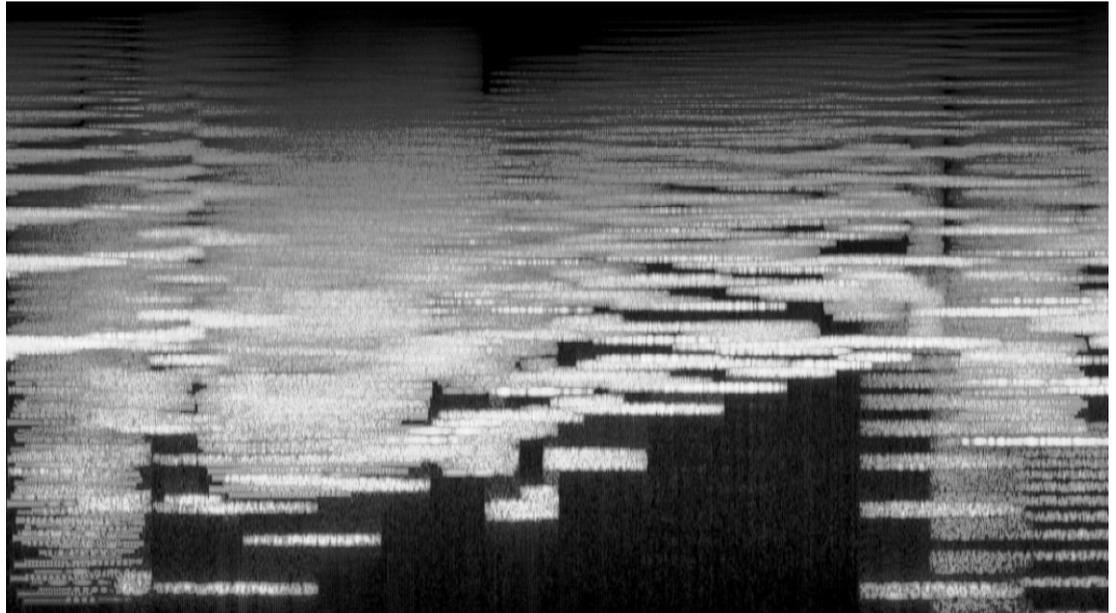
[Fig. 3. Forma d'onda dell'intero brano.]

I parametri altezza e timbro sono qui assolutamente interdipendenti: le tipologie timbriche sono legate alla distribuzione delle frequenze degli oscillatori così come la sensazione d'altezza determinata ed indeterminata. In dipendenza dal registro scelto si possono percepire timbriche vocali (coro femminile o maschile) o strumentali (archi o fiati).

Osservando lo spettrogramma del brano, i movimenti discendenti-ascendenti risultano molto chiari e correlati con le tipologie timbriche sopra elencate. Le brusche discese portano le quattro voci nella parte grave dello spettro con le frequenze distribuite in larghe bande che inducono una sensazione di 'rumore'.

ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL

I movimenti ascendenti sono lenti e costituiti da bande più strette che sono percepibili come rumore a banda stretta o altezza determinata. Una volta che tali movimenti ascendenti raggiungono la frequenza fondamentale di circa 500 Hz il processo ricomincia da capo e si ripete con diversa durata.



[Fig. 4. Esempio di “ciclo” o pattern che si ripete durante il brano.]

Possiamo ricercare le motivazioni di una simile scelta compositiva da parte di Wessel nella sua personale concezione di una musica sempre proiettata alla performance e al tempo reale:

[...]I think that all kinds of temporal details are important for feeling and phrasing and articulation and so on – while I’m maybe not changing the way that the notes come out in time, I can alter their lateness or earliness – you know, where they’re around, where they’re supposed to come.<sup>5</sup>

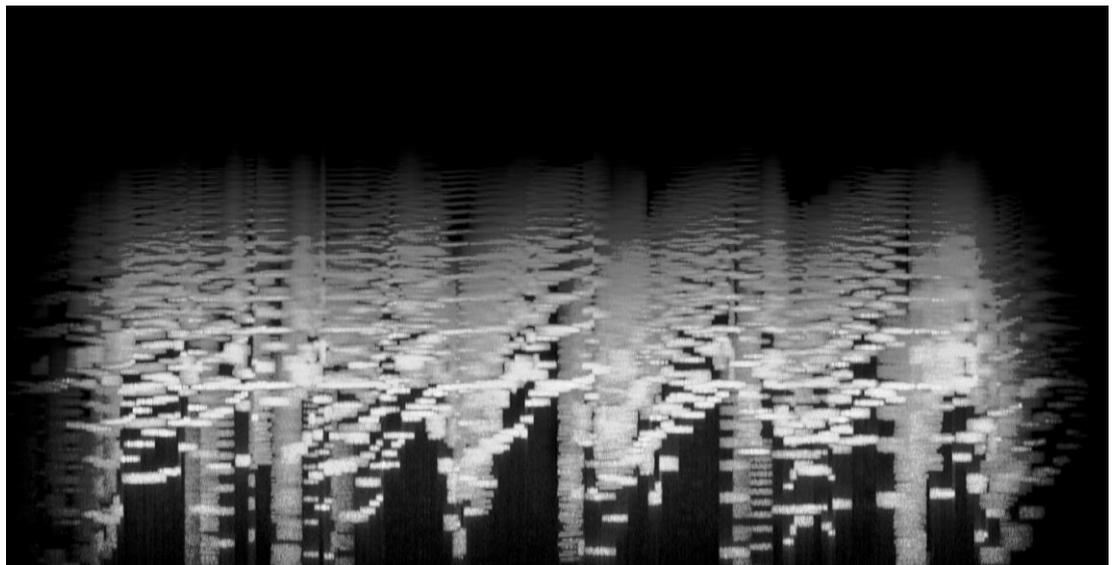
<sup>5</sup> *Ibidem.*

ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL

E ancora:

That paradigm I've used means that I don't have to be responsible for the activation of each note. There could be like lots of material and what I'm doing is, in some sense, driving it around, focusing it, and orienting where it's going to go. I'm able to control larger parameters associated with what I bring to the surface like the density of notes and the kind of rhythmic structure, but at the same time I can stop and have it all just be under kind of tight control.<sup>6</sup>

Il tempo totale e le proporzioni del pattern si modificano così come le forme del glissando che, comunque, è sempre ascendente. Il passaggio fra un'istanza del pattern e la successiva è reso graduale dalla parziale sovrapposizione della fase finale con la nuova iniziale. Sono individuabili così 9 sezioni, ciascuna costituita da un'istanza del pattern spettrale.



[Fig. 5. Spettro dell'interno brano, con le 9 sezioni individuabili dalle "cadute" frequenziali verso il basso.]

<sup>6</sup> *Ibidem.*

## Timbro e Percezione

Già ad un primo ascolto appare chiaro che in questo lavoro il timbro gioca un ruolo essenziale. La ricerca condotta da Wessel individuò rappresentazioni della struttura percettiva relativa a un insieme di suoni che avevano implicazioni per il controllo espressivo nella composizione e nell'esecuzione. Con la sintesi digitale basata sull'analisi e con esperimenti sulla percezione della *grana* sonora, Wessel ottenne rappresentazioni di suoni che suggerivano modalità per fornire un controllo nel dettaglio sulle loro proprietà percettivamente rilevanti. Egli stesso così riassume questa sua ricerca: «We seek a psycho-acoustics of timbre that has implications for timbral control in musical contexts»<sup>7</sup>.

Il timbro si riferisce al *colore* del suono ed è tipicamente separato concettualmente dall'altezza e dal volume. La ricerca percettiva sul timbro ha dimostrato che la distribuzione dell'energia spettrale e la variazione temporale in questa distribuzione forniscono i determinanti acustici per la nostra percezione della *grana* di un suono. I teorici della musica avevano storicamente rivolto ben poca attenzione al controllo compositivo del timbro. L'enfasi principale era sempre stata posta sull'armonia e il contrappunto. La ragione di ciò risiedeva probabilmente nel fatto che la maggior parte degli strumenti acustici fornisce un controllo molto accurato sull'intonazione ma restituisce poco in termini di manipolazione del timbro dal punto di vista compositivo. Con il potenziale degli strumenti elettroacustici la situazione cambiò. Da quel momento fu possibile fornire specifiche accurate per, ad esempio, sequenze di note che cambiano timbro una dopo l'altra.

<sup>7</sup> David L. Wessel, *Timbre Space as a Musical Control Structure*, in "Computer Music Journal", Cambridge (Massachusetts), MIT Press, 1979, p. 46.

Da un punto di vista quantitativo, i dati provenienti da giudizi soggettivi hanno una valenza specifica per il singolo, e quindi incerta a livello generale. Ma i giudizi soggettivi, se raccolti per un numero sufficiente di oggetti, in questo caso i suoni, possono avere una struttura rappresentabile, e questa struttura può essere a sua volta correlata a vari parametri acustici. I giudizi percettivi tendono ad essere di natura relativa. Salvo poche eccezioni, tendiamo a giudicare un oggetto in base alle relazioni che ha con altri oggetti. I giudizi relazionali sono di grande interesse nella musica, poiché essa è composta da *pattern* che coinvolgono una varietà di suoni, ed è la struttura relazionale all'interno e tra gli schemi che è di primaria importanza.

La sintesi additiva richiedeva una quantità considerevole di informazioni esplicite e divenne necessario trovare modi per ridurre questa quantità di dati senza sacrificare la ricchezza del risultato sonoro. Volendo ad esempio sintetizzare, utilizzando i dati dell'analisi di un *phase vocoder*, un timbro di uno strumento musicale con 25 armoniche, ci si trovava dinanzi alla richiesta di 25 involuppi di ampiezza e 25 di frequenza.

La memorizzazione di queste funzioni in tutti i dettagli richiedeva una memoria considerevole e, utilizzando un sintetizzatore digitale controllato da computer come quelli menzionati all'inizio di questo articolo, il trasferimento degli involuppi avrebbe superato la larghezza di banda del collegamento tra il computer e il sintetizzatore. Inoltre, se le forme delle funzioni dell'involuppo dovevano essere modificate, il tempo di calcolo necessario per ridimensionare ogni punto delle funzioni poteva facilmente superare le capacità di manipolazione in tempo reale. Chiaramente era necessaria una qualche forma di riduzione dei dati se si voleva lavorare in tempo reale.

Una procedura particolarmente interessante per produrre una riduzione significativa della quantità di dati coinvolti fu quella di approssimare funzioni di involuppo curvilineo con funzioni composte da una serie di segmenti di retta. Tali approssimazioni di segmenti rettilinei potevano essere memorizzate in termini di coordinate dei punti di interruzione della funzione, riducendo così notevolmente le

ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL

richieste di memoria di calcolo. Non era necessario mantenere la microstruttura temporale altamente complessa delle funzioni di ampiezza e frequenza per preservare la qualità timbrica. Fu chiaro che le approssimazioni del segmento di linea potevano essere applicate senza modificare il risultato sonoro. Oltre alla conseguente riduzione dei dati, un importante vantaggio di tali approssimazioni fu che i suoni risultanti presentavano proprietà acustiche maggiormente definite. Ciò si rivelò importante per determinare quelle proprietà fisiche particolarmente rilevanti per la percezione.

Attraverso la sua ricerca, Wessel descrisse un metodo per caratterizzare la struttura delle relazioni interne in un insieme di suoni diversi per timbrica. Mostrò quindi come tali rappresentazioni dei timbri potevano essere correlate alle proprietà acustiche intrinseche a quei suoni. Mostrò anche che le rappresentazioni possono essere usate per comporre *pattern* timbrici con proprietà percettive prevedibili dalla struttura della rappresentazione. In un certo senso aveva progettato uno schema di controllo sistematico per le proprietà acustiche percettivamente rilevanti dei suoni.

## Conclusioni

La registrazione esistente di *Antony*, usata per la pubblicazione con Wergo<sup>8</sup>, è un brano stereo a 2 canali. Considerare il pezzo nella sua versione impressa su nastro sembra mancare di un elemento essenziale del lavoro di Wessel. La sensazione è che il processo attraverso il quale è stato realizzato *Antony*, e ancor di più le tecniche che erano emerse da quel processo e che avrebbero trovato una realizzazione futura nell'improvvisazione, nella sintesi in tempo reale e nella progettazione dell'interfaccia strumentale, fosse il frutto del suo coinvolgimento con il *presente*.

<sup>8</sup> D. Wessel, *Antony*, Wergo WER 2030-2032, 1980.

**ANTONY: IL TIMBRO DEL PRESENTE NELL'OPERA DI DAVID WESSEL**

*Antony* è uno dei pochi brani per supporto fisso che Wessel abbia mai composto: il suo lavoro non era incentrato su brani con durata predeterminata da riprodurre inalterati identici a se stessi. Piuttosto, egli si concentrò sempre sulla fluidità, sul cambiamento, e sull'immediatezza temporale. In *Antony*, il flusso armonico è continuo, non presenta alcun cambiamento evidente all'ascolto: nessun inizio, nessuna fine, solo una graduale e costante evoluzione, in perfetto accordo con quell'immediatezza creativa che il compositore statunitense ha sempre ricercato.

Ascoltando più volte il brano, ci si rende presto conto di come ad ogni ascolto ci si slega da ciò che è il mero contenuto frequenziale o timbrico per scoprire via via gli elementi strutturali che compongono l'ossatura del pezzo; ed è proprio questa caratteristica che mi sembra rispondere al quesito che ci si era posti all'inizio: Wessel convoglia il proprio interesse nei confronti del real-time e della performance dal vivo ponendoli in secondo piano, e questa scelta mi colpisce particolarmente; il compositore dimostra che non è necessario, se non addirittura spesso controproducente, mettere in evidenza l'elemento fondante di un brano, ma è proprio lasciandolo al di sotto della superficie sonora che esso può svolgere appieno la sua funzione, quella di rendere il tutto coerente, uniforme e allo stesso tempo sorprendente e cangiante.

Una visione, questa, che affascina per i suoi risvolti filosofici, secondo i quali la superficie delle cose non è che il risultato, indeterminato e imprevedibile, di un insieme di processi sottostanti, invisibili, in cui risiede la vera sapienza compositiva.

I've used this in all kinds of contexts. But the basic idea is that you have an underlying process that is running along, but it's actually silent. You're also able to set it up and select various options. You can call up the kinds of data that are running along, and then I dip into it as if there are multiple streams of things. I can dip into that one and dip into this one and dip into that one over there and bring these things to the surface<sup>9</sup>.

<sup>9</sup> G. Taylor, *op. cit.*

**Riferimenti bibliografici**

**TAYLOR, G.** (2005), *An Interview With David Wessel*, in “Cycling74”.

<https://cycling74.com/articles/an-interview-with-david-wessel>

**WESSEL, D.** (1979), *Timbre Space as a Musical Control Structure*, in “Computer Music Journal”, Cambridge (Massachusetts), MIT Press, p. 46.

**MACCALLUM, J., SCHMEDER, A., WESSEL, D.** (2009), *Timbral Migration: Stochastic Processes for the Control of Smooth Spectral Transformation*, in “Proceedings of the International Computer Music Conference”, Montreal, Michigan Publishing.

**MACCALLUM, J., GOODHEART, M., FREED, A.** (2015), *Antony: A Reimagining*, in “International Computer Music Conference”, Denton, University of North Texas.

**NOTTOLI, G.** (1997), *A proposito di musica contemporanea*, in “Fisica nella musica” [a cura di Andrea Frova], Bologna, Zanichelli, 1999.

**WESSEL, D.** (1980), *Antony*, Wergo WER 2030-2032.

## L'ESULE DI ROMA - UNA STORIA RICOSTRUITA

ROCCO D'AURELIO

Al maestro Mayr

Roma, 2 febbraio 1828

Sia lode al cielo. Le congratulazioni del mio Mayr son per me le più lusinghiere, perché le più veridiche quante volte ne fu da Lei fatta menzione. [...]

[...] *L'Esule*<sup>1</sup> è il titolo dell'opera ma la produzione è tratta da quella col titolo *Il Proscritto Romano*<sup>2</sup>; si cambiò *Proscritto* sul dubbio che la Polizia etc. etc. [...]

[...] Barboglio<sup>3</sup> mi ha fatto la scrittura per due opere a Napoli in quest'anno. Milano... non dirò nulla! *Il borgomastro*<sup>4</sup> a Napoli si è fatto per più di 35 recite a Napoli, e tutt'ora si fa... Chi sa che in estate non vedano il Proscritto con gli stessi attori, ed applauda chi ora fischia...  
chi sa!

Il finale del Proscritto che è un terzetto è di molto effetto per la scena (e dopo tante sere il vedersi onorati da quest'articolo sempre più fa piacere). Bisognerà vederlo e sentirlo; strappò gli applausi e le lacrime a S. M.

Da Genova al primo incontro Mayr avrà tutti i pezzi stampati. L'anno venturo finirò il primo atto con un quartetto ed il secondo con una morte a mio modo. Voglio scuotere il giogo dei finali... ma per adesso finire a terzetto mai più, poiché tutti mi dicono, che se morissi, tornassi in corpo alla Sig. Domenica<sup>5</sup>, e rinascessi non farei più cosa simile... ma io incoraggio, mi sento capace di fare cose migliori. [...]<sup>6</sup>

<sup>1</sup> *L'esule di Roma*, opera di Gaetano Donizetti su libretto di Domenico Gilardoni, andata in scena per la prima volta al teatro San Carlo di Napoli il 1 gennaio 1828.

<sup>2</sup> LUIGI MARCHIONNI, *Il Proscritto Romano*, dramma storico in tre atti, Napoli, presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1825.

<sup>3</sup> Domenico Barbaja, impresario del teatro San Carlo di Napoli.

<sup>4</sup> *Il Borgomastro di Sardam*, opera di Gaetano Donizetti su libretto di Domenico Gilardoni, andata in scena per la prima volta al teatro Nuovo di Napoli il 19 agosto 1827.

<sup>5</sup> Domenica era la Madre di Donizetti.

<sup>6</sup> DONIZETTI GAETANO, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, a cura di Zavadini Guido, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, lettera n° 38, pag. 257.

Questa è una lettera del *Cavalier* Donizetti indirizzata al suo maestro Simone Mayr in cui trapelano le poche iniziali informazioni relative a *L'Esule di Roma*, opera quanto mai trascurata in tempi moderni e riposta sugli scaffali della storia. Eppure di successo ne godette assai; le recensioni della prima rappresentazione riportano un'accoglienza entusiastica dell'esecuzione e il fatto che essa fu rappresentata in svariate città europee non può che esserne la conferma. Costellata di piccole gemme, quest'opera, nella vastissima produzione del compositore, vide maggior fortuna grazie ad un terzetto e «di tutte le opere scritte dal compositore per Napoli nel periodo della sua ascesa, questo melodramma eroico in due atti fu quello che gli procurò i maggiori trionfi»<sup>7</sup>. William Ashbrook capitola così il breve paragrafo dedicato all'*Esule* nel suo vasto libro *Donizetti le Opere*.

La storia de *L'Esule di Roma* comincia a Napoli, dopo che Donizetti ebbe stipulato un contratto con l'impresario del teatro San Carlo, Domenico Barbaja. Quattro opere all'anno, una ogni tre mesi per duecento ducati: questo era l'impegno. In più avrebbe dovuto dirigere l'orchestra del teatro Nuovo e sistemare i suoi precedenti lavori per le scene napoletane.<sup>8</sup> Effettivamente Donizetti fece fede al suo contratto (e si sa che dai contratti di Barbaja non si sfuggiva<sup>9</sup>).

Le opere del 1827 furono appunto quattro: *Otto mesi in due ore*, messo in scena il 13 marzo al teatro Nuovo, conosciuta anche come *gli esiliati in Siberia*<sup>10</sup>; *Il borgomastro*

<sup>7</sup> ASHBROOK WILLIAM, *Donizetti le opere*, Torino, EDT, 1987, pag. 83.

<sup>8</sup> LANDINI GIANCARLO, capitolo *Gaetano Donizetti*, in *Grandi operisti italiani*, Milano, periodici San Paolo s.r.l., supplemento a *Famiglia Cristiana*, pag. 79.

<sup>9</sup> Si veda a tal proposito la vertenza tra Domenico Barbaja e il tenore Domenico Donzelli negli anni 1825-1826 ricostruita da D'Aurelio Rocco in D'AURELIO ROCCO, *Domenico Donzelli, un interprete tante voci*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Alma Mater Studiorum di Bologna, a. a. 2019-2020, relatore Marco Beghelli, pag. 19-22. Fonte: G. ROSSINI, *Lettere e documenti*, a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione G.

Rossini, 1992-2020, vol. II, Lettera n° 492, pag. 330, nota 1.

<sup>10</sup> In questa sede non è stato possibile farlo ma sarebbe opportuno approfondire la ricorrenza del tema dell'esilio nelle opere di Donizetti.

di *Sardam*, rappresentata il 19 agosto al teatro del Fondo; *Le convenienze e inconvenienze teatrali*, eseguita per la prima volta il 21 novembre al teatro Nuovo; ed infine *L'Esule di Roma*, che facendo parte del genere serio, fu inscenato al teatro San Carlo il primo gennaio 1828. In tutto questo daffare portò in scena anche *Olivo e Pasquale*, ripresa dell'opera del 7 gennaio 1827 del teatro Valle di Roma, al teatro Nuovo di Napoli.

Il soggetto fu estrapolato da Domenico Gilardoni dal dramma *Il Proscritto Romano* di Luigi Marchionni, che a sua volta aveva ricavato l'argomento dal dramma *Androclès, ou Le lion reconnaissant*, «représenté, pour la première fois, sur le théâtre de le Gaité, le 14 germinal an XII<sup>11</sup>»<sup>12</sup> di Luis-Charles Caignez del 1804.

Seguendo gli studi di William Ashbrook in *Le opere di Donizetti*, il Gilardoni aveva iniziato la sua carriera di Librettista con Bianca e Fernando di Bellini e, trovata una particolare intesa con Donizetti, lo accompagnò nella sua ascesa con la produzione di ben dodici libretti: «*Otto mesi in due ore* (1827); *Il borgomastro di Sardam* (1827), *L'Esule di Roma* (1828), *Gianni di Calais* (1828), *Il paria* (1829), *Il giovedì grasso* (1829), *I pazzi per progetto* (1830), *Il diluvio universale* (1830), [*Il ritorno desiderato* (1830)], *Francesca di Foix* (1831), *La romanziera e l'uomo nero* (1831) e *Fausta* (1832).»<sup>13</sup> L'opera più riuscita, secondo lo studioso, oltre al *Paria*, fu proprio il libretto dell'*Esule*.

La prima andò in scena il 1 gennaio 1828 al Teatro San Carlo e prevedeva un cast di altissimo profilo vocale e musicale:

«MURENA, Senatore. Signor [Luigi] Lablache, al servizio della Real cappella Palatina.

<sup>11</sup> L'anno XII del calendario della rivoluzione francese sta a significare gli anni 1803-1804 del calendario Gregoriano.

<sup>12</sup> CAIGNIEZ LOUIS-CHARLES, *Androclès, ou Le lion reconnaissant, Mélodrame en trois acte*, Parigi, Libraire Chez Barba, 1804.

<sup>13</sup> ASHBROOK WILLIAM, op. cit. pag. 348-349.

ARGELIA, sua figlia. Signora [Adelaide] Tosi  
EMILIA, sorella minore di Argelia. Signora N. N.  
SETTIMIO, già Tribuno, ed ora proscritto. Signor [Berardo] Winter  
PUBLIO, Generale dell'Armi spedite contro la Sarmazia. Signor [Celestino] Salvadori  
LEONTINA, confidente di Argelia, e destinata alla cura di Emilia. Signora [Edvige] Ricci  
LUCIO, Centurione. Signor [Gaetano] Chizzola  
FULVIO, Decurione. Signor Capranico»<sup>14</sup>

«Melo-dramma eroico in due atti»<sup>15</sup>: così è definito l'*Esule* sul frontespizio del libretto della prima rappresentazione. L'opera, di ambientazione romana, si inserisce in quel filone che vede la musica contaminata dalla nuova «letteratura proveniente dal nord Europa. Entravano nell'opera le vicende scritte da autori quali Walter Scott, Lord Byron, Victor Hugo o Friedrich Schiller. Nuovi personaggi si impadronivano del linguaggio drammaturgico e raccontavano il proprio percorso interiore. L'ambiente in cui erano inseriti mutava: ci si trovava davanti paesaggi lontani ed epoche passate, sempre più spesso attinte da ambienti medievali, cinquecenteschi o di età classica come in questo caso»<sup>16</sup>. La scelta dell'ambientazione romana non è casuale: è una pratica che via via si faceva sempre più usuale agli operisti primo ottocenteschi, a partire dalla *Vestale* di Gaspare Spontini passando per *Norma* di Vincenzo Bellini del '31.

Il libretto, magistralmente redatto da Domenico Gilardoni, contiene elementi realistici ed elementi inventati dalla fantasia, ovviamente tratti dal dramma di Marchionni<sup>17</sup> e

<sup>14</sup> GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *L'Esule di Roma*, Napoli, tipografia Flautina, 1828, pag. 4

<sup>15</sup> Ibid. frontespizio.

<sup>16</sup> D'AURELIO ROCCO, op. cit. pag. 50.

<sup>17</sup> LUIGI MARCHIONNI, *Il Proscritto Romano*, dramma storico in tre atti, Napoli, presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1825.

di Caignez<sup>18</sup>. L'opera si svolge precisamente durante l'impero di Tiberio, 14 - 37 d. C., e narra l'episodio, verosimilmente inventato, del Tribuno romano Settimio e della cospirazione tramata ai suoi danni.

L'opera risulta priva di sinfonia introduttiva e si apre con un coro che invita Murena ad esultare per battaglie vinte in Sarmazia capeggiate dal generale Publio, a cui il Senatore ha destinato in sposa, quale riconoscimento del proprio valore, la figlia Argelia pur essendo a conoscenza dell'amore che la giovane nutre nei confronti di Settimio.

Allo stesso tempo però Murena è preoccupato per l'eventuale ritorno del proscritto Settimio ed è corroso dal rimorso dell'ingiusto tradimento inscenato ai suoi danni.

Argelia tarda ad arrivare poiché disprezza il padre per le sue imposizioni ed egli, rassicurando il vittorioso Publio, ordina ai suoi congiunti di organizzare le nozze per la sera stessa.

Settimio intanto, sotto mentite spoglie (nel dramma di Marchionni si fa chiamare Androclèo), è rientrato a Roma per rassicurare Argelia: egli si professa ancora innocente. Casualmente si imbatte nella casa di Murena e mentre tenta di entrarvi incontra la sua amata. I due, confusi dall'avvenuto, riflettono sul da farsi: fuggire insieme? Svelare il traditore di Settimio? Oppure morire? Sfortunatamente proprio in quel momento arriva Lucio che dopo aver riconosciuto il proscritto lo fa arrestare.

Argelia, nel tentativo di fuggire, incontra Publio che la ferma e le domanda il motivo delle sue sparizioni. Ella confessa di amare Settimio, e Publio, con cuore nobile e magnanimo, le promette di aiutarla cercando di salvare il tribuno, confidandole anche la loro lunga amicizia.

<sup>18</sup> CAIGNIEZ LOUIS-CHARLES, *Androclès, ou Le lion reconnaissant, Mélodrame en trois acte*, Parigi, Libraire Chez Barba, 1804.

Intanto Murena viene invitato in Senato perché deve deliberare insieme agli altri senatori la condanna a morte di Settimio.

Publio, senza perder tempo, scorta Argelia al carcere dove è imprigionato il suo amato il quale racconta che durante il suo errare in esilio approdò a Brindisi nella casa di Flavio, un condottiero, il quale, in fin di vita, gli svelò tutta la trama ordita ai suoi danni e, moribondo, gli consegnò i fogli contenenti le firme di coloro che l'avevano infamato. Tra di essi spuntava come capofila il nome di un uomo a lui caro, di cui fa fatica a pronunciare il nome. Intanto arrivano i congiunti di Murena che annunciano il verdetto del Senato: Settimio morirà sfidando le belve nell'arena.

Settimio è pronto ad affrontare il suo destino con onore ma Argelia lo ferma e gli chiede i fogli con i nomi dei colpevoli al fine di scagionarlo. Dopo molti ripensamenti egli cede e svela le carte alla sua amata. Ella legge per primo il nome di Murena, suo padre, e inorridisce; è pronta a vendicare l'amato, il quale le ordina di distruggere i fogli. A lui interessava che la sua amata sapesse la verità sul suo conto, ora potrà morire con onore. Sopraggiunge Murena, che è terrorizzato sia alla vista di Settimio sia perché ha scoperto dell'esistenza di prove certe che lo incastrebbero, implora di essere ucciso dalla stessa mano di colui che ha tradito. In questo subbuglio, al concludersi del I atto, Settimio rassicura Murena della distruzione delle prove per mano di Argelia, la quale è combattuta: non sa se sostenere il padre o l'amato.

Il II atto si svolge all'interno della casa di Murena. Egli è preso in un atto di delirio, tormentato dal rimorso e dal senso di colpa e si dice pronto alla morte pur di mettere a tacere il suo tormento interiore.

Nel frattempo Publio rivela ad Argelia che il primo a serbare odio nei confronti di Settimio era Seiano<sup>19</sup> il quale aveva convinto tutto il senato a votare in favore della

<sup>19</sup> Lucio Elio Seiano, uomo realmente esistito, passò alla storia per aver segnato un clima di sospetti durante l'impero di Tiberio, ricoprendo la carica di prefetto del pretorio. Nel tentativo di eliminare ogni

sua condanna. Publio parte per tentare di convincere il senato ad ascoltare Settimio al fine di sospendergli la pena.

Nella scena successiva Argelia parlando con Leontina, sua confidente e balia di Emilia, scopre che Murena è distrutto per l'accaduto e vuole togliersi la vita. Mentre parlano, egli arriva condotto da Emilia e restando solo con la figlia le dice che vuole confessare la sua colpevolezza in senato per far scagionare Settimio. Chiede a questo punto i fogli che Settimio le aveva dato con scritto sopra il suo nome ma lei in un gesto repentino li strappa e li distrugge: l'amore per suo padre è troppo più grande di quello per qualsiasi altro uomo. Murena ha già deciso di uccidersi ed Argelia minaccia di seguirlo nella tomba.

La scena si sposta e vede Publio e Lucio in una piazza attraversata dal Tevere. Lucio dice a Publio che Settimio sta per entrare nell'arena e che è giunto anche l'Imperatore Tiberio per assistere. Publio di fretta si precipita per scagionare Settimio e incolpare Seiano ma si ode una marcia funebre intonata dal coro che fa capire che è arrivata la sua ora.

Argelia è sola con il coro che le annuncia l'entrata di Settimio nell'arena. È desolata e furibonda, decide con un ultimo spiraglio di forza di correre a salvarlo, ma è tardi ormai ed, atterrita, invoca la morte al posto del suo amato. Non vuole più assistere a quella scena di dolore e sta per fuggire quando viene fermata dal coro che esulta per la vittoria di Settimio. L'eroe spiega così la sua vittoria: «quella belva, che a me grata, fu d'allor ch'errava in bando, Là nel circo mi salvò»<sup>20</sup>. Anche suo padre è salvo ed arriva sorretto da Settimio e Publio, con al seguito Lucio e Fulvio. Murena è stato graziato da Tiberio per il suo pentimento ma è stato escluso dal senato. L'opera si conclude con i due amanti che si ricongiungono nella gioia generale.

possibile rivale scatenò una serie di congiure di nelle quali fu poi direttamente coinvolto. Enciclopedia Treccani online, dizionario biografico degli italiani, alla voce: Seiano, Lucio Elio.

<sup>20</sup> GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, op. cit. p.p. 31-32.

«Grazie renda ogni labbro in un canto,  
Al Gran Nume che impera sugli astri;  
Che per diva virtude, ed incanto,  
Ogni duolo in contento cangiò!»<sup>21</sup>

La prima rappresentazione dell'opera prevedeva la seguente successione di numeri musicali:

### **Atto I**

**N. 1** Introduzione e coro

**N. 2** Aria Settimio, *Aure di Roma*

**N. 3** Duetto Argelia - Settimio, *La magion di Murena*

**N. 4** Terzetto Argelia - Settimio - Murena, *Ei stesso!*

### **Atto II**

**N. 5** Aria Murena, *Al mio delitto*

**N. 6** Duetto Argelia - Murena, *Vagiva... Emilia*

**N. 7** Coro funebre *A un pianto a un gemito*

**N.8** Rondò finale Argelia, *Tardi tardi.*<sup>22</sup>

Il lavoro di Gilardoni è un libretto di ottima fattura che in tutte le sue parti riesce a dare un senso di completezza alla vicenda. Ci sono però elementi che dal dramma di Caignez (1804), passando per quello di Marchionni, non sono confluiti nel Libretto, a partire dalla suddivisione degli atti: entrambi i drammi sono composti da 3 atti mentre il libretto da due.

Leggendo *Il Proscritto Romano* di Marchionni del 1825, si riescono a comprendere alcuni dettagli che rimangono insoluti nel libretto.

<sup>21</sup> Ibid. pag. 32.

<sup>22</sup> DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, *L'Esule di Roma*, manoscritto.

Nella scena seconda del I atto del dramma c'è un importantissimo dialogo tra Leontina (poi Argelia nell'opera) ed Eumene (suo confidente al posto di Emilia) in cui si svelano i rapporti che intercorrevano tra la famiglia di Murena e quella di Settimio ed ancor più il vero motivo della cospirazione fatta contro il tribuno. Qui Leontina viene invitata dal padre a sposare il figlio adottivo dell'Imperatore Tiberio perché innamorato di lei. Questa, colta dallo sgomento, confessa ingenuamente di amare Settimio. Seiano, da tempo invidioso di Settimio per le sue vittorie belliche, visto come rivale, fece di tutto affinché l'imperatore lo vedesse di cattivo occhio:

*Leont.* Scoppiò in somma una congiura contro Sejano. Sai bene, che il cospirare contro costui, è lo stesso che attentare alla vita di Tiberio. Settimio era perfettamente straniero a questo basso raggiro; ma il vendicativo Sejano, pervenne, non so con quai mezzi, a farnelo accusare di complicità. Tiberio fu ingannato; gli autori della congiura proscritti, e l'innocente Settimio segnato sulla lista fatale. Poco dopo il Prence morì. [...] Passò breve stagione e [mio padre] mi propose l'imeneo di Publio»<sup>23</sup>

Sempre nel dramma sono delineati molto attentamente due passaggi fondamentali per la comprensione della *consecutio temporum* della vicenda e soprattutto della sua risoluzione. Essi sono il racconto dell'incontro tra Settimio e Muzio (nell'opera Flavio) contenente la scoperta dei documenti con i nomi dei suoi traditori, tra cui Murena, e il racconto dell'incontro tra Settimio ed il leone. Quest'ultimo passaggio, confluisce nel libretto di Gilardoni, ma non viene intonato dal compositore e nella stampa del 1828 è riportato tra virgolette.

«Arg.» Che narri?..  
Set.» Il vero. Argelia,  
» tanta non serva l'uom riconoscenza,  
» quanta ne sente il brutto e il più feroce!

<sup>23</sup> MARCHIONNI LUIGI, *Il Proscritto Romano*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli, 1825, pp. 8-10.

» Se di Roma lontan quanto sofferi,  
 » La trista istoria tesserti volessi,  
 » Troppo lunga saria. » saper ti basti,  
 che negandomi asil qualunque regno,  
 » Fin nel Caucaso giunsi.  
 » Quivi per tetto altra spelonca elessi;  
 » Nè avea compagni al duol che m'assalia,  
 » fuori di te la cara immagine, quando  
 » Da ruggito fui scosso di Leon! Lo vidi  
 » A me appressar! Tremai! M'offrii suo pasto.  
 » Ma lunge dall'offendermi,  
 » Quasi cercasse aita,  
 » sollevandol mostravami l'artiglio,  
 » tutto di sangue intriso,  
 » E dentro cui confitta era una spina,  
 » Che ardito io trassi, e che perciò d'allora  
 » Di me compagno, e difensor divenne!»<sup>24</sup>

La scena, giustamente ridotta dal librettista al fine di favorirne la resa musicale, era stata ampiamente descritta da Marchionni il quale racconta, con dovizie di particolari, l'esilio di Settimio delineando l'intera scena quasi in chiave omerica<sup>25</sup>.

Viene a ricongiungersi così l'ultimo tassello di questo puzzle, il quale spiega il finale dell'opera. Settimio, dopo aver errato per molto tempo, per rifugiarsi da alcuni barbari si imbatte in una caverna. Qui, dopo di lui arriva un leone, che invece di sbranarlo chiede di essere aiutato a togliere una spina dalla zampa. Il prode condottiero, armato di coraggio, soccorre l'animale ferito il quale si affida a lui come fidato difensore.

*Settimio.* Leontina, mel crederai? Da quel giorno egli divenne la mia guardia, il mio difensore contro cento, e cento altre belve feroci, tanto comuni in quella inospita terra. Da quel giorno io quasi sempre mi alimentai de' frutti della caccia di cui egli mi lasciava la scelta ed in quell'orrida grotta, da quel di memorabile... chi il crederebbe? Io dormiva tranquillamente al suo fianco.»<sup>26</sup>

<sup>24</sup> GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, op. cit. pp. 15-17.

<sup>25</sup> MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pp. 33-35.

<sup>26</sup> MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pp. 33-35.

Lo stesso leone, all'insaputa di Settimio, e con lo stupore di tutti, viene a trovarsi all'interno dell'arena tra le belve che avrebbero dovuto sbranare il condannato. La fiera, riconoscendo colui che l'aveva curato, lo risparmia, anzi lo difende dagli altri feroci animali.

La figura del leone porta con sé una serie di significati non trascurabili, primo dei quali quelli che Dante aveva attribuito alle fiere incontrate nel primo canto della Divina Commedia, la quale verosimilmente non era affatto sconosciuta ai letterati primo ottocenteschi. Le *lion*, nei suoi molteplici significati, conserva al suo interno la simbologia dantesca raffigurando la superbia e la violenza, in questo caso quella degli uomini verso i propri simili. Al suo interno però nasconde anche la possibilità della compassione, dell'aiuto, della fratellanza del rispetto dell'altro. Il leone incontrato da Dante non ha intenzione di risparmiarlo (anche se sappiamo che lo fa, altrimenti il percorso del poeta si sarebbe interrotto ancor prima di iniziare), e come i suoi contemporanei non l'avevano risparmiato dalle accuse di complotto, costringendolo all'esilio, anche dai nemici di Settimio non viene graziato per le diffamazioni fatte dai suoi avversari tanto che è costretto, egli stesso, alla proscrizione. La belva acquista dunque il ruolo di fulcro della vicenda: se non fosse stato presente non ci sarebbe stata la risoluzione del dramma e Settimio sarebbe stato sbranato dalle belve. Lo si potrebbe quindi definire quasi un *deus ex-machina*, (e nel dramma di Marchionni a tutti gli effetti è così, ossia un avvenimento ad opera della Sacerdotessa di Vesta, sorella di Settimio), che entra in scena in soccorso degli uomini. Ma se nella tradizione operistica l'elemento divino che arriva in scena per salvare l'uomo e per ristabilire gli equilibri era stato raffigurato tramite cantanti che entravano in scena con effetti scenografici spettacolari, al fine di estasiare e colpire lo spettatore, servendosi di macchine sceniche all'avanguardia, l'effettiva realizzazione scenica della presenza di un leone in scena poteva risultare veramente difficoltosa ed ecco spiegata l'omissione in musica da parte del compositore, meramente per motivi tecnici legati alla realizzazione.

Il finale del dramma, del libretto e di conseguenza dell'opera, non potevano non tenere conto di questa problematica attuativa e pertanto la risoluzione della vicenda è affidata alla narrazione di un personaggio. Nel libretto questo compito è affidato a Settimio che in sole due battute liquida l'intera situazione. Nel dramma è invece Eumene a parlare descrivendo con dovizie di particolari l'accaduto<sup>27</sup>.

È doveroso soffermarsi brevemente sulle figure di Publio e di Argelia. Il primo è caratterizzato dall'onestà, dalla grandezza d'animo, dall'amicizia, dall'altruismo, dall'astuzia, dalla caparbità. Fino alla fine, prova senza abbattersi, senza tirarsi indietro, a salvare il suo compagno innocente che è allo stesso tempo suo rivale in amore. Libera Argelia dalla promessa fattagli per il matrimonio, nonostante sia innamorato egli stesso di lei, ed aiuta Settimio ad evadere dal carcere, grazie alle sue conoscenze, rischiando in prima persona, affinché i due amanti possano incontrarsi una volta ancora durante una festa in casa di Murena. Escogita un piano perfetto, interpellando la sorella di Settimio, Fulvia, grande Sacerdotessa di Vesta ad intercedere presso Tiberio per scagionare il fratello. Ed infine corre per parlare con Tiberio e minaccia Seiano dopo l'ennesimo tentativo accusatorio nei confronti di Settimio.

«*Sejano*. Littori, arrestate di nuovo Settimio... obbedite.

*Publio opponendosi*). Littori, fermate. Senti, Sejano. Quest'infelice più non t'appartiene. Consumato è il giudizio che lo condanna. Egli ha subito il supplizio e tu ne ordini un secondo? Ebbene, in faccia al popolo io ti accuso d'infrazione alle leggi, e Tiberio mi ascolterà.»<sup>28</sup>

Argelia, invece ingenua ed innamorata, diretta discendente della comédie larmoyante, attende il susseguirsi degli avvenimenti. Ella non agisce. Attende, soffre, piange. L'unico atto di azione, nel senso drammatico del termine, è al termine della vicenda

<sup>27</sup> MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pp. 58-60

<sup>28</sup> MARCHIONNI LUIGI, op. cit. pag.62.

quando accenna ad appressarsi all'arena ma anche qui viene interrotta dagli eventi e nello specifico da una marcia funebre. Ancora, ella è continuamente stabile nel limbo della sua indecisione di assecondare le scelte del padre o le volontà del proprio cuore.

*Leont.* Rimasi come colpita da un fulmine, indi tratta di senno dal mio cordoglio, pronunziai, non volendo, il dolce nome dell'unico e caro oggetto dell'amor mio. Fremè il padre; mi vietò di mai più rimirare Settimio, e m'impose di amare il Prence; come se in anima ben fatta fosse un sentimento l'amore che può nascere, morire, svolgersi, e tramutarsi a seconda de' casi, e delle circostanze.<sup>29</sup>

L'unica decisione che prende è quella di distruggere i fogli contenenti i nomi dei cospiratori, tra cui quello di suo padre. Con le parole «Fui figlia, prima di essere amante»<sup>30</sup> nel dramma e «Son figlia! / Deggio serbar tuoi dì!.. / Quando il mio core / feriva amore; / già mi eri padre; / Vivea per te!»<sup>31</sup> afferma la sua scelta. Questo aspetto è emblematico della condizione della donna (e della prima-donna) all'interno del melodramma ottocentesco, soggiogata al volere paterno che si fa portavoce di un progetto superiore, definito essenzialmente in termini di conduzione della dinamica familiare in favore di una condizione di rispettabilità borghese propria dell'Ottocento che manifesta in questo momento una sovrapposizione di livelli drammaturgici: l'ambientazione nell'antica Roma imperialista e l'assetto sociale della comunità coeva al librettista. La conseguenza di questa sottomissione al patriarcato in ambito familiare porta al fallimento e all'estinguersi dell'esistenza dei due amanti: si prendano come altri esempi il funesto finale della *Lucia di Lammermoor* e quello fatale dei *Capuleti e Montecchi*. Anche in questo si può ravvisare come la traccia del *triangolo amoroso* proprio della costruzione melo-drammatica ottocentesca inizia a farsi evidente.

<sup>29</sup> MARCHIONNI LUIGI, *Il Proscritto Romano*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli, 1825, pp. 8-10.

<sup>30</sup> *Ibid.* pag. 45.

<sup>31</sup> GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, *op. cit.* pag. 27.

La musica, scritta per l'Esule, come anticipato dall'estratto precedente, risulta molto innovativa.

«[...] Nella musica teatrale del di d'oggi siamo costretti ad accontentarci di quattro pregi, intelligenza, gusto, astuta *destrezza di mano* e brevità! Quest'ultimo merito non è il meno lodabile nell'*Esule di Roma* di Donizetti. Eccovene il nostro giudizio: [...]»<sup>32</sup> ineguaglianza di stile, che a molte orecchie non garba sempre e talora arreca vero dispetto all'intera platea, come p.e. là (nell'ultimo tempo del I.o duetto fra il Soprano ed il Tenore) dove, una *tripoletta alla barcalora* ne fa desiderare il tremulo ghittarino dei nostri trovadori da bettola: - un'istrumentazione qualche volta troppo frastuonante: p.e. nel finale dell'introduzione, ove la voce del primo basso v'è all'*unisono* colla tromba, ec. - poca unità nel tornio dei *pezzi*, massime quanto al ritmo, in certi luoghi mal appropriato: - poca fusione fra i *passi di carattere* ed i *forti*. In genere poi all'indole di quasi tutti i pezzi, assai più che non il carattere appassionato dei tre personaggi del melodramma traspare il buono e placido umore del maestro, che di dopo pranzo, si siede al clavicembalo e scrive.

Ma ci hanno di molte belle e buone modulazioni massime negli *adagio*: armonie robuste, talora all'eccesso: ben applicato l'uso dei tuoni minori, oggi tanto di mossa: quieti e sobrii gli accompagnamenti, non un solo però di nuovo conio: ottimo il *basso fondamentale* e la *messa generale delle parti*.»<sup>33</sup>

[Fig. 1. DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, L'Esule di Roma, riduzione per Canto e Pianoforte, Londra, Donizetti Edition, 1981, pag. 62.]

Il primo elemento che è d'obbligo sottolineare è la generale tinta brunita che il tessuto orchestrale genera man mano che le situazioni della vicenda si fanno più intense.

<sup>32</sup> «(e chi ne sa più di noi, dica quel che vuole, non ce ne importa un cavolo)» in *La Vespa*, Milano, a. II, 1828, quarto trimestre, pag. 23 in BINI ANNALISA, COMMONS GEREY, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Skira, 1997, pag. 165-166.

<sup>33</sup> Ibid.

Seguendo l'insegnamento che il sommo maestro Rossini aveva sperimentato nel genere serio, Donizetti colora di *romanticismo* i poetici recitativi composti dal librettista condendoli con dei lunghi cantabili che si intrecciano al solo declamato percorrendo la strada di una composizione estremamente fluida.

Nello specifico un accordo di settima diminuita sul MI che risolve su un LA bemolle minore alle parole: «e un solo accento proferir il dolor non le permise», pronunciate da Settimio nel ricordare l'impotenza sua e di Argelia durante il loro addio, rende con precisione l'atmosfera cupa e densa del dramma.

William Ashbrook affermava che «se si eccettuano l'efficace Larghetto nel terzetto finale del primo atto e l'episodio del delirio di Murena, è difficile trovare in questa partitura fredda e impettita qualcosa che susciti entusiasmo»<sup>34</sup>.

Non si può essere completamente d'accordo. A seguito del recitativo che introduce l'Aria del primo atto di Settimio, si possono trovare molti elementi innovativi soprattutto nel duetto con Argelia. Una melodia semplice è affidata al flauto che sostenuto da un tenero arpeggio dell'arpa creano un'atmosfera molto intima quasi anticipatrice di alcuni passaggi della *Lucia di Lammermoor* del '35. Ma in questo momento i due personaggi non parlano direttamente l'uno con l'altro lasciando lo spazio alla musica di fare da collante tra i due cuori, quasi come in un parlante verdiano; tutto questo su un tema dolce e melodioso che non ritorna più in tutta l'opera. Sulla scena si vedono Settimio nascosto, che non vuole essere notato, ed Argelia con le sue ancelle. L'eroe romano percepisce la voce di Argelia e si stupisce di averla ritrovata mentre lei lamenta il suo «rio destino», costretta a stare lontana dal suo amato. Questo inciso, costruito nella tonalità di SOL maggiore, vede l'arpa, il flauto e le voci di conseguenza muoversi su un tappeto di SOL maggiore, LA minore, RE maggiore, MI minore, LA minore e RE maggiore, per poi ripetere più volte questa successione

<sup>34</sup> Ibid.

creando un'ambientazione tenue, romantica (nelle sue molteplici accezioni) e fortemente sentimentale<sup>35</sup>. Il duetto prosegue poi con un allegro agitato, precursore di alcuni passaggi della *Norma* di Bellini e delle prime composizioni verdiane. Il melodramma mantiene la sua caratteristica eroica e non può mancare un tema baldanzoso che carichi i personaggi coinvolgendoli in un climax il quale culmina come di consueto con le code finali. Si mescolano quindi elementi nuovi ed elementi cari alla tradizione ed al pubblico.

Elemento centrale dell'opera è il finale del primo atto, *Murena il genitor*<sup>36</sup> un terzetto, che rompe le righe portando fuoristrada gli ascoltatori dell'epoca.

Una recensione dell'anno 1828 del *Giornale del Regno delle Due Sicilie* concentra l'intero articolo solamente ad intessere lodi su questo numero musicale:

«Or il Terzetto, almeno fino alla sua prima metà, è non solo il miglior pezzo di genere eroico scritto dal Donizetti, ma deve benanco annoverarsi fra i capo-lavori del moderno teatro melodrammatico per la verità e la forza con che il contrasto delle più grandi passioni è ivi dipinto, se così ci si permette di spiegarci, co' più vivi colori della musica: Che se non solleticanica contribuisce a farci profondamente sentire i pregi del bello eminente, e a trarne ad applaudire a furore un pezzo sublimemente patetico, chi è di noi che non voglia preferire a tal riguardo quest'aria a qualunque altra; e che deve pensarsi d'un paese in cui l'aria stessa dà tanta vita all'anima, e tale entusiasmo alla ragione?»<sup>37</sup>

Si era soliti nella scrittura rossiniana e non solo, ancor prima quella mozartiana o della scuola napoletana, vedere nel finale il dispiegamento di tutte le fonti sonore a disposizione. Un crescendo (chiamato poi *rossiniano*) su tutti i fronti: timbrico, sonoro, ritmico, di masse etc.. Tutti i personaggi indipendentemente dalla loro importanza nella scala gerarchica delle funzioni drammaturgiche salivano sul palco

<sup>35</sup> Si veda il duetto tra Settimio ed Argelia: DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, *L'Esule di Roma*, riduzione per Canto e Pianoforte, Londra, Donizetti Edition, 1981, pp. 70-73.

<sup>36</sup> DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, op. cit. pag. 117.

<sup>37</sup> *Giornale del Regno delle Due Sicilie*, Napoli, sabato 30 agosto 1828 in BINI ANNALISA, COMMONS GERMANY, op. cit. pp. 164-165.

per contribuire all'impegno musicale del finale che di norma aveva come obiettivo quello di sospendere la narrazione e rendere ancora più contorto l'intreccio della vicenda al fine di catturare l'attenzione degli spettatori assicurandosi l'interesse per l'atto successivo. Un finale di grandi dimensioni, anche secondo Stendhal, non poteva mancare all'interno dell'opera. Donizetti smonta questa convenzione: ma non è un caso isolato. Il finale del primo atto dell'*Esule* quindi è costituito da un terzetto che sì, conserva le sue peculiarità drammaturgiche ma ne disgrega quelle formali e strutturali, dando il "la" a molti suoi colleghi, tra cui il Bellini a seguire questa pratica ad esempio per il finale di *Norma* del 1831.

Composto da due sezioni, inizia con un piccolo recitativo accompagnato che sfocia in un *larghetto* in cui si inserisce Murena il quale, rivedendo Settimio, resta straziato e si strugge in un canto di pietà; Argelia è turbata da tanta sofferenza e cerca di trovare una soluzione con Settimio che dapprima ripercorre il suo incontro con Flavio e poi si proclama fiero di essere romano: le voci si intrecciano in uno straziante concertato che della tonalità di SI bemolle maggiore ondeggia sul V e sul IV grado minore. Murena invita i due amanti a fuggire insieme ma Settimio non accetta pur di conservare il suo onore e quello di Murena. Inizia quindi un *moderato* che porterà alla stretta conclusiva. Ogni personaggio ripete la stessa frase musicale esprimendo il proprio pensiero. Settimio rassicura Murena: nessuno scoprirà la sua colpa ed Argelia ha paura per il suo amato e per il padre che vuole uccidersi. Questa sezione vede come centro tonale il RE maggiore e conserva un andamento marziale; l'elemento di spicco sono una semiminima con il punto e una semicroma reiterate per otto battute<sup>38</sup>. L'inciso puntato, caratteristico delle situazioni eroiche, sarà uno degli elementi principe della scrittura verdiana. Il primo atto terminando con le code finali segue la consuetudine della cadenza perfetta.

<sup>38</sup> DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, op. cit. pp. 140-145.

Nel secondo atto sembra esserci una marcia indietro da parte del compositore: scompaiono gli elementi di novità per tornare nella sacralità del dramma serio. Il riferimento più spiccatamente emergente è la *Semiramide* di Gioacchino Rossini, opera seria per eccellenza che ha fatto scuola a generazioni di compositori. Un breve coro introduce l'Aria di Murena che bisogna necessariamente confrontare con l'Aria di Assur del capolavoro rossiniano. Proprio come il principe del sangue di Belo che immagina di vedere l'ombra di Nino, il senatore romano è colto da allucinazioni: vede Settimio sbranato dalle belve ed è preso dal delirio; i suoi congiunti, il coro, cercano di farlo tornare in se ma falliscono. Andando oltre la situazione drammatica si legge nella scrittura musicale un chiarissimo riferimento alla punteggiatura rossiniana. L'accompagnamento del cantabile è pressappoco lo stesso: un andamento agitato composto da terzine il cui accento è affidato ai bassi. Un altro elemento importante è il ritmo anapestico, ritmo premonitore della morte per eccellenza, che prevale sia nella linea melodica cantata da Murena sia nel *pertichino* affidato al coro. D'altronde il senatore sta invocando la sua fine in tutti i modi e le sue parole non fanno altro che presagirla: «dal fremere cessate, svenarmi or or saprò!... sarete vendicate; il cor mi svellerò»<sup>39</sup>. La cabaletta dell'aria in entrambi i casi trova i due personaggi pronti ad affrontare il proprio destino: Assur sfiderà la sorte, Murena la morte. Il ritmo eroico puntato è prevalente nell'accompagnamento di Donizetti il quale dipinge il tema di Murena con delle successioni di arpeggi di croma puntati e semicroma raddoppiati dai bassi. Dopo l'enunciazione del tema della cabaletta un inciso del coro in *più mosso* apre la strada alla ripetizione della cabaletta che sfocerà nella rapida stretta finale. Lo stilema è quello della *solita forma* (recitativo, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta). Durante questa ricerca è emerso che l'aria di Murena è uno dei primi esempi, se non il primo in assoluto, in cui Donizetti sperimenta una scena di pazzia. Arriverà alla

<sup>39</sup> GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO, op. cit. pag. 23.

forma più completa qualche anno più avanti con la scena affidata a Lucia nella *Lucia di Lammermoor*.

Subito dopo l'aria, Murena, canta un duetto con sua figlia alla quale chiede di assistere la sorella Elimia; questo è caratterizza da una scrittura estatica e fortemente realistica, quasi onomatopeica, che sospende il tempo fra i singhiozzi di Argelia, sulle parole «cor, non regge», e il pianto di suo padre<sup>40</sup>:

The image displays two systems of musical notation. The first system features Argelia (soprano) and Murena (bass) with piano accompaniment. Argelia's lyrics are "Pa-dre, pa - dre, (ah, no, non)". Murena's lyrics are "Dil-le dil-le dil - le, (ah, no, non)". The piano part consists of a simple accompaniment. The second system continues the duet with Argelia (Ar.) and Murena (Mur.) singing "reg - - - ge, no, no, no, non reg - ge il". The piano accompaniment is more active, featuring sixteenth-note patterns and chords.

<sup>40</sup> DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, op. cit. pp. 195-196.

[Fig. 2. DONIZETTI GAETANO - GILARDONI DOMENICO, L'Esule di Roma, riduzione per Canto e Pianoforte, Londra, Donizetti Edition, 1981, pp. 195-196.]

La sezione seguente acquista un tempo incalzante e come di tradizione lei pronuncia la sua frase, lui di conseguenza la ripete e assieme ancora una volta verso la conclusione. Intanto Argelia ha distrutto i fogli e si ode da lontano una marcia funebre intonata dal coro di congiunti di Murena e di schiave di Argelia. La velocità è *andante moderato* e ci si trova, non a caso, in tonalità di DO minore. Anche in questo caso riecheggia l'anapesto, presagendo l'ingresso di Settimio nell'Arena e l'imminente sua morte. La marcia funebre è un numero che si trova frequentemente nelle opere primo ottocentesche: si pensi alla marcia funebre del second'atto del *Ricciardo e Zoraide* del 1818 di Rossini anche esso nella medesima tonalità e il coro funebre dei *Capuleti e i Montecchi* di Bellini per la morte di Giulietta.

L'opera sta per volgere al termine, c'è un ultimo impeto di Argelia prima del finale e un passaggio che sembra rischiarare le tenebre prima del cantabile dell'aria conclusiva affidata al soprano con un ricercato raddoppio di un corno inglese che figurano l'intimità del dolore dell'amante. La scena si agita e nel tempo di mezzo viene annunciata la vittoria di Settimio. La conclusione affidata ad Argelia presenta una

scrittura fortemente rossiniana nelle pagine più gioiose della sua produzione ricalcando leggermente la cavatina di Ninetta nel *La Gazza Ladra* di Rossini del 1817. Per concludere questa ricostruzione è significativo riportare una recensione datata 7 gennaio 1828 in cui si lodano la bravura degli interpreti e la bellezza della composizione di Donizetti:

«Napoli

L'Esule di Roma continua a piacere, ed il duetto fra Argelia (signora Tosi) e Settimio (sig. Winter) viene ogni sera applaudito, né sarà giammai cantato privo di applausi.

Ma il pezzo più bello dello spartito si, è il terzetto del primo atto fra i suddetti lodevoli attori, ed il rinomato Lablache; e l'esecuzione di questo egregio lavoro musicale fa agli indicati artisti grandissimo onore.»<sup>41</sup>

### Bibliografia

**ASHBROOK WILLIAM**, *Donizetti le opere*, Torino, EDT, 1987.

**ASHBROOK WILLIAM**, *Donizetti la vita*, Torino, EDT, 1982.

**ASHBROOK WILLIAM**, *The Exile from Rome, or the Proscribed man*, published online, 2002.

(<https://doi-org.ezproxy.unibo.it/10.1093/gmo/9781561592630.article.O901453>)

**APPOLONIA GIORGIO**, *Le voci di Rossini*, Torino, Edizioni Eda, 1992.

**BEGHELLI MARCO**, *D'acciaccature, d'accenti e d'altre minuzie*, in Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica, Firenze, Leo S. Olschki, 2004, pp. 44 - 59 (atti di: Vincenzo Bellini: verso l'edizione critica, Siena, 1 - 3 giugno 2000) [Contributo in Atti di convegno]

<sup>41</sup> Fogli di Roma, *Corriere delle Dame*, Milano, n. 6, 9 febbraio 1828 in BINI ANNALISA, COMMONS GEREY, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Skira, 1997, pag 163.

**BINI ANNALISA, COMMONS GEREMY**, *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Milano, Accademia nazionale di Santa Cecilia, Skira, 1997.

**CAIGNIEZ LOUIS-CHARLES**, *Androclès, ou Le lion reconnaissant, Mélodrame en trois acte*, Parigi, Libraire Chez Barba, 1804

**CELLETTI RODOLFO**, *Storia del belcanto*, Scandicci (FI), La nuova Italia, 1983.

**D'AMICO SILVIO**, *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Unedi - unione editoriale, 1975.

**D'AURELIO ROCCO**, *Domenico Donzelli, un interprete tante voci*, Tesi di Laurea Magistrale, Università Alma Mater Studiorum di Bologna, a. a. 2019-2020, relatore Marco Beghelli.

**DONIZETTI GAETANO**, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, a cura di Zavadini Guido, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948, lettera n° 38.

**FABBRI PAOLO**, *Metro e canto nell'opera italiana*, Torino, EDT, 1988.

**FLORIMO FRANCESCO**, *Cenno storico sulla scuola musicale di Napoli*, vol. I, Napoli, Tipografia di Lorenzo Rocco, 1869.

**FLORIMO FRANCESCO**, *La scuola musicale di Napoli e i suoi conservatori con uno sguardo sulla storia della musica in italia*, vol. I, II, III, IV, Bologna, Forni, 1969.

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, *L'Esule di Roma*, Napoli, tipografia Flautina, 1828

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, *L'Esule di Roma*, Milano, Antonio Fontana, 1828

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, *L'Esule di Roma*, stamperia Fantosini, 1830

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, *L'Esule di Roma*, Corfù, 1832.

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, L'Esule di Roma, Trieste, 1833

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, L'Esule di Roma, per Geminiano Vincenzi e compagno, Modena, 1833.

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, L'Esule di Roma, tipografia Natali, Bergamo, 1840.

**GILARDONI DOMENICO - DONIZETTI GAETANO**, *L'Esule di Roma*, Tipografo Antonio Del Majno, Piacenza, 1842.

**GRECO FRANCO CARMELO - DI BENEDETTO RENATO**, *Donizetti, Napoli, l'Europa*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2000.

**LANDINI GIANCARLO**, capitolo *Gaetano Donizetti*, in *Grandi operisti italiani*, Milano, periodici San Paolo s.r.l., supplemento a *Famiglia Cristiana*.

**LEONELLI NARDO**, *Enciclopedia biografica e bibliografica italiana*, serie IX, *Attori tragici, attori comici*, secondo volume, Roma, Istituto editoriale italiano Bernardo Carlo Tosi, 1944.

**LIPPMANN FRIEDRICH**, *Vincenzo Bellini e l'opera del suo tempo. Studi sul libretto, la forma delle arie e la melodia* (1969), edizione italiana riveduta in Maria Rosaria Adamo - Friedrich Lippmann, Bincenzo Bellini, Torino, ERI, 1981

**MARCHIONNI LUIGI**, *Il Proscritto Romano*, dramma storico in tre atti, Napoli, presso Gaetano Nobile e C. Editori, 1825.

**MARCHIONNI LUIGI**, *Il Proscritto Romano*, Gaetano Nobile e C. Editori, Napoli, 1825, pp. 8-10.

**MONGRÉDIEN JEAN**, *Le Théâtre-Italien de Paris 1801-1831: cronologie et documents*, 8 voll. Lyon, Symétrie, Palazzetto Bru-Zane centre de musique romantique française, 2008.

**PACINI GIOVANNI**, *Le mie memorie artistiche*, Firenze, Guidi, 1865.

**PACINI GIOVANNI**, *Le mie memorie artistiche (edite ed inedite)*, a cura di Ferdinando Magnani, Firenze, Le Monnier, 1875.

**PANOFKA ENRICO**, *Voci e cantanti*, Firenze, Arnaldo Forni Editori, 1871.

**RASI LUIGI**, *Comici italiani, biografia, bibliografia, iconografia*, Firenze, Francesco Lumachi libraio-editore, 1905.

**REGLI FRANCESCO**, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri e concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, Ecc. Ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

**REGLI FRANCESCO**, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, ristampa anastatica dell'edizione di Torino, 1860.

**SCHMIDL CARLO**, *Dizionario Universale dei Musicisti*, Milano [etc], G. Ricordi & C., 1887.

### **Epistolari**

**BELLINI VINCENZO**, *Vincenzo Bellini Carteggi*, a cura di Graziella Seminara, Firenze, Olschki, 2017.

**DONIZETTI GAETANO**, *Donizetti: vita, musiche, epistolario*, a cura di Zavadini Guido, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1948.

**MAYR GIOVANNI SIMONE**, *Il Carteggio Mayr*, a cura di Paolo Fabbri, vol. II Bergamo, Fondazione Donizetti, 2010.

**MAYR GIOVANNI SIMONE**, *Il carteggio Mayr*, a cura di Paolo Fabbri, vol. III, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2010.

**MERCADANTE SAVERIO**, *Saverio Mercadante: biografia epistolaria*, a cura di Santo Palermo, Fasano di Puglia, Schena, 1985.

**ROSSINI GIOACHINO**, *Lettere e documenti*, 5 voll., a cura di Bruno Cagli e Sergio Ragni, Pesaro, Fondazione G. Rossini, 1992-2020.

**VACCAJ NICOLA**, *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la biblioteca comunale Filelfica di Tolentino*, a cura di Jeremy Commons, Tomo I, Torino, Giancarlo Zedde, 2008.

**VACCAJ NICOLA**, *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la biblioteca comunale Filelfica di Tolentino*, a cura di Jeremy Commons, Tomo II, Torino, Giancarlo Zedde, 2008.

**CRÉATION MUSICALE ET STRATÉGIES OBLIQUES \_ LA 114ÈME CARTE**

CHARLIE GALIBERT

« J'adresse mon salut à tous les habitants de la Terre, moi, Mamma Africa, suspension en noix de coco et tranches de bambous accrochée au cerisier trentenaire de la Clua, chantant mon carillon de bois au moindre coup de vent, dont la rythmique évoque le lancinant début du « Larsk tongues in Aspic » (part 1) de King Crimson (1976)<sup>1</sup>, dont personne ne se rappelle, sauf moi, et dont l'obsédante musique monte dans l'espace jusqu'à la bulle originaire du début du temps parmi tous les chants du monde.

Tam-tam, tam-tam, tam-tam.

Les saisons m'ont usée, la pluie, le soleil, le vent, la chaleur, le froid. Je touche au bout de ma vie. Bientôt je vais tomber. On ne m'entendra plus. On ne s'apercevra même pas qu'on ne m'entend plus

Tam-tam, tam-tam, tam-tam

Mais ce n'est pas important. J'ai fait mon taf. Là-haut tout là-haut, plus haut que les oiseaux, on m'entendra toujours. On m'entendra à jamais. Même Laïka m'entendra à jamais. Ça tombe bien, c'est pour elle que je joue.

Tam-tam, tam-tam, tam-tam »

(Charlie Galibert, Mamma Africa, Textoeuf, inédit).

« Ne pas faire ce que personne n'avait jamais pensé à ne pas faire »

(Daniel Schmidt, in Olivier Bernard, 2022, p. 417)

\*\*\*

Nous sommes séparés du Monde, perdus, nous le cherchons. Nous cherchons à le montrer/faire entendre à nos frères et sœurs humains par et dans des œuvres/artefacts plus ou moins vivants, plus ou moins compréhensibles, mais authentiques et sincères pour peu qu'ils soient illuminés, émerveillés, possédés, car nous voulons prendre nos frères et sœurs dans nos bras pour que le Monde *Nous* prenne tous et toutes dans les siens.

<sup>1</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=CVb2tnFN5AA>

La peinture, l'écriture, la musique - tout l'art - (la science ? le sens commun ? = l'*imaginariium* / le *narrativium*<sup>2</sup>) cheminent dans la même inquiétude de retrouvailles/alliance, de prédiction, d'avance sur le temps ou extension/suspension de l'instant, suscitant ainsi une *inspiration* (création, *Eupocalypse*) opposée à l'*expiration* (*Apocalypse*, mort) mortifère de l'*anthropocène-Poubellien* finissant.

### 1. Qu'est-ce que la musique ?

Cette question a-t-elle seulement un sens ? Cela ne recouvre évidemment pas ici le sous questionnement de l'historicité, de l'époque, du type - populaire, savante, académique, contemporaine, post contemporaine - pas plus que la fonction ou le statut de la musique.

Ma proposition sera : *la musique n'est pas (de) la musique. La musique n'est pas la musique.*

L'objet-sujet de cette contribution est d'interroger la musique comme n'allant pas de soi (la musique comme « *sous entendue* » ?) et d'examiner à travers la pratique sur le long terme (1970-2020) d'un compositeur-artiste, Brian Eno (1948 - ), la manière de poser cette question. La création musicale est le style individuel du questionner en acte de ce qu'est la musique.

<sup>2</sup> L'imaginaire, loin d'être une vue de l'imagination, est bien plutôt une vie de l'esprit. L'imaginaire est le combustible qui alimente notre pensée sur le monde et la forme que prend cette pensée. Il contient inséparablement le sens commun, la science et l'art. On peut donc en utiliser toutes les formes : depuis les concepts (science) aux notions (sens commun) en passant par les œuvres (art). Terry Pratchett nomme le *narrativium* cette mise en récit qui constitue la base du rapport humain au monde dans toutes ses formes : orales, écrites, gestuelles, comportementales, de réflexions, d'actions, créations. Pour ma part, je le nomme l'imaginaire. Faculté du pur possible que l'histoire a bien sûr socialisée, l'imaginaire conjoint le *conte vraisemblable* qu'évoque Platon comme l'image même du monde et l'*ouverture-de-l'homme-au monde* qu'évoque la phénoménologie.

## 2. La musique n'est pas La musique. La musique n'est pas MUSIQUE.

**Scolie 1.** Elle est anthropologique, politique, religieuse, économique, objet de la musicologie, individuelle, spirituelle (...).

**Scolie 2.** Elle est art, au sens de représentation, de mise en représentation du Monde, en même temps que Boite noire de cette mise en représentation. Par son activité foisonnante autour, dans et hors-de la musique (Bernard, 2022), Eno n'est ainsi pas un musicien.

**Scolie 3.** On pensera à Tolkien et à la création du monde moins par *Le Verbe* que par *Le Chant*, par le tissage en commun du thème originel d'Iluvatar par les Ainurs (équivalents des anges ou des démiurges), en une harmonie dépassant les limites de l'ouïe, « musique dont les échos atteignirent le Vide qui ne fut plus le Vide » (Tolkien, 1978). Le son, le chant, la musique est incarnation dans le monde de l'espace-temps qui permet aux Ainurs d'entrer dans l'histoire. C'est l'ouverture de l'Être à l'espace-temps et à l'histoire - l'humanisation de l'Être. Illustration de la façon humaine de sortir de l'Être et d'entrer dans l'histoire avec son propre espace temps.

## 3. La musique est une façon de se séparer du monde, de le poser en *représentation*, de l'écartier, l'éloigner, le perdre - en croyant s'en approcher ou le retrouver.

La baleine, le lémurien, le singe hurleur, le vent, la pluie, le froufrou imperceptible de la neige, la chute de pierres, l'orage, les bois de bambous, les oiseaux - l'infinité de l'Être - *SONT* Le Chant du Monde, La Musique du Monde.

**Scolie 1.** On ne saurait confondre Musique du Monde et monde de la musique (espace-temps historique de l'humain).

**Scolie 2.** Au commencement de la musique est la Nature.

Que cherchons nous dans la musique ? Même Wikipedia est capable de nous le dire. Sons, bruits, ruptures, continuité, harmonie, dysharmonie - au commencement de la musique est la nature. La sensibilité humaine et l'imitation des bruits et sons de l'orage, de l'eau, le chant des oiseaux. « La Musique est faite des bruits de la nature et des soupirs de l'âme ». (Henri de Régnier). La nature est la première musicienne ! Combien de productions musicales humaines sont des mises en musique et peintures de la variété des paysages, des lumières et des couleurs, des transpositions pour le chant et les instruments des charmes naturels. Clément Janequin et ses Chants (des oiseaux, de l'alouette, du rossignol), Vivaldi et ses Quatre Saisons, Beethoven et la Symphonie n° 6 « Pastorale », Borodine, Dans les steppes de l'Asie centrale, Debussy, La Mer... La nature est au cœur de l'art romantique. Les bois (Der Freischütz de Weber, les Scènes de la forêt de Schumann, Murmures de la forêt de Wagner), l'eau (Années de Pèlerinage de Liszt, La Moldau de Smetana), la tempête (Tchaïkovski), la nuit (Nocturnes de Chopin), Igor Stravinski (L'Oiseau de Feu, Le Sacre du printemps) ou Béla Bartók (En plein air, Mikrokosmos, Journal d'une mouche pour piano), rendent compte de l'infinité musicale de la nature. Passionné par les oiseaux, Olivier Messiaen en enregistre environ 70 espèces et compose une multitude d'œuvres inspirées par leur chant. Patiemment, il élabore un système complexe et original à partir de ses nombreuses recherches, lui qui considérait que les oiseaux lui avaient tout appris.

**Scolie 3.** Disons-le tout net : la reproduction des sons du monde ou les variations sur les sons du monde ne présente aucun intérêt herméneutique ou analytique dans le cadre de la reproduction/imitation/représentation. Le monde du Beau et du Vrai de Platon. La Représentation n'est rien en effet à l'échelle du Vivant et du Monde<sup>3</sup>. La Représentation est la forme-structure à la fois finie et infinie, ouverte et fermée, qui contient, enferme et donne sa liberté limitée à l'Homme, dont l'Humain ne sort pas. Complexité de la simplicité, aspiration toute platonicienne au Réel et au Vrai. Platonicienne car elle est la forme élémentaire même du conte vraisemblable que le philosophe grec ose comme définition minimale de l'Homme, cet animal de la représentation (« l'Homme a été nommé « Homme », parce que « reconsidérant ce qu'il a vu » - an athron ha opope »). L'Homme est l'être de la représentation, Celui- Qui-Prétend à l'intériorisation de la réalité extérieure et à l'extériorisation de la réalité intérieure. A la différence de l'animal, ce que l'on appelle Homme n'a pas de relation naturelle et immédiate à ce qui EST (La Nature, Le Monde), ni à ce qu'il est (l'Humain, la Culture). Nancy Houston le nomme « l'espèce fabulatrice ». NOTRE condition est la fiction. Toute NOTRE histoire humaine n'est que la façon convaincue illusoire savante artistique politique religieuse, de NOUS la rendre intéressante, de nous rendre intéressant<sup>4</sup>.

La représentation consacre en la travaillant au corps et au cœur, et en en faisant un absolu adorable, exclusif et incluant, l'infime force, à l'échelle planétaire, la présence - minuscule à l'aune de l'Espace et du Temps du Vivant - de la petitesse de l'homme. « Quand nous aurons disparu, écrit Nancy Huston, même si notre soleil continue

<sup>3</sup> La présentation et le développement de la thématique de la représentation, est exposé en détail dans Galibert, 2020, « L'homme du Monde », <https://www.ilsileno.it/edizioni/wp-content/uploads/2020/11/Galibert-II-Sileno-Edizioni.pdf>. J'y renvoie la lectrice et le lecteur en toute humilité et pour ne pas alourdir le présent exposé.

<sup>4</sup> Ce que NOUS ne sommes pas aux yeux des autres êtres peuplant la Planète.

d'émettre lumière et chaleur, il n'y aura plus de Sens nulle part. Aucune larme ne sera versée sur notre absence, aucune conclusion tirée quant à la signification de notre bref passage sur la planète Terre ; cette signification prendra fin avec nous. » Ainsi NOTRE musique disparaîtra-t-elle avec nous - sauf à considérer des ordinateurs auto alimentés nous survivant déroulant une musique répétitive à l'infini ou en générant une démunie de la jouissance même d'aller se perdre dans l'espace interstellaire....

#### 4. La surface des choses

**Scolie 1.** Nous ne cherchons pas ce que nous trouvons. Nous ne trouvons pas ce que nous cherchons. Nous restons à la surface entre le Monde et Nous. Nous ne passons pas de l'autre côté du miroir. À la surface, on peut s'imaginer que tout est en continuité, sans différences. Le son est une bulle à la surface du silence.

De l'autre côté du miroir, la chambre de l'éternel enfant humain est moins bien rangée et les objets sont plus vivants. Les pions du jeu d'échecs parlent. Les fleurs chantent. Il faudrait traverser le miroir pour comprendre que les objets, ainsi que tout ce qui nous entoure, sont vivants. Cette vie se trouve, comme l'expose Deleuze à propos de De l'autre côté du miroir de Carroll, sous la surface. À la surface, on trouve des événements sans rapports avec les êtres, les choses ou ce qui pourrait se constituer comme un état des choses (Deleuze, 1969, 19-20). A la surface le Grand Bouc (Tournier, 1975) peut voler et chanter<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> « Vendredi entraîna Robinson vers le cyprés. Bien avant d'arriver en vue de l'arbre, Robinson crut entendre un concert céleste où se mêlaient des flûtes et des violons. Le vent redoublait de violence quand les deux compagnons parvinrent au pied de l'arbre-chantant. Attaché court à sa plus haute branche, le cerf-volant vibra comme une peau de tambour, tantôt immobile et frémissant, tantôt emporté dans de furieuses embardées. Sous la lumière changeante de la lune, les deux ailes de vautour

**Scolie 2.** Ailleurs qu'à la surface, dans le jeu entre ce côté-ci et l'Autre Côté, entre la représentation et le Monde Vivant, entre La Musique du Monde et le monde de la musique, il y a l'inéclaircissabilité (Galibert, 2021). Le monde de la musique (imitation, transposition, représentation) n'est pas la Musique du Monde.

Peut-être la représentation, la surface, est-elle l'esprit qui fait commencement, commencement incessant, répétition - vérité ? temps ? Une seule note choisie me lie à d'innombrables dangers, à de fréquentes et irrévocables décisions. Il faut écouter et entendre toujours, sans laisser une seconde se relâcher l'intensité de l'émotion, Il faut tenir sa musique. Alors, à un moment, même si mon morceau est là avec toutes ses notes, ses harmonies, sa structure mélodique, il reste quelque chose de défectueux, une discordance à réduire, un silence qui subsiste, une résistance énorme... Si l'on écoute, c'est bien que l'on N'EST PAS le monde. Si l'on écoute, c'est bien que l'on n'entend pas. C'est bien qu'il y a une différence, une résistance, une distance.

On sait bien que le monde ne nous écoute pas ! Mais on veut croire que l'on entend le monde ! C'est à ça que sert la Nature (la mer en constitue un exemple archétypique) : à faire croire à l'éternité, à la vérité. Mais l'espace passe aussi ; l'espace c'est du temps chanté. Le temps est situé aussi ; le temps c'est l'espace hurlant au passage du temps. Il n'y a pas d'adéquation du monde et de l'esprit, pas de vérité. Il y a bien du dehors et du dedans, mais ça ne correspond pas.

s'ouvraient et se fermaient au gré des bourrasques. Ainsi Andoar-volant et Andoar-chantant semblaient réunis dans la même sombre fête. Et il y avait surtout cette musique grave et belle, si déchirante qu'on aurait dit la plainte du grand bouc, mort en sauvant Vendredi. Serrés tous trois sous un rocher, Robinson, Vendredi et la chevrette Anda regardaient de tous leurs yeux ce spectacle terrible, et ils écoutaient de toutes leurs oreilles ce chant qui semblait à la fois tomber des étoiles et monter des profondeurs de la terre » (Tourmier, *Vendredi ou les limbes du Pacifique*, Paris, 1975, Gallimard, chapitre 33)

Moi qui pense que l'homme est pris dans la représentation, le symbolique, la parole, le langage, dans cela qui nous sépare du monde, le langage en tant que notre perte du monde, voilà que la musique me montre qu'il n'y a même pas de représentation. Dehors : rien n'est simplement quelque chose. Dedans : il n'y a pas de rien, jamais, il y a toujours quelque chose. Il est question dans la création même de distance, d'oubli, de perte. Et d'infinité, de puissance. Ce n'est pas à représenter, à faire ressemblance, à chercher une structure, une explication, une compréhension, que le musicien s'attache : ne demande jamais au musicien ce qu'il a voulu (re)composer !

La Nature (encore la mer comme archétype) est le rapport entre l'esprit et la vérité - la distance. Cette distance joue un rôle fondateur dans les représentations que se fait l'esprit humain, C'est peut-être même cela, l'esprit : *la distance*, l'écart, le grand écart avec Le Chant et La Danse du Monde. L'esprit, c'est ce qui fait un nœud dans l'esprit pour ne pas oublier la distance et vouloir la résoudre. Un compositeur se retrouve nez à nez avec une sorte de rhétorique de l'Apocalypse pour faire advenir la vision de ce Rien monstrueux qu'est le Monde : ça va de la profusion des sons à la rétention du souffle.

**Scolie 3.** Je résume : il y a du dehors, il y a du dedans. Entre les deux, il y a de la distance, une perte, une chute. Comment passe-t-on de l'un à l'autre ? Est-ce que l'on peut passer de l'un à l'autre ? Je dis : l'oeuvre (musicale, picturale, littéraire) relève d'une origine indéfinie et d'une fin infinissable. C'est le lieu de tous les commencements. Faire oeuvre (ici musicale) se situe avant, à l'origine de l'aventure humaine au premier pas à la descente de l'arbre,

Même s'ils sont « *Ceux-là-à-l'oreille-de-qui-murmurent-les-pierres* », les musiciens sont aux prises avec L'inéclaircissabilité. Le Presque Rien : un bruit, un son, un

silence, une mélodie. Le Presque-Rien : la composition entière, le morceau tout entier. En fait, cela, ils ne le disent pas. Jamais. Ni comme ça, ni autrement. D'ailleurs, on ne parle pas vraiment de ça, la création. Créer (composer ici), c'est aussi ne pas parler. C'est se taire. C'est hurler sans bruit. D'abord on a envie de hurler. On crie. Ensuite on compose : on traduit dans l'ultra silence de la musique, les cris aigus et brefs de la réalité<sup>6</sup>.

Pour paraphraser Duras ou Cixous, la peinture c'est pour hurler longtemps, pousser des cris jusqu'à la couleur. La littérature, c'est pour hurler longtemps, pousser des cris jusqu'à la musique. La musique c'est pour hurler longtemps, pousser des cris jusqu'au silence.

Je pense ici, j'entends ici, la musique brute de Stockausen, Varese, Xenakis, Berio. Les recherches de Kraftwerk, Cluster, Ashra, Tangerine. La puissance illuminée de Klaus Schultze, (<https://www.youtube.com/watch?v=j-1P-M9-LM&list=RDj-1P-M9-LM&index=1>), à des créations aussi diverses que Throbbing Gristle, Ghedalia Tazartes, The Residents, Laurie Anderson, aujourd'hui Rone ou Anna von Hausswolff. Même aux « Sonals » de Michel Redolfi, ces jingles de moins de 10 secondes qui annoncent individuellement chaque arrêt du tram, à Nice (<https://www.youtube.com/watch?v=isVgOfhOYb8>), en parallèle avec un minuscule aphorisme de Ben.

<sup>6</sup> On se reportera pour l'acception, le statut et le rôle du silence aux travaux de John Cage (1961/2012) et à la suite du présent exposé.

## **5. Le pas de coté. Musique et Temps.**

Vient un moment où l'humain aspire à s'élever (s'enfoncer ?, faire un pas de coté ?) de l'imitation/transposition/représentation/reproduction. Où la création aspire à maîtriser planifier la création par détachement ou indifférence à la reproduction. Repose ou pose autrement l'interrogation sur la question de la musique : en quoi la musique est-elle quelque chose de différent d'autre chose ? Ainsi, l'art de faire des outils fait des sons, la religion chante, l'économie, la politique, l'art musiquent en un sens. En quoi la musique peut-elle être un art, l'art de faire de l'art, quelque chose d'artistique, de séparé. En quoi et comment la musique peut-elle devenir de la musique ?

Comment passe-t-on de l'infini du son à la représentation humaine ? Comment se déplacer dans l'infini ? Comment tenter de le maîtriser, le prévoir, l'apprivoiser, la planifier ? Passer à autre chose, renoncer à l'imitation, la reproduction, la course poursuite, le patinage à la surface débouche sur des recherches de façons de faire, modes d'emploi, des boites, coffrets et valises transportables, des essais-erreurs, hypothèses - à des stratégies. Parfois, d'ailleurs, à des manières esthétiques, artistiques, des trucs qui engagent tout : le corps, l'esprit, les sensations, l'intuition - une/des aesthesis.

La musique est utilisée par beaucoup comme une réponse (quelle qu'elle puisse être : opéra, musique planante, méditation, rave, mouvement social...) alors que la musique est une question. De quelle question est la musique ? La musique pose la question du temps, de l'instant, de la durée, de la mesure et de la démesure. La musique interroge

le temps : Die zeit ist der begriff der da ist / die zeit ist der musik der da ist. Le Temps est le concept qui est là. Le temps est la musique qui est là<sup>7</sup>.

Le temps est la musique de la question....

Die Zeit ist der Begriff selbst, der da ist und als leere Anschauung sich dem Bewußtsein vorstellt; deswegen erscheint der Geist notwendig in der Zeit, und er erscheint so lange in der Zeit, als er nicht seinen reinen Begriff erfaßt, das heißt, nicht die Zeit tilgt<sup>8</sup>.

« Beaucoup de mes chansons ont à voir avec la navigation maritime, avec les bateaux, déclare Eno en interview. Et cette métaphore m'intéresse parce que, quand vous naviguez, vous vous dirigez vous-mêmes en tenant compte de puissants courants. Pour moi cette image de la combinaison entre la volonté humaine et le "Zeitgeist" (le temps qui passe) est très forte . » (Eno, interview, 1998, <http://jeannoel.roueste.free.fr/techno/interviews/eno/eno.html>)

La musique est un aménagement du temps, une adéquation, un refus, un jeu, un flirt. Creusement extension suspension étirement gonflement. Passer sasser filtrer le temps. Arrêter suspendre<sup>9</sup>...

<sup>7</sup> Le déroulé de la puissante réflexion entre la musique et le temps, de leur notable complicité, traverse l'histoire de la réflexion depuis Saint Augustin (Œuvres, 1998), précisément dans son « Traité de la musique », mais également dans « Les Confessions » (X, 33 ; id., Œuvres, 1998) jusqu'à son approfondissement contemporain, par exemple chez Massimo Dona et sa « philosophie de la musique » (2006).

<sup>8</sup> « Le temps est le concept lui-même, qui est là et se présente à la conscience comme perception vide ; donc l'esprit apparaît nécessairement dans le temps, et il apparaît dans le temps tant qu'il ne saisit pas son concept pur, c'est-à-dire qu'il n'efface pas le temps » (Hegel, 1991, Philosophie de l'Esprit, chapitre 8, traduction C.G.)

<sup>9</sup> « Musique sans fin, qui peut-être là aussi longtemps que vous avez envie qu'elle soit là. Je souhaitais aussi que cette musique puisse se déplier différemment tout le temps - comme s'asseoir près d'une rivière : c'est toujours la même rivière, mais elle change sans arrêt » (Eno, 2016, Reflection, self titled).

## 6. Brian Eno, donc.

### Scolie 1. Ambient music.

Précurseur, Brian Eno (<https://www.brian-eno.net>) a défié les lois temporelles dans son approche musicale. Considéré comme l'un des pionniers de l'ambient, une musique expérimentale et minimaliste, son traitement du son est remarqué dès les années 70 alors qu'il fait partie du groupe Roxy Music. Il collabore à plusieurs reprises avec David Bowie, Devo, Ultravox, U2, Coldplay, Genesis, Laurie Anderson, mais aussi John Cage, Gavin Bryars, Philipp Glass... Il se définit lui-même comme « non musicien » et plutôt comme « un explorateur des possibles sonores » (installation sonore, texture sonore, ambiance sonore...), du rock aux musiques de film (notamment *Dune* de David Lynch), en passant par la musique expérimentale et les installations sonores. Il est considéré autant comme le « père spirituel » de la musique d'ambiance<sup>10</sup> que comme une des personnalités les plus influentes et les plus novatrices de la musique populaire. Brian Eno prône une méthodologie de « la théorie sur la pratique, la sérendipité sur la prévoyance et la texture sur l'artisanat ». Dans l'état de création, il met en avant le corps par rapport à la tête, et l'homme par rapport à la machine. Sa façon de ressentir et de penser résonne dans ses musiques où l'espace/temps musical est spécial, intemporel, où les textures sonores sont profondes et douces.

Une musique faite de nappes de synthétiseurs et de mélodies répétitives censées créer le calme et l'espace nécessaire à la détente ou à la réflexion. « *Ambient 1 : Music for*

<sup>10</sup> En 1893, Erik Satie écrit une musique répétitive représentant musicalement l'ambiance d'un cabinet préfectoral. Il va devenir le modèle des minimalistes américains, Cage, Riley, Glass, La Monte Young ou Adams. Satie, compositeur de pièces si pauvres qu'elles en deviennent géniales comme les *Vexations* et leur unique thème joué, sans broncher 840 fois ou encore ces *Musiques d'ameublement*, une tapisserie sonore, un carrelage phonique que l'on écoute d'une oreille seulement. Brian Eno se souviendra de cette œuvre en enregistrant en 1978 son album *Ambient 1 : Music for Airports*.

*airports* » est probablement le plus célèbre des disques de musique d'ambiance. Il s'agit d'un prolongement de « *Discreet Music* » (1975), l'album manifeste de l'ambient music selon Brian Eno où l'on peut entendre une réécriture, sous la forme de trois variations d'après le « *Canon en ré majeur* » de Pachelbel<sup>11</sup>.

<https://www.radiofrance.fr/francemusique/podcasts/maxxi-classique/les-musiques-d-ambiance-d-erik-satie-a-brian-eno-7496717>

Dans ce disque, l'œuvre baroque est jouée par un orchestre à cordes (dirigé par Gavin Bryars), dont les sonorités se mélangent dans un jeu d'échos, le temps est suspendu, de nouvelles harmonies apparaissent.

Ainsi, en 1975, le temps a opéré une rotation sur lui-même puisque des musiques d'ameublement du XIXe siècle et des harpes du XVIIIe siècle ont inspiré à Brian Eno une réécriture étonnante d'une œuvre baroque. Une esthétique planante qu'il développera aussi avec *Low*, *Heroes et Lodger*, trois disques de David Bowie qui feront l'objet, à leur tour, de trois symphonies composées par Philip Glass.

## **Scolie 2.** L'infini, la répétition, le remplissage

La musique est injection de désir d'infini (humain) dans de l'infini (extra humain). Le monde est infini, on ne peut l'appréhender dans sa globalité, mais seulement en *infimes*

<sup>11</sup> La naissance de la musique ambient remonte à 1975 : après un accident de voiture, Brian Eno est cloué dans un lit d'hôpital pendant plusieurs jours. Une amie lui rend visite, et lui propose de mettre de la musique et de laisser l'album tourner en quittant la chambre. Mais le volume est trop bas et frustré, Eno ne peut pas aller monter le son. Il pleut dehors, et Eno commence à écouter les notes d'une harpe qui se confondent avec le bruit des gouttes de pluies. C'est finalement une agréable expérience musicale : il se retrouve dans un paysage sonore avec une musique qui s'intègre à l'environnement et qui ne s'impose pas. De là, lui vient « l'idée de composer une musique qui, au lieu de s'imposer dans l'espace sonore, compose un paysage duquel on peut faire partie. ». C'était l'aube de la musique d'ambiance enregistrée...

parties elles-mêmes possiblement infinies dans leur finitude même. La musique est tentative d'injecter de l'infini humain dans l'infini extra humain, de le fractaliser, le mathématiser (J.S. Bach). Répétition fractalisation démultiplication : Ravel, « Le Bolero », John Surman, « Upon reflexion », Mike Oldfield, « Tubular bells »...

La musique est du temps distendu, explosé, faisant exploser le temps humain par injection d'infini. Une tentative de retrouver-habiter-vivre l'infini extra humain de la nature avec du fini humain démultiplié, répétitif, technologique. Démultiplier ouvrir l'Infini Vivant par de l'infini humain<sup>12</sup>. Extension étirement remplissage du temps jusqu'à l'oublier, jusqu'à en mourir, le chant du sable du sablier sur/dans nos têtes. Possession par la musique/le Temps/le Monde : transe, émerveillement devant le monde.

« A la fin des années 60 et au début des années 70, explique Eno, dans le même interview (1998), les gens ont commencé à écouter la musique de manière différente. C'était probablement parce que les systèmes de hi-fi étaient bien meilleurs et bien moins chers qu'ils ne l'étaient auparavant. Les gens se sont de plus en plus intéressés à la texture du son, à son atmosphère. Et c'est bien sûr de là que la musique psychédélique est sortie. La musique psychédélique est le premier style de pop music qui s'intéresse vraiment aux sons. Ce qui a commencé à se produire, c'est que les gens

<sup>12</sup> S'agissant de « l'infinité » de la musique ou des musiques, on pensera ici à la bande son musicale du documentaire de Werner Herzog, « Requiem pour Katia et Maurice Kraft (2022), <https://www.youtube.com/watch?v=9GRVOVY52Xo>), réalisée par Ernst Reijserger (créations : kourey ndey, early days, song for the living, arrangements de titres préexistants : Stabat Mater, Lahar, d'après J.S Bach : Requiem op.48 : Agnus Dei, Introit, Kyrie / Pie Jesu, Gabriel Fauré, Tu lo Decidiste, Ana Gabriel, Es Demasiado Tarde, Ana Gabriel, Messa da Requiem, Recordance / Lux Aeterna, Verdi, Isolde's Liebestod, Wagner. L'ambition de cette bande son est de coller/révéler/donner à entendre, dans l'espace-temps fini-infini humain, le temps infini de la création de la Terre par les volcans, la Grande Cosmologie Terrienne originaire.

écoutaient moins les paroles et les mélodies que l'atmosphère de la musique. A cette époque, les gens mettaient dans leurs morceaux des orchestres, des chœurs russes classiques, tout ce qu'ils voulaient... J'étais à la recherche d'une musique plus épurée ».

Cage : « 4'33'' » ... de silence (« Everything we do is music » dit Cage, singeant Debussy : « La musique n'est pas dans les notes, mais dans l'espace entre elles »). Occuper, saturer le temps, tel était déjà la Note unique de La Monte Young. Une bonne partie du travail de La Monte Young consiste à se concentrer de plus en plus précisément sur les détails du son. Terry Riley travaille dès les années 50 avec des bandes magnétiques montées en boucle et utilise, durant toute sa carrière, des bandes magnétiques pour créer des effets musicaux, aussi bien en studio que sur scène (« In c », 1964). John Adams, Gavin Bryars Harold Budd, John Hassel, Phillips Glass (« Glasswork », « Einstein on the beach », Hiroshi Yoshimura, Diamanda Galas : autant de créateurs et créatrices qu'a fréquenté, voire influencé, Eno, comme l'atteste sa collaboration avec Robert Fripp, créateur du mythique King Crimson, et retourné à l'expérimentation (« No pussyfooting », « Evening star », ...).

Le musicien, comme tout artiste, est un préposé à la stupéfaction devant le monde, à l'impression que produit *l'insaisissabilité du monde* et qui nous laisse muet, pantois, émerveillé, souffrant et en deuil du monde hors de nous. Cette sensation blanche que nous connaissons tous dans notre simple présence d'humain devant le monde (les couchers de soleil, la mer, le deuil, l'amour, la souffrance, l'émerveillement devant une bête ou devant une œuvre) - *l'esthétique* entendue à la fois comme perception et processus de connaissance et manière d'habiter le sensible et le senti. Le monde est là, devant nous, et tous sens réceptifs - bouche ouverte, mains tendues, yeux écarquillés

- nous souhaitons l'accueillir, nous le prions, l'espérons, le forçons, mais il ne vient pas<sup>13</sup>.

### **Scolie 3.**

L'inaccessibilité du fond du monde ne désire pas l'homme, ce qui est entre le monde et nous, l'espace et le temps qui vibre et coule partout et toujours entre le monde et nous. On se rappellera Yves Klein pour qui La Beauté et Le Beau n'existaient que dans La Nature, l'Humain, l'artiste ne pouvant qu'en être le médium et n'étant en aucun cas le producteur/créateur du Beau et de la Beauté, tout juste, peut-être, du SENS, ce qui est un autre nom de la beauté-vérité pour l'humain. Ou d'Albert Camus disant que le Beau était le Monde SANS L'Humain. Le monde est là, devant nous, et tous sens réceptifs - bouche ouverte, yeux écarquillés - nous souhaitons l'accueillir, le prions, l'espérons, le forçons, mais il ne vient pas. À Tipaza, la respiration du ciel et de la mer est apparue à Camus comme la seule image du sacré : la tendre indifférence du monde, que Pessoa appelle plus radicalement la stupéfiante objectivité du monde. Devant le spectacle du soleil et des nuages courant au-dessus du jardin Boboli (Florence), Camus se sent littéralement projeté hors de lui et en tire la leçon que le monde est beau et que hors du monde il n'y a point de salut, que l'homme n'est rien et que la vérité du monde

<sup>13</sup> « Les ordinateurs sont le reflet des hommes qui les ont développés. Et les hommes qui les ont développés vivent entièrement dans cette partie de leur corps (il montre sa tête). Donc l'acte physique d'utiliser cet objet (il montre la souris) me dégoûte. Ça me rend malade de l'utiliser, je pense que c'est une horrible machine. Quand je dis que les ordinateurs ne sont pas assez africains, je veux dire qu'ils n'impliquent aucune partie de notre corps dans un rythme physique, de façon excitante... Vous savez, nous avons ce truc ici qui s'appelle notre corps, qui a mis trois millions d'années pour arriver où il en est aujourd'hui et qui fonctionne vraiment bien. Et maintenant voilà qu'on arrive à cette machine qui n'a que 25 ans derrière elle et qu'on abandonne complètement cet outil-là (en montrant son corps). C'est complètement idiot. Je travaille tout le temps avec des ordinateurs et ça m'insupporte. Je me sens mourir quand je les utilise. Vous savez la raison pour laquelle les gens qui travaillent en permanence sur des ordinateurs pratiquent toujours des sports extrêmes ou bien sont sado-masochistes ? C'est parce qu'ils n'utilisent pas leur corps au quotidien. (rires dans l'assistance) Vous ne saviez pas ça ? » (Eno, 1998, Interview, id.)

c'est la nature sans humains. « Contempler la beauté du monde est savoir que l'on en est en même temps exclu. Ce désert n'est qu'à ceux capables d'y vivre sans jamais tromper leur soif, car c'est à cette seule condition qu'il se peuple des eaux vives du bonheur » (Camus, 1972, 105)<sup>14</sup>.

La musique électronique est un jeu humain avec le temps comme finitude, menace, perte, irréversibilité, négativité. Entropie, mort. Par injection de négentropie, remplissage, présence, l'artiste fait plus qu'être-là dans l'être là. Il injecte du bonheur dans le malheur du temps. Ou bien du malheur conscient : regret, nostalgie, illusion, espoir, désir.

Remplir de temps la finitude, étirer, allonger, suspendre, arrêter dans tous les sens, le Temps, le gonfler, injecter du temps humain (négentropie, information, sens, réversibilité) dans le temps extrahumain (entropie, irréversible, non information, bruit blanc, hors sens), le créateur pratique la thermodynamique de la négentropie<sup>15</sup>.

## **7. La créativité augmentée des Stratégies obliques**

### **Scolie 1.**

Passionné du son et doué d'une pratique singulière de la réalisation, Brian Eno intègre une procédure aléatoire dans la conception et la réalisation du processus de

<sup>14</sup> Peut-être le « Prophecy thème » (<https://www.youtube.com/watch?v=3qsUvCmA7PI>) du film « Dune » (1984) illustre-t-il musicalement ce propos philosophique ?

<sup>15</sup> « Une musique qui se tient par elle-même sans musicien (...), une sorte de son flottant, sans marque définie. Un environnement musical qui ne reproduise pas des sons existants mais qui donne l'impression d'un environnement qui pourrait exister ». (Eno, 1978, Notes d'accompagnement d'Ambient 1. Music for Airports).

création. Les « Obliques stratégies », de Eno et Schmidt ([http://www.multimedialab.be/doc/citations/brian\\_eno\\_strategies.pdf](http://www.multimedialab.be/doc/citations/brian_eno_strategies.pdf)), sont un coffret-système de 113 cartes mentionnant des phrases et axiomes sensés *décadenasser* l'imaginaire, en actionnant « plus de cent dilemmes qui en valent la peine ». Qu'on en tire une au hasard ou plusieurs, les cartes (qui s'adressent principalement aux musiciens), prodiguent des conseils ou posent des questions, obligeant l'esprit à changer d'angle de réflexion (exemples : « Transforme un élément mélodique en élément rythmique » ; « Remplis chaque battement par quelque chose » ; « Ferme la porte et écoute de l'extérieur » ; « Liste les choses que tu pourrais faire et fais la dernière de cette liste » ; « Arrête-toi un moment », « Ce n'est qu'une question de travail » ou « Examine avec attention les détails les plus embarrassants et amplifie-les »)<sup>16</sup>.

Pour déverrouiller le blocage mental, pour établir un autre cadre, *Les Stratégies obliques* invitent les musiciens à improviser, créer, composer, selon des instructions précises qui ouvrent un autre plan de créativité. Le travail créatif est réamorcé grâce à une nouvelle piste et une nouvelle instruction, sur lesquelles s'appuyer. Sujette à interprétation, la carte permet à chacun de s'approprier une instruction selon les blocages qu'il rencontre, instaure de l'aléatoire dans le processus créatif et libère la réflexion. A titre d'exemples, vous pourrez tirer au sort les cartes « Utilise une vieille idée », « Honore ton erreur comme une intention cachée », « Ne fais rien le plus longtemps possible » ou encore « Quelles erreurs as-tu commises la dernière fois ? »... (<https://www.slate.fr/story/112989/strategies-obliques>).

<sup>16</sup> Les trois premières éditions du jeu, datant de 1975, 1978 et 1979, furent produites en quantités limitées (500 pour la première). Une quatrième édition, privée, a été produite à 4 000 exemplaires en 1996. Une cinquième édition a paru en 2001. Il existe également des éditions en français et en japonais. <http://stoney.sb.org/eno/oblique.html> ; <http://www.rtqe.net/ObliqueStrategies/FrenchEd.html> ; <https://carnelallemand.files.wordpress.com/2014/11/oblique-strategies.pdf>

## Scolie 2. Créativité générative

L'ensemble constitue une série qui a ceci de particulier de faire sens vers l'infini des représentations possibles dépassant la limitation du jeu lui-même par mixage de ces éléments, à l'image du poème « infini » de Queneau (1961), « 100 000 milliards de poèmes », qui a engendré une littérature générative combinatoire donnant lieu, en 1997, à un logiciel de génération aléatoire de sonnets (<https://nt2.uqam.ca/fr/repertoire/machines-ecrire-0>) repris dans « Machines à écrire » dirigé par Antoine Denize, Gallimard, 2004).

Les 113 cartes d'Eno-schmidt sont également parentes avec le jeu intellectuel des « 243 cartes postales en couleurs véritables » de Georges Perec (1989) générées par la combinatoire des cinq entrées considérées par Perec comme propres à tout message inscrit sur une carte postale (localisation, considérations, satisfactions, mentions, salutations), inlassablement reprises et appliquées, y compris dans le domaine scolaire (<https://www.lyceeecorbusier.eu/p5js/?p=3537>).

Parmi les autres proximités des *stratégies obliques*, citons l'étrange « Mutus Liber », ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Mutus\\_Liber](https://fr.wikipedia.org/wiki/Mutus_Liber), livre libre de mot dans lequel veillent les arcanes secrètes qui ne demandent qu'à descendre dans le Monde en empruntant la tête et la sagesse des hommes pour transmuier le plomb en or, la banalité en précieux, la haine en amour. Ou le non moins étrange « Codex Seraphinianus » ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Codex\\_Seraphinianus](https://fr.wikipedia.org/wiki/Codex_Seraphinianus) et <https://www.pinterest.fr/josherrera0/codex-seraphinianus/>) dans lequel veille l'œuvre inattendue, l'encyclopédie du monde imaginaire, de Serafino Serafini.

Dans la même veine, La boîte-coffret noire, d'Armand Scholtès (Galibert, 2022) est un coffret cartonné de 47 x 33 x 3,5 cm, contenant à l'origine environ 100 feuilles

peintes colorisées encrées, chaque feuille unique et singulière de dimension 42 cm x 29 cm, exhibant une dizaine de formes-tropes (la courbe, le carré, le rectangle, le triangle, le trait, les colonnes rayées verticales et horizontales) mixant 3 à 4 matériaux (peinture, crayon de couleurs, encre de Chine...) et utilisant une dizaine de pigments (ocre, jaune, vert, rouge, bleu violine...), l'ensemble « représentant » les formes et structures élémentaires fondamentales et originaires du Monde - minéral-végétal-aquatique-aérien - et, à travers la prémonition - l'annonce ou la dénonciation - de sa disparition, le message et l'exhortation de sa préservation. La Boite Noire contient donc à la fois et en même temps, la création, l'apocalypse et l'eupocalypse<sup>17</sup>, le début et la fin, le possible, le probable et le souhaitable, l'entropie et la néguentropie, le chant de la vie et le silence de la mort. D'où sa proximité avec le jeu de 113 cartes créatrices de Eno et Schmidt.

**Scolie 3.** L'ancêtre commun de toutes ces machines génératives de créativité remonte peut-être au « Yi Jing », classique « machine à divination » chinoise, traduite par « Livre des mutations », « Classique des changements », « Canon des mutations », ou encore « Livre des transformations » ([https://fr.wikipedia.org/wiki/Yi\\_Jing](https://fr.wikipedia.org/wiki/Yi_Jing) ; édition française, 1992). Il s'agit d'un traité de divination donnant l'interprétation de tirages effectués avec des tiges d'achillée millefeuille. Il repose sur 8 trigrammes et 64 hexagrammes, constitués respectivement de 3 et 6 lignes brisées ou continues, obtenus en comptant les tiges d'achillée utilisées durant le tirage, et pour chacune de ses formes il fournit de courtes sentences qui laissent la place à de nombreuses interprétations. Pour l'hexagramme 6, par exemple, le « Conflit » : « Tu es sincère et tu rencontres de

<sup>17</sup> Peri Dwyer Worrell, Eupocalypse Trilogy : Box Set of All Three Books. « Pour qu'un nouveau monde se développe, l'ancien monde doit disparaître. L'histoire de l'Eupocalypse est le seul événement du cygne noir qui fait basculer l'humanité vers l'avenir dont elle a toujours rêvé : la liberté, la responsabilité et la décentralisation ».

l'obstruction. Une halte prudente à mi-route apporte la fortune. Mener l'affaire à son terme apporte l'infortune. Il est avantageux de voir le grand homme. Il n'est pas avantageux de traverser les grandes eaux »

Plusieurs artistes ont témoigné d'un intérêt pour le Yi Jing, notamment différents représentants de la contre-culture des années 1960-1970. Dans « Le Maître du Haut Château » de Philip K. Dick (1962)<sup>18</sup> les personnages principaux consultent les hexagrammes qui révèlent le déroulement futur de l'intrigue. Parmi des écrivains majeurs adeptes du Livre des Prédications : Raymond Queneau, entrevu plus haut, Julio Cortazar (1963), José Luis Borges, particulièrement la Bibliothèque de Babylone (Borges, 1951) contenant tous les ouvrages parus à paraître ou qui ne paraîtront jamais ainsi que la bibliothèque même qui contient tous ces ouvrages, ainsi que... On pensera également aux sept formes morphodynamiques élémentaires à l'origine de l'ensemble du vivant telles que répertoriées par René Thom (1981) dans sa « Théorie des catastrophes »...

John Cage a composé plusieurs œuvres en s'inspirant du classique chinois, à commencer par « Music of Changes » (1951), et son travail a suscité un intérêt pour l'ouvrage chez d'autres compositeurs, comme Udo Kasemets et James Tenney. Le Yi Jing est considéré comme un précurseur de la mécanique quantique (Capra, 1975), de la programmation informatique, ou de la théorie du chaos.

Représentation de l'instant et de l'espace comme choix parmi tous les instants et tous les espaces, ainsi en va-t-il des prédictions créatrices des « Obliques stratégies », et ce

<sup>18</sup> Le rapprochement Yi Jing/Oblique Stratégies prend tout son sens lorsque l'on sait que Phillip K. Dick était un tel admirateur de la musique d'Eno qu'il a créé un personnage à l'image même de celui-ci, Brent Mini, pour son roman « Siva » (1981) !

choix, c'est l'esprit, la logique, la pensée-imagination d'Eno - souvent surnommé d'ailleurs « Brain Eno » !), la façon dont son esprit modèle sa perception restitution du monde, son mode de représentation, le style que prend sa pensée-sensibilité-musicalité, sa façon personnelle d'être debout au milieu du Monde pour le rendre plus habitable.

**Scolie 4.** Yi king, Queneau, Perec, Scholtès, Eno : tous ces « systèmes de création » déclenchent des générations de textes, d'images, de sons, factoriels ou aléatoires, qui permettent de permuter les possibles dans une dimension encyclopédique selon un certain nombre de paramètres, mettant la création à la portée de tous - proches des modalités de développement de l'Être (du Beau) à travers la manipulation des formes, couleurs, de mots et de sons qu'ont « expérimenté » toute leur vie Armand Scholtès, Raymond Queneau, Georges Perec et Brian Eno.

« Je n'ai jamais voulu apparaître dans ma musique. La pop music est tellement basée sur le culte de l'individu que je trouvais intéressant de faire une musique impersonnelle. Par exemple, l'une des idées de l'ambient music était de composer une musique qui tienne par elle-même, sans musicien » (Eno, 1998, Interview, id.).

La musique d'ambiance ou le nouvel âge sans rythme dominant allonge notre perception du temps et de l'espace.

## **8. La musique et la peinture contre la fin du monde**

Le nouvel album de l'artiste (engagé dans « la sauvegarde de la culture humaine sur le temps long », en tant que membre fondateur de l'ONG américaine « The Long Now

Foundation »), intitulé « *ForeverAndEverNoMore* » (octobre 2022) tourne autour de la question de la crise climatique. « *Comme tout le monde - à l'exception, apparemment, de la plupart des gouvernements de ce monde - j'ai réfléchi à notre avenir précaire et incertain, et cette musique est née de ces réflexions* » (<https://leclaireur.fnac.com/article/113629-brian-eno-pionnier-de-la-musique-ambient-annonce-un-nouvel-album-solo//>

<https://www.youtube.com/watch?v=aacHEVsFLF4>). Depuis le dernier rapport du GIEC qui nous apprend qu'il ne nous reste plus que trois ans pour agir avant d'en arriver à une situation irréversible, l'implication du monde artistique devient indispensable. « *There Were Bells* » (<https://www.youtube.com/watch?v=-gH-acWKpNY>), morceau-phare du nouvel album, a été pour la première fois joué sur scène à l'Acropole d'Athènes, en août 2021, alors que la Grèce était frappée par de violents incendies. « Je me suis dit, nous sommes là dans le berceau de la civilisation occidentale et nous assistons probablement à sa fin », avait déclaré Brian Eno au moment d'introduire sa performance.

Le Coffret des « Oblique stratégies » rejoint étonnamment la « Boîte noire » Scholtensienne, les deux écrans génératifs sont autant de Monde en valises, Valises du Monde, invitant à transformer le Monde mourant en Vie, à rafraîchir notre mémoire au minéral au végétal à l'aérien, par la peinture et la musique, à nous rendre le Vivant, le Souffle, la Planète avant la fin de l'anthropocène, l'apocalypse, le collapsus.

« *There Were Bells* » propose un son quasi-mystique, dans lequel la voix de l'artiste se pose sur des gazouillements d'oiseaux. Ses sommations environnementales nous écorchent les oreilles : « *There were horns as loud as war that tore apart the sky. /*

There were storms and floods of blood of human life »<sup>19</sup>. Proche de l'appel d'Armand Scholtès (<https://www.armandscholtes.com/>), ce dernier opus du musicien-non-musicien rejoint le travail du peintre-non peintre dans son chant à la structure-essence du Vivant, de l'Être, du Souffle, chacun des deux artistes se faisant le médium de la Planète contre homo anthropocensis ou homo poubelliensis - Homo capitalismus - pour la donner à voir et entendre sous une forme conceptuelle-sensible-audible partageable par l'humain. Le Vivant, structures, formes, couleurs, sons, est dynamique du Souffle<sup>20</sup>. Face à l'infini du Chant du Monde en danger d'expiration, la peinture chante contre la fin du Monde. Face à l'infini des formes-couleurs du Monde en danger d'expiration, la musique peint contre la fin du Monde. Nous chantons pour passer le Temps. Nous chantons pour que le Temps NOUS passe moins vite.

La musique et la peinture sont notre respiration du Monde.

Notre ultime chance d'inspiration.

La 114 ème carte des stratégies obliques...

« Stop, stop. Pause, pause. Same time tomorrow. And wild beasts shall rest there And owls shall answer one another there And the hairy ones shall dance there And sirens

<sup>19</sup> « Il y avait des cors aussi forts que la guerre qui déchiraient le ciel. / Il y avait des tempêtes et des flots de sang de vie humaine ». (Traduction C.G.)

<sup>20</sup> Aucun irénisme, aucune philosophie planante ni épistémologie éthérée dans cette analyse. L'album « Reflection » (2017), par exemple, est bien une musique générative sous algorithme. « Une règle pouvait dire « monte de cinq semi-tons toutes les cent notes et une autre « monte de sept demi tons toutes les cinquantes notes » (Strauss, 2016), ce qui permet au morceau de se métamorphoser sans cesse, les règles elles-mêmes pouvant changer pendant la durée de la journée, mais cela reste au service de l'auditeur et en lien avec le moment vécu de la journée puisque « l'harmonies est plus claire le matin, opérant une transformation graduelle pendant l'après midi avant de revenir à la tonalité originelle le soir » (Strauss, 2016, id.). « Musique sans fin, qui peut-être là aussi longtemps que vous avez envie qu'elle soit là. Je souhaitais aussi que cette musique puisse se déplier différemment tout le temps - comme s'asseoir près d'une rivière : c'est toujours la même rivière, mais elle change sans arrêt » (Eno, Reflection, self titled, 2016)

in the temples of pleasure Speak my language. Good night »<sup>21</sup>.

<https://www.youtube.com/watch?v=ePMwwa436ug>

\*\*\*

« Les musiques que nous aimons par-dessus tout se taisent la plupart de notre temps.

Les livres que nous aimons le plus nous oublient la plupart de notre temps.

Les êtres que nous aimons le plus sont absents la plupart de notre temps.

Que faisons-nous donc vraiment quand nous ne faisons rien ?

Rien que ruminer l'essentiel, l'essentiel de l'absence infinie, jusqu'à en modeler une boule de lumière que nous appelons le présent et qui roule de nos mains pour aller se cacher dans le noir pour pleurer. »

(Charlie Galibert, *Que faisons-nous vraiment ?* Textoeuf, inédit).

\*\*\*

### Références bibliographiques

AUGUSTIN, 1998, *Œuvres I*, Paris, Gallimard, 1998.

BERNARD, O., 2022, *Brian Eno, le magicien du son*, Paris, Le Camion blanc.

BORGES, J.L., 1951, *Fictions*, Gallimard.

CAGE, J., (1961/2012), *Silence, conférences et écrits*, Genève, Editions Contrechamps et Héros-Limite.

<sup>21</sup> « Stop, Stop. Pause, pause. Demain, même heure. Et les bêtes sauvages y resteront. Et les hiboux se répondront là-bas. Et les poilus danseront là-bas. Et des sirènes dans les temples du plaisir. Parlez ma langue. Bonne nuit. » (Traduction CG).

- CAMUS, 1972, *Œuvres*, Paris, Gallimard, La Pléiade.
- CAPRA, F., 1975, *Le Tao de la physique. Une exploration des parallèles entre la physique moderne et le mysticisme oriental*, Paris, J'ai Lu.
- CORTAZAR, J., 1963, *Marelle*, Paris, Gallimard.
- DELEUZE G., 1969, *Logique du sens*, Paris, Éditions de Minuit.
- DENIZE, A., 2004, *Machines à écrire*, Paris, Gallimard.
- DICK, P.K., 1966, *Le Maître du Haut Château*, Paris, J'ai Lu.
- DICK, P.K., 1981, *SIVA*, Paris, Denoël, Présence du futur, n°317.
- DONA, M., 2006, *Filosofia della musica*, Milano, Bompiani.
- GALIBERT, C., 2015-2021, « *Codex Scholtensis. Armand Scholtès ou l'art du Monde. Encyclopédie non autorisée et non exhaustive d'Armand Scholtès* », 206 pages, inédit.
- GALIBERT, C., 2021, Conférence sur la création, autour d'Armand Scholtes et Virginia Woolf. « *Entre pamoison et inéclaircissabilité. Ou comment Armand Scholtes peint le Monde* ».
- GALIBERT, C., 2022, *Armand Scholtes, la Boite noire ou le Monde en valise*, création, textes et peintures CG, sur papier Canson A3, 35 pages, exemplaire unique, septembre, inédit.
- GALIBERT, C., *Texteoeufs*, inédit.
- HEGEL, GW, 1991, *Phénoménologie de l'Esprit*, Paris, Aubier.
- HOUSTON, N., 2020, Les mythes, in Servigne, P., et Stevens, R., *Aux origines de la catastrophe*, Paris, Les Liens qui nous libèrent, pages 142-147.
- Mutus Liber*, 1677, Anonyme, La Rochelle, Pierre Savouret.
- PEREC, G., 1989, *243 cartes postales en couleurs véritables*, dans *L'infra-ordinaire*, Paris, Seuil.
- QUENEAU, R., 1961 (rééd. septembre 2006), *Cent mille milliards de poèmes*, Paris, Gallimard.
- SERAFINI, S., 1981, *Le Codex Serafinianus*, Milan, Franco Maria Ricci.

**STRAUSS, M.**, 2016, Brian Eno details « *generative* » editions of new album *Reflection*, *Pitchfork*, 15 décembre.

**THOM, R.**, 1981, *Modèles mathématiques de la morphogenèse*, Paris, Bourgois.

**TOLKIEN, J.R.R.**, 1978 (pour la traduction française), *Le Silmarillion*, Paris, Bourgois.

**YI KING**, 1992, *Le livre des transformations*, Paris, Librairie de Médecis.

### Sitographie et liens

**ENO, B.** : les indispensables :

[https://music.apple.com/ca/playlist/brian-eno-les-](https://music.apple.com/ca/playlist/brian-eno-les-indispensables/pl.41bbe4ec334c465b9627c76a649e7de0?l=fr)

[indispensables/pl.41bbe4ec334c465b9627c76a649e7de0?l=fr](https://music.apple.com/ca/playlist/brian-eno-les-indispensables/pl.41bbe4ec334c465b9627c76a649e7de0?l=fr)

[https://www.google.com/search?client=firefox-b-](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSvEDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1)

[d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSv](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSvEDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1)

[EDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSvEDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1) (consulté le

[2/11/2022](https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sa=X&tbm=vid&q=Musique+brian+Eno&ved=2ahUKEwivmeiMyLn6AhVHSvEDHd1SCnEQ8ccDegQIBxAD&biw=1366&bih=643&dpr=1)).

**ENO, B.**, 1998, Interview,

<http://jeannoel.roueste.free.fr/techno/interviews/eno/eno.html>

Interview menée par le Jean-Michel Reusser. Virgin Megastore des Champs Elysées, le 5 novembre 1998. Mise en forme de l'interview : Antoine Calvino. Photo : Richard Dean. (consulté le 2/11/2022). (consulté le 2/11/2022).

**GALIBERT, C.**, 2020, « *L'homme du Monde* », Edition Il Sileno, Lago (CS), e-book,

[https://www.ilsileno.it/edizioni/wp-content/uploads/2020/11/Galibert-Il-Sileno-](https://www.ilsileno.it/edizioni/wp-content/uploads/2020/11/Galibert-Il-Sileno-Edizioni.pdf)

[Edizioni.pdf](https://www.ilsileno.it/edizioni/wp-content/uploads/2020/11/Galibert-Il-Sileno-Edizioni.pdf), (consulté le 2/11/2022).

***QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA  
APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA<sup>1</sup>***

BRIGIDA MIGLIORE

L'etimologia latina che lega il sostantivo "vacanza" al senso di libertà e di vacuità conduce alla percezione dello stesso come periodo di pausa degli impegni, ma anche come interruzione dell'ordinaria routine. Spesso si allarga questa considerazione fino ad arrivare a concepire un intero stato di fermo delle attività umane, al fine dell'ottenimento del tanto meritato riposo. Tuttavia, occorre sottolineare che, volenti o nolenti, il nostro organismo non si ferma, soprattutto attraverso gli organi sensoriali che ci fanno continuamente immagazzinare dati ed esperire la realtà circostante. Tra questi l'orecchio è particolarmente esposto all'incontro con i nuovi stimoli uditivi<sup>2</sup> e diventa naturalmente più attento quando si porta un bagaglio di sensibilità sonora

<sup>1</sup> L'autrice ringrazia per la collaborazione i compagni di viaggio, particolarmente Teti Marchetti, Giovanna Montani, Sabrina Piccolo Valerani e Laura Portinaro per il supporto alla raccolta dei materiali utili a questo studio.

<sup>2</sup> Con questa affermazione non vogliamo di certo negare l'esposizione e l'azione sensoriale spontanea di altri sensi, quali ad esempio la vista e l'olfatto. Tuttavia, come asserisce David Le Breton: «Il suono si perde e sfugge al controllo dell'uomo come alla sua volontà di ascoltarlo di nuovo, se non ricorrendo agli strumenti tecnici che lo controllano e lo diffondono a piacere, ristabilendo la sovranità dell'uomo. Il suono impone la separazione del prima e del dopo. L'ascolto delle sonorità del mondo costringe a sentire lo scorrere del tempo.» Inoltre c'è un altro elemento da considerare, come afferma Christoph Wulf «se l'occhio percepisce oggetti solo quando si trovano 'davanti' a lui, l'orecchio afferra anche toni, suoni e rumori che si producono alle spalle dell'ascoltatore (...)». Possiamo dunque sottolineare l'importanza del ruolo dell'orecchio come dispositivo sensoriale che riesce a cogliere una maggior porzione di realtà circostante. LE BRETON, D. (2007) [Traduzione di Maria Gregorio] Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi, Milano: Raffaello Cortina Editore, p.108; WULF, C. «Orecchio» in WULF, C. (2000) [a cura di] Le idee dell'antropologia, vol. 1, Milano: Mondadori, p. 463.

*QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA*

pregressa. Per intenderci, l'orecchio con una certa educazione musicale riesce a cogliere meglio le novità sonore circostanti.

Tale affermazione è corroborata da un'esperienza diretta vissuta nell'agosto 2022 durante un viaggio itinerante in Colombia. In gruppo di 14 persone, siamo partiti alla volta di questo accogliente paese del Sud-America in cui abbiamo trascorso circa tre settimane, muovendoci da una regione all'altra attraverso una grande varietà di paesaggi, colori, odori, cibi e soprattutto di suoni.

Per questo lavoro, ci soffermeremo sulla moltitudine di situazioni sonore incontrate, cercando di ricostruire dunque una cartografia musicale del viaggio colombiano. Articoleremo lo studio in tappe ma tra quelle proposte dall'itinerario sceglieremo quelle più significative. Racconteremo dunque l'alternarsi di luoghi di montagna, di campagna, metropoli urbane e località marittime che sottendono grandi differenze non solo paesaggistiche ma anche di ambientazione sonora e di generi musicali ascoltati. Insisteremo sul concetto di varietà in quanto il percorso ha realmente manifestato delle proposte eterogenee, dalle musiche folkloristiche di tradizione orale, alle musiche da ballo tipiche del paese, fino alle manifestazioni della popular music condivise con gran parte dell'America Latina.

**Dall'ascolto attivo alla decifrazione, tra Huila e Amazzonia**

Si parlava dell'orecchio. Esso ha ricoperto un ruolo fondamentale per la scoperta di questa cultura d'oltreoceano. Non ci addentreremo nelle molteplici funzioni di questo organo, ma ci limiteremo ad osservarne quelle che ci hanno permesso l'acquisizione dei dati. Come spiegano Roland Barthes e Roland Havas nel saggio «Ascolto»,

pubblicato nel 1976 nell'Enciclopedia Einaudi<sup>3</sup>, il contatto spontaneo e naturale con i suoni, di qualsiasi origine essi siano, è affidato a quello che hanno denominato ascolto attivo<sup>4</sup>. Esso rappresenta il modo di riconoscere alcuni indizi, ad un livello più superficiale. D'altronde, come afferma Luca Farulli, l'organo attore dell'ascolto «è guidato da un comportamento esplorativo (...) pluriverso e non monodirezionale, informale e, in certa misura, senza scopo<sup>5</sup>.» Esso si ritrova naturalmente immerso in un mare di stimoli uditivi, che in viaggio si caricano di novità. Pertanto, questa prima indole dell'orecchio si esplica come agente in una dimensione atmosferica volta all'atto del perlustrarla<sup>6</sup>.

Il primo tipo di ascolto descritto dai due studiosi francesi ha costituito l'approccio primario alla nuova ambientazione sonora, in particolare durante le esperienze più a contatto con la natura. Ad esempio, quando ci siamo trovati a cavalcare per i sentieri di San Agustín<sup>7</sup>, all'interno del parco archeologico, la guida ha emesso dei suoni in parte già noti per richiamare i destrieri. Tuttavia, ha destato gran curiosità il fatto che ad una sosta in un'area particolarmente verdeggiante, prima di fermarsi per parlare del luogo, il cicerone abbia fischiato dei suoni particolarmente acuti (fig. 1). Al nostro chiederne la spiegazione, ci ha risposto che in realtà non aveva una motivazione ben precisa, quell'emissione sonora era diventata un'abitudine di richiamo per gli uccelli.

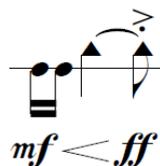
<sup>3</sup> Cfr. BARTHES R., HAVAS R. (edizione 1982) «Ascolto» in Enciclopedia Einaudi, vol. 1, pp. 982-991.

<sup>4</sup> FARULLI, L. (2018) «L'ascolto come ponte. L'orecchio estetico» in Horizonte. Nuova serie, n°3, p. 61.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> Cittadina del dipartimento di Huila, situato nella Colombia meridionale, famosa per il Parco Archeologico che accoglie diverse architetture e sculture precolombiane (I-VIII sec.), dichiarato Patrimonio dell'umanità dall'UNESCO nel 1995.



[Fig. 1. Trascrizione del richiamo degli uccelli della guida di San Agustín.]

Soltanto alcuni di noi hanno sentito l'esigenza di porre delle domande in merito a questi richiami. Si è quindi giunti ad un altro tipo di ascolto che il binomio Barthes-Havas ha proposto, quello della decifrazione. Ossia, quello che «ascolta i segni opera secondo una certa finalità conoscitiva<sup>8</sup>.» In tal caso, il livello di grado superiore della ricerca di informazioni ha sottolineato la soggettività dell'ascolto, con la sua finalità esplorativa, e della sua differenza dalla mera funzione uditiva.

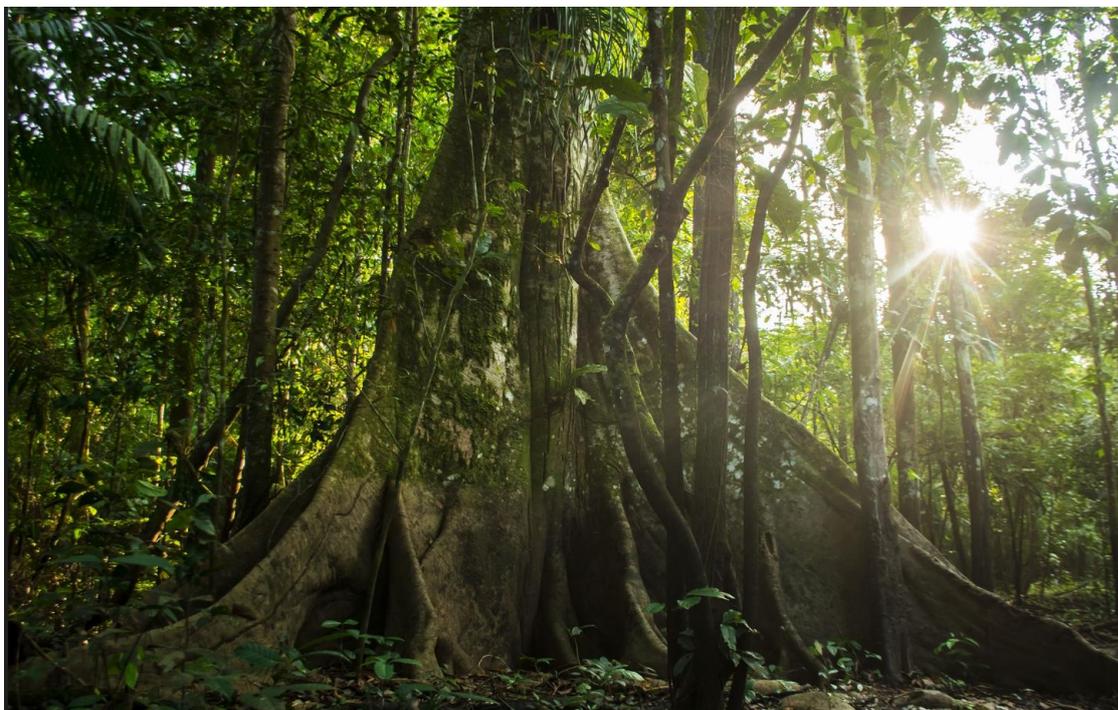
La varietà della percezione è stata anche avvertita in un'altra esperienza, in quella parte di itinerario maggiormente a contatto con la natura più selvaggia: l'Amazzonia. Il programma ci ha portato a scoprire quella parte di foresta adiacente a Puerto Nariño<sup>9</sup> e al lago Tarapoto, nonché in una zona amazzonica confinante e appartenente al Perù, con escursioni diurne e notturne. In queste circostanze ci siamo trovati immersi in un'atmosfera sonora completamente lontana da quanto la routine europea ci proponga. Ad esempio, troviamo importante citare la conoscenza dello Shihuahuaco (fig. 2), un albero mastodontico in altezza e larghezza che abbiamo incontrato a San Antonio del Cacao (Amazzonia peruviana). Si tratta del *dipteryx micrantha*, appartenente alla famiglia delle fabaceae, una specie molto richiesta nel mondo delle costruzioni grazie alla sua qualità resistente. Da un punto di vista sonoro, mostrato l'interesse risiede nel suo fusto, infatti il tronco si appoggia su una sorta di svasamento che gli crea un ampio appoggio. Ed è proprio su questa parte larga che funge da base che si crea la magia.

<sup>8</sup> BARTHES R., HAVAS R., *op. cit.*, p. 982.

<sup>9</sup> Cittadina del dipartimento di Amazonas, seconda a Leticia per importanza ed estensione.

*QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA*

Le guide ci hanno spiegato la particolarità di questo gigante: percuotendo lo svasamento del fusto, si poteva ascoltare un suono gradevole (benché percussivo) e differentemente intonato a seconda del punto percosso. L'effetto era particolarmente insolito, chiunque andasse a provare a "suonare" quest'albero aveva la sensazione che fosse parzialmente vuoto all'interno, per la straordinaria risonanza risultante. L'incantesimo dell'albero dei suoni ha solleticato sicuramente il primo tipo di ascolto (di Barthes-Havas), ma in alcuni ha provocato un interesse più profondo, il cui motore è stato la curiosità nel capire come tanta bellezza della natura potesse produrre finanche bellezza acustica.



[Fig. 2. Shihuahuaco, albero della foresta amazzonica. © Teti Marchetti]

La foresta vissuta nelle escursioni ci ha regalato un'immagine acustica particolare, sicuramente complessa. Particolarmente nelle passeggiate guidate notturne, un vortice di suoni di matrice diversa si presentava alla nostra attenzione: tra versi di animali e

*QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA*

suoni intrinsecamente naturali (come il movimento delle piante). Insomma, una molteplicità delle occorrenze sonore partecipanti alla creazione dell'atmosfera risultante, queste riassumibili però in due fasce: suoni continui e acuti, molto vibrati, e suoni dalla presenza discontinua su un registro medio (fig. 3).



[Fig. 3. Trascrizione delle due fasce sonore caratterizzante l'ambientazione sonora della foresta.]

Tuttavia, l'esperienza più entusiasmante della tappa amazzonica è stata la conoscenza degli indigeni Tikuna<sup>10</sup> presso il villaggio di Macedonia<sup>11</sup>. Siamo stati accolti in modo caloroso anche attraverso una esibizione di benvenuto, cantata e danzata da un gruppo formato da una donna di mezza età, tre ragazze e due bambini, tutti con abiti tipici. La signora, dopo aver introdotto il brano ha iniziato a cantarlo, accompagnandosi con uno strumento a percussione, il *kjúumuhe*, ricavato da un guscio di tartaruga, percosso con una bacchetta di legno<sup>12</sup>. Le giovani l'hanno seguita suonando maracas e muovendosi con lo stesso andamento di danza: il brano presentava un andamento mosso, infatti la sua espressione coreografica constava di passi marciati che il gruppo eseguiva su un percorso circolare, avanzando e indietreggiando a tratti. I bambini invece si muovevano in modo più agile e rapido, separati dal resto del gruppo. Questo canto dal

<sup>10</sup> Gruppo etnico vivente lungo il Rio delle Amazzoni, divisi quindi tra Colombia, Perù e Brasile

<sup>11</sup> Comunità sulle sponde del Rio delle Amazzoni, ad una cinquantina di km al nord della città di Leticia.

<sup>12</sup> MIÑANA BLASCO, C. (2009) «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada», in Revista Acontratiempo, n° 14, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637561>.

*QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA*

tono gioioso è in lingua tikuna, una lingua tonale che dunque mostra già naturalmente una varietà sonora. Il testo esprime gratitudine per la visita alla comunità, un augurio di gradevole soggiorno in Amazzonia e di godere delle bellezze naturali, della foresta, del fiume, della cultura di quel luogo. Ne trascriviamo di seguito il motivo (fig. 4).

The musical score is presented in three systems. Each system contains two staves: the upper staff is for the voice (Voce) and the lower staff is for percussion (Percussione). The time signature is 4/4. The vocal line consists of a sequence of eighth notes, with a melodic motif that repeats. The percussion line is a steady eighth-note pattern. The third system ends with the text 'etc...'.

[Fig. 4. Trascrizione del canto di benvenuto della tradizione degli indigeni tikuna della comunità di Macedonia nell'Amazzonia colombiana.]

La melodia proposta ha mostrato una fisionomia breve e ripetitiva, come da caratteristiche comuni delle culture di tradizione orale. Il senso della ripetizione si manifesta sia da un punto di vista ritmico, per il pattern ripetuto, che da un punto di vista intervallare, in quanto il brano si basa soprattutto su intervalli di seconda e di terza. L'analisi degli intervalli di tutto il frammento ci porta a ritrovare delle note-cardine che formano il tetracordo si-re-mi-sol (terza minore-seconda maggiore-terza minore). Esso corrisponde solo in parte alla successione tipica di una scala

tetratonica<sup>13</sup> (terza minore-seconda maggiore-seconda maggiore), d'altronde secondo gli studi effettuati sulla musica delle comunità indigene dell'Amazzonia, le melodie sono piuttosto orientate sulla pentafonia<sup>14</sup>.

### **Tradizioni huilensi**

La tradizione musicale amazzonica si è dimostrata molto diversa da quella che abbiamo incontrato nella zona della Huila<sup>15</sup>. Nei dintorni della cittadina di Gigante c'è un sito naturalistico chiamato appunto "La mano del gigante" in quanto presenta diverse installazioni artistiche, tra cui anche una gigantesca mano che funge da belvedere su una magnifica vista della valle adiacente al río Magdalena e della Cordigliera orientale. Si tratta di un luogo di attrazione prettamente colombiano, in cui i turisti sono veramente pochi. Tuttavia, abbiamo assistito ad uno spettacolo di danze tradizionali, particolarmente del *baile de Sanjuanero Huilense*. Si tratta di una danza legata ad una particolare festività, quella di San Giovanni (San Juan) del 24 giugno, ma che rappresenta un simbolo della tradizione di questa regione. Si tratta però di un'usanza più recente, senza la lunga azione della trasmissione orale tanto cara e necessaria al folklore popolare, in quanto la musica su cui si basa questa danza fu composta da Anselmo Durán Plazas nel 1936<sup>16</sup>. In effetti, l'idea compositiva ebbe

<sup>13</sup> Canti su questa scala si trovano in diverse aree del mondo, particolarmente nella musica amerindiana. Cfr. NELLT, B., LINSLEY LEVINE, V., KEILLOR, E. (2001), «Amerindian Music» in SADIE, S., TYRREL, J. [a cura di] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [seconda edizione], Londra: Macmillan Publishers.

<sup>14</sup> WISTRAND, L. M. (1969) «Music and Song Texts of Amazonian Indians» in *Ethnomusicology*, vol. 13, n° 3, p. 474. Quest'affermazione è rafforzata dal fatto che durante l'incontro con questi indigeni, ci è stato proposto anche un canto di compleanno che era pentatonico.

<sup>15</sup> Dipartimento situato al centro-ovest del paese, con capoluogo Neiva.

<sup>16</sup> Anselmo Durán Plazas nacque nel 1906 da una famiglia di musicisti di Neiva, in particolare suo padre era direttore di banda. Si formò prima come musicista e poi divenne insegnante e compositore. Di certo

però forti influenze popolari, infatti si ispirava al *bambuco*, un'altra danza della tradizione colombiana (condivisa anche con altri paesi sudamericani come Venezuela e Perù) a sua volta risultato di influssi di musica indigena, africana e musica spagnola<sup>17</sup>. Non si ritrovano fonti del *bambuco*<sup>18</sup> prima del XIX secolo, tuttavia gli studiosi lo definiscono come un tipo di musica a trasmissione orale, tra le prove del meticciamiento delle culture differenti che hanno abitato la Colombia, e il Sud America, nei secoli<sup>19</sup>. Lo stesso *bambuco* ha affrontato un sviluppo assai complesso che lo ha visto protagonista di un processo di espansione realizzatosi soprattutto per il passaggio dal suo ambito rurale di origine a quello urbano. In realtà, potremmo dire che ha effettuato una evoluzione dal popolare al popolaresco. Come spiega Sergio A. Sánchez Suárez, una serie di cambiamenti hanno fatto in modo che nel XX secolo questa danza si fosse ricostituita, considerando anche contaminazioni con altre musiche di danza. In particolare, lo studioso parla del passaggio da forma libera a forma a sezioni, del passaggio dall'impianto pentatonico al diatonismo, nonché della trasformazione dalla metrica originaria in 3/4 a quella in 6/8<sup>20</sup>. Queste sono tutti effetti di un cambiamento più importante: il definitivo passaggio alla scrittura e quindi il fatto che abbia assunto i connotati di una forma d'arte, una forma compositiva trattata anche dai compositori di musica colta.

l'opera più famosa è il Sanjuanero Huilense, per banda, del 1936, la cui prima esecuzione (nel 12 luglio dello stesso anno) fu diretta dal compositore stesso. Cfr. CABRERA GUZMÁN L. (2006) Sanjuanero: visión estética u amatoria del bambuco. Neiva: Fondo Mixto de Cultura del Huila, Gobernación del Huila, Secretaría Departamental de Cultura y Turismo, Fondo de Autores Huilenses, p. 3.

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

<sup>18</sup> Esistono ipotesi sulla stessa etimologia del termine, come derivante da "Bambuk", cittadina del Sudafrica. Cfr. SÁNCHEZ SUÁREZ, S. A. (2009) «Reflexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia», Revista Música, Cultura y Pensamiento, vol. 1, n° 1, p. 115-130.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 118.

*QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA*

Di conseguenza, il *baile de Sanjuanero Huilense* è un tipo di *bambuco* festivo, di andamento più mosso<sup>21</sup>. La versione di Durán Plazas può considerarsi il compimento più affermato del processo di urbanizzazione del *bambuco*, nonché l'elevarsi di questa musica da danza dalle origini poco conosciute a musica d'arte. Osservandone la partitura, esso mostra alcuni caratteri del retaggio popolare, ad esempio, una scrittura che in alcuni casi si mostra più vicina al 3/4 che non nella sua metrica di 6/8, nonché il chiaro profilo tonale (fig. 5). La versione strumentale<sup>22</sup> più comune di questa musica è nel suo arrangiamento per banda.



[Fig. 5. Frammento della melodia del *Sanjuanero huilense* di Anselmo Durán Plazas.]

La coreografia dedicata a questa musica è interpretata da una coppia di ballerini che simulano, attraverso i movimenti di danza, il corteggiamento. Essi sono vestiti con abiti tipici, infatti la donna indossa una blusa su una gonna con delle vistose applicazioni floreali che si intonano ai fiori previsti per l'acconciatura. L'uomo

<sup>21</sup> OLSEN D. A., SHEEHY D. (1998) [a cura di] *The Garland encyclopedia of world music*, vol. 2 (South America, Mexico, Central America, and the Caribbean), New York-London: Garland, p. 389.

<sup>22</sup> Alcune fonti bibliografiche riportano anche un testo per la versione composta da Durán Plazas. *Ibid.*

**QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA**

indossa una camicia bianca, un pantalone spesso scuro, un cappello di paglia e un foulard rosso, funzionale alla messa in scena coreografica (fig. 6). I passi della danza sono organizzati in fasi, esattamente quelle che devono simulare le varie parti del corteggiamento<sup>23</sup>.



[Fig. 6. Ballerini di sanjuanero huilense in abiti tipici. © Pagina fb: Montaña La Mano del Gigante]

<sup>23</sup> Si inizia con l'invito, in cui l'uomo si avvicina alla donna per invitarla appunto a ballare. Una volta riuniti, si muovono camminando disegnando figure di "otto". La donna, facendo giravolte, prima toglie il cappello all'uomo, quando glielo rimette gli allenta il foulard rosso per allungarlo, tenerlo e girare intorno prima con lui in piedi e poi al centro inginocchiato. Quando si rialza, insieme i ballerini realizzano una serie di figurazioni volteggianti e saltellanti in sincrono, giocando con il cappello e il foulard. L'uomo prova anche ad avvicinarsi alla donna, simula di sussurrarle qualcosa all'orecchio e lei risponde con un ampio gesto negativo, con l'indice della mano destra. I volteggi continuano allegramente finché la coppia non conclude l'intero disegno unita di fronte al pubblico, tenendo insieme da un capo e dall'altro il foulard, come segno di avvenuta unione. Le fasi dunque sono: la *invitación*, *los ochos*, *los coqueteos*, la *arrodillada*, la *arrastrada del ala*, *el secreto-rechazo*, *salida final*. Cfr. CABRERA GUZMÁN, L., *op. cit.*, p. 11-20.

### Ritmi urbani a Medellín

Se le sonorità e la musica tradizionali (nelle sue varie accezioni) sono state protagoniste delle tappe di viaggio più naturalistiche, la situazione è completamente cambiata una volta giunti a Medellín<sup>24</sup>. Liberatasi dall'aura malfamata che l'ha accompagnata ai tempi di Pablo Escobar<sup>25</sup>, la città ha ritrovato da alcuni anni il suo ruolo di polo artistico e culturale della Colombia, tanto da ricevere il premio come "Città più innovativa del mondo" dal Wall Street Magazine nel 2013<sup>26</sup>. Colorata e musicale, è ritornata ad essere un'attrazione turistica irrinunciabile, anche in quei quartieri che fino ad una trentina di anni fa erano considerati degradati e sede di violenza, come la Comuna 13, nel cuore del quartiere San Javier. Essa è sicuramente uno dei luoghi più visitati, non solo per la sua storia<sup>27</sup>, ma soprattutto per la Street Art che anima le sue strade. Ci riferiamo ai murales ma anche alle performances musicali e coreografiche. In ogni angolo di quelle viuzze c'era un tripudio di colori, di suoni e di spettatori. In particolare, c'era un dettaglio che stupiva l'ascolto: il fatto che camminando camminando, i vari stands e negozietti avevano ciascuno un proprio impianto di diffusione di musica e ognuno proponeva le proprie scelte discografiche

<sup>24</sup> Capoluogo del dipartimento di Antioquia, seconda città più popolosa della Colombia.

<sup>25</sup> Per quanto probabilmente non ci sia bisogno di presentazioni grazie a tutta la risonanza nella cultura di massa, Pablo Escobar è stato una figura centrale nel sistema di narcotraffico colombiano, nonché nella politica del paese e nell'opinione pubblica mondiale, principalmente durante gli anni '70 e '80.

<sup>26</sup> HERMELIN ARBAUX M., ECHEVERI RESTREPO A., GIRALDO J. (2012) [a cura di] Medellín: Environment Urbanism Society, Medellín: Universidad EAFIT.

<sup>27</sup> La città è divisa in diverse *comunas*, una sorta di municipalità, la Comuna 13 è tra le più lontane dal centro, sulle pendici delle montagne che sovrastano Medellín. Ricordiamo che proprio questa zona è stata teatro di terribili azioni militari come l'Operazione Marsical e l'Operazione Orion da parte del governo colombiano all'inizio degli anni 2000 per riportarla sotto il suo controllo, in quanto era nelle mani delle Forze Armate Rivoluzionarie della Colombia (FARC). Gli interventi furono raccapriccianti e massivi, sfociarono nei rapimenti dei cosiddetti *desaparecidos* che mai più fecero ritorno alle loro famiglie e i cui cadaveri furono ritrovati anni dopo in fosse comuni, sempre in quella zona. *Ibid.*

ad un volume sovrastante rispetto all'altro. Il tipo di musica più ascoltato in questo contesto è decisamente il *reguetón* (in inglese: *reggaeton*).

L'etimologia del termine è assai incerta, qualcuno (principalmente in articoli divulgativi) ha provato ad immaginare che il termine venisse fuori da *reggae* + *maratón*, in netta discendenza dal filone musicale giamaicano. Infatti, il reggaeton si mostra come un ibrido tra il reggae giamaicano e rap in spagnolo, con influssi della musica caraibica. La culla di sviluppo dai primi anni '90 fu la zona di Panama e Puerto Rico, ma una maturazione di questo genere musicale, si ebbe con il fenomeno d'immigrazione di molti cittadini di questi paesi verso gli USA<sup>28</sup>, in particolare verso le città di New York e di Orlando<sup>29</sup>, in cui l'ibridazione già presente si è corroborata con l'incontro di altri generi musicali, come il rap<sup>30</sup>. Il momento di maggiore splendore del reggaeton si è avuto dall'inizio degli anni 2000, con l'uscita di hits che hanno guadagnato l'attenzione di radio e TV in tutti gli angoli del mondo<sup>31</sup>.

La multidirezionalità<sup>32</sup> è ciò che caratterizza la storia del reggaeton sia per le sue origini che per la sua evoluzione, proprio per il fatto di essere nato da molteplici spunti musicali esistenti e di aver costruito la sua esistenza nutrendosi di ogni novità incontrata. All'interno della mescolanza musicale su cui si fonda è interessante notare il tratto tipicamente caraibico: la base ritmica del *dembow*. È probabilmente questo

<sup>28</sup> LUCI, S., SOARES, T. (2019) «Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas», *Palabra Clave*, vol. 22, n° 1, p. 143-170.

<sup>29</sup> MARTEL, F. (2010) *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Milano: Feltrinelli, p. 291.

<sup>30</sup> D'altronde, il reggaeton condivide con il rap lo stesso destino di ascesa musicale e sociale, proponendo addirittura tendenze relative alla moda e ai modi di fare. MARSHALL, W., RIVERA R. Z., «Visualizing Reggaeton», in RIVERA, R. Z., MARSHALL, W., PACINI HERNANDEZ, D. (2009) [a cura di] *Reggaeton*, Durham e Londra: Duke University Press, p. 303.

<sup>31</sup> Il primo importante apice commerciale del reggaeton ha avuto luogo nel 2005 con *Gasolina* del portoricano Daddy Yankee, brano che si è diffuso rapidamente e ancora oggi risuona come un classico di questo genere musicale. Ricordiamo che tra i vari premi vinti, c'è anche la menzione sulla rivista *Rolling Stones* al posto n°50 tra le 500 hits più importanti di tutti i tempi. Ed è probabilmente questo successo che ha spinto il reggaeton ad estendersi. *Ibid.*, p. 20.

<sup>32</sup> *Ibid.*

*QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA*

tratto che rende immediatamente riconoscibile il reggaeton, così come altri tipi di musica latino-americana, come la *champeta* colombiana, la *dance hall* giamaicana. Il ritmo in questione è dato da una scansione che può presentare alcune varianti, ne presentiamo quella base e un'altra più complessa (fig. 7).



[Fig. 7. Due tipologie di ritmo del reggaeton (trascrizione per batteria).]

La diffusione del reggaeton è riscontrabile anche osservando la lingua in cui sono cantati i brani che via via si presentano sul mercato musicale. Sicuramente lo spagnolo è l'idioma dominante, ma l'internazionalizzazione del genere ha fatto sì che anche l'inglese prendesse parte a questo tipo di produzione musicale<sup>33</sup>. Come afferma Frédéric Martel, «Il reggaeton, inizialmente, era cantato in spagnolo, poi è diventato un miscuglio linguistico di espressioni “spanglish”, metà spagnolo, metà inglese, e in questo modo è diventato più mainstream<sup>34</sup>».

Il ruolo di Medellín per il reggaeton è stato centrale sin dal primo arrivo del genere in Colombia. Infatti, questa città ha avuto il primato nazionale per il fatto che una radio

<sup>33</sup> Inoltre, al di là dei brani nati nella madrepatria America Latina, in molte altre nazioni si è costituito un filone reggaeton, nella lingua di riferimento. Ad esempio, in Italia diversi cantanti pop propongono brani estivi al retrogusto di reggaeton, come Elettra Lamborghini, Irama, Fred De Palma, Clementino ed altri.

<sup>34</sup> MARTEL, F., *op. cit.*, p. 357. Bisogna poi anche considerare le traduzioni dei brani dallo spagnolo in inglese, basti ricordare la versione di «Despacito» di Justin Bieber (benché abbia conservato qualche frammento dell'originale di Fonsi e Yankee) oppure quella di «El Perdón» di Nicky Jam ed Enrique Iglesias, intitolata poi «Forgiveness».

locale abbia trasmesso un brano reggaeton per la prima volta in Colombia, nel 2001: *Latigazo* di Daddy Yankee. Inoltre, la stessa città ha ospitato il primo concerto di questo genere nel 2003, che vide come protagonista sempre Daddy Yankee<sup>35</sup>. Negli anni a seguire, Medellín diventò anche il cuore della produzione compositiva del reggaeton, con una caratteristica molto colombiana, ossia: il ritmo di base più leggero e ballabile, nonché un addolcimento dei contenuti (altrove con molti riferimenti sessuali<sup>36</sup>), con un tono più romantico. Un ulteriore dato importante è che la maggior parte degli artisti di reggaeton del panorama colombiano sono nati a Medellín (come J Balvin, Maluma e Sebastián Yatra) o vi si sono stabiliti (come Nicky Jam). Oltre a queste personalità, anche un cospicuo numero di produttori cominciò ad orbitare intorno alla città<sup>37</sup>. Questo fenomeno diede quindi avvio al ruolo di Medellín come snodo fondamentale anche per la produzione discografica di reggaeton. Si pensi, tra i diversi esempi, a *Despacito* che dal 2017 resiste ancora oggi come un classico estivo in tutto il mondo<sup>38</sup> e conta più di 7 miliardi di visualizzazioni su Youtube, grazie

<sup>35</sup> MYKHALONOK, M. (2020) «La Capital mundial del reggaetón: El framing verbal de Medellín en el discurso Mediático en línea», in *Ricercare*, vol. 13, p. 60-61.

<sup>36</sup> In effetti, molti brani reggaeton sono stati criticati per i contenuti maschilisti. La figura del macho seduttore è spesso centrale tanto nei testi quanto nella gestualità esplicita dell'accompagnamento coreografico. Difatti, un movimento spesso presente nel reggaeton è il *perreo*: uno stile coreografico carico di sensualità, evocante proprio l'immagine dell'uomo latinoamericano machista. Al di là del tema sensuale, altri ambiti sono spesso citati in questo repertorio (tra i testi e le trame dei videoclip), ad esempio, il denaro, le auto, ville lussuose. In generale si tratta della celebrazione del consumo per cui gli studiosi Simone Luci Pereira y Thiago Soares hanno coniato un'apposita denominazione, ossia: «la estética de la ostentación» (l'estetica della ostentazione). Cfr. GARCÍA CONTRERAS, M. «Sentidos del reggaetón. Análisis desde el género y el Análisis Político de Discurso» in LOPEZ NÁJERA, I. (2002) [a cura di] *Miradas en torno a la educación, lo global/universal y lo político*, Ciudad de México: Servicios Editoriales / Editorial Balam, pp. 113-114; PEREIRA, L. S., SOARES, T. (2008) *Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas*, in *Palabra Clave* 22, vol. 1, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-82852019000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852019000100007).

<sup>37</sup> Cfr. MYKHALONOK, M. (2020) «La Capital mundial del reggaetón: El framing verbal de Medellín en el discurso Mediático en línea», *op. cit.*

<sup>38</sup> CABALLERO PARRA, C. A. (2020) «Reggaeton in Medellín : a new perspective on international aesthetic-sound production», in ENCABO E., *My Kind of Sound. Popular Music and Audiovisual Culture*, Cambridge Scholars Publishing, p. 103.

alle voci e i volti dei portoricani Luís Fonsi e Daddy Yankee ma soprattutto ai produttori colombiani Mauricio Rengifo e Andrés Torres. Da Medellín al mondo interno. La celebrazione della città è stata anche citata nel titolo e nel testo di un brano di Madonna e Maluma del 2019<sup>39</sup>. Un altro elemento molto evidente soprattutto alla Comuna 13 è la simbiosi con cui si rapportano il reggaeton e la Street Art in tutte le sue forme (fig. 8): dal visivo al coreografico, all'improvvisazione vocale. Per intenderci, storicamente, una volta confluito il genere nella città colombiana, anche in questo contesto si è sposato con tendenze proprie all'arte hip hop, soprattutto quelle che portano all'esibizione musicale collaborativa tra le figure del DJ e del MC, con tutto il bagaglio dell'effettistica musicale e del freestyle vocale associato.

Invece, la diffusione del reggaeton, maggiormente destinata alle serate danzanti, è relegata particolarmente ad un altro quartiere di Medellín, El Poblado. Si tratta di una zona elegante e con molti locali, celebrata anche in un recente brano J Balvin, Karol G e Nicky Jam (intitolato appunto «Poblado»).

<sup>39</sup> «Medellín» (questo è il titolo) è un brano particolarmente interessante: si tratta di un reggaeton lento in cui lo spagnolo e l'inglese si intersecano e si separano; è altresì interessante il dosaggio tra parti melodiche e parti rap.



[Fig. 8. Ballerini di reggaeton, tra i murales della Comuna 13, Medellín.© Sabrina Piccolo Valerani]

### **La musica *paisa* dell'*Eje Cafetero***

Anche il tour in alcuni siti della zona *Cafetera*<sup>40</sup> ha offerto elementi di interesse sonoro. In particolare, a Filandia<sup>41</sup> abbiamo incontrato un ulteriore tipo di musica. Si tratta di una cittadina turistica circondata dalle campagne, il cui piccolo centro è caratterizzato da case con porte e finestre colorate. Tra le diverse stradine, oltre ai

<sup>40</sup> L'*Eje Cafetero* (asse del caffè) è la zona in cui si produce la maggior parte del famoso caffè colombiano. Si snoda tra tre dipartimenti: Risalda, Quindío e Caldas.

<sup>41</sup> È una delle città del dipartimento del Quindío, situato giusto al centro dello stato colombiano. Tutte le città di questo dipartimento hanno una fondazione abbastanza recente, dalla metà del XIX secolo all'inizio del XX. Nel caso specifico, Filandia è stata fondata nel 1878.

negozietti, ristoranti e caffè, la nostra attenzione si è posata su un gruppo musicale un po' attempato: due anziani signori con chitarre che sostenevano il canto di una donna, che allo stesso tempo si accompagnava con le nacchere (fig. 9). Le melodie che risuonavano, ci hanno portato verso un altro ambito della musica colombiana, quello appartenente all'universo *paisa*. Questo termine mostra chiari riferimenti al mondo delle campagne<sup>42</sup>, ma studi scientifici hanno evidenziato una storia genetica di questo gruppo, che risale alla mescolanza tra spagnoli e nativi<sup>43</sup>. Infatti, l'espressione tende a connotare questa fetta di popolazione da un punto di vista etnico, in quanto essi sono diversi dai neri afroamericani o dagli indigeni. Tuttavia, un'altra origine del termine vede l'etimologia nell'espressione *País A*, ossia *País Antioquia*. Era da questa regione che proveniva il popolo di colonizzatori che si espanse nelle regioni della Colombia occidentale attraverso un processo chiamato oggi *Colonización Antioqueña* che vide l'apice tra la fine del XIX e la prima metà del XX secolo, con una parallela azione di ruralizzazione dei centri urbani che si adoperavano verso un percorso di industrializzazione. L'espansione fu indirizzata principalmente verso l'attuale zona *Cafetera*<sup>44</sup>, dunque dall'Antioquia fino a toccare i dipartimenti di Caldas, Risaralda e Quindío, con alcune zone della Valle del Cauca e del dipartimento di Tolima. Del mondo musicale *paisa*, attraverso la performance dei musicisti ambulanti di Filandia, abbiamo scoperto il settore della musica di *parranda*, uno stile musicale particolarmente in vista per l'industria discografica colombiana dagli anni '60. Benché essa avesse origini contadine, fu comunque accolta come repertorio della *música vieja*. La *parranda* è in Colombia una tradizione festiva del periodo natalizio, di particolare

<sup>42</sup> Infatti rimanda al termine *paisano*, sinonimo di *campesino*, ossia, contadino.

<sup>43</sup> Mescolanza che si è perpetuata nei secoli, diluendo sempre più il colore della carnagione.

<sup>44</sup> LARRAÍN, A. (2021) «Políticas de la Música Bailable en Colombia», Revista de Antropología, vol. 64, n°1, pp. 4-6.

**QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA**

baldoria, a cui sono associate musiche, canti e danze eseguiti per le strade<sup>45</sup>. Sebbene, al giorno d'oggi mostri l'influenza di altri tipi di musica (come quella da ballo proveniente dalla costa caraibica), si basa sull'accompagnamento strumentale di due chitarre, con una che funge da solista e l'altra di effettivo accompagnamento, del sostegno ritmico con percussioni come bongo o *guacharaca*<sup>46</sup>. Gli stessi musicisti fungono anche da coro per accompagnare il canto solista<sup>47</sup>.

Un brano che ci ha colpito particolarmente, durante l'esibizione dei musicisti ambulanti, è stato «El negro picante». Ecco di seguito il testo in questione con la traduzione in italiano.

Strofa 1:

*Soy un hombre montañero que me vine a divertir  
Hay perdón a los señores que no los deje dormir  
Aunque yo por lo que veo, la gente de la ciudad  
No me dan a los tobillos pa' beber y parrandiar*

*La bota que uso es 40 y albargal de cuatro hebillas  
Por entre mis pantalones siempre cargo una peinilla  
Para alguno que se antoje conocer un montañero  
Sin corbata, sin zapatos de carriel y con sombrero*

Ritornello :

*Y tengo mi morenita que la quiero y que la adoro  
Y soy un negro picante  
Y tengo tres dientes de oro*

Strofa 2:

*Hay perdón a los señores que son pura fantasía  
Que en la billetera cargan boletas de prendería  
Le dicen al cantinero que me sirva una cerveza  
Y se quedan caloriando los tauretes y la mesa*

*El cantinero esperando que manden a destapar  
El señor está esperando un vale para firmar*

<sup>45</sup> BERMÚDEZ, E. (2006), «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia», Cátedra de Artes n° 3, pp. 95-97.

<sup>46</sup> Strumento idiofono.

<sup>47</sup> BERMÚDEZ, E., *op. cit.*, p. 98.

**QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA**

*En cambio, yo que soy guasca y me ven muy maltrajado  
Tengo billetes de 100 y de 50 por los lados*

Ritornello:  
*Y tengo mi morenita...*

Strofa 3:  
*Cuando llego a la parranda no la quisiera dejar  
Cuando saco una pareja yo la saco es pa' bailar  
La mujer que a mí me quiera tiene que pisar con maña  
Porque soy muy toma-trago y ella verá si se amaña*

Ritornello (x2):  
*Y tengo mi morenita...*

Traduzione

Strofa 1:  
Sono un uomo di montagna che è venuto per divertirsi  
Chiedo perdono ai signori siccome non li lascio dormire  
Anche se da quello che vedo, la gente della città  
Non è in grado di bere e fare festa quanto me

Lo stivale che indosso è 40 e un cinturino con quattro fibbie.  
Nei pantaloni porto sempre un pettine  
Per chi abbia voglia di conoscere un uomo di montagna  
Senza cravatta, senza scarpe in cuoio e con cappello

Ritornello:  
C'è una brunetta che amo e adoro  
E io sono un nero affascinante  
E ho tre denti d'oro

Strofa 2:  
Chiedo perdono ai gentiluomini se sono pura fantasia  
Essi nel portafoglio portano le ricevute di negozi  
Dicono al barista di versarmi una birra  
E poi restano a scaldare gli sgabelli e il tavolo

Il barista aspetta che ci sia l'ordine effettivo  
Il signore sta aspettando l'ok per eseguire  
Io invece sono un contadino e vengo molto maltrattato  
[anche se] ho banconote di 100 e 50 con me

Ritornello:  
C'è una brunetta che amo e adoro...

**QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA**

Strofa 3:

Quando arrivo alla festa non voglio andarmene  
Se voglio far coppia è per ballare  
La donna che mi ama deve muoversi con destrezza  
Perché sono un gran bevitore e lei vedrà se potrà reggere

Ritornello (x2):

C'è una brunetta che amo e adoro...

Questo brano è stato composto e portato al successo nel 1963 da José A. Bedoya<sup>48</sup> (1934), uno dei maggiori esponenti della *música paisa* del periodo di massima espansione discografica (tra gli anni '60 e '70<sup>49</sup>). Dalla traduzione dei versi si può notare che il soggetto è un uomo di colore, *el negro*. Questo protagonista effettivamente mostra difficoltà nell'integrarsi nell'ambito della celebrazione *parrandera* con i *paisas*. Infatti, il testo è incentrato, in un certo senso, sia sulla diversità etnica tipica dell'universo antioquiano ma allo stesso tempo anche su una certa discriminazione verso chi non possedeva le caratteristiche del mondo *paisa*. A livello musicale, così come tutto il repertorio *parrandero*, la struttura è semplice ma precisa. Il testo si basa sull'alternanza di strofe e ritornello. Ciascuno di questi elementi è formato da versi o emistichi ottonari: le otto sillabe possono appunto formare un verso singolo (come ad esempio, nel secondo verso del ritornello<sup>50</sup>) oppure possono costituire due blocchi/emistichi di uno stesso verso (i vari esempi si trovano a partire

<sup>48</sup> È stato uno dei maggiori esponenti del repertorio *paisa*, a cui molti membri della sua famiglia erano legati e attivi nella produzione. José A. Bedoya è stato cantante, chitarrista e compositore, lanciò diversi successi di questo tipo di musica dal 1954. Nel 1972 si è trasferito negli Stati Uniti, dove ha continuato l'attività con trionfo. ORTIZ MONCADA, F. N. (2009) «Biografías de los intérpretes y compositores de la música parrandera paisa de Colombia», Blog de la música parrandera paisa, <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com/2015/08/la-dinastia-de-los-bedoya.html>.

<sup>49</sup> Sviluppo connesso soprattutto alla città di Medellín. Cfr. WADE, P. (2002) *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá: The University of Chicago Press, p. 183-185.

<sup>50</sup> I versi *Y soy un negro picante* e *Y tengo tres dientes de oro* sono gli unici due casi di ottonari semplici. Infatti, noi sospettiamo che la struttura del testo, così come esportata da varie fonti, non sia precisa in quanto non regolare.

**QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA**

dalla prima strofa<sup>51</sup>). La fisionomia melodica è molto orecchiabile, con un profilo maggiormente scorrevole nelle strofe (perché più lunghe ed articolate) e sinuoso nel ritornello (per la sua brevità e reiterazione) La tonalità è minore (spesso in la minore) e all'interno della melodia si possono cogliere dei prestiti dalla scala minore armonica, dati da una abbondante presenza dell'intervallo di seconda eccedente tra il VI e VII grado. Inoltre il brano è in tempo ternario che gli conferisce una certa ballabilità, nel pieno spirito del repertorio di *parranda*. Ciò che effettivamente divide le sezioni testuali sono gli assoli della prima chitarra<sup>52</sup> che propongono una melodia solistica come intermezzo tra strofe e ritornelli. Il tutto è sostenuto da un'armonia che ruota intorno ai tre fulcri principali: I-IV-V grado.



[Fig. 9. Musicisti ambulanti a Filandia.]

<sup>51</sup> Potremmo affermare che tutti i versi siano dei doppi ottonari, con una leggerissima cesura tra i due segmenti di ognuno.

<sup>52</sup> Abbiamo precedentemente ricordato che l'ensemble tipico per questo tipo di musica è con due chitarre qualche percussione e una voce solista, talvolta raddoppiata dal coro degli stessi musicisti.

### Musiche da ballo nell'area caraibica colombiana

L'ultima tappa di questo immenso viaggio ci ha visti alla scoperta della città di Cartagena de Indias<sup>53</sup>. La diversità etnica è ancora più tangibile rispetto ad altre zone della Colombia, per l'affaccio sul Mar dei Caraibi e quindi per la storia di città coloniale (dal 1533) che vide la progressiva coabitazione di indigeni, spagnoli e schiavi neri<sup>54</sup>. Questa diversità è percepibile anche in settori culturali come quello musicale, particolarmente legato alla danza. Passeggiando per il centro o nel vivace e coloratissimo quartiere di Getsemaní si passa dalla musica più folkloristica, come la *cumbia* e la *champeta*, ai locali dedicati alla salsa. Insomma la cosiddetta *música costeña* offre diverse varietà.

La *cumbia* è considerata un tipo di musica che affonda le sue radici nel meticciamento tra la cultura indigena e africana<sup>55</sup>. L'antecedente più diretto si ritrova con la *cumbiamba*, un rituale in cui gli schiavi di colore eseguivano una danza in cerchio intorno ad un fuoco sulla spiaggia<sup>56</sup>, con accompagnamento di percussioni. La sua evoluzione<sup>57</sup> a *cumbia* la vide diventare una danza di corteggiamento ma con molta

<sup>53</sup> Capoluogo del dipartimento di Bolívar, sul mar dei Caraibi, è una delle città più popolate della Colombia con quasi 900.000 abitanti. Si tratta di una delle città coloniali più importanti e più affascinanti del Sud America, dichiarata patrimonio dell'Unesco nel 1980.

<sup>54</sup> Cfr. WADE, P., *op. cit.*, p. 53-55.

<sup>55</sup> Le diverse ipotesi sull'etimologia della denominazione la associano a termini di derivazione africana ma la questione è ancora oggi dibattuta. Tra le varie teorie sulla derivazione del termine *cumbia*: *cumbes* era l'espressione con cui si indicavano i neri di Guinea (Fernando Ortiz); *cumbancha/kumba* era termine che indicava le persone nobili dell'Africa Occidentale, particolarmente in Congo (Carlos Esteban Deive); *Kumba-kumbé-kumbí* erano le espressioni per connotare i tamburi (Nicolás Del Castillo Mathieu). Cfr. D'AMICO, L. «Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations and Evolution of a Coastal Music Genre» in L'HOESTE, H. F., VILA, P. (2013) [a cura di] *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin America Music Genre*, Durham and London: Duke University Press, pp. 29-30.

<sup>56</sup> Tra l'altro, era una minima forma di socialità tra questi individui che non godevano di molte libertà.

<sup>57</sup> Per quanto possa essere più antica, la prima attestazione scritta che parla di questa danza proviene dal 1879, precisamente da un articolo di un giornale di Cartagena. Si parlava di questa danza eseguita per la festività cattolica della Candelora, accompagnata da flauti di legno e percussioni. Questo dimostra quanto una danza-rito di altra provenienza fosse stato adattato alla religione.

sensualità: da danza di gruppo diventò una danza di coppia. Per sua tradizione, la *cumbia* è una forma soprattutto strumentale, sostenuta da strumenti quali flauti tipici di legno e diversi tipi di tamburi. Tuttavia, talvolta può anche essere cantata. Questa danza, come afferma Peter Wade, fu alla base di un processo di meticciamento razziale tra indigeni e neri, non incoraggiato dai colonizzatori, ma svoltosi lo stesso e di cui la *cumbia* ne conserva la storia sia per l'atto coreografico<sup>58</sup> ma anche per gli strumenti musicali utilizzati (in quanto i fiati ricordano il mondo amerindiano, mentre le percussioni appartengono al mondo nero delle origini degli schiavi). La fortuna della *cumbia* nel XX secolo c'è stata negli anni '60, grazie soprattutto ad orchestre impegnate a diffondere e far rivivere il patrimonio popolare<sup>59</sup> e alle città della costa che hanno saputo accogliere questa musica tradizionale in veste rinnovata e la conservano ancora ad oggi. Il contesto più interessante dove abbiamo potuto ascoltare ed ammirare una versione della *cumbia* è stato un matrimonio. La performance si è svolta fuori la cattedrale di Santa Catalina, a Cartagena, ed è stata un vero spettacolo. Gli sposi, uscendo dalla celebrazione, sono stati accolti da un ensemble di tamburi e strumenti a fiato e diverse ballerine vestite con il tipico abito da *cumbia*<sup>60</sup>. Queste si sono disposte in cerchio intorno agli sposi (quasi ricordando il rituale più antico della *cumbiamba*), sventolando le ampie gonne in modo molto vistoso, proprio come da movimento tipico di questa danza (fig. 10)

<sup>58</sup> Cfr. WADE, P., *op. cit.*, pp. 80-82

<sup>59</sup> Ad esempio, l'orchestra di Lucio Bermúdez o La Sonora Santanera.

<sup>60</sup> Si tratta di un abito con un corpetto succinto per la parte superiore e un'ampia gonna. Normalmente è colorato, di solito con i colori della bandiera colombiana, ma in questo caso gli abiti erano interamente bianchi e le ballerine avevano vistose acconciature con accessori sempre di colore bianco.



[Fig. 10. Ballerine di *cumbia* in un'esibizione per un matrimonio. © Pagina Instagram: Afrobata.]

La *champeta* ha un'altra storia, più recente<sup>61</sup>, benché condivida con la precedente il fatto di essere una creazione degli afroamericani. Prese vita negli anni '70<sup>62</sup> in quartieri decentrati di Cartagena<sup>63</sup> ed è stata denominata sia *champeta* che *terapia criolla*<sup>64</sup>, in

<sup>61</sup> L'evoluzione di questo genere è molto complesso, ne riportiamo i punti fondamentali.

<sup>62</sup> Il termine risale a qualche decennio precedente e a livello sociale connotava gli abitanti dei quartieri di Cartagena più lontani dal centro e popolati da afroamericani poveri. *Champetuo* era dunque un appellativo sprezzante.

<sup>63</sup> Segnaliamo comunque che alcuni studi mettono in posizione di rilievo per la conformazione della *champeta* la cittadina di San Basilio di Palenque, luogo in cui gli schiavi riuscirono a liberarsi già nel 1691. Cfr. GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J. (2014) «Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre "músicas negras" en el Caribe Colombiano» in *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, n° 23, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n\\_2](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n_2).

<sup>64</sup> Andrés Gualdrón propone una distinzione terminologica tra *champeta africana* e *champeta criolla*. Nella prima categoria include i brani diffusi nell'ambito dei *picós*, ossia quelli provenienti dall'Africa o dai Caraibi. Nella seconda, invece, racchiude la musica incisa tra Cartagena e Barranquilla da artisti locali, con ispirazioni a quella africana e caraibica dei *picós*. Cfr. GUALDRÓN, A. (2015) «De "Dem Bow" a "El gol": del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)», in *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XIX, n° 29, pp. 96.

quanto incrocio tra i ritmi africani più attuali e influssi di musiche caraibiche, ma non solo. La diffusione era attuata attraverso altoparlanti che riproducevano i brani a tutto volume<sup>65</sup> nelle cosiddette *fiestas de picó*<sup>66</sup> e, dunque, in contesti di feste in cui la musica e la danza allontanavano dai pensieri e dai problemi economici molto accentuati per quello strato di popolazione. Il senso di terapia associato a questo aspetto rimanda altresì ad una volontà di rinascita culturale della popolazione afroamericana<sup>67</sup>. A livello strettamente musicale, questo genere si ispira chiaramente ai diretti ascendenti africani del *soukous* congolese, il *jújú* nigeriano, l'*highlife* ghanese e diversi altri da cui ha tratto «una base ritmica e melodica molto ricca in quanto a percussioni e strumenti a corda (chitarre acustiche, elettriche, banji – questi ultimi già in uso nel *jújú*)<sup>68</sup>». Proprio le caratteristiche ritmiche (la ciclicità, la ripetizione) hanno fatto sì che il genere potesse ottenere prestigio a livello internazionale, in tempi più recenti, grazie anche agli innesti con la danza *perreo*<sup>69</sup>. La sovrapposizione del canto, ha permesso che in questo genere potessero subentrare contenuti contestatori in cui gli afroamericani si esprimevano su questioni di discriminazione sociale e manifestavano speranza di cambiamento e progresso. Il ballo associato, che sia in forma solistica o in coppia, presenta movimenti energici (debitori alle danze folkloristiche africane<sup>70</sup>) espressi con una forte carica di sensualità, talvolta esplicita e addirittura criticata per oscenità<sup>71</sup>. È inoltre interessante menzionare

<sup>65</sup> Il fenomeno della diffusione tramite pick-up (*picó*) era in uso negli anni '80 anche per altri generi. In realtà, secondo Andrés Gualdrón, la champeta, prima di diffondersi in questo modo è stata preceduta dagli ascolti a tutto volume delle musiche africane e caraibiche da cui deriva. *Ibid.*

<sup>66</sup> L'associazione con i block parties alla base della nascita dell'hip hop ci sembra doverosa.

<sup>67</sup> Cfr. CUNIN, E. (2006) «De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris. Itinéraires d'une "musique noire", la champeta», in *Civilisations*, vol. 53, n° 1/2, p. 105.

<sup>68</sup> Cfr. GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J., *op. cit.*

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> Cfr. CUNIN, E., *op. cit.* p. 106.

<sup>71</sup> Tuttavia, la difesa di questa danza poggia sulla questione del gioco di movimenti tra uomo e donna, anche questo indicato come "terapia". Cfr. MUÑOZ VÉLEZ, E. L. (2003) «La música popular: bailes

che lo sviluppo della *champeta* della zona di Cartagena, fu di matrice nera, invece in quella di Barranquilla-Santa Marta venne adottata poi dai bianchi<sup>72</sup>. Sicuramente un'importante attenzione a questo genere si è avuta grazie a Shakira<sup>73</sup> in alcuni suoi brani, ma soprattutto grazie alla *champeta-challenge* lanciata nel periodo del Super Bowl 2020.

Il tipo di musica più assaporato nel passaggio a Cartagena<sup>74</sup> è stato senza dubbio la salsa. Pur avendo un ruolo centrale in Colombia, la storia ci insegna che anche la salsa (più degli altri) è un genere musicale che affonda le sue radici altrove, particolarmente tra Cuba e Portorico. Il nome sembra essere ispirato al fatto che «avesse un *sabor* particolare che fosse allo stesso tempo la miscela di tanti ingredienti<sup>75</sup>.» Secondo Paolo Prato, la salsa è quella «danza proletaria che nasce a New York nelle comunità portoricane e cubane e torna nei paesi d'origine contagiando tutta l'area dei Caraibi<sup>76</sup>» diventando così una sorta di *fil-rouge* nell'America Latina, con un importante successo anche nel Nord America e in Europa. Per quanto diversi altri studiosi affermino che essa sia nata a Cuba, il periodo di genesi inizia negli anni '30 per poi arrivare in Colombia intorno agli anni '70. Nella diffusione hanno avuto una funzione importante gli immigrati provenienti dai Caraibi, soprattutto i giovani che si recavano nelle città

y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo», Huellas. Revista de la universidad del Norte, n°67-68, p. 22.

<sup>72</sup> Cfr. GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J., *op. cit.*

<sup>73</sup> Oltre a Shakira, ricordiamo altri artisti più specifici nell'interpretazione della *champeta*: i colombiani El Sayayín, Mr Black, El Afinaito e molti altri.

<sup>74</sup> Non avremo modo in questo studio di parlare approfonditamente dei rappers ambulanti di Cartagena: pur di guadagnarsi qualche elemosina, giovani ragazzi girano in gruppi di 2 o 3 avvicinandosi per lo più ai turisti, scegliendo una caratteristica particolare delle persone incontrate e improvvisando rime apposite, su uno sfondo musicale registrato.

<sup>75</sup> Ingredienti come il son montuno, cha cha cha, il mambo ed altri. Cfr. GÓMEZ SERRUDO, N. A., JARAMILLO MARÍN J., «Salsa y cultura popular en Colombia», in VARGAS, T., KARAM, T. (2015) *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina : apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones*. Mérida : Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán ; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Yucatán, pp. 165-166.

<sup>76</sup> PRATO, P. (1998) «La popular music» in PESTALOZZA, L., FAVARO, R., *Storia della Musica*, Milano: WB music, p. 163.

**QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA**

colombiane più importanti per motivi di studio o di lavoro e portavano con loro le tradizioni specifiche dei propri paesi. Non è da trascurare l'importanza dei mass media, della radio prima e della televisione poi, nonché della produzione discografica soprattutto ad opera delle orchestre salseras (Fruko y sus Tesos, Discos Fuentes e The Latin Brothers, negli anni '70; Los Titanes, Orquesta Guayacán e Joe Arroyo). In questo processo, la città di Cali<sup>77</sup> è stata quella più investita dall'influenza della salsa, ma anche altre grandi città hanno assorbito questa nuova cultura musicale, come Bogotá, Medellín e Cartagena. In Colombia, la salsa ha mantenuto legami con l'origine cubana, riproponendo il ritmo caratteristico della clave (fig. 11), ma talvolta esprimendosi in passi di ballo più energici e talvolta acrobatici<sup>78</sup>.



[Fig. 11. Ritmo della clave della salsa.]

A Cartagena ci sono dunque molti locali dedicati alla salsa. Quello più famoso è il Café Havana, nel cuore del quartiere Getsemaní. La particolarità di questo luogo è che non è il tipico locale in cui si balla salsa, ma un vero e proprio palcoscenico per concerti di alta qualità. Nutriti ensembles *salseros* si susseguono nelle serate e offrono raffinati e travolgenti spettacoli di grande interesse musicale, in cui abili cantanti (nella maggior parte dei casi tre o quattro donne) sono anche virtuose ballerine (fig. 12).

<sup>77</sup> Si tratta della terza città più popolosa della Colombia, capoluogo del dipartimento di Valle del Cauca, a sud-ovest del paese.

<sup>78</sup> Soprattutto a Cali (*salsa caleña*), che è pian piano diventata un importante riferimento nazionale e internazionale per il numero di club, scuole e festival in cui è diffusa e praticata la salsa. Cfr. WADE, P., *op. cit.*, p. 218.



[Fig. 12. Esibizione di un'orchestra *salsera* al Café Havana di Cartagena. © Pagina Fb: Café Havana Cartagena.]

### Un itinerario di suoni

L'intensa panoramica delle musiche che animano la vita della Colombia si infittirebbe se iniziassimo a menzionare quanto ascoltato come musica dal vivo nei ristoranti oppure le proposte degli autisti durante i tragitti in auto o in minivan, per non parlare di quelle scoperte in negozi, in celebrazioni religiose o profane delle varie zone toccate. Si è trattato sempre di ascolti interessanti, che hanno stimolato la sensibilità di orecchie curiose, tutt'altro rispetto a semplici musiche di *ameublement*, per dirla alla Satie.

L'excurus musicale proposto rispecchia effettivamente le tappe salienti di un viaggio molto esteso, dal punto di vista spaziale e temporale. La traversata colombiana ci ha permesso di vivere sonorità di interessante diversità interna, tra loro, ma diverse anche se rapportate al bagaglio colto o popolare della musica occidentale.

Il fatto di passare da una regione all'altra ha consentito di ammirare una differenza paesaggistica che si sposava indissolubilmente con una varietà sonora. Universi distinti benché non così distanziati, situazioni musicali giustapponibili, tasselli di un mosaico variegato che costituisce la realtà colombiana.

D'altronde, il dato musicale viene ad essere una conseguenza del percorso storico, antropologico e sociologico di questo paese, in modo più percepibile. Il senso della diversità musicale, nella sua accezione più profonda, può essere messo in evidenza energicamente attraverso un confronto, ad esempio, tra le musiche dell'area caraibica e quelle della regione amazzonica, zone fisicamente lontane tra loro. Nessuna analogia. È pur vero che si parla di due fenomeni musicali opposti soprattutto per origine e uso, ma è impossibile stabilire un collegamento anche dal punto di vista del materiale musicale che è gestito in modo particolare e diverso in ciascuna realtà. A partire dalla lingua, in quanto nella regione amazzonica siamo stati testimoni del canto in lingua tikuna, che non ha nessun legame con lo spagnolo di declinazione colombiana.

Anche il confronto di musiche popolari di regioni confinanti (come quelle della Huila e del Quindío) ci porterebbe a rintracciare elementi di diversità. Tuttavia, in questo caso si tratterebbe di una dissomiglianza meno aspra di altri casi.

Ma torniamo all'orecchio, mezzo fondamentale che ci ha accompagnato per tutto il viaggio. Riprendendo la teoria di Barthes-Havas, potremo concludere che non ci siamo serviti solo dei due tipi di ascolto da loro formulati, quello dell'*alerte* e quello del *déchiffrement*<sup>79</sup>. Senza arrivare al terzo tipo di ascolto<sup>80</sup>, potremmo dire che l'atto della semplice decodificazione di informazioni sonore è spesso stato più profondo. Il grado di profondità e di elaborazione di un dato sonoro dipende dai dati soggettivi

<sup>79</sup> Cfr. FARULLI, L., *op. cit.*

<sup>80</sup> Questa tipologia riguarda la sfera psicoanalitica che non rientra nei campi d'indagine di questo studio. Cfr. BARTHES R., HAVAS R., *op. cit.*, p. 986-987.

**QUANDO L'ORECCHIO (NON) VA IN VACANZA APPUNTI SONORI DI UN VIAGGIO IN COLOMBIA**

dell'ascoltatore, particolarmente dall'intersezione del tasso di interesse e della conoscenza musicale già acquisita. Alcune delle persone del gruppo, ad ogni stimolo musicale incontrato, hanno reagito con dinamismo, arrivando dunque ad uno stadio più avanzato del secondo tipo di ascolto, che potremmo appunto definire come di "approfondimento interessato": un grado di percezione priva di passività, che porta a conservare in memoria tracce del contatto uditivo con una determinata realtà per un tempo più duraturo.

Concludiamo sottolineando l'inesauribilità della grande varietà della musica colombiana, che meriterebbe una più ampia trattazione, per ogni singolo aspetto, anche quelli che non sono stati approfonditi in questo contesto. Ciò che ha maggiormente entusiasmato è che la storia di ognuna delle musiche incontrate ha spesso condotto fino a meandri lontani della stessa storia della nazione: una storia fatta di incontri (non sempre pacifici), influssi, interazioni. Possiamo effettivamente affermare che la contaminazione è ciò che anima e che continua ad animare la vita sonora di questo paese che da un lato si proietta verso i Caraibi e tutto ciò che proviene da più a nord, dall'altro si stringe ai suoi vicini stati-fratelli del Sud America, con cui ha condiviso tanto e a cui continua ad essere legato per diversi aspetti culturali. Ma allo stesso tempo riesce a mantenere una certa peculiarità, nonché l'apertura tutta recente di chi esce da decenni di oscurità e vuole mostrare tutta la propria luce al mondo.

Proponiamo di seguito una tabella riassuntiva dei generi musicali incontrati. Gli stessi sono posti sulla cartina della Colombia (fig. 13), in base alla predominanza in un determinato luogo.

Principali tipi di ascolti	
Tipologie	Generi musicali
Musica d'importazione: (Caraibi, Occidente/USA)	Salsa  House  Hiphop  Dance  Elettronica  Musica leggera di altri paesi del Sud America
Musica folklorica e popolareasca	Sanjuanero huilense  Cumbia  Musica paisa
Musica da ballo più recenti:	reggaeton  champeta
Musica indigena	Musica della comunità tikuna



[Fig. 13. Cartografia di alcuni generi musicali incontrati in Colombia.]

## Bibliografia

**BARTHES R., HAVAS R.** (edizione 1982) «Ascolto» in Enciclopedia Einaudi, vol. 1, pp. 982-991.

**BERMÚDEZ, E.** (2006) «Del humor y del amor: Música de parranda y música de despecho en Colombia», Cátedra de Artes n° 3, pp. 81-108.

**CABALLERO PARRA, C. A.** «Reggaeton in Medellín: a new perspective on international aesthetic-sound production» in ENCABO, E. (2020) My Kind of Sound. Popular Music and Audiovisual Culture, Cambridge Scholars Publishing, pp. 103-129.

**CABRERA GUZMÁN, L.** (2006) *Sanjuanero: visión estética u amatoria del bambuco*. Neiva: Fondo Mixto de Cultura del Huila, Gobernación del Huila, Secretaría Departamental de Cultura y Turismo, Fondo de Autores Huilenses.

**CUNIN, E.** (2006) «De Kinshasa à Cartagena, en passant par Paris. Itinéraires d'une "musique noire", la champeta», in *Civilisations*, vol. 53, n° 1/2, pp. 97-117.

**D'AMICO, L.** «Cumbia Music in Colombia: Origins, Transformations and Evolution of a Coastal Music Genre» in **L'HOESTE, H. F., VILA, P.** (2013) [a cura di] *Cumbia! Scenes of a Migrant Latin America Music Genre*, Durham and London: Duke University Press.

**FARULLI, L.** (2018) «L'ascolto come ponte. L'orecchio estetico» in *Horizonte*. Nuova serie, n° 3, pp. 60-77.

**GARCÍA CONTRERAS, M.** «Sentidos del reggaetón. Análisis desde el género y el Análisis Político de Discurso» in **LOPEZ NÁJERA, I.** (2002) [a cura di] *Miradas en torno a la educación, lo global/universal y lo político*, Ciudad de México: Servicios Editoriales / Editorial Balam, pp. 109-126.

**GIRALDO BARBOSA, J. E., VEGA CASANOVA, J.** (2014) «Entre champeta y sonidos africanos: fronteras difusas y discusiones sobre "músicas negras" en el Caribe Colombiano» in *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueología desde el Caribe*, n° 23, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n\\_2](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-88862014000200008#n_2).

**GÓMEZ SERRUDO, N. A., JARAMILLO MARÍN J.**, «Salsa y cultura popular en Colombia», in **VARGAS, T., KARAM, T.** (2015) *De norte a sur: música popular y ciudades en América Latina : apropiaciones, subjetividades y reconfiguraciones*. Mérida : Secretaría de la Cultura y las Artes de Yucatán ; Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Yucatán.

**GUALDRÓN, A.** (2015) «De “Dem Bow” a “El gol”: del dancehall (Jamaica) a la champeta criolla (Colombia)», IN *Ensayos. Historia y teoría del arte*, vol. XIX, n° 29, pp. 95-115.

**HERMELIN ARBAUX, M., ECHEVERRI RESTREPO, A., GIRALDO, J.** (2012) [a cura di] *Medellín: Environment Urbanism Society*, Medellín: Universidad EAFIT.

**LARRAÍN, A.** (2021), «Políticas de la Música Bailable en Colombia», *Revista de Antropología*, vol. 64, n°1, pp. 1-26.

**LE BRETON, D.** (2007) [Traduzione di Maria Gregorio] *Il sapore del mondo. Un'antropologia dei sensi*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

**LUCI, S., SOARES, T.** (2019) «Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas», *Palabra Clave*, vol. 22, n° 1, p. 143-170.

**MARTEL, F.** (2010) *Mainstream. Come si costruisce un successo planetario e si vince la guerra mondiale dei media*, Milano: Feltrinelli.

**MYKHALONOK, M.** (2020) «La Capital mundial del reggaetón: El framing verbal de Medellín en el discurso Mediático en línea», in *Ricercare*, vol. 13, p. 56-71.

**MIÑANA BLASCO, C.** (2009) «Investigación sobre músicas indígenas en Colombia. Segunda parte: campos disciplinares, institucionalización e investigación aplicada», in *Revista Acontratiempo*, n° 14, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7637561>.

**MUÑOZ VÉLEZ, E. L.** (2003) «La música popular: bailes y estigmas sociales. La champeta, la verdad del cuerpo», *Huellas. Revista de la universidad del Norte*, n°67-68, pp. 18-32.

**NELT, B., LINSLEY LEVINE, V., KEILLOR, E.** (2001), «Amerindian Music» in **SADIE, S., TYRREL, J.** [a cura di] *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* [seconda edizione], Londra: Macmillan Publishers.

**OLSEN, D. A., SHEEHY, D.** (1998) [a cura di] *The Garland encyclopedia of world music*, vol. 2 (South America, Mexico, Central America, and the Caribbean), New York-London: Garland.

**ORTIZ MONCADA, F. N.** (2009) «Biografías de los intérpretes y compositores de la música parrandera paisa de Colombia», Blog de la música parrandera paisa, <http://musicaparranderapaisa.blogspot.com/2015/08/la-dinastia-de-los-bedoya.html>.

**PEREIRA, L. S., SOARES, T.** (2008) Reguetón en Cuba: censura, ostentación y grietas en las políticas mediáticas, in *Palabra Clave* 22, vol. 1, [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0122-82852019000100007](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0122-82852019000100007).

**PRATO, P.** (1998) «La popular music» in *PESTALOZZA, L., FAVARO, R., Storia della Musica*, Milano: WB music.

**RIVERA, R. Z., MARSHALL, W., PACINI HERNANDEZ, D.** (2009) [a cura di] *Reggaeton*, Durham e Londra: Duke University Press.

**SÁNCHEZ SUÁREZ, S. A.** (2009) «Relfexión histórica de las formas de la escritura musical del bambuco, entre el colonialismo y la república en Colombia», *Revista Música, Cultura y Pensamiento*, vol. 1, n° 1, p. 115-130.

**WADE, P.** (2002) *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia*, Bogotá: The University of Chicago Press.

**WISTRAND, L. M.** (1969) «Music and Song Texts of Amazonian Indians» in *Ethnomusicology*, vol. 13, n° 3, pp. 469-488.

**WULF, C.** (2000) [a cura di] *Le idee dell'antropologia*, vol. 1, Milano: Mondadori.

**STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA**  
**ESECUZIONE DI STRUTTURE**

PIETRO NACCA, DAVIDE MAIO, DYLAN IULIANO

L'idea del progetto immersivo è nata dalla necessità di realizzare un'esecuzione live di musica elettronica che comprendesse sia la parte sonora che la sua rappresentazione visiva. L'organizzazione del live è stata pensata per tre o più esecutori, grazie all'adozione di più controller sia già esistenti, sia costruiti appositamente per il progetto. Il nostro intervento, infatti, non è stato volto solo ad un adattamento delle possibilità performative offerte dai controller in commercio, ma anche alla progettazione, attraverso l'elettronica e l'informatica, di un controller *ex novo*. In un solo device abbiamo condensato le possibilità di controllo di parametri indirizzati alla gestione della generazione sonora, e le possibilità di performare questo controllo attraverso gesti che i normali fader o knob non permettono. Tra la vastissima gamma di device MIDI che offre il mercato, abbiamo sentito la pressione asfissiante dell'offerta delle numerose aziende, e ciò ci ha all'inizio spaesato. Non riuscivamo a trovare un nesso tra le tecnologie disponibili e il fine della nostra esecuzione. In un secondo momento siamo arrivati alla conclusione che per sfruttare al meglio le possibilità performative avevamo bisogno di pochi ingredienti, ma che ci rendessero coscienti delle caratteristiche da impiegare e controllare. Costruire ciò di cui avevamo bisogno è stato il passo decisivo per poter plasmare alle nostre esigenze la tecnologia, diventando sia artefici che interpreti dei device. «La padronanza dei propri mezzi; chiedere ad essi - come succedeva ai maestri del passato - di occuparsene in “prima persona”; spingere il musicista ad acquisire una “competenza [...] delle proprie tecnologie”, che gli consenta di diventare “*interprete* della tecnologia in senso

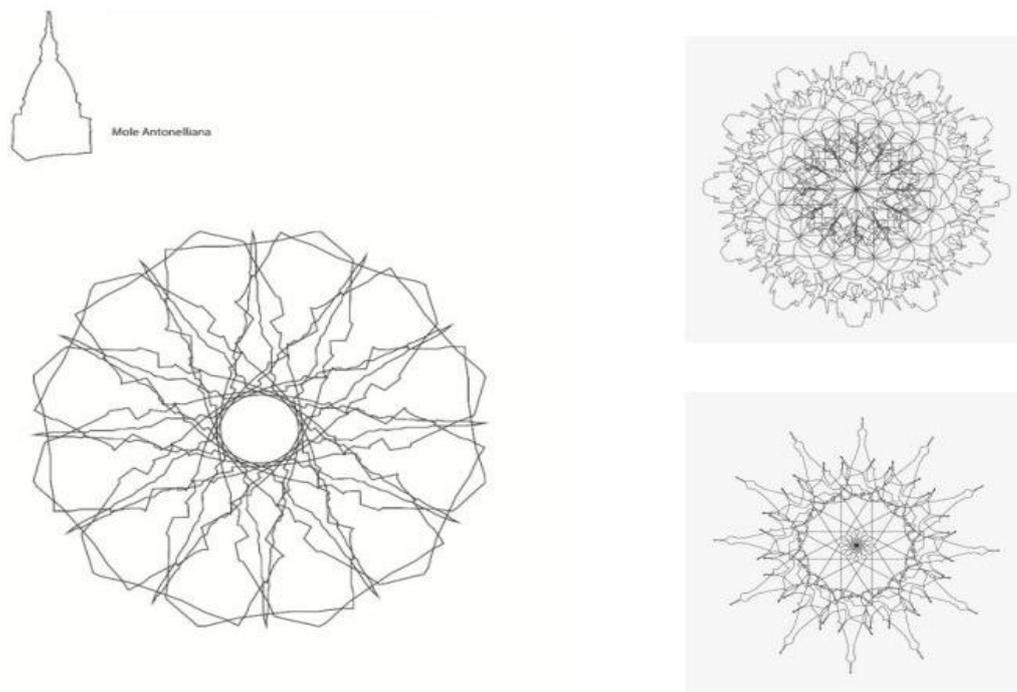
**[divulgazione audiotestuale]**

**STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA**

generale”» (Di Scipio, 2012). Il device che abbiamo costruito è fornito di 4 fader e due sensori di prossimità. Per poter convertire i segnali analogici che questi componenti elettronici generano, abbiamo usato Arduino, che tramite porta seriale comunica con il computer. In più abbiamo utilizzato sia i nunchuck<sup>1</sup> sia un mixer multicanale. I nunchuck comunicano con il computer attraverso il bluetooth, mentre il mixer multicanale viene adoperato sia per il missaggio dei suoni, sia per la spazializzazione quadrifonica nell’ambiente. Il flusso che porta al risultato sonoro finale parte dagli esecutori che utilizzano i vari device, i quali comunicano con il computer di controllo (CdC); poi i dati ricevuti vengono indirizzati tramite il protocollo OSC al computer di generazione (CdG), il quale smista i dati per controllare video e audio parallelamente (sia per una questione di gestione delle risorse più efficiente, sia per una questione logistica); infine i segnali sonori prodotti dal CdG vengono missati dall’esecutore che controlla il mixer e inviati ai quattro speaker per ottenere la quadrifonia, mentre il segnale video viene proiettato da uno schermo. Gli esecutori si dispongono all’interno dell’area formata dai quattro speaker, rivolti di fronte lo schermo. La performance, quindi le modalità di utilizzo dei controller, viene suggerita da una partitura grafica, la quale si basa sui disegni di Graziana Zampetti e Gianna Casiello, artiste digitali Beneventane. Queste tavole sono rappresentazioni geometriche e bidimensionali di monumenti da tutto il mondo. La legenda della partitura è semplicemente un insieme di suggestioni utili agli esecutori e basate su vari effetti visivi che si susseguono durante lo score come il tremolio, il motion blur, la rotazione, la velocità e i colori.

<sup>1</sup> I nunchuck sono dei controller senza fili creati per la Nintendo Wii.

## STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA



[Fig. A. Esempi tratti dalla partitura grafica.]

Questo principio generativo di gesti esecutivi è stato suggerito durante le lezioni del corso di Esecuzione ed Interpretazione della Musica Elettroacustica, nelle quali abbiamo affrontato varie tipologie di live electronics e in generale di esecuzioni musicali, tra cui l'approccio adoperato da Karlheinz Stockhausen per l'improvvisazione di gruppo. «Ho scritto dei testi per dirigere l'improvvisazione, perché ho trovato che qualche volta con poche parole si stimolano i musicisti a fare qualcosa di molto puro, che contiene pochissimi cliché; suonando *Aus den Sieben Tagen* abbiamo trovato che esiste un feedback tra i musicisti, è come una spirale» (Mariotti, 2013). La Musica Intuitiva di Stockhausen è la base fondante della scelta di più interpreti, i quali sono chiamati a performare la stessa partitura in maniera personale, navigando nel margine generato dalle indicazioni aperte. Partendo dall'impostazione creata per la performance live per tre esecutori, abbiamo ottenuto una versione che rientrasse nei parametri dell'installazione vera e propria, la quale è

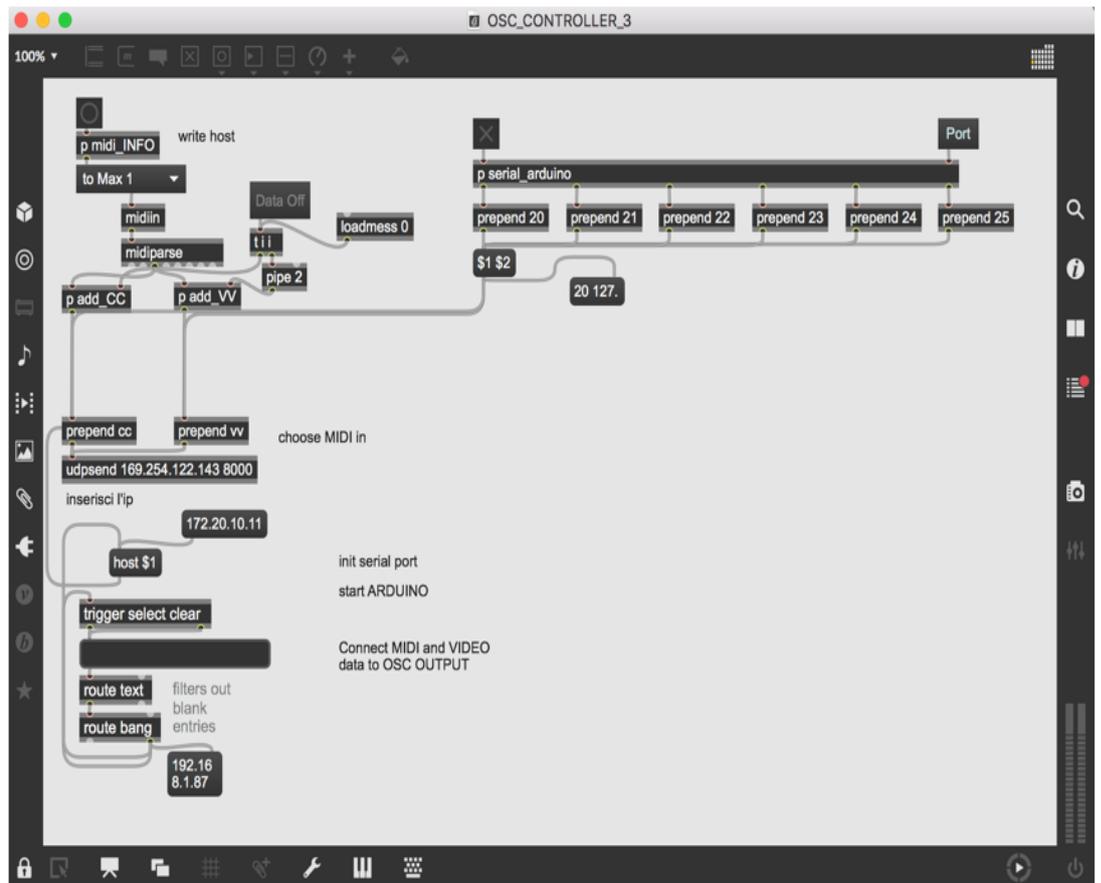
**STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA**

stata esposta al Museo del Sannio dal 25 al 31 Agosto 2022, in occasione di “Benevento Città Spettacolo”.



[Fig.1] Corridoio del chiostro nel Museo del Sannio, sulla destra l’installazione Struktures.

Questa versione prevedeva l’utilizzo dei controller e del mixer da parte del pubblico (i visitatori del museo), invitato ad interagire. Il loro intervento era libero, senza l’utilizzo della partitura usata per l’esame, ed era volto ad esplorare le possibilità generative audiovisive offerte dall’installazione. L’interpretare le tecnologie, come suggerisce Di Scipio, non si esaurisce in questo progetto con la creazione di device usando l’elettronica, ma si esprime anche mediante l’utilizzo di software di programmazione che processano i dati dei controller.

STRUKTURES: *INSTALLAZIONE IMMERSIVA*

[Fig.2. Patch di Max-MSP che controlla il flusso di dati sul CdC.]

Tramite Max-MSP<sup>2</sup> abbiamo creato degli algoritmi che ci hanno permesso di leggere i dati provenienti dalla porta seriale di Arduino, smistarli in due categorie di parametri (video e MIDI) per poi inviarli tramite il protocollo OSC<sup>3</sup> al CdG. CdC e CdG

<sup>2</sup> Max-MSP è un ambiente di sviluppo grafico per la progettazione a oggetti di software dedicati ad applicazioni musicali e multimediali in tempo reale. È stato progettato e realizzato all'Ircam di Parigi da Miller Puckette. L'autore sottolinea lui stesso che Max nasce tra il 1980 e il 1990 al termine di una lunga serie di esperienze nell'ambito della progettazione informatica.

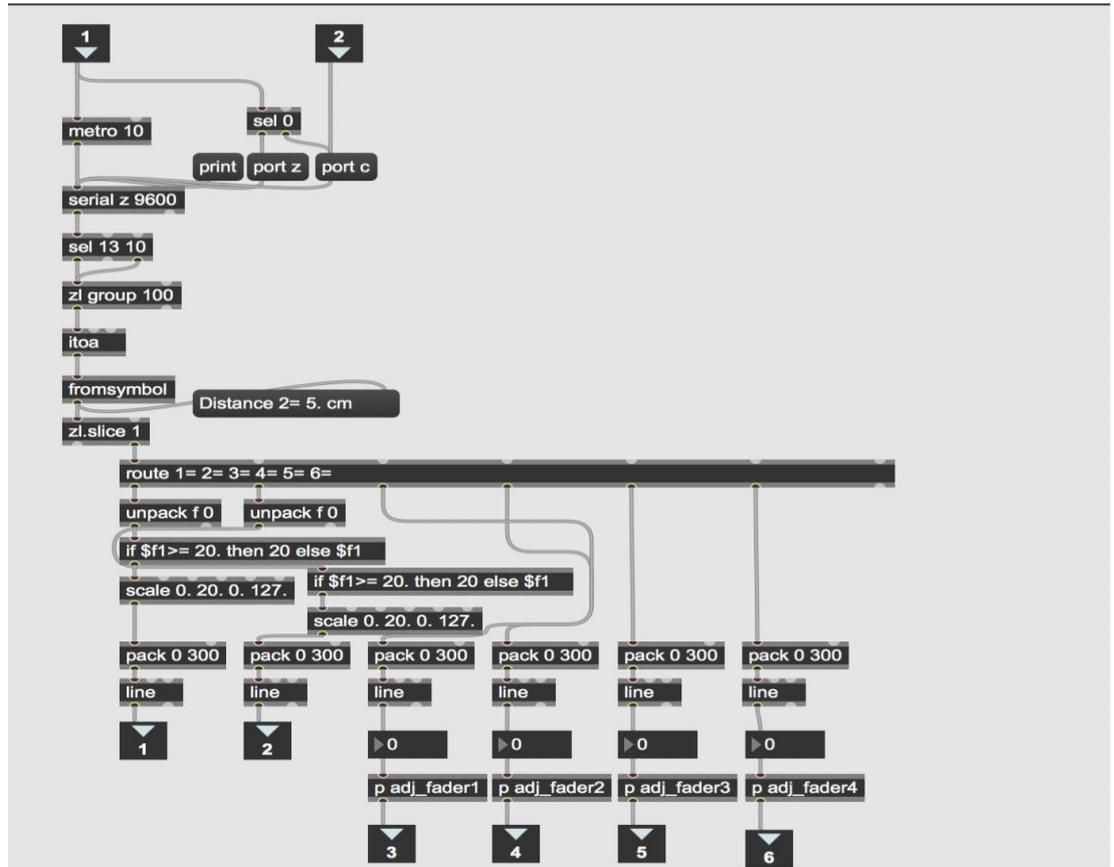
<sup>3</sup> Open Sound Control ("OSC") è stato creato dal CNMAT (Berkeley University) nel 1997 ed è un protocollo "open source" per la comunicazione tra computer, sintetizzatori audio e altri dispositivi

**STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA**

comunicano tramite due patch create con Max-MSP. La *figura 1* mostra la patch eseguita dal CdC. Si possono individuare tre gruppi di oggetti. Il primo è composto da *midi\_INFO*, *midiparse* e *upsend*. La subpatch *midi\_INFO* permette la visualizzazione in un menu a tendina delle possibili scelte di routing dei messaggi MIDI, in modo tale da poter indirizzare, tramite *midiparse*, i CC provenienti da Osculator. Osculator è un software che permette di convertire i messaggi OSC, trasmessi da controller collegati via bluetooth al CdC, in messaggi MIDI, tramite un output MIDI dedicato. I Control Change (CC) verranno smistati in due subpatch che si occuperanno di indicizzare i CC per il MIDI (*add\_CC+prepend cc*) e per i controlli video (*add\_VV + prepend vv*); Infine i dati verranno inviati tramite *upsend* via protocollo UDP al secondo computer connesso alla stessa rete. Lo User Datagram Protocol (UDP), nelle telecomunicazioni, è uno dei principali protocolli di rete della suite di protocolli Internet. È un protocollo di livello di trasporto a pacchetto, usato di solito in combinazione con il protocollo di livello di rete IP. Il secondo gruppo di oggetti è composto da *textedit* e *host port*. L'oggetto *textedit* permette di scrivere l'IP della rete e inviarlo all'*udpsend*, la porta 8000 è fissata come default. Il terzo gruppo contiene gli oggetti dedicati alla decodifica dei dati sulla porta seriale inviati da Arduino nella subpatch *serial\_arduino*.

multimediali. OSC è progettato per supportare un'architettura client/server. I dati OSC sono trasmessi in unità denominate pacchetti. OSC è un protocollo di alto livello: non si occupa del meccanismo di trasmissione dei dati. La rete che trasporta un pacchetto OSC è responsabile della consegna sia del contenuto che del dato riguardante la sua grandezza. Un pacchetto OSC può essere rappresentato in un datagramma come un protocollo di rete UDP.

STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA



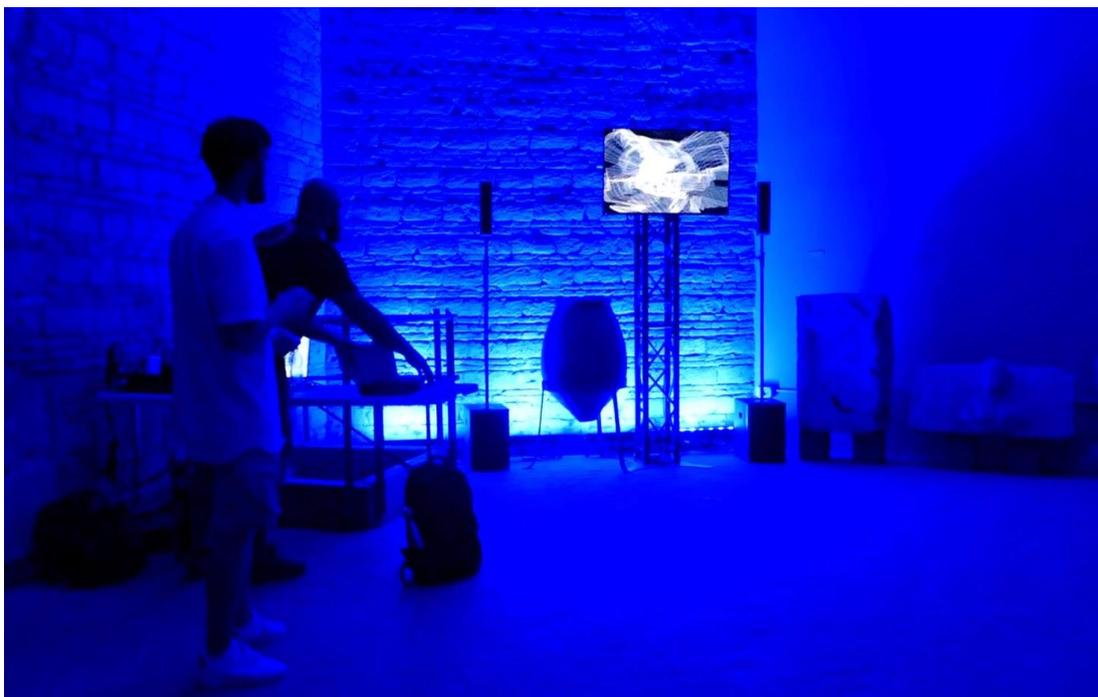
[Fig.3. Contenuto della subpatch serial\_arduino.]

La figura 2 presenta il diagramma di flusso che va dall'acquisizione dei dati della porta seriale del CdC allo smistamento dei dati. L'oggetto *serial* ha bisogno di un bang<sup>4</sup> per poter mandare i dati in uscita, una volta impostato un *metro* a 10 ms, ogni 100 elementi ricevuti da *serial*, *zl.group* li manda in output come lista, tranne se riceve 13, in questo caso il *sel* manda un bang a *zl.group* e manda in output qualsiasi cosa abbia immagazzinato fino a quel momento.<sup>5</sup>

<sup>4</sup> Un "impulso" digitale.

<sup>5</sup> Un reset del processo di acquisizione dei dati, dovuta alle caratteristiche della trasmissione di Arduino.

## STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA



[Fig.4. Utilizzo del pubblico dei controller (nunchuck utilizzati dall'esecutore all'estrema sinistra; sensori ad ultrasuoni innescati dalle mani del secondo esecutore) che cambiano forma alla sfera nello schermo.]

Poi i dati vengono convertiti in simboli e smistati in base agli indici prestabiliti. Infine abbiamo l'ottimizzazione del flusso di variabili ricevute tramite porta seriale. La subpatch *serial\_arduino* ci permette di leggere i dati stampati tramite Arduino IDE<sup>6</sup> nel Serial Monitor, di smistarli e ottimizzarli per poi inviarli tramite *udpsend* come messaggi MIDI e come controlli per il video; stesso procedimento usato per i dati di *midiparse*. Nello specifico abbiamo l'oggetto *serial* che riceve dati dalla porta seriale connessa in questo caso ad Arduino tramite USB. Le prime schede utilizzavano una porta seriale di quelle con il connettore a nove pin, una volta abbastanza diffusa su tutti i PC, ma ormai introvabile. La porta seriale è stata sostituita da una porta USB,

<sup>6</sup> Software dedicato per la programmazione del microcontrollore in dotazione con i vari device Arduino.

**STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA**

che richiede un chip specializzato (FT232), impiegato nei primi modelli di Arduino e poi anch'esso rimpiazzato da un semplice microcontrollore ATMEL ATmega8U2, programmato opportunamente. Ricordiamo che stamperemo i valori dei fader e dei sensori tramite Serial Monitor per poter essere letti da Max e poter inviare i dati dei controlli tramite OSC al CdG. Per quanto riguarda la configurazione di Arduino come controller esterno abbiamo creato un apposito sketch, dal software dedicato Arduino IDE, che ci ha permesso di collegare 4 fader e 2 sensori di prossimità ad ultrasuoni. Nello specifico abbiamo usato per l'installazione Arduino Mega, una breadboard, diversi jumper, 4 fader, 2 sensori ad ultrasuoni, stagno, saldatore, case di plastica. Per utilizzare i due sensori ad ultrasuoni abbiamo incluso nello sketch la libreria dedicata NewPing. Il sensore HC-SR04<sup>7</sup> offre un range di misurazione da 2 cm a 400 cm (circa), con una accuratezza di 3mm. Il modulo comprende dei trasmettitori ad ultrasuoni, un ricevitore e un circuito di controllo.



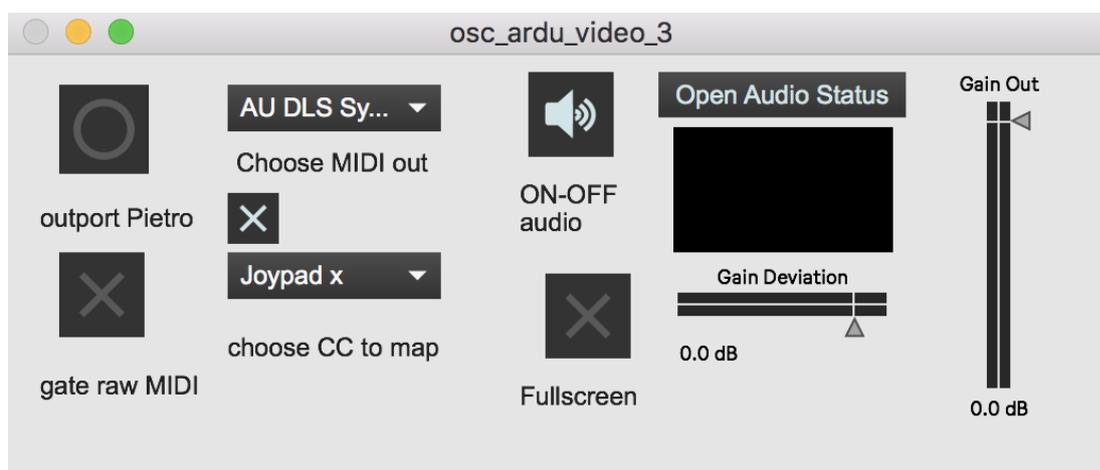
[Fig. 5 Sensore ad ultrasuoni.]

I dati riguardanti Arduino sono inviati verso il computer e si possono leggere aprendo il «Serial Monitor» di Arduino, cioè una finestra che visualizza i messaggi ricevuti (e

<sup>7</sup> Il sensore automaticamente invia otto onde di 40 kHz e rileva se ci sono impulsi di ritorno. La formula per calcolare la distanza in base al ritardo è:  $\text{Test distance} = (\text{high level time} \times \text{velocity of sound (340M/S)}) / 2$ .

## STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA

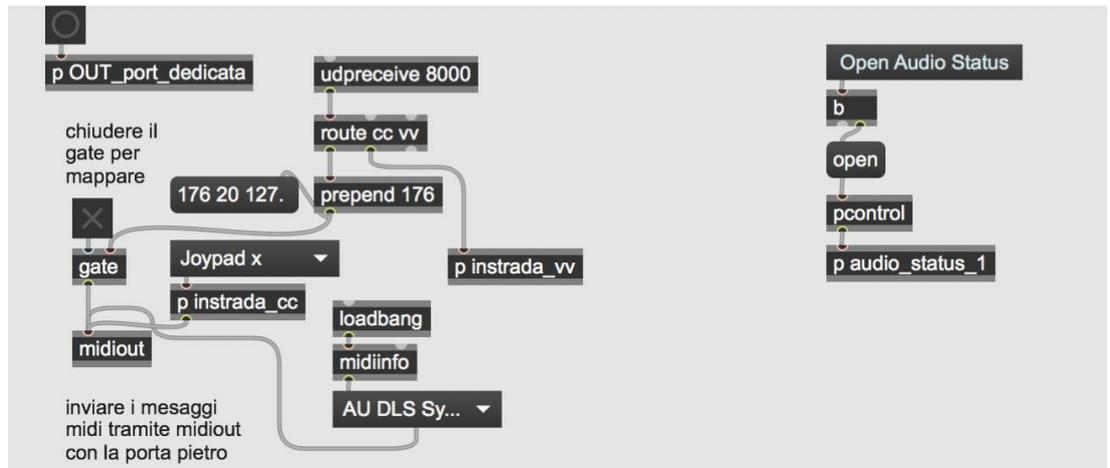
può anche trasmetterli). Una volta che i dati vengono organizzati e inviati dal CdC, il CdG riceve i messaggi, li smista e li invia alla DAW Ableton Live, tutto questo grazie alla patch di Max-MSP che vediamo in modalità presentazione in *figura 6*.



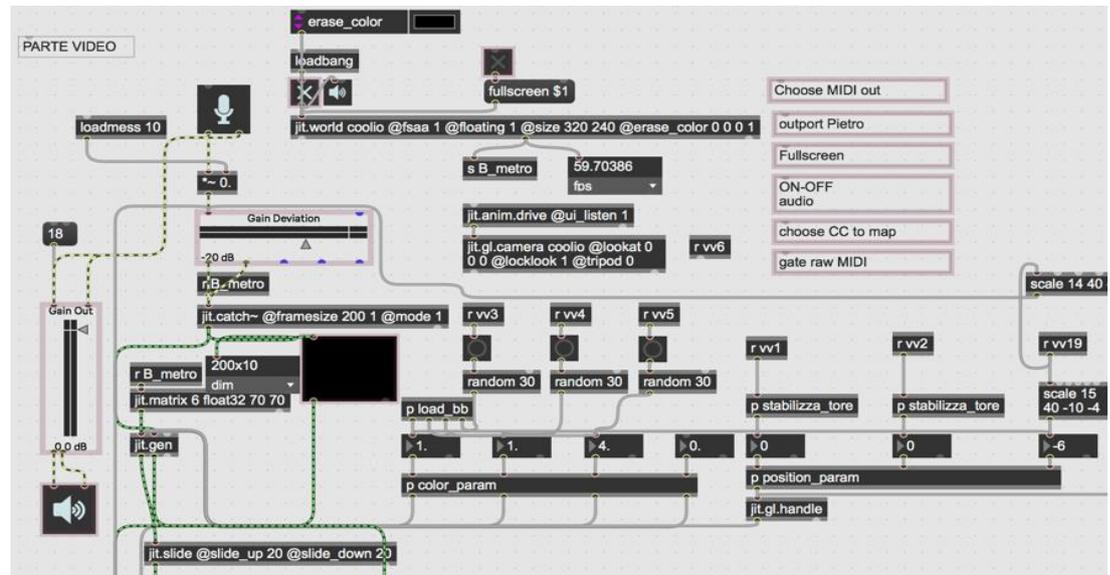
[Fig. 6. Patch di generazione video e invio di messaggi MIDI.]

Si può suddividere in due macro sezioni, quella di gestione dei dati e quella della generazione video. Dall'oggetto *udpreceive* passano tutti i dati inviati dal primo computer. Una volta arrivati, i dati prendono due strade diverse. Di nuovo, il flusso di dati si biforca in CC e VV, rispettivamente Control Change e parametri per controllare il video. L'oggetto *prepend* antepone 176 ai messaggi, in questo modo si indica al *midout* che deve inviare dei messaggi di Control Change al canale MIDI 1. Il flusso dei dati provenienti da Osculator, quindi dai sensori dei nunchuck, sono continui. Per poter essere in grado di "mappare" su Ableton ogni singolo parametro senza accavallamenti di CC sono stati immagazzinati in un oggetto *coll* (nella subpatch *instrada\_cc*) i CC disponibili, i quali sono richiamabili chiudendo il gate e selezionando il controllo desiderato dal menu a tendina.

STRUKTURES: INSTALLAZIONE IMMERSIVA



[Fig. 7. Sezione della gestione dati dal CdG.]



[Fig. 8. Sezione video della patch su CdG.]

È possibile selezionare l'uscita MIDI grazie all'oggetto *midiinfo* e il corrispettivo menu. In questo caso abbiamo creato un'interfaccia MIDI virtuale (nella subpatch *OUT\_port\_dedicata*), un routing interno del MIDI, grazie agli SM, ovvero i messaggi di sistema che Max ci permette di inviare. I CC vengono inviati ad Ableton Live che riceve i controlli, li applica alle clip MIDI, alle Drum Machine precedentemente

STRUKTURES: *INSTALLAZIONE IMMERSIVA*

organizzate e il segnale sonoro risultante viene smistato. Una copia del segnale rientra nella patch per modulare l'interferenza del video generato, mentre l'altra copia del segnale tramite la scheda audio collegata al CdG viene indirizzato al mixer multicanale per la spazializzazione. Il routing dei controlli per il video, invece, sono dei semplici *send* e *receive*. È possibile scegliere il driver audio, l'input e l'output device tramite la subpatch *audio\_status\_1*, cliccando su "Open Audio Status" si apre una finestra con i menu a tendina dedicati. La seconda macro sezione riceve i dati dal CdC e li usa per automatizzare la generazione del video. La parte video presenta come fulcro dello spazio di lavoro l'oggetto *jit.world* che è incaricato di creare l'ambiente per programmare video attraverso Jitter;<sup>8</sup> il segnale audio proveniente da Ableton Live viene convertito in matrice attraverso l'oggetto *jit.catch~*, che viene utilizzata per generare distorsioni. La matrice viene gestita dall'oggetto *jit.matrix*. L'oggetto *jit.gen*, invece, si occupa di creare la forma sferica di default, le distorsioni, modulazioni e i movimenti applicati alla sfera stessa. Per creare le distorsioni vengono moltiplicate due matrici tra di loro, tramite l'oggetto *jit.op*, per ottenere determinati effetti generati attraverso delle operazioni algebriche. Tutti i parametri video utilizzati per la rappresentazione visuale dell'esecuzione ricevono i dati dagli oggetti *receive* precedentemente menzionati. L'esecuzione prevede un primo interprete che utilizza i *nunchuck* che invia dati al CdC per poi essere rielaborati sia per controlli MIDI che per controlli video. Il secondo interprete utilizza il device costruito per l'installazione adoperando i fader e i sensori di prossimità. I sensori vengono innescati attraverso le mani dell'esecutore. Anche in questo caso i dati vengono utilizzati sia per il video che per il MIDI. Infine un terzo interprete utilizza il mixer per la quadrifonia, gestendo segnale pulito e segnale riverberato provenienti da Ableton Live. La rappresentazione

<sup>8</sup> In Jitter, sezione relativa ai video in Max-MSP, troviamo funzioni che consentono di eseguire sintesi, analisi e modifica delle immagini.

STRUKTURES: *INSTALLAZIONE IMMERSIVA*

visuale degli eventi prevede la creazione di una sfera che può assumere diverse forme e diversi colori a seconda di come si utilizzano i controller.



[Fig. 9. La sfera in posizione di equilibrio.]



[Fig. 10. Controller costruito per Struktures.]

## UNA GIORNATA TIPO\*

LORENZO DE GENNARO

### *La genesi e i materiali sonori di partenza*

Al termine di una lezione di composizione di musica elettroacustica, viene richiesta la realizzazione di una composizione di un brano utilizzando come materiale di partenza (che sarà poi soggetto ad elaborazioni) solo ed esclusivamente suoni provenienti dalla voce umana; si chiede altresì di presentare il brano unitamente a una rappresentazione grafica della sua struttura.

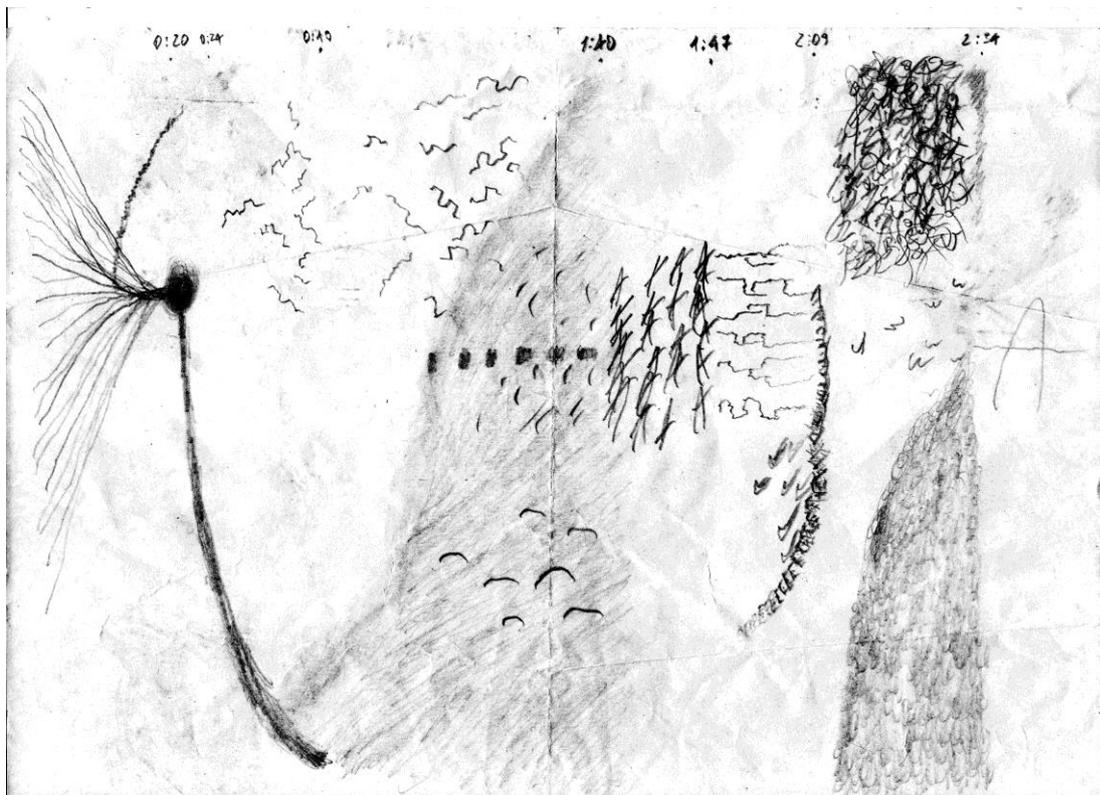
La rappresentazione grafica (rigorosamente disegnata su carta) ha lo scopo di indicare preliminarmente e in maniera approssimativa l'occupazione dei materiali sonori utilizzati nel brano su due assi, orizzontale e verticale, che indicano rispettivamente il tempo e le frequenze fondamentali con l'ausilio di linee, simboli, colori e/o qualunque altro espediente grafico per favorire al compositore una visione complessiva del brano. In relazione ai materiali di partenza, in accordo a una assidua proposta e oggettiva predominazione della popular music nel mercato musicale, quando si pensa alla "voce umana" e "composizione musicale" una delle prime associazioni (se non la prima in assoluto) che si fa è quella di pensare all'utilizzo della voce con la pratica del canto in un contesto armonico popolarmente tradizionale o, al massimo, quella del "rap".

*UNA GIORNATA TIPO*

In passato mi è capitato di ascoltare “Cantare la voce”<sup>1</sup> di Demetrio Stratos, una pubblicazione discografica che di fatto dimostra come il cosiddetto cantante moderno soffra di una “ipertrofia vocale occidentale” che lo ha reso insensibile ai diversi aspetti della vocalità e di come sia difficile scuoterlo dall’uso canonico dello strumento vocale: l’intera pubblicazione si presenta come una sorta di “trattato dello strumento vocale”, nudo e crudo ma le possibilità sonore che propone sono numerose e variegate. L’intento iniziale della composizione del brano assegnato era proprio quello di ottenere dei materiali sonori di partenza estrapolando alcune porzioni del sopraccitato disco e sottoporle ad elaborazioni che si avvicinassero a delle caratteristiche sonore ben precise; con il materiale raccolto avevo cominciato a disporre i diversi materiali con diverse successioni e verticalità per ricavare poi una struttura che potesse essere funzionale, alternando momenti con predominanze gestuali e tessiturali. Solo in un secondo momento, con una maggiore lucidità, ho seguito il percorso proposto dal docente partendo proprio dalla rappresentazione grafica da cui sono riuscito a ricavare due dati: una suddivisione della struttura, le durate e i range di frequenza predominanti nel corso del brano ma solo in quel frangente avevo preso coscienza che i materiali di partenza più funzionali in quel contesto li avrei ottenuti solo registrando materiali ex-novo per poi eventualmente scolpirli e adattarli con alcune elaborazioni dove necessario.

<sup>1</sup> [1978] Il riferimento è all’album, le cui note sono disponibili al link <https://www.discogs.com/it/release/1067724-Demetrio-Stratos-Cantare-La-Voce>.

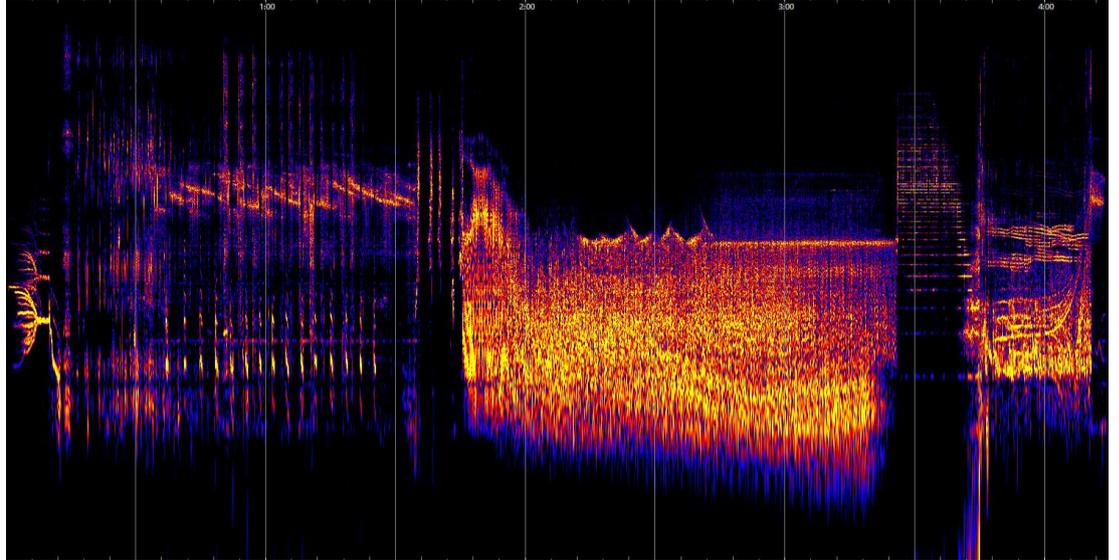
## UNA GIORNATA TIPO



[Fig. 1. Rappresentazione grafica seconda versione del brano.]

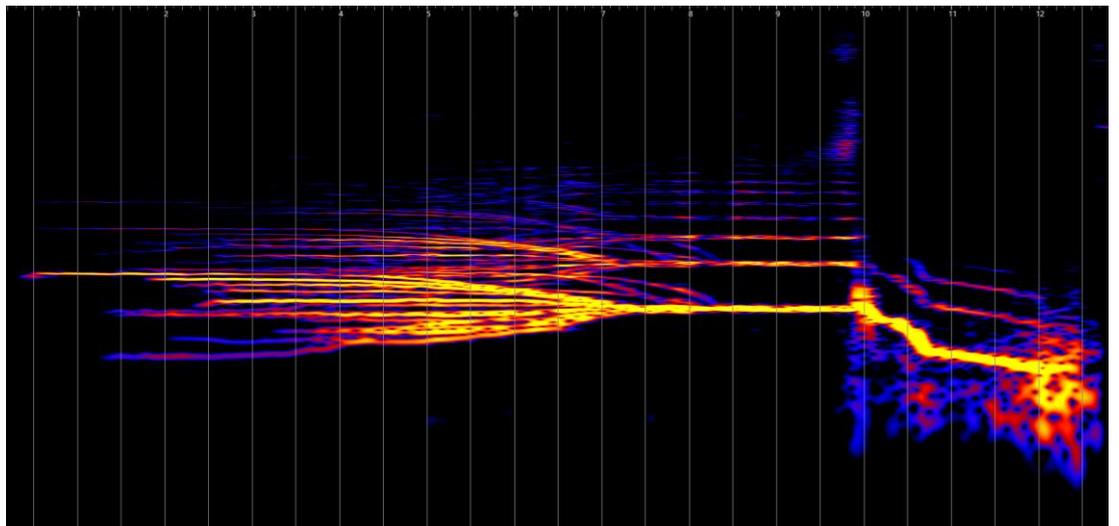
Tra le varie prove avevo poi constatato un altro fattore personalmente rilevante: il suono risultante dall'unione di più voci di cui avevo bisogno era di gran lunga più funzionale e convincente quando era ripreso con una giusta dose di riverbero naturale, escludendo quindi l'opzione di registrare voci ambientalmente asettiche per poi utilizzare un DSP di riverbero artificiale sia algoritmico che a convoluzione. Questa scelta mi ha così restituito un maggiore controllo non solo sulle dinamiche del materiale acquisito ma anche su delle ulteriori timbriche causate proprio dall'interazione tra il suono della voce e l'ambiente stesso sfruttando le giuste distanze dal microfono, evitando così anche l'utilizzo di eventuali processori dinamici.

*Struttura e utilizzo dei materiali sonori*



[Fig. 2. Sonogramma del brano integrale.]

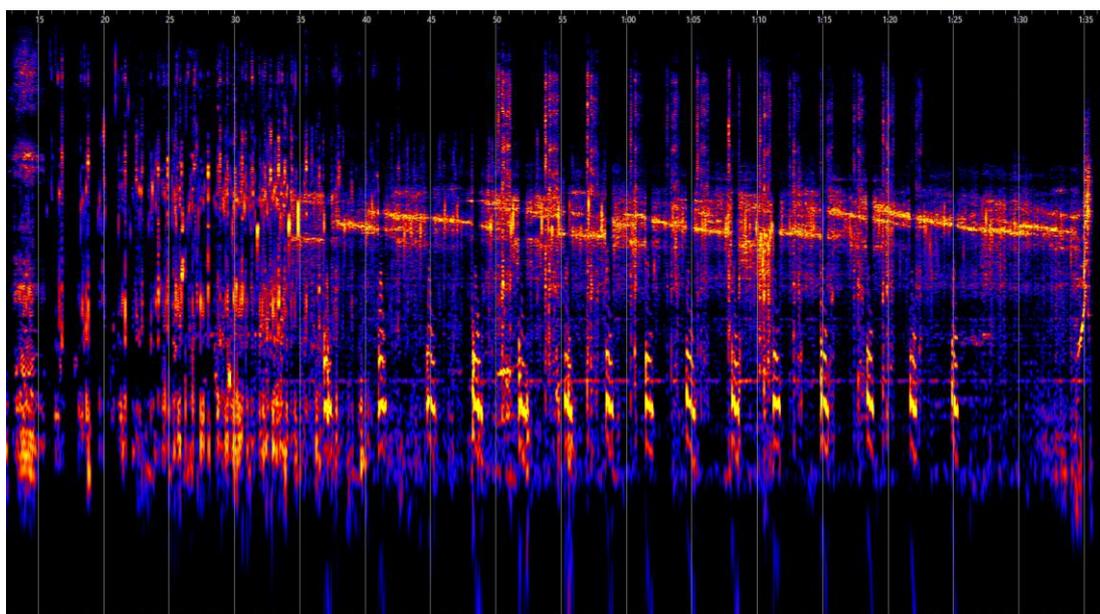
La struttura ricavata dallo schema disegnato è composta da una breve introduzione dalla durata di 15 secondi circa, 2 parti centrali e una di chiusura.



[Fig. 3. Sonogramma della parte introduttiva]

*UNA GIORNATA TIPO*

La parte introduttiva è formata da un totale di 18 voci, ognuna di loro rimane inizialmente ferma con le seguenti frequenze fondamentali (in ordine di esecuzione): 234 Hz, 67 Hz, 123 Hz, 214 Hz, 86 Hz, 200 Hz, 155 Hz, 180 Hz, 127 Hz, 97 Hz, 190 Hz, 228 Hz, 241 Hz, 145 Hz, 131 Hz, 116 Hz; le voci si dirigeranno poi verso una frequenza comune (139 Hz) per poi concludersi con un'unica voce che riproduce onomatopeicamente una esplosione con conseguente decadimento di frequenza.

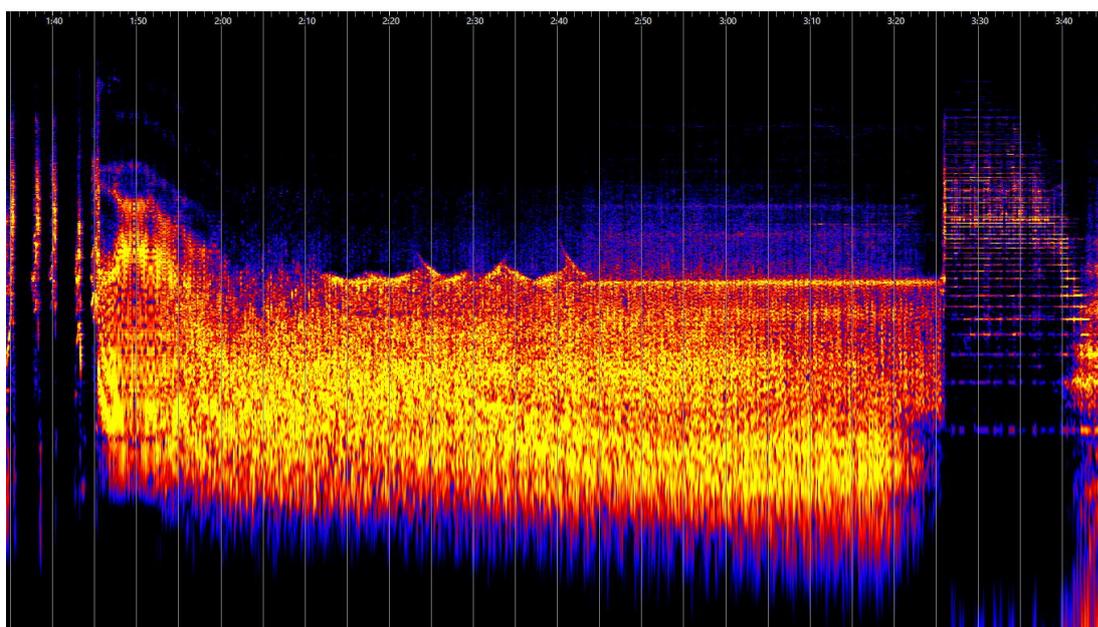


[Fig. 4. Sonogramma della prima parte.]

Da qui inizia la prima parte “ufficiale” del brano dalla durata di 1:21 minuti circa: i primi suoni che si presentano hanno una caratteristica che ricordano alcuni movimenti meccanici, ingranaggi di un piccolo apparecchio, sovrapposti, disposti in modo da avere una moltiplicazione graduale al fine di ottenere una serie di piccoli gesti con un carattere sonoro tra il percussivo e il granuloso. Questo “magma meccanico” farà spazio poi ad una tessitura composta da 7 voci che riproducono soffi e respiri lunghi e continui con l’incursione di altri due oggetti sonori di natura gestuale ma questa volta

*UNA GIORNATA TIPO*

meno invasivi e presenti: il primo dal carattere “gommoso” causato non solo da una fondamentale relativamente bassa ma anche dalla pronuncia delle vocali “UO” (dal minuto 0:36 a 01:26), il secondo più sottile e percussivo come ad imitare goccia che cade sull’acqua. Fino a questo punto del brano tutti i materiali sopra elencati facenti parte di questa sezione non hanno subito alcun tipo di elaborazione attraverso DSP particolarmente distruttivi se non a scopo di mixing (principalmente filtri e automazioni di volume). Lo spunto che mi ha portato alla scelta dei suoni simil-meccanici l’ho avuto grazie all’ascolto di una sessione di registrazione del rumorista e attore americano Michael Winslow dal titolo “History of the typewriter recited by Michael Winslow 2010.”<sup>2</sup> che ripropone con il solo utilizzo dello strumento vocale accompagnato da una sapiente scelta e posizionamento dei microfoni diverse storiche macchine da scrivere.



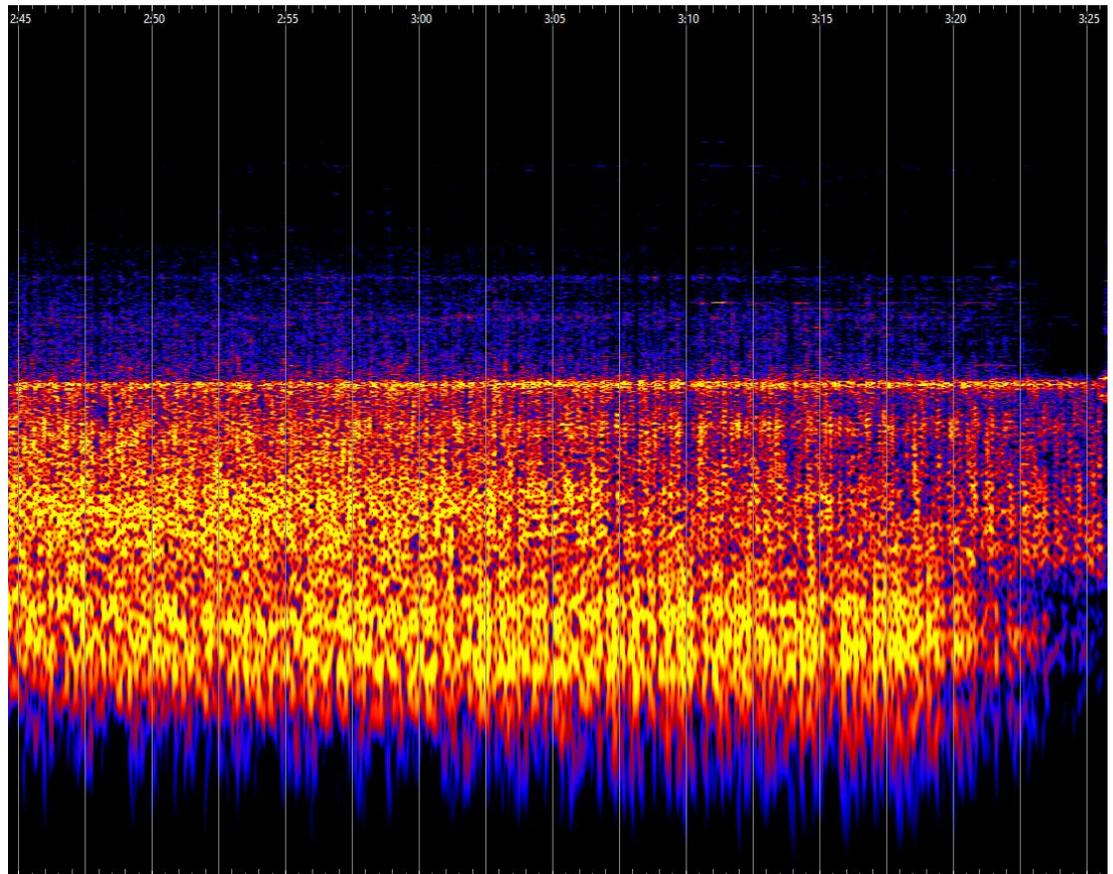
[Fig. 5. Sonogramma della seconda parte.]

<sup>2</sup> Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=6tbLo3IIHEM> Ultima consultazione: 15/10/2022.

*UNA GIORNATA TIPO*

La seconda parte viene annunciata con un insieme di 4 voci che interpretano 6 brevi urla intervallate da un puro silenzio digitale di 1 secondo circa, queste urla si allacceranno subito dopo ad una risata ripresa sfruttando in particolar modo l'effetto di prossimità del microfono a condensatore. Qui si presenteranno, di fatto, le prime elaborazioni sonore digitali che puntano alla trasformazione del materiale sonoro di partenza in maniera più distruttiva: la risata riprodotta assume quasi una scansione ritmica definita che ho sfruttato per riprodurla poi in reverse e ripetere il processo 8 volte; durante la riproduzione di queste ripetizioni c'è un abbassamento artificiale della formante che verrà ulteriormente accentuato da un delay in parallelo con un feedback molto alto che gradualmente subirà un aumento della durata del suo buffer causandone un considerevole abbassamento di pitch oltre che un degrado di definizione e un aumento della sua diffusione, a mo' di riverbero. Il risultato è una tessitura che fa decadere la concretezza del suono gestuale di partenza per renderlo, di fatto, di carattere più vicino ad una tessitura oltre che ottenere una pasta sonora nebulosa. Al fine di non rimanere troppo a lungo su una componente armonica di bassa di frequenza ma al contempo anche piuttosto ricca (il che contribuisce al suo essere, appunto, nebuloso) ho aggiunto una distorsione parallela di tipo *fuzz*<sup>3</sup> all'insieme tessiturale con lo scopo di generare numerose armoniche superiori e ottenere una sonorità che coprisse anche parte delle frequenze medie: quest'ultimo materiale ricavato lo si riesce a sentire in maniera più chiara da circa 2:46 minuti del brano fino alla sua sfumatura. (vedi Fig. 6)

<sup>3</sup> La distorsione "fuzz" è un tipo di distorsione che si ottiene con un circuito di amplificazione composto da componenti a stato solido come transistor, amplificatori operazionali e diodi; il guadagno dell'amplificazione deve essere abbastanza alto da portare il segnale in ingresso in uno stato di saturazione provocandone il clipping.

*UNA GIORNATA TIPO*

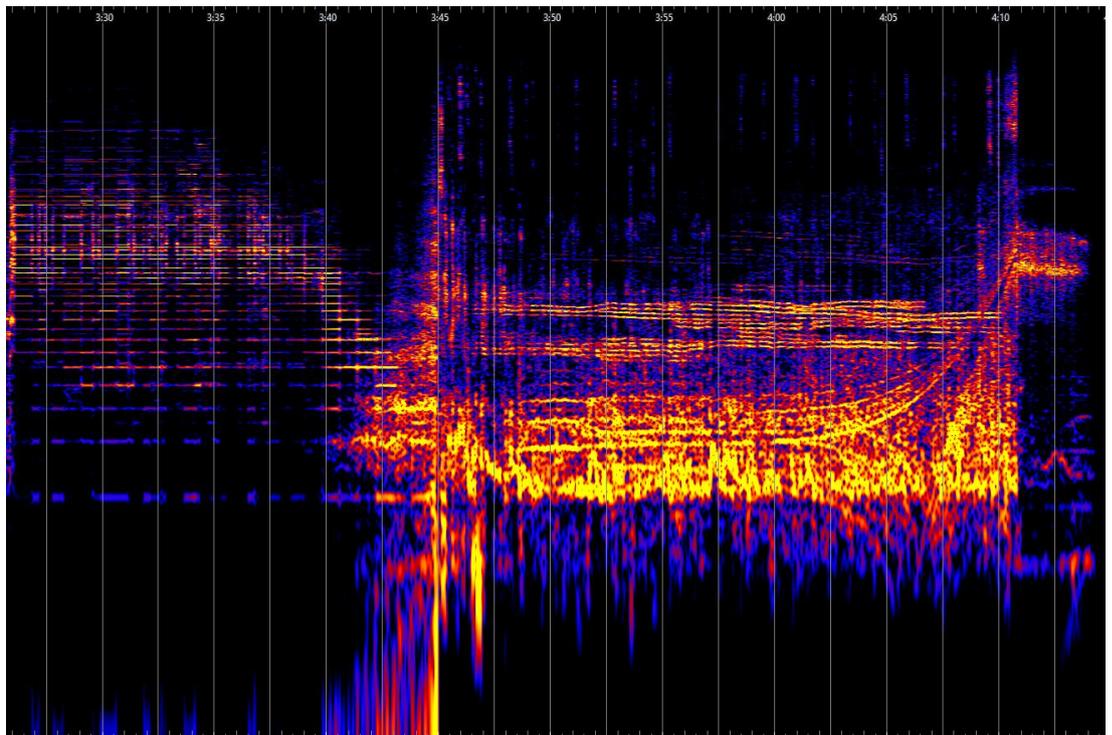
[Fig. 6. Sonogramma del dettaglio nella seconda parte.]

Questa sezione si conclude con un abbassamento della dinamica quasi al punto di tornare al silenzio presentato in precedenza ma che torna invece vigoroso con un'ultima risata questa volta frammentata con la tecnica di stuttering<sup>4</sup> per poi sfumare definitivamente attraverso un filtro passa-basso e passare alla sezione finale del brano. La durata di questa sezione è di circa 2:10 minuti. Prima di passare alla sezione finale ci tengo a sottolineare che nella seconda stesura del brano questa sezione non

<sup>4</sup> Lo “stuttering” consiste nella ripetizione di una o più piccole sezioni (nell'ordine di qualche millisecondo) di un materiale sonoro.

*UNA GIORNATA TIPO*

presentava ancora la sopracitata componente tessiturale ma la si è aggiunta in seguito a un doveroso confronto con il Maestro di composizione di musica elettroacustica che mi ha invitato a rivalutare la scelta iniziale di passare subito alla sezione finale del brano dopo la risata: in un primo tentativo la tessitura era stata ricavata da un uso estremo di time-stretching sulle urla ma il risultato mi era sembrato poco coerente e fin troppo distaccato dalla chiusura della risata.



[Fig. 7. Sonogramma della parte finale.]

La sezione finale si presenta con due voci parlate tendenti al sussurato le quali non manifestano nessun pensiero concreto nè frasi di senso compiuto ma assumono una funzione di estrema confusione ed un effetto nevrotico che sembra essere un buon pretesto per essere accompagnate da un'ultima tessitura composta da 13 voci che imitano un canto gutturale dissonante e da altre 6 voci dal carattere più "pulito". In

**UNA GIORNATA TIPO**

questa sezione ho tentato di sfruttare l'emersione graduale delle tessiture vocali con l'obiettivo di inglobare la voce parlata al punto tale di renderla il meno intellegibile possibile tenendo in considerazione che la voce umana nella sua declinazione parlata, indipendentemente dal significato linguisticamente concreto che vuole trasmettere, è percettivamente più "appetibile", quindi la scelta di volerla quasi sommergere in un ulteriore magma sonoro (anch'esso composto da voci umane) non solo punta a farla disperdere ma anche ad aumentare l'attenzione dell'ascoltatore nel tentativo quasi forzato di non perderne il focus per quanto possibile: anche per questo motivo la scelta di concludere il brano con la brusca interruzione delle tessiture a favore dell'ultima sillaba pronunciata dalle voci parlate.

Il brano è disponibile qui: <https://youtu.be/9DPA5J-qEw>

---

\* Ringrazio sentitamente il Maestro Luca De Siena per il suo significativo contributo alla realizzazione del brano.

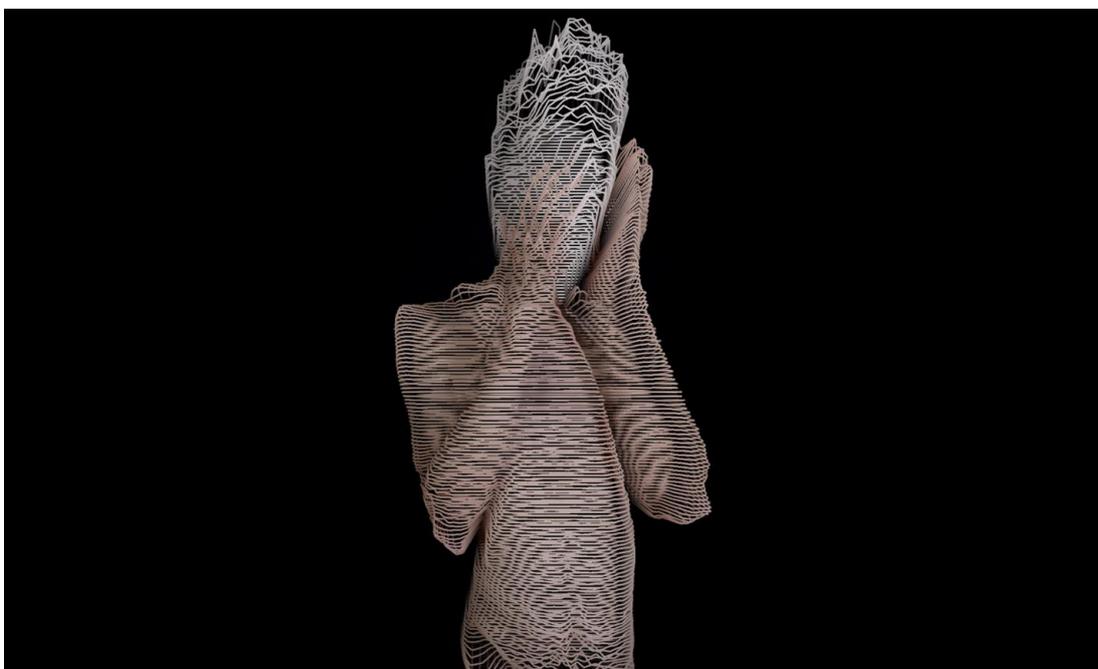
**“DIPLOID”**  
**COMPENDIO SU RICERCA,**  
**SVILUPPO ED ESECUZIONE DELL’OPERA AUDIOVISIVA**

FRANCESCO RIZZO

“DIPLOID” è un’opera performativa multimediale audiovisiva di stampo concettuale. Questa si avvale delle tecnologie audiovisive digitali quali mezzi espressivi per veicolare una progressione di sequenze audio-video dal carattere simbolico. In tali sequenze si adopera metaforicamente il concetto di genere biologico, uomo e donna, nella concettualizzazione ideale dell’unicità duale dell’essere umano. Nel presente articolo si propone una digressione tecnica che coinvolge gli aspetti realizzativi dell’opera, dal comparto visuale a quello musicale-sonoro fino allo sviluppo del sistema informatico atto alla gestione dell’esecuzione. Dal punto di vista puramente estetico “DIPLOID” si inserisce nel filone di ricerca della *Glitch Art* multimediale, attingendo al bacino culturale della videoarte tematica. La *diploidia*, concetto da cui è tratto il titolo, indica la compresenza dei corredi genetici maschile e femminile nella formazione dello zigote, cellula *diploide* generata dall’unione di due cellule *aploidi*: spermatozoo e ovulo, si riferisce alla dualità cromosomica di tale cellula primigenia dalla cui riproduzione avverrà la futura formazione dell’individuo biologico. L’opera è di per sé tecnicamente duale, sia per la compresenza delle due figure maschile e femminile divise su un doppio schermo, sia per la natura multidirezionale del comparto sonoro, sia per il fattore tematico alla base del “concept”. Per definire il contenuto video si è deciso di adoperare materiale autoprodotta, girato per l’occasione,

**[divulgazione audiotestuale]**

ingaggiando due attori a cui si sarebbe indicato di compiere una serie di gesti scenici in telecamera, e ottenere così il materiale video di base destinato al montaggio per la realizzazione delle sequenze complete. È stato chiesto agli interpreti protagonisti del girato di spogliarsi e di indossare una maschera, costruita per l’occasione, sfruttata al fine di mistificare e spersonalizzare le figure umane su schermo. È stata richiesta agli attori nudità completa per garantire la percezione di una differenza biologica di fondo tra i due, differenza che risulta poi assottigliata dai successivi processamenti video che garantiscono dunque un contesto di bassa trasparenza visiva propria dell’estetica *glitch* (Fig. 1).



[Fig. 1. Un esempio di modulazione video presente in “DIPLOID”.]

Le scene del girato sono state montate al fine di ottenere due cortometraggi paralleli posti uno per schermo, due proiezioni a sé stanti legate tra loro da un chiaro fattore di complementarità e sincronicità, una si focalizza sulla figura maschile e l’altra su quella femminile. I due montati sono fissati su supporto e seguono una continuità

temporale premeditata, un copione di fondo, una *storyline*, identificando un chiaro continuum narrativo. Il risultato videografico finale non si basa unicamente sulla riproduzione dei due cortometraggi paralleli, è piuttosto il frutto dei successivi processamenti, il prodotto della deformazione e della modulazione audiovisiva delle figure umane ad opera di un software appositamente sviluppato. Il software in questione consente di modificare in tempo reale il contenuto dei due cortometraggi in relazione al segnale audio del comparto sonoro riprodotto dal software stesso, il video reagisce all'audio, nell'ottica per l'appunto di un'*audio-reattività* visiva gestita da un interprete. "DIPLOID" nasce dunque come performance multimediale audiovisiva ma riserva la possibilità ulteriore di declinarsi come installazione audiovisiva e in versione "fixed media". Nel caso della versione installativa tutte le operazioni di esecuzione, normalmente a discrezione del performer, sono automatizzate all'interno del software d'esecuzione mentre la versione "fixed media" non è altro che la registrazione di un'esecuzione della performance, esemplificata per un solo schermo e in audio stereofonico. L'opera è dunque pensata per due schermi o superfici di proiezione video, benché possa essere adattata per un solo schermo, mentre, per quanto riguarda il comparto tecnico del sonoro, è adattabile ad un qualsiasi numero di altoparlanti grazie ad un sistema di spazializzazione di tipo *ambisonico* presente nel software d'esecuzione. Per garantire la fruizione ottimale sono richieste per l'appunto due superfici di proiezione video posizionate frontalmente rispetto al pubblico oppure una superficie di proiezione frontale unica che sia abbastanza grande per simulare i due schermi con efficacia, è richiesta inoltre un'interfaccia audio che abbia abbastanza canali in uscita per adoperare il numero di altoparlanti a disposizione. I diffusori sono posizionati circolarmente attorno al pubblico, per multipli di due e per un minimo di quattro, così da ottenere *quadrifonia*, *esafonia*, *ottofonia*, *decafonìa*, *dodecafonìa* e via discorrendo. Per adoperare il sistema d'esecuzione è infine necessario un computer

contenente il software proprietario sviluppato appositamente per eseguire l'opera ed un *controller MIDI USB* generico come interfaccia di controllo uomo-macchina.

Per la realizzazione dei video sono stati adoperati i seguenti strumenti: una videocamera Black Magic Ursa per le riprese, due teli neri di panno lenci per lo sfondo, un luxometro per la misurazione della luminosità e alcuni fari per l'illuminazione della scena. Per rendere irriconoscibili i volti degli attori sono state costruite due maschere di plastica, tali maschere sono un importante elemento scenico e sono il solo oggetto in scena applicato al corpo nudo degli attori. Per la costruzione delle maschere è stata utilizzata una mascherina di tipo FFP2 come forma base, poi, attorno a essa, è stato posto uno strato di frammenti di buste di plastica incollati gli uni agli altri fondendone gli estremi con una fiamma, mantenendo così una discontinuità organica nella superficie plastica, una tessitura visiva. Per garantirne l'aderenza il più possibile precisa, le maschere sono state costruite direttamente sul volto degli attori applicando diversi strati fino al completamento di una calotta che potesse nascondere volto e capelli. Dietro gli attori sono state poste due fasce di telo nero opaco orizzontali, il panno lenci, ottenendo uno sfondo nero per le due figure e di conseguenza una netta contrapposizione cromatica tra il fondale e i colori chiari di maschera e incarnato. Una volta posti gli attori nel contesto di ripresa sono state posizionate le luci di scena in modo tale da rendere il più uniforme possibile l'esposizione luminosa dei modelli e avere quindi un punto-luce centrale e neutro, è stato adoperato quindi un luxmetro per misurare la luminosità della superficie della pelle in ottica del fatto che uno degli algoritmi presenti nel software d'esecuzione adopera la luminosità della figura come fattore di modulazione, reagisce cioè alle zone di luce e di ombra del video che elabora. Sapendo di poter uniformare lo sfondo nero e rafforzare le ombre in fase di editing video, il tecnico di ripresa ha impostato un *ISO* della macchina da presa che fosse comodo per la gestione della luminosità sul set e, al contempo, tale da garantire un rapporto di luce costante in tutte le riprese e nitidezza delle figure. Agli attori è stata

dapprima esposta la progressione delle scene ed è stato quindi chiesto di prepararsi a interpretare in tempo reale le richieste dell'artista che, ponendosi nel ruolo di regista, ha impartito le indicazioni su movimenti, gestualità e modalità d'interpretazione attoriale.

Di seguito si elencano le scene di "DIPLOID", esponendo la descrizione delle sequenze video che andranno a formare i due cortometraggi alla base dell'opera. La durata di ogni singola scena è variabile ma non supera mai i 120 secondi mentre la durata complessiva dei filmati dopo la fase di montaggio è di circa 12 minuti. Ogni scena si pone l'obiettivo di sviluppare un focus su un aspetto gestuale delle figure umane presenti. Procediamo all'analisi di seguito:

- **Scena 01** – (fig. 2) Inizialmente compaiono su schermo i due attori racchiusi in crisalidi di cellofan, uno per schermo. Le crisalidi iniziano a muoversi e a schiudersi e da esse ne fuoriescono le due figure umane riconoscibili. Ogni attore indossa e continua ad indossare la maschera di plastica per l'intera scena e, una volta abbandonato il bozzolo e ripulitisi dalle ultime scorie plastiche, le due figure si voltano verso la controparte sull'altro schermo, accorgendosi infine della reciproca presenza.



[Fig. 2. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 1 di "DIPLOID".]

- **Scena 02** – (fig. 3) Le due figure iniziano a sviluppare gestualmente un percorso propriocettivo, l'esplorazione del proprio corpo, fino a percepire che il loro

volto è celato da una sovrastruttura castrante: la maschera plastica. Iniziano dunque a toccarla, a prenderne consapevolezza, e di conseguenza cominciano a contorcersi con l'intenzione di liberarsi da quell'elemento che oscura il volto e inibisce la vista. L'immagine comincia dunque a divenire intermittente, frammentata, discontinua, incostante, varia la velocità della riproduzione delle clip, a tratti veloce, a tratti lenta, ancora veloce. La frammentarietà e l'intermittenza assumono dapprima una cadenza costante, poi entropica, mantenendo però un parallelismo formale sui due schermi. Agli attori è stata chiesta un'interpretazione specifica: la simulazione di un rapporto voluttuoso ma inibito con il proprio corpo quanto con la maschera, nella ricerca di un dualismo gestuale che possa dimostrare allo stesso tempo sensualità e disagio.



[Fig. 3. Due fasce a doppio fotogramma estratte dalla scena 2 di "DIPLOID".]

- **Scena 03** – (fig. 4) Al termine del processo di consapevolezza propriocettivo le due figure si voltano l'una verso l'altra e, dopo aver disteso le braccia verso lo schermo opposto inizia la ricerca di un contatto fisico. Grazie ad un effetto visivo di dissolvenza sono alternate due tipologie di clip video: dapprima in uno schermo una

figura passiva e immobile osserva le braccia dell'altro protese nel tentativo di raggiungerlo, mentre nell'altro schermo l'altra figura allunga le braccia verso il partner, poi l'opposto, il primo allunga le braccia nel vuoto e l'altro osserva passivo. Questo alternarsi reciproco, nella progressione formale della scena, avviene sempre più velocemente, disegnando una direzionalità spiraloide, e, mentre la gestualità risulta incalzante e ossessiva, le dissolvenze accelerano e la durata delle clip diminuisce sempre più, fino alla netta cesura finale.



[Fig. 4. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 3 di "DIPLOID".]

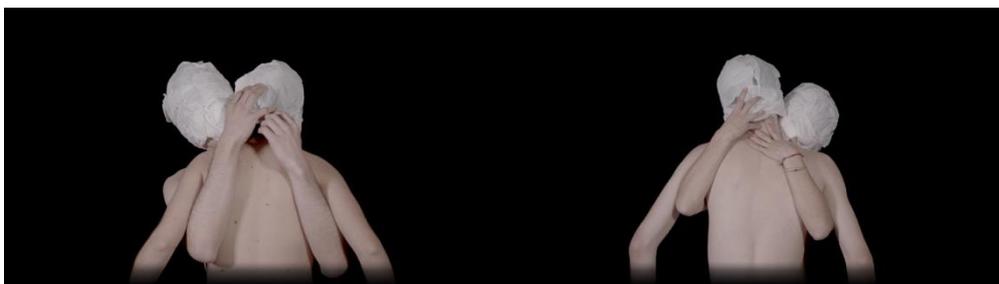
- **Scena 04** – (fig. 5) Dai lati opposti dello schermo nero compaiono lentamente le mani, poi le braccia delle due figure, in un gesto comparabile a quello di Adamo e Dio che tendono a toccarsi senza riuscirci nello storico affresco di Michelangelo sul soffitto della Cappella Sistina. Le mani si aprono e indicano verso lo schermo opposto, l'una verso l'altra. le braccia si distendono, così le due figure riescono a toccarsi infine solo nell'ultimo istante prima di scomparire. Il gesto si concretizza dunque, lento ma

inesorabile, lasciando intendere che la congiunzione delle due figure è prossima a verificarsi.



[Fig. 5. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 4 di "DIPLOID".]

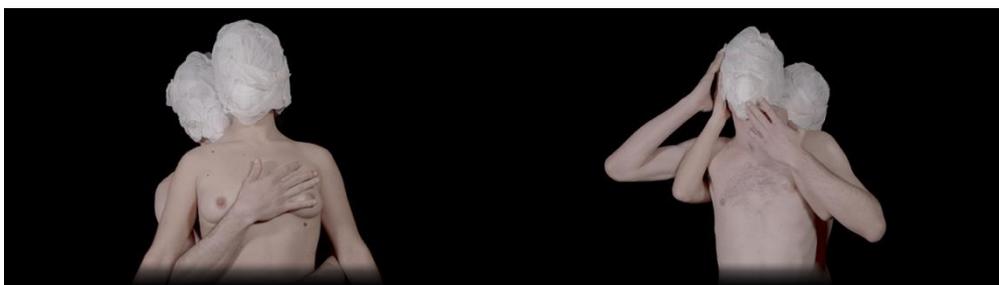
- **Scena 05** – (fig. 6) In questa scena si alternano in dissolvenza, su entrambi gli schermi, specularmente, due clip parallele: le due figure congiunte in un abbraccio e la figura da sola che abbraccia il nulla. Mentre questo processo è in atto le mani dei due si muovono dal basso verso l'alto, fino a raggiungere l'attaccatura della maschera, e iniziano così a contorcersi l'uno sull'altro nel tentativo di tastare, analizzare e identificare la struttura plastificata posta sul volto della controparte.



[Fig. 6. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 5 di "DIPLOID".]

- **Scena 06** – (fig. 7) Nella presente scena la posizione delle figure umane cambia. Se prima l'abbraccio presentava uomo e donna uno di fronte all'altra, e viceversa sull'altro schermo, con gli addomi giunti e le mani sulla schiena, ora gli

attori sono entrambi direzionati frontalmente, uno appoggiato sulla schiena dell'altro, su entrambi gli schermi. I due si accarezzano lentamente dal basso verso l'alto, cercando di raggiungere il volto dell'altro, e dunque la maschera. Ora tutti sono entrambi intenti, con una gestualità coordinata quanto caotica, a tastare, esaminare e scandagliare la superficie della maschera dell'altro, fino al culmine della scena in cui i due appaiono distesi, oblungi, contratti in un gesto decisivo.



[Fig. 7. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 6 di "DIPLOID".]

- **Scena 07** – (fig. 8) Il ritmo della scena rallenta drasticamente rispetto alla precedente. È ora visibile la maschera in primo piano, statica, della quale si possono osservare chiaramente i particolari, su entrambi gli schermi. Dapprima ogni figura appoggia le sue stesse mani sulla maschera, sulla testa, la tasta e ne ricerca i punti deboli, giungono dunque le mani della controparte che si intrecciano alle prime, iniziano a strappare brandelli di plastica dalla maschera, la indeboliscono, iniziano a distruggerla, a frammentarla, a sfibrarla, a destrutturarla. Da tale gesto coordinato di liberazione ne fuoriesce infine il volto, ma lo schermo si oscura prima di renderne

possibile la visione completa, la scena prepara dunque alle successive, in cui saranno presenti i dettagli del volto.



[Fig. 8. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 7 di "DIPLOID".]

- **Scena 08** – (fig. 9) La presente scena consiste nel susseguirsi di riprese di particolari, riprese di occhi, bocca, mani e schiena, su entrambi gli schermi. Qui la gestualità diviene gradualmente più frenetica e accelerata e lo zoom sui particolari mantiene comunque irriconoscibile il volto intero dei due attori. Da tali tipologie di riprese si evince un contatto reciproco tra le due figure. Mentre si visualizzano le riprese del particolare in cui un attore abbraccia l'altro e fa scivolare le mani sulla schiena del partner, sull'altro schermo appare la bocca della controparte ad innescare le tipiche gestualità orali dell'amplesso. Il momento più caotico del cortometraggio è quindi il successivo, in quanto la frammentazione delle riprese dei particolari diventa molto più veloce e serrata e si susseguono i precedenti frammenti riprodotti al doppio della velocità, appaiono brevi clip in cui i due si toccano il volto a vicenda, deformandolo, il ritmo scenico accelera ancora e, una volta terminato il metaforico amplesso precedentemente descritto, si innescano quindi dei frammenti video finali

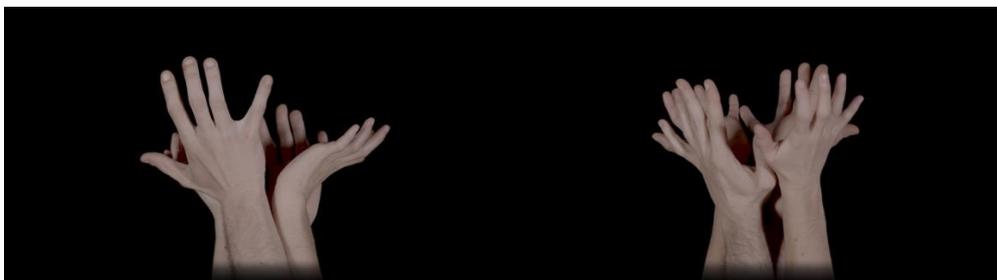
piuttosto crudi in cui entrambi i partner si schiacciano il volto a vicenda con i piedi, concludendo la sezione.



[Fig. 9. Due fasce a doppio fotogramma estratte dalla scena 8 di "DIPLOID".]

- **Scena 9:** (fig. 10) Nella presente scena emergono dalla parte inferiore dello schermo le mani intrecciate dei due, queste dapprima si ergono e si accentrano in un ultimo gesto ordinato in cui sono compresenti le due figure su entrambi gli schermi. In un secondo momento le mani piegate dei partner si dischiudono in una sorta di disposizione floreale. Di seguito altre dita ed altre mani iniziano ad invadere lo schermo, prima lentamente, poi velocemente, inizia quindi un processo di trascinarsi in cui l'elemento esterno rompe il contatto della coppia. Le mani intruse

si impongono su quelle dei due dissolvendo il fiore e, in un fremito caotico di dita e palmi, le trascinano nuovamente verso il basso, fino a scomparire in basso.



[Fig. 10. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 9 di “DIPLOID”.]

- **Scena 10:** In questa lunga sezione finale che potremmo definire “scena del riavvolgimento”, dapprima appaiono le braccia dei due, tese nel gesto iconico di Adamo e Dio, intente però questa volta a chiudersi nuovamente su sé stesse e scomparire ai lati dello schermo. Compaiono quindi i due volti che, grazie all’artificio tecnico del *reverse*, ricompongono la propria maschera, tornando così allo status iniziale. Nell’ultima sotto-fase, in cui è adoperata la stessa tecnica d’inversione appena citata, le due figure a mezzo busto si riavvolgono nel bozzolo di cellofan, ritornando allo status della prima scena, fino alla conclusione netta dell’audiovisivo che innesca i titoli di coda.



[Fig. 11. Un doppio fotogramma estratto dalla scena 10 di “DIPLOID”.]

Descriviamo ora il comparto audio partendo dalla fase di realizzazione del contenuto sonoro. Ogni singolo elemento software atto alla realizzazione delle tracce audio, ad eccezione del software adoperato per il montaggio, è stato sviluppato personalmente dall'artista in ambiente Max/MSP, nell'ottica ideale di una *liuteria elettroacustica digitale*. Di seguito sono riportati in elenco i dispositivi per il sound design e descritte le fasi di realizzazione della sonorizzazione del video. Si è scelto di ricorrere al software *DAW* (digital audio workstation) Ableton Live 10; questi offre la possibilità di caricare un video sulla timeline al fine di organizzare la composizione musicale in sincrono rispetto alle scene del doppio cortometraggio.

Per la realizzazione dei singoli suoni, dagli impulsi alle fasce sonore, si sono adoperati dei *plug-ins* scritti in ambiente Max/MSP resi gestibili dal software *DAW* grazie alla versione dedicata di Max per Ableton Live: Max for Live. Questi consente di realizzare processori di segnale e strumenti software appositi per la *DAW* Ableton Live e in tal modo adoperare Max, software che nella sua versione *standalone* funziona solo *realtime*, effettuando anche export "offline". Definendo le automazioni dei parametri direttamente sulla timeline si velocizza drasticamente il processo di esportazione durante la fase deò *sound design* in realizzazione dei singoli suoni destinati all'editing e al *mixdown* finale. Di seguito è posta la lista dei *plug-ins* sviluppati in Max for Live e adoperati per la generazione e il processamento del materiale sonoro.

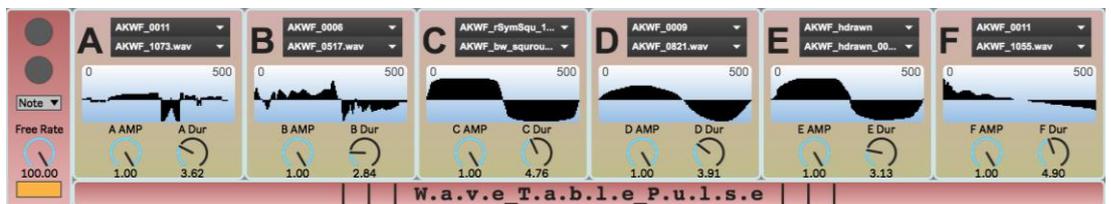
I *plug-ins* della tipologia *software instruments* sviluppati e adoperati in fase di *sound design* per la generazione del suono sono i seguenti:

- Un sintetizzatore a *lettura tabellare* o *wavetable synthesizer* (fig. 12);



[Fig. 12. Uno screenshot del plug-in self-made in Max for Live denominato "Wavetable\_Drone".]

- Un generatore di treni d'impulsi a lettura tabellare (fig. 13);



[Fig. 13. Uno screenshot del plug-in self-made in Max for Live denominato "Wavetable\_Pulse".]

- Un granulatore bastato sulla riproduzione di audio files pre-campionati (fig. 14);



[Fig. 14. Uno screenshot del plug-in self-made in Max for Live denominato "Simple G".]

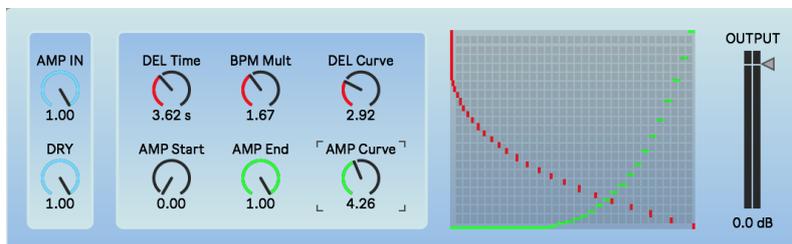
- Un granulatore a lettura tabellare che adopera singole forme d'onda impiegandole come grani, nel plug-in è implementato un algoritmo di sintesi per modelli fisici di tipo Karplus-Strong applicato ai singoli impulsi per ottenere suoni percussione-risonanza (fig. 15).



[Fig. 15. Uno screenshot del plug-in self-made in Max for Live denominato "Wavetable\_Granulator".]

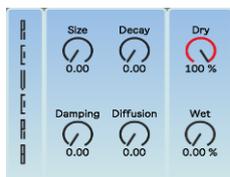
I *plug-ins* della tipologia *audio effects* sviluppati e adoperati in fase di *sound design* per il processamento audio sono i seguenti:

- Un *delay multiplo* con *linee di ritardo sequenziali* a curve dinamiche e temporali variabili capace di generare ripetizioni del segnale ricevuto a cadenza non lineare in accelerazione o decelerazione e in aumentando o diminuendo entro un dato intervallo temporale (fig. 16);



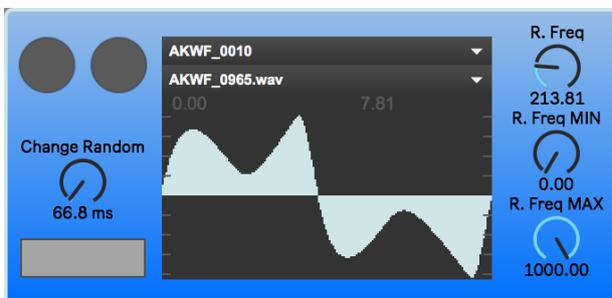
[Fig. 16. Uno screenshot del plug-in self-made in Max for Live denominato "Curve\_Delay"]

- Un semplice *riverbero* (o *riverberatore*) (fig. 17);



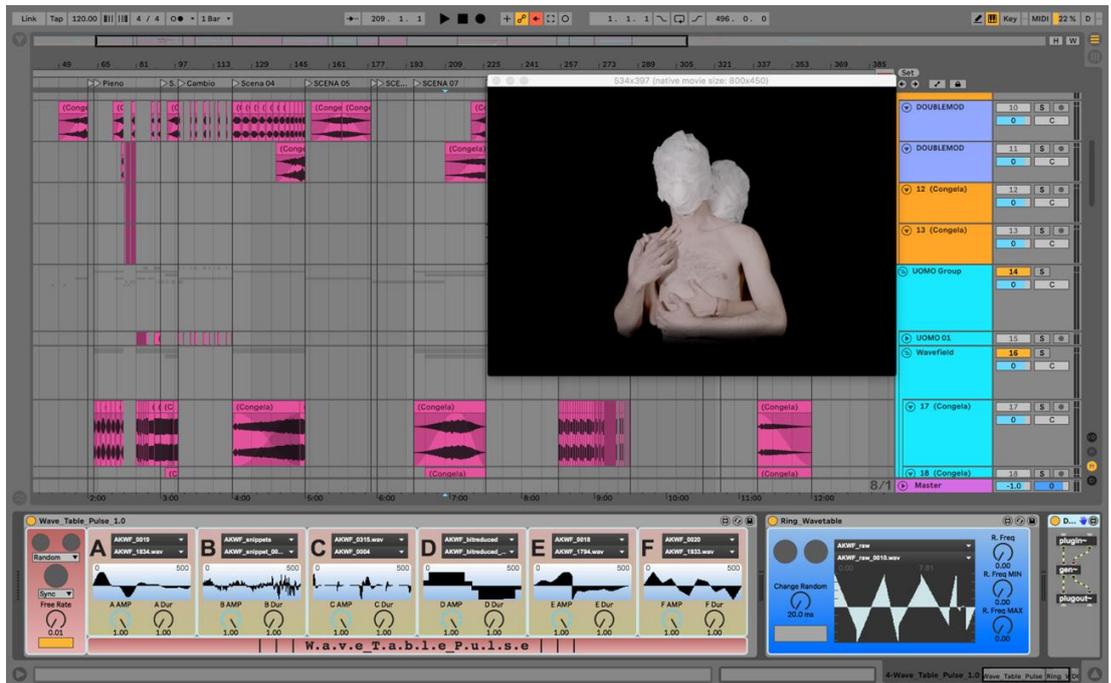
[Fig. 17. Uno screenshot del plug-in self-made in Max for Live denominato "Simple\_Reverb".]

- Un *modulatore AM* o *modulatore ad anello* a lettura tabellare (fig. 18)



[Fig. 18. Uno screenshot del plug-in self-made in Max for Live denominato "Wavetable\_AM/Ring".]

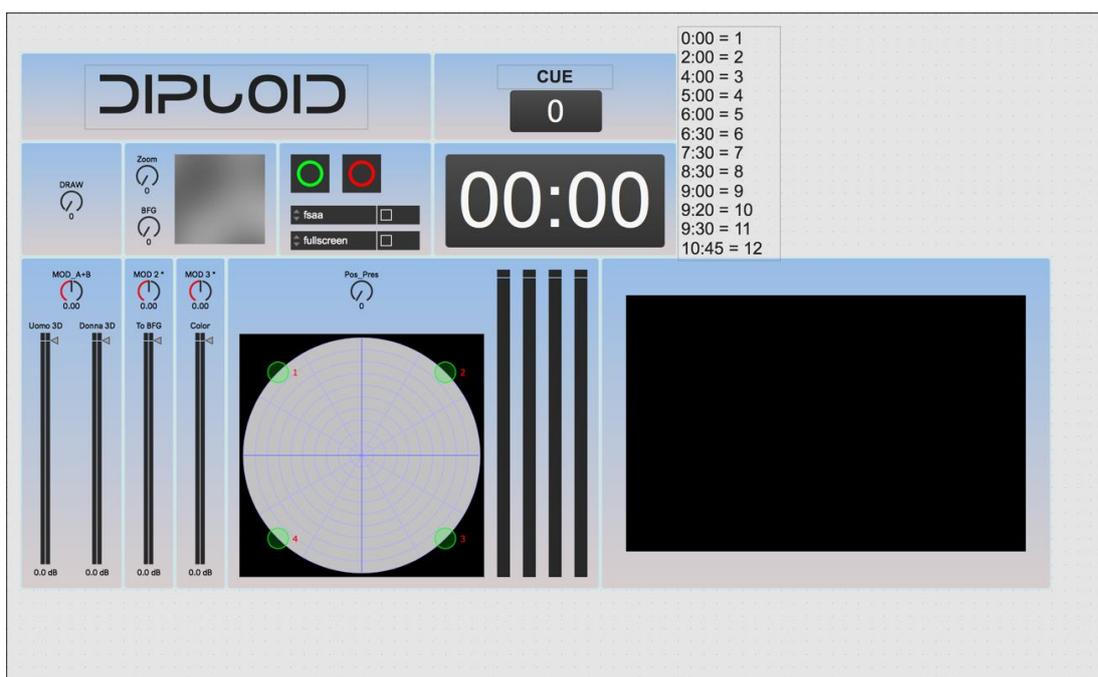
Per la registrazione dei suoni concreti, o reali, è stato adoperato un registratore Zoom modello H2n nell'atto di campionare ogni suono fisico desiderato per la composizione musicale; questi suoni sono stati successivamente frammentati e adoperati in fase di montaggio oppure riprocessati, ad esempio grazie ai *granulatori*, e adattati dunque alle necessità morfologiche del brano. Nella fattispecie sono state riprese due fonti sonore reali principali: la prima lo sgocciolare di un liquido, la seconda una serie di apparecchiature elettriche malfunzionanti, la cui sequenza tratta è stata adoperata per quasi tutte le scene dell'opera. Per quanto riguarda invece l'uso della sintesi generativa, tecnica alla base della maggior parte delle sequenze sonore di "DIPLOID", sono stati impiegati gli strumenti di sintesi sopra descritti, in vista di una successiva rielaborazione del risultato in fase di montaggio audio. Nella modalità verticale di Ableton Live sono state scritte in primis lunghe *clip MIDI* che controllavano i *software instruments*, e, grazie ad automazioni e randomizzazioni secondo maschere di tendenza, si è ottenuta una serie di eventi sonori controllati nella loro entropia. Grazie al comando "congela", sono state esportate le sequenze audio corrispondenti a tali *clip MIDI*, ottenendo le *clip audio* pronte per il montaggio e la rielaborazione nella modalità orizzontale di Live (fig. 19).



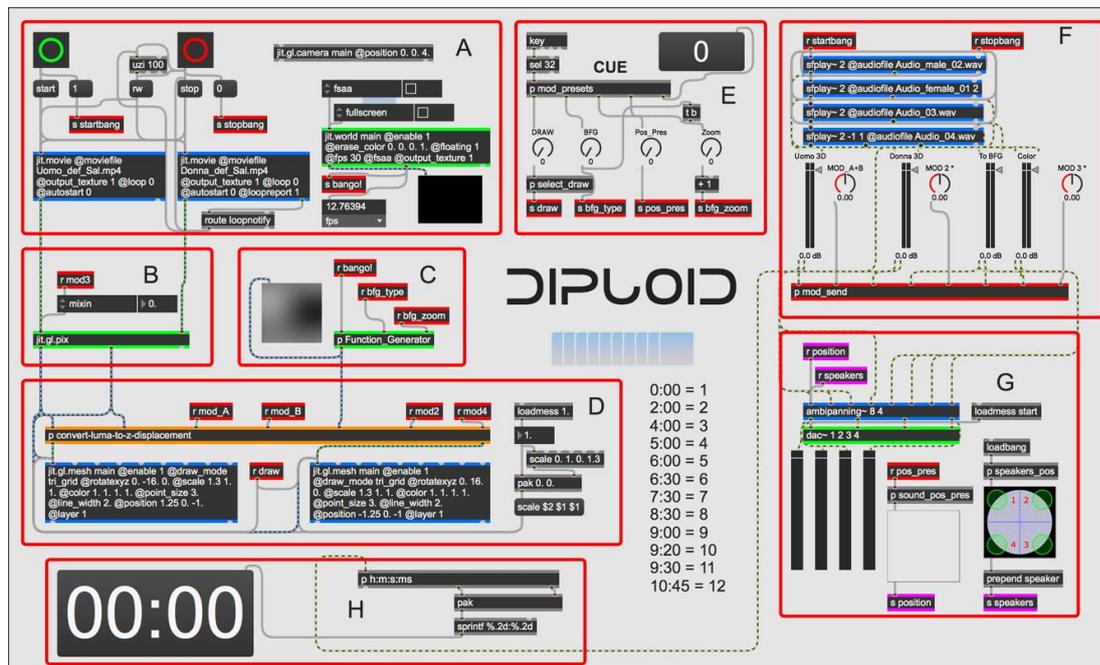
[Fig. 19. Uno screenshot della schermata di Ableton Live durante la fase di montaggio audio.]

Il video è stato posizionato dunque sul *sequencer* così da monitorarne l'andamento e definirne la lettura parallela alle tracce audio in fase di stesura del sonoro e sincronizzando quindi audio e video. Le sezioni sonore sono state gestite quindi in quattro gruppi differenti: il primo gruppo presenta i suoni atti a sonorizzare le gestualità della donna, il secondo, analogo al precedente, per l'uomo, un terzo per la modulazione algoritmica di entrambi i video contemporaneamente e, infine, un quarto gruppo di suoni finalizzato alla modulazione dei colori dei video. Il software *wavetable* è stato adoperato in combinazione con il *modulatore ad anello tabellare* per generare per lo più fasce sonore a medio-alta frequenza *modulate in ampiezza*, tali fasce si presentano in alternanza ai suoni dati dalla rielaborazione della sequenza sonora concreta di tipo elettrico, di cui sopra, elaborata e sincronizzata in relazione alla gestualità degli attori; si sono ottenuti in tal modo i file audio *Audio\_female\_01.wav* e *Audio\_male\_02.wav*, analizzati dal software per generare la

parametrizzazione del processamento dei piani video di uomo e donna sull'asse Z, processo descritto nello specifico più avanti. Il *generatore di impulsi* e i due *granulatori* sono stati impiegati per generare suoni iterativi, pulviscolari e granulari atti a modulare l'asse verticale dei piani video di uomo e donna, la traccia in questione, dall'*immagine stereo* molto larga, parametrizza la modulazione video della donna dal canale sinistro e dell'uomo dal canale destro, il file audio è denominata Audio\_03.wav. Il *granulatore tabellare* è stato invece adoperato come strumento principale per la stesura della traccia Audio\_04.wav la cui analisi definisce i parametri di modulazione del colore del video, per la stesura della presente traccia sono state generate per lo più *nubi sonore entropiche*, complesse e multidirezionali e *fasce sonore* ricche di basse frequenze.



[Fig. 20. Uno screenshot della patch principale di "DIPLOID" in "presentation mode".]



[Fig. 21. Uno screenshot della patch principale di "DIPLOID" in "patching mode".]

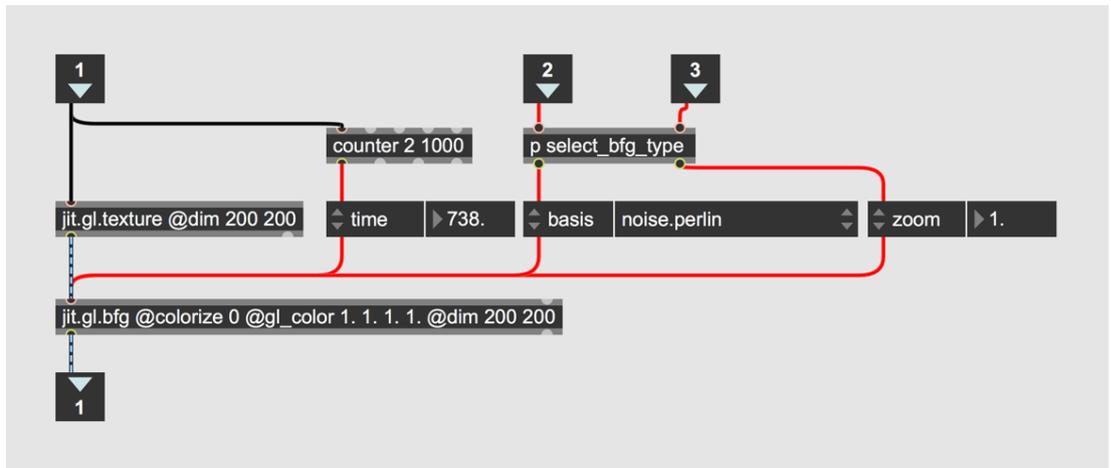
In figura 20 è posta un'immagine della patch principale in modalità "presentation view" di Max, dalla quale si ravvisa l'interfaccia grafica del software visibile all'interprete, mentre in figura 21 è presente l'istantanea della patch principale in modalità "patching view", dalla quale possiamo identificare il diagramma completo della patch e i singoli oggetti propri dell'interfaccia grafica di Max. Le lettere in figura 21 sono state poste al fine di nominare determinati gruppi di oggetti raggruppati visivamente da riquadri rossi, tali raggruppamenti, d'ora in poi definiti "moduli", sono di seguito analizzati nelle loro funzioni caratteristiche. Premettiamo che, come di consueto, gli oggetti Max/MSP/Jitter sono stati racchiusi in parentesi quadre e che da ora in avanti le analisi tecniche sono sviluppate su un esempio di opera in quadrifonia e per doppio schermo simulato in uno schermo singolo. Inoltre, da ora, si intenderà con l'uso della parola *patch* quello che prima d'ora è stato identificato come *software d'esecuzione*. La *patch* è dunque composta dai seguenti moduli:

A. Il modulo A contiene le funzioni di riproduzione e *rendering video* della *patch*. Sono qui presenti due oggetti [bang] di colore verde e rosso atti ad innescare rispettivamente la riproduzione e il fermo dei due video e delle quattro tracce audio presenti nel modulo F. Si tratta sostanzialmente dei pulsanti "play" e "stop" del software d'esecuzione. I video di uomo e donna sono riprodotti grazie all'uso dei due oggetti [jit.movie] atti a riprodurre i due file video denominati Uomo\_def\_Sal.mp4 e Donna\_def\_Sal.mp4. Nel modulo A è presente inoltre il motore video della *patch* ovvero l'oggetto [jit.world] al quale sono collegati due oggetti [attrui] atti a controllare l'attivazione e la disattivazione della modalità "fullscreen" per la finestra video e la modalità "fsaa" (full screen anti aliasing). L'oggetto [s] denominato "bango!" riceve da [jit.world] un "bang" per ogni frame video che riproduce e invia tale "bang" agli oggetti [r bango!] presenti nelle *subpatch*, innescando in questo modo un evento per ogni frame elaborato, laddove è necessario. Inoltre è presente un oggetto [jit.gl.camera] che serve a posizionare il punto di camera dell'ambiente 3D definito da [jit.world].

B. Il contenuto del modulo B serve a modulare i colori dei video riprodotti nel modulo A in *audio-reattività* con Audio\_04.wav. L'oggetto [r mod3] riceve la variabile "mod3" dalla *subpatch* [p mod\_send] presente nel modulo F, "mod3" controlla il parametro "mixin" della *subpatch* [jit.gl.pix], quest'ultima contiene un algoritmo atto a ribaltare i colori delle matrici video ricevute dai due oggetti [jit.movie] presenti nel modulo A. Quando il valore del parametro "mixin" è 0 le matrici ricevute restano invariate e i colori corrispondono agli originali, quando raggiunge o supera il valore di 1 tali matrici modulano e i colori si ribaltano: sulla tonalità della pelle si ottiene una sorta di effetto "till and orange", mentre il bianco della maschera di plastica delle due figure si annerisce in una sorta di annullamento cromatico rispetto allo sfondo nero. La *subpatch* [jit.gl.pix] è basata sul

sottolinguaggio di Max/MSP denominato "gen", questi consente di adoperare un'interfaccia a oggetti tipica di Max per scrivere algoritmi in linguaggio C, decisamente meno dispendiosi di risorse rispetto oggetti Max per l'economia computazionale della *patch*, in questo caso [jit.gl.pix] applica l'algoritmo che contiene ad ogni pixel dell'immagine che riceve. L'oggetto consente inoltre di far pesare il calcolo di tali algoritmi sulla *GPU* (graphics processing unit) del personal computer, l'unità di calcolo video dedicata, anziché sull'unità di calcolo centrale del computer, la *CPU* (central processing unit), garantendo maggior fluidità al sistema.

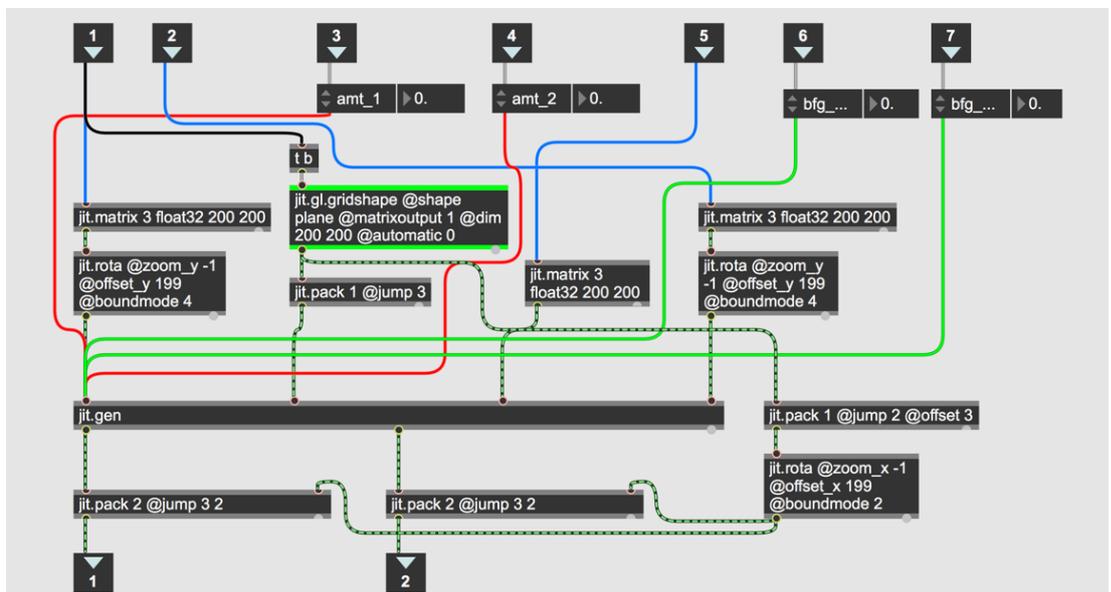
C. Gli algoritmi contenuti nel modulo C sono finalizzati a generare matrici video atte a loro volta a modulare il materiale video di base dell'opera grazie alle funzioni contenute nel modulo D. Sono presenti inoltre tre oggetti [r] denominati "bango!" "bfg\_type" e "bfg\_zoom" che servono per ricevere i "bang" e i parametri numerici dagli omonimi oggetti [s] presenti nel modulo E. La subpatch [p Funcion\_Generator] riceve i seguenti dati: un "bang" per ogni frame elaborato da [jit.world] che funge da "trigger" per l'algoritmo generativo in catena, la parametrizzazione numerica inviata dall'oggetto [live.dial] denominato "BFG" presente nel modulo E, quest'ultima finalizzata a selezionare il tipo di funzione da far generare alla subpatch [p Funcion\_Generator], e, infine, un altro parametro numerico definito sempre nel modulo E dall'oggetto [live.dial] denominato "zoom", quest'ultimo finalizzato a dilatare o restringere la tessitura video generata dall'oggetto [jit.gl.bfg] presente nella subpatch [p Funcion\_Generator], della quale poniamo uno screenshot del contenuto in figura 22. Sulla sinistra l'oggetto [jit.pwindow] serve a monitorare visivamente e in tempo reale il tipo di funzione generata dalla subpatch in questione.



[Fig. 22. Uno screenshot del contenuto della subpatch “p Function\_Generator”.]

D. Il modulo D contiene una più complessa subpatch, [p convert-luma-to-z-displacement], il cui schema si può trovare nel *file help* dell’oggetto [jit.gl.mesh] del software Max 8, della subpatch in questione poniamo lo screenshot in figura 23. [p convert-luma-to-z-displacement] contiene un algoritmo finalizzato a ricevere le due matrici video generate nel modulo A ed elaborate dall’oggetto [jit.gl.pix] presente nel modulo B, con il fine di convertire i valori *RGB* dei video riprodotti e ottenere *coordinate XYZ* che servono a identificare la posizione dei punti di un modello tridimensionale nello spazio 3D, in questo caso un piano, così da modulare gli oggetti 3D openGL generati dagli oggetti [jit.gl.mesh] posti di seguito in cascata. Tale *subpatch* riceve dall’esterno i parametri di modulazione “mod\_A”, “mod\_B”, “mod2”, “mod4” dagli omonimi oggetti [r] presenti nel modulo F e la matrice video ricevuta dal modulo C. La presente *subpatch* adopera i parametri ricevuti per manipolare e generare due piani in grafica 3D elaborati sulla base dei parametri ricevuti e restituisce il risultato agli oggetti [jit.gl.mesh], questi servono quindi a visualizzare in un ambiente 3D, in rendering nell’oggetto [jit.world], due forme tridimensionali date dalle matrici precedentemente elaborate, atte a identificare le coordinate dei punti che sviluppano tale forma nello spazio tridimensionale virtuale. I parametri “mod\_A” e

“mod\_B”, rispettivamente per il video dell’uomo e il video della donna, servono per modulare la coordinata cartesiana Z, ridefinendo così la distanza dei punti dei piani su cui è virtualmente proiettato il video, ciò avviene in relazione al fattore di luminescenza del video stesso, descrivendo una traiettoria sulla profondità del piano per i punti del modello tridimensionale, dai cui l’effetto visivo in figura 1 e 25. I parametri “mod2” e “mod4”, rispettivamente per uomo e donna, adoperano la matrice ricevuta dal modulo C per modificare la posizione dei punti questa volta lungo l’asse verticale Y dei due piani tridimensionali, a seconda della tipologia di matrice ricevuta, ottenendo una contrazione verticale dell’oggetto 3D. La risultante video del processamento a carico di [jit.gl.pix] fornisce inoltre ai due oggetti [jit.gl.mesh] le matrici di tipo *texture* generate, atte a colorare i piani tridimensionali, in tal modo i due piani 3D presenteranno sulla propria superficie i video proiettati virtualmente, come fossero superfici di proiezione simulate, ma, come esposto precedentemente, modellabili in quanto modelli 3D.

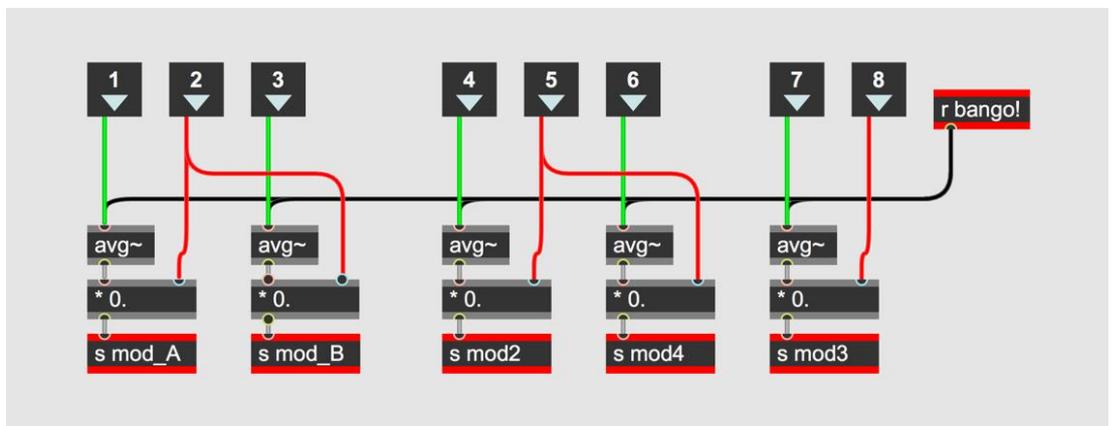


[Fig. 23. Uno screenshot del contenuto della *subpatch* “p convert-luma-to-Z-displacement”.]

E. Il contenuto del modulo E serve per controllare i *presets* per la gestione delle variabili numeriche nella *patch*, la *subpatch* [p mod\_presets] invia ai quattro oggetti [live.dial] denominati "DRAW", "BFG", Pos\_Pres" e "Zoom" i valori da raggiungere relativi alla scena del video che scorre, controllando rispettivamente: la modalità di disegno delle forme 3D corrispondenti alle matrici video, la tipologia di funzione generata dal modulo C, il numero corrispondente ai *presets* per la posizione dei suoni nell'algoritmo di spazializzazione ambisonica e il fattore di grandezza della funzione generata dal modulo C. Il passaggio da un *preset* al successivo avviene grazie all'oggetto [key] che restituisce il valore dei tasti premuti sulla tastiera del computer, successivamente l'oggetto [sel] filtra i dati ricevuti da [key] restituendo un bang quando è premuto il tasto barra spaziatrice che corrisponde al numero 32, poi tale "bang" attiva la *subpatch* che gestisce e restituisce i valori corrispondenti ai *presets*. Nella *subpatch* [p preset\_draw] vi è una lista di messaggi finalizzati alla modifica delle modalità di disegno delle forme 3D generate dagli oggetti [jit.gl.mesh] presenti del modulo D. Gli oggetti [s] denominati "draw", "bfg\_type", "pos\_pres" e "bfg\_zoom" inviano i parametri ricevuti agli omonimi oggetti [r] presenti negli altri moduli.

F. Il modulo F presenta al suo interno i quattro *audio players*, ovvero gli oggetti [sfplay~] controllati dai comandi ricevuti dal modulo A. Gli algoritmi di riproduzione in questione forniscono il segnale audio delle quattro tracce ai quattro corrispettivi [live.gain~] atti a controllare l'ampiezza del segnale ricevuto e che fungono inoltre da *audio meters*. Accanto ai [live.gain~] vi sono tre oggetti [live.dial] che servono per controllare l'ampiezza delle modulazioni date dall'analisi del segnale sonoro a carico degli oggetti [avg~] presenti nella *subpatch* [p mod\_send]. Quest'ultima *subpatch* è finalizzata a trasformare il segnale audio ricevuto dai player in parametri di controllo numerico grazie agli oggetti [avg~], questi permettono di ricevere segnale audio e derivarne il valore assoluto medio riportandolo ad ogni "bang" che ricevono, in questo

caso dall'oggetto [r bango!], quindi uno per fotogramma. Tale algoritmo (fig. 24) è finalizzato alla generazione dei parametri "mod\_A", "mod\_B", "mod2", "mod3" e "mod4" e fornisce tale flusso di dati all'esterno della *subpatch* grazie agli omonimi oggetti [s]. Questo schema è alla base dei processamenti video *audio-reactive* della *patch*. Le interfacce visive date dagli oggetti [live.dial] e [live.gain] rispettivamente denominati "MOD\_A+B", "MOD 2", "MOD 3", "Donna 3D", "Uomo 3D", "To BFG" e "Color", presenti in questo modulo, saranno adoperate per controllare dal vivo gli omonimi parametri durante l'esecuzione della performance.



[Fig.24. Uno screenshot del contenuto della *subpatch* "p mod\_send".]

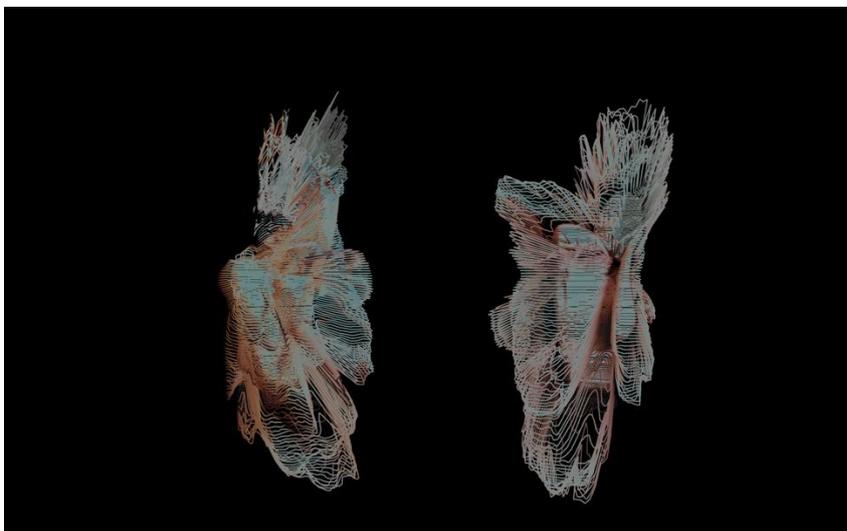
G. Il modulo G presenta due interfacce grafiche date dagli oggetti [ambimonitor] forniti nella libreria esterna Ambisonics di Max/MSP, questi servono a visualizzare la posizione dei suoni nello spazio e la posizione dei quattro altoparlanti al fine di attuare la quadrifonia. Gli oggetti [ambimonitor] ricevono dal modulo E il parametro numerico che identifica i *presets* di scena e grazie alle *subpatch* [p sound\_pos\_pres] e [p speaker\_pos] (quest'ultima presenta una parametrizzazione fissa a seconda del numero di altoparlanti in sala) si definisce la posizione delle tracce stereo nello spazio d'ascolto in relazione alla posizione degli altoparlanti. L'oggetto "ambimonitor"

comunica con [ambipanning] che procede alla gestione algoritmica della spazializzazione, [ambipanning] risulta quindi essere il motore algoritmico del sistema di spazializzazione ambisonico, riceve quattro segnali audio stereofonici dagli oggetti [live.dial] del modulo F e smista quest'ultimi nei quattro *audio output* dati dall'oggetto [dac~] (digital to analog converter) e nei quattro oggetti [meter~] atti a monitorare l'ampiezza degli output di [ambipanning].

H. Il modulo H contiene la *subpatch* denominata [h:m:s:ms] la quale, a partire dall'indicizzazione temporale ricevuta dal modulo F, nella fattispecie dall'oggetto [sfplay~] relativo al file audio denominato "Audio\_04.wav", restituisce il valore temporale in minuti e secondi all'oggetto [messagebox] sulla sinistra. Quest'ultimo, presente nell'interfaccia d'esecuzione del software, serve a monitorare visivamente la progressione dell'opera in esecuzione e in modo tale da dare all'esecutore un riferimento temporale al fine di cambiare i *presets* globali, sezione per sezione, premendo il tasto "spacebar" su tastiera nei momenti descritti nell'oggetto [comment] presente in alto a destra nell'interfaccia della *patch* in "presentation mode" (fig.20). L'oggetto [sprintf] serve a riformattare i numeri ricevuti dall'oggetto "p h:m:s:ms" in un formato temporale standard tipico dell'interfaccia di un orologio digitale.

In conclusione della descrizione del flusso della *patch*, si possono facilmente identificare i due motori principali del software in [jit.world] e [ambipanning], rispettivamente atti alla gestione del video e dell'audio sul sistema di diffusione multimediale. Si ribadisce che la *patch* in figura 21 non presenta l'algoritmo per riprodurre l'opera su doppio schermo bensì due schermi simulati in uno solo e dunque presenta un solo oggetto [jit.world]. Per ottenere il doppio schermo basterebbe duplicare [jit.world] e dare differenti nomi ai due oggetti in questione e agli oggetti

[jit.gl.mesh] di riferimento (es. "video uomo" e "video donna"). Un esempio del risultato di modulazione del video lo poniamo in figura 25 di seguito.

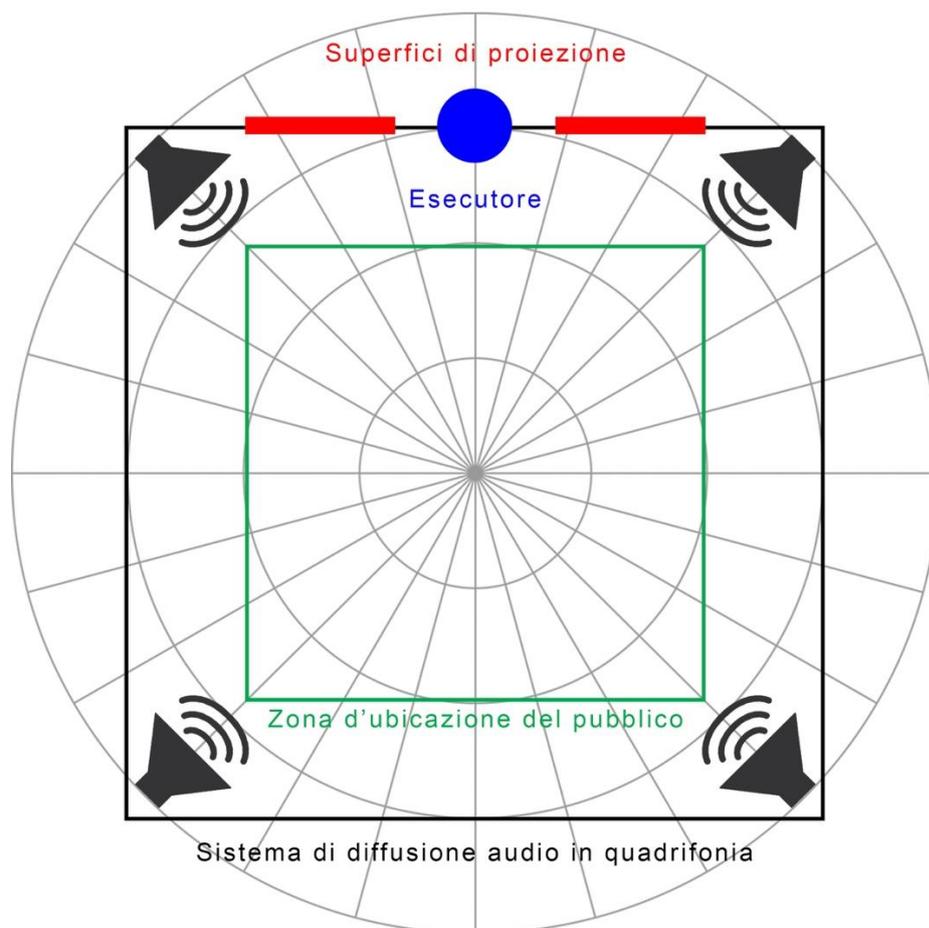


[Fig. 25. Un esempio del risultato visivo tratto da una scena di "DIPLOID".]

Al termine di tutti i procedimenti analizzati precedentemente è necessario occuparsi della fase propedeutica all'esecuzione della performance audiovisiva. Questa include: l'organizzazione dell'ambiente di fruizione e la gestione della strumentazione, il posizionamento degli altoparlanti in relazione allo spazio d'ascolto quanto quello delle superfici di proiezione in relazione al pubblico, la gestione del cablaggio audio-video e l'ubicazione della postazione d'esecuzione. Il posizionamento dell'esecutore può essere centrale rispetto ai due sistemi di proiezione video con l'interprete di fronte al pubblico, o centrale rispetto al cerchio d'ascolto all'interno del quale sarà ubicato il pubblico; qui è posto il personal computer a cui è cablata l'*interfaccia audio USB* che gestisce i segnali audio e i *cavi HDMI* atti a veicolare il video. Al computer sono quindi collegati i seguenti dispositivi: il *controller MIDI* via *usb* finalizzato alla gestione in tempo reale della *patch*, l'*interfaccia audio* anch'essa via *usb* o eventualmente *firewire*, i due *cavi HDMI* in uscita dal pc cablati negli ingressi video

dei due schermi o dei due proiettori via *HDMI* o *thenderbolt*. Al fine dell'adeguata fruizione tanto del video quanto dell'audio è richiesta la totale assenza d'illuminazione esterna in sala. Le figure proposte negli schermi, ben visibili e delineate, avendo attorno uno sfondo nero, appariranno come fossero in fluttuazione nel nulla, così da ottenere un effetto idealmente simile all'ologramma. Nel caso in cui non si abbiano a disposizione due differenti proiettori, o schermi, si propone una *patch* dell'opera modificata al fine di garantire la simulazione del doppio schermo anche in presenza di un'unica superficie di proiezione. Nella versione quadrifonica posta in esempio, le quattro uscite dell'interfaccia audio vengono cablate alle entrate dei quattro altoparlanti posti agli angoli dello spazio d'ascolto; se si pone un ipotetico nord rispetto al pubblico centrale gli altoparlanti 1, 2, 3 e 4 saranno posti rispettivamente a nordovest, nordest, sudest e sudovest, per coppie parallele ed equidistanti, perfettamente ai vertici di un ipotetico quadrato, mentre l'esecutore sarà posizionato a nord e gli schermi tra l'esecutore e i due altoparlanti 1 e 2, lo schema d'allestimento è in figura 56. Il software finalizzato alla gestione dell'opera necessita di essere inizializzato con una semplice procedura manuale, dapprima bisogna posizionare le due finestre video della *patch* in maniera tale da renderle visibili sulla superficie o sulle superfici di proiezione video, in maniera tale da garantirne la copertura completa una volta entrati nella modalità "fullscreen" della *patch*. Una volta che tutto il procedimento è terminato si può procedere a far entrare in sala il pubblico consigliando di prendere posizione il più possibile al centro della sala e, dopo aver spento le luci, può cominciare la performance con un semplice "play" dall'apposito tasto in interfaccia di controllo. Ora l'esecutore, che avrà precedentemente provveduto ad effettuare la *mappatura* del *controller MIDI* sulle interfacce grafiche della *patch*, sarà tenuto a controllare il sistema audiovisivo, dovrà richiamare i *presets* per tempo in progressione con le scene nei momenti descritti in interfaccia, dovrà bilanciare l'audio in sala a seconda dello spazio d'ascolto per garantire un'esperienza immersiva e nitida

e dovrà tenere a bada le modulazioni video evitando che l'immagine fuoriesca dai limiti dello schermo sugli assi Z e Y, così fino al termine della performance.



[Fig. 26. Schema d'allestimento generale per l'esecuzione di "DIPLOID".]

Il qui presente articolo vuole essere un contributo di approfondimento tecnico specifico dell'opera in questione. Ci si è posto l'obiettivo di descrivere e condividere il contenuto software con gli addetti ai lavori, informare sulle fasi di realizzazione e garantire a un eventuale interprete di conoscere al meglio il contenuto dell'opera qualora si trovasse ad eseguirla. Si è voluto pubblicare quindi in questa sede una sorta

di manuale operativo completo che possa informare il più possibile sull'opera dal punto di vista tecnico-tecnologico e ideativo. Un'analisi di stampo filosofico-poietico potrebbe indubbiamente essere sviluppata a partire dal contenuto simbolico, allegorico e metaforico di "DIPLOID" ma, nella fattispecie, si è cercato di essere il più possibile esaustivi dal punto di vista informatico e gestionale nei limiti di un solo articolo. Si vuole lasciare in tal modo la libertà da parte del lettore di provvedere alla fruizione dell'opera ed esercitare la capacità soggettiva d'interpretazione, senza nessuna indicazione ulteriore da parte dell'artista sulle chiavi di lettura di cui avvalersi, senza alcun commento sul contenuto, nell'ideale ricerca della *polisemia*. L'interprete stesso porrà l'accento sugli aspetti simbolico-concettuali che riterrà più incisivi con la sua personale reinterpretazione, processo tanto inevitabile quanto lecito e auspicato. Pensiamo che la presente documentazione possa essere un ausilio, un precedente o persino motivo d'ispirazione, per chi volesse sviluppare opere audiovisive sulla falsa riga di "DIPLOID", un riferimento teorico-tecnico utile quindi a studenti, docenti e artisti in genere, un modello di *setup*, di metodologia tecnica e un esempio estetico-poietico. Il presente scritto vuole dunque focalizzarsi sulla totalità delle modalità di sviluppo, aspirando ad essere uno spunto per opere future e un riferimento tecnico-estetico. Inoltre ci si augura che, in presenza di termini tecnici non compresi dal lettore, questi sia invogliato ad approfondirne personalmente il significato, considerando il presente un testo dichiaratamente tecnico-scientifico e indirizzato agli addetti ai lavori, per i quali il gergo tecnico, alcuni concetti teorici e la competenza tecnologica sono dati per scontati. In conclusione c'è da specificare che "DIPLOID" è il frutto del lavoro svolto per la stesura dell'omonima tesi di laurea al Biennio di Musica Elettronica, titolo conseguito dall'artista nel 2020 presso il conservatorio di musica "Tito Schipa" di Lecce. Si ringraziano per il contributo fornito in ausilio alla realizzazione dell'opera il M° Cesare Saldicco, relatore, e il M° Giulio Colangelo, correlatore. Risulta doveroso il ringraziamento per il preziosissimo supporto tecnico a Nicola Monticchio, tecnico

---

*"DIPLOID". COMPENDIO SU RICERCA, SVILUPPO ED ESECUZIONE DELL'OPERA AUDIOVISIVA*

di ripresa, e a Paolo Rizzo, aiuto regista. Infine si ringraziano per l'enorme pazienza e la dedizione totale i due attori Vincenzo Procino e Claudia Giannotta. Di seguito si pone un link privato per accedere a una versione dimostrativa dell'opera in versione "fixed media" vi auguriamo buona visione e buon ascolto.

[https://www.youtube.com/watch?v=S\\_CC-bS7-EM](https://www.youtube.com/watch?v=S_CC-bS7-EM)