





DIPLOMA EQUIPOLLENTE ALLA
LAUREA MAGISTRALE (CLASSE LM-45) IN
“MUSICOLOGIA E BENI MUSICALI”
INDIRIZZO: CHITARRA

LA CHITARRA, CATALIZZATORE DEL MELOLOGO CONTEMPORANEO

Relatori:

Prof. ANNALISA CATTANI

M° GIOVANNI PUDDU

M° ARTURO TALLINI

Laureando:

CARLO GERACI

N° Matricola:

4919

ANNO ACCADEMICO 2023/2024

SOMMARIO

Introduzione	7
1. Genesi e sviluppo del melologo	9
2. Quattro soluzioni melologiche con chitarra	21
2.1 Ultima rara	22
2.2 88-97	30
2.3 Ora siete tornati a vivere	37
4.5 Aria, la traduzione che si fa melologo	44
3. Il Melologo e il compositore contemporaneo	
3.1 Intervista a tre compositori di oggi: Simone Fontanelli, Andrea Amici e Hans-Jurgen Gerung.....	51
3.2 <i>Tu non ricordi</i> .. Analisi e approfondimenti sul nuovo melologo per interprete solo di Andrea Amici.....	60
4. Conclusione	69
5. Bibliografia	71
6. Appendice	74
<i>Tu non ricordi</i> .. (Andrea Amici, 2024)	

INTRODUZIONE

Il melologo si presenta come una delle forme più rilevanti e presenti della nostra contemporaneità musicale. La sua natura ibrida, che punta alla fusione tra linguaggio musicale e declamatorio, rappresenta e ha rappresentato un banco di prova del tutto innovativo per molti compositori da due secoli a questa parte. Oggi, il melologo si configura come un espediente ingegnoso, strumento utile a riagganciare i rapporti con il pubblico odierno; la musica colta del nostro secolo, spesso ostica per la comprensione del fruitore medio, si avvale del sostegno di ciò che invece è il mezzo di comunicazione di più facile ricezione: la parola.

Ma quando si parla di melologo, spesso si prescinde da uno dei suoi caratteri più impliciti, ovvero la teatralità; l'enfasi, la gestualità, l'uso dello spazio, sono elementi fondamentali e strettamente connessi alla pratica di un melologo contemporaneo.

L'obiettivo di questo studio è mostrare le enormi potenzialità della chitarra all'interno di questa forma, in quanto permette allo strumentista una libertà performativo-teatrale non di poco conto. Questa, infatti, a differenza di molti altri strumenti, consente all'esecutore di mantenere una piena libertà espressiva, permettendo di articolare non solo attraverso il suono, ma anche mediante la parola e la declamazione: questa caratteristica, unita alla possibilità di muoversi nello spazio senza compromettere l'esecuzione musicale, garantisce un margine performativo unico. Nel melologo contemporaneo, la chitarra si configura dunque come lo strumento ideale per favorire un'interazione fluida e dinamica tra musica, gesto e parola, elevando l'esecutore al ruolo di interprete totale, in cui coesistono musicista, attore e narratore.

Dopo una necessaria premessa sulla storia del melologo, si affronteranno quattro “situazioni melologiche” i cui protagonisti sono la chitarra e il performer; il termine suddetto non è casuale, ma esplicativo del ragionamento per cui, legandosi anche un pò crudamente alla radice etimologica del termine melologo (*melos* e *logos*), il complesso chitarra-esecutore possa effettivamente creare una performance melologica anche laddove non era originariamente prevista.

La discussione si avvale in seguito di tre preziosissimi colloqui con altrettanti autori odierni, di provenienza e formazione molto differenti ma accomunati dall’aver composto melologi per chitarra; questi sono Simone Fontanelli, Hans-Jürgen Gerung e Andrea Amici.

Il lavoro si arricchisce infine di una nuova opera del M° Amici per “chitarra recitante”, *Tu non ricordi...* (2024): i temi della memoria, della perdita e della nostalgia vengono esposti attraverso una serie di “frammenti poetici” verbali e musicali, che vengono suonati e recitati dallo stesso esecutore.

1. GENESI E SVILUPPO DEL MELOLOGO

Il melologo ha una storia assai complicata quanto mai di primo piano rispetto agli altri generi più in mostra quali l'opera lirica o la musica strumentale. Meno complesso è invece rivelarne l'origine, di cui possiamo identificare due precise date, curiosamente lontane tra di esse: 1949 e 1770. La prima fa riferimento alla nascita del vocabolo 'melologo', ingegnato da José Subirà Plug (1882-1980) nel suo *El compositor Iriarte (1750 - 1791) y el cultivo español del melologo*¹, per indicare un genere parateatrale ibrido caratterizzato dalla commistione d'un testo letterario (*logos*) e di accompagnamento musicale (*melos*). La seconda data si riallaccia invece alla prima rappresentazione di un melologo, ovvero la messa in scena della «*scené lyrique*» *Pygmalion*, di Jean-Jaques Rousseau (1712-1778), il 19 Aprile 1770 a Lione, con musiche di Horace Coignet (1735-1821). Concepita già qualche anno prima, l'opera è frutto di una profonda meditazione e ricerca in luogo alla direzione che il teatro dovesse intraprendere, seguendo una linea implicitamente anti-melodrammatica.

La nascita del melologo richiama una volontà di tornare alla cadenza melodica della lingua greca: alla *parakataloghè* di cui parlano Aristotele e Plutarco, una forma di recitazione ritmata accompagnata dalla musica. Pone quindi la tragedia greca come il punto di riferimento assoluto per quanto riguarda l'equilibrio musica-parola, e dove anche il gesto trova il suo adeguato spazio; Rousseau non scrisse soltanto il testo da recitare, ma anche una partitura gestuale che accompagnasse la declamazione, una vera "pantomima" dove i passi, gli sguardi e i gesti del *performer* si fondono con la musica.

Ed ecco che il *Pygmalion* si presenta come «un'opera di carattere sintetico nella quale vengono applicate tutte le teorie di Rousseau sulla declamazione,

¹ Jose Subirà Plug, *El compositor Iriarte (1750 - 1791) y el cultivo español del melologo*, CSIC, Barcellona, 1949.

la recitazione, la musica orchestrale e la pantomima»². Per quanto concerne l'equilibrio musica-parola, l'autore tesse un filo drammaturgico attraverso la giustapposizione dei due tipi di linguaggio, che quindi non vengono mai sovrapposti.

«Rousseau ordisce una trama in cui parole e musica subiscono un reciproco potenziamento: la musica non predomina sulla parola; l'azione scenica non annulla l'indipendenza del dettato musicale. L'orchestra si libera dall'asservimento strutturale per diventare una protagonista paritetica che "apre" un senso ulteriore. Di fronte all'incapacità della parola di dire tutto, soltanto le note possono esprimere ciò che non può essere detto».³

Il grande successo ottenuto dal *Pygmalion* aprì le porte a decine di compositori i quali provarono a confrontarsi e sperimentare con il nuovo genere (cfr. E. Sala, *L'opera senza canto*, pp.25-26). Tra gli esempi più rilevanti vi è sicuramente Jiri Antonin Benda (1722- 1795) con il suo *Ariadne auf Naxos* (1775). In particolare, la sua ripresa francese, l'*Ariane Abandonnée dan l'isle de Naxe* (1781), contiene una più che rilevante prefazione del librettista e traduttore francese Jean-Baptiste Du Bois, con il titolo *Du melodrame en general et de celui de «Ariane»*, in cui esprime le personali considerazioni sulle potenzialità espressive del genere. «Questo genere è il risultato dell'unione più intima dell'accento musicale e di quello declamatorio naturale. Ne consegue che deve essere interamente dedicato alla consacrazione dei sentimenti. Che riflessione! Quanti principi scaturiscono da questa riflessione»⁴

Benda propone un tipo di costruzione melodrammatica differente rispetto a Rousseau: I personaggi non vengono mai a trovarsi contemporaneamente in scena, trascinando l'opera a chiudersi all'interno di monologhi tragici. Anche quando vi è la compresenza di soli due personaggi si tratta sempre di due

² Elio Matassi, *Musica*, Guida, Napoli 2004, cit., p. 95.

³ Lucrezia Ercoli, *Il paradigma nostalgico, da Rousseau alla società di massa*, Università degli studi Roma Tre, 2016.

⁴ Cfr. J.B.Du Bois, op.cit., pp.9 segg.

monologhi consequenziali e indipendenti, secondo il principio ideato da Benda del “duodrama” (cfr. Sala, *L’opera senza canto*, 1995, pg. 29). Ma se nel melologo di Rousseau l’elemento musicale aveva lo scopo di suggerire l’alternanza delle passioni del protagonista (attraverso degli anacronistici *leitmotiv*), o creare una «temperatura drammatica» adeguata, nell’ *Ariadne* e nella *Medea* Benda scardina il ruolo “decorativo” della musica, trasformandola in vivo elemento drammaturgico strettamente connesso all’azione. Difatti nelle due opere la musica e la parole si combinano nei momenti più culminanti del dramma, producendo un grande effetto drammatico⁵; siamo dunque di fronte alle prime opere drammatico-musicali «che hanno rotto del tutto l’antica forma operistica perché segue esclusivamente leggi drammatiche»⁶

Il nuovo genere si afferma con forza negli ambienti colti di fine ‘700, specialmente in Germania e in Francia. Bisogna considerare infatti che questo va incontro alle tendenze di fine secolo in quanto adotta contemporaneamente il linguaggio dell’intelletto (parola) con quello dei sentimenti (musica) ottenendo risultati razionali e comprensibili nell’immediato, ma che toccano irrimediabilmente la sfera sentimentale in quanto evocativi di quel mondo degli affetti che trova la sua naturale espressione nella musica.⁷

Il successo di fine secolo è dimostrato dalle numerose rappresentazioni di melologi, *Pandore* (1789) di Aumale de Conserville e musiche di Franz Beck ,composto di un preludio più 16 pezzi chiusi; ma ancora, sempre su soggetti epici, *Galathée* di D’Elmotte e Bruni, *Pyrame et Thisbe* (1783) di Larive, *l’Hero et Leandre* (1784) di Florian, *al Proserpina* (1778) di Goethe, su testi del barone Siegmund von Seckendorff.

Il genere melologo nasce con una connotazione nobile, adatta solamente ad un determinato ceto sociale, ma il grande successo che la forma ottiene in così

⁵ C. Scarton, *Il melologo, una ricerca storica tra recitazione e musica*, Edimond, Città di Castello 1998, pag.53.

⁶ E.Istel, *Einiges über Georg Benda’s akkompagnierte Monodramen*, in «Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft», VI, 1904-1905, pp.179-182.

⁷ C.Scarton, op.cit., pag.60.

breve tempo permette a questa di insediarsi anche in contesti semipopolari, come nel caso dei vaudeville, delle *féerie*, arrivando persino a mischiarsi con la pantomima, come nel caso de *la masque de fer au le souterrain* (1789) di Arnould e Mussot. Difatti a cavallo tra il '700 e l'800 si assiste ad una vera e propria popolarizzazione e spettacolarizzazione del genere; in particolare la forma in sé per sé si smembra trasmutandosi in tecnica da utilizzare nei momenti di massima tensione drammaturgica. Il più forte caso di popolarizzazione avviene sicuramente nei vaudeville, in cui i dialoghi venivano giustapposti a canti o motivi celebri, i quali comunque mantenevano un' attinenza semantica alla narrazione. Nella sua accezione popolare il melologo raggiunge grande fama grazie al drammaturgo francese René Charles Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), e il suo «*melodrame a grand spectacle*»⁸, genere che furoreggiò sui teatri di Boulevard all'indomani della rivoluzione. Ma se il genere *melodrame*, con *Pygmalion*, si presenta come una sorta di anti-opera, Pixérécourt ci rivela come l'origine del suo «*mélodrame moderne*» sia da ricercare nell'*opéra comique*: «un melodramma non è altra cosa che un drame lyrique, in cui la musica viene eseguita dall'orchestra invece di essere cantata»⁹. Ma cosa resta musicalmente di un pezzo chiuso di un'*opéra comique* se gli si toglie il canto? Bisogna porre l'attenzione sui cosiddetti *ritournelles*, ossia le introduzioni strumentali che precedono il canto, i quali costituiscono la maggior parte dei numeri musicali di un *melodrame moderne*. (cfr. E.Sala, p.37).

Nell'Ottocento, il melologo viene spesso utilizzato come singolo espediente drammatico, sia in contesti di musica di scena (o inserti operistici), sia in quei generi musicali che si contraddistinguono nella coniugazione tra canto e parola, ovvero il *singspiele* in area tedesca, e l'*opéra-comique* in Francia.

⁸ A. Charlemagne, *Le melodrame au boulevard*, Imprimerie de la rue Beurepaire, Parigi, 1809. p. 14. L'autore contrappone la forma «a grand spectacle», di matrice pixérécourtiana e popolare, a quella della «vieux genre», cioè quello di Rousseau, mitologico e statico.

⁹ G. Pixérécourt, *Le mélodrame*, in *Paris ou le livre des cent-et-un*, VI, Paris, Ladvocat, 1832, p.325

Lo sviluppo del *singspiele*, attraverso l'inserimento di arie, duetti o in generale pezzi d'insieme, consacra lo stesso come la prima forma di teatro musicale prettamente tedesca svincolata dalla travolgente tradizione italiana; la principale differenza si riscontra proprio nei pezzi chiusi non cantanti, che, se nell'opera italiana sono dominati dal recitativo secco, nel *singspiele* danno luogo a declamazioni o melologi. Lo stesso W.A.Mozart mostrò un grandissimo interesse per il genere, in particolare dopo aver assistito alle rappresentazioni a Mannheim di *Ariadne auf Naxos* e *Medea*:

«Nulla infatti mi ha sorpreso tanto! Avevo sempre creduto che un simile dramma non avrebbe avuto alcuna efficacia. [...] Questi due lavori mi piacciono tanto che li porto con me. [...] Sa cosa penso? Nell'opera i recitativi andrebbero quasi sempre trattati in questo modo.»¹⁰

Proprio a Mannheim cominciò a comporre un duodramma su commissione del Barone von Dlberg, intitolata *Semiramis*, della quale mai rappresentata, andarono perse le partiture. Nonostante ciò, altre due opere teatrali di un giovane Mozart contengono numeri in forma di melologo: *Thamos, König in Ägypten* (1774) e *Zaide* (1779-1780). In quest'ultima in particolare si assiste alla traduzione pratica delle intenzioni a cui aspira il compositore di Salisburgo nella lettera indirizzata al padre: al posto del recitativo secco accompagnato dal crudo clavicembalo, nel momento di massima tensione drammatica l'intera orchestra sorregge la declamazione dell'attore, dove la parola, fortemente intellegibile, acquista un'aura passionale e drammatica.

La tecnica del melologo non passa di certo inosservata di fronte all'enorme curiosità di Ludwig van Beethoven, entrando sia nel *Fidelio* (1814) che nelle musiche di scena, tra cui l'*Egmont* (1810). Anche in questo caso l'autore utilizza la tecnica nel vertice drammatico delle opere, come il momento in cui Lenore riconosce il marito misteriosamente scomparso, a cui sta scavando la

¹⁰ W.A. Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen*, II, 1777-1779, Bärenreiter, Kassel 1962, p.505.

fossa, o nell'epico monologo finale del dramma goethiano in cui Egmont sogna di essere incoronato d'alloro dalla Libertà, producendo apici drammaturgici immensi.

Il melologo di per sé riesce invece a mantenere viva la propria essenza e prosperare come genere cameristico altamente poetico all'interno della cultura romantica e tardoromantica tedesca che proprio nel rapporto testo-musica ha avuto uno dei suoi topoi caratterizzanti. Numerosi sono infatti gli esempi di melologi da camera, ma anche per orchestra composti durante la seconda metà del XIX secolo, da autori del calibro di Shumann (*Freuechtlinge* op.122 n.2 *Ballade von Shelley*, 1852), Wagner (*Melodram Gretchens J.W. von Goethe*, 1874) ed in particolar modo Franz Liszt e Richard Strauss. Bisogna altresì notare che il genere non riesce ad ottenere un successo tale da eguagliare quello dei lieder o del melodramma in senso stretto, tanto che la produzione di melologi rappresenta un caso singolare più che un episodio ricorrente nella storia della musica.¹¹

Franz Liszt si accosta al genere intorno agli anni '60, con due importanti opere: *Lenore* (1858) e *Der traurige Mönch* (1860). In particolare, quest'ultima rappresenta un Liszt «audacemente avveniristico»¹², in cui le dissonanze che caratterizzano la struttura armonica creano una spessa coltre che riveste in maniera molto aderente il protagonista del testo di Nikolaus Lenau.¹³ L'elemento sonoro lascia ampio spazio alla declamazione solitaria, venendosi ad ispessire attorno a frasi quasi aforistiche e “sanguigne”. Inoltre, Liszt tende all'intelligibilità della parola attraverso espedienti laboriosi e innovativi sulla partitura, come l'uso del tremolo o la ripetizione *ad libitum* di frammenti musicali, in modo da non costringere l'attore ad una recitazione macchinosa, garantendogli, nei limiti, una naturale libertà performativa. A ripercorrere le orme del melologico lisztiano è senza dubbio il compositore tedesco Richard

¹¹ “*Il Melologo ritrovato*”, in *Norvugia, arte e musica contemporanea*,
http://www.novurgia.it/profili/opere/op_031096.html

¹² Basti immaginare che nel preludio è presente un'anacronistica scala costruita su toni interi.

¹³ Ivi.

Difatti, il tentativo di cantare semplici frasi colloquiali o di poca rilevanza «conduceva ad un'efatizzazione che ne contraddiceva lo spirito.»¹⁵. Ma la ricerca della naturalezza va inevitabilmente a scontrarsi con le costrizioni indotte dalle *sprechnoten*, che ingabbiano l'attore in rigidi schemi ritmici, nonché alla non scontata conoscenza di nozioni musicali. La prima dei *Königskinder*, all'Hoftheater di Monaco il 23 Gennaio 1897, fu accolta con grande entusiasmo da pubblico e critica, tanto da vedersi attribuire dal musicologo austriaco Richard Batka «un'importanza addirittura epocale all'interno del genere del melologo»¹⁶.

Nel solco della tradizione mittel-europea, e nell'ottica di una vera apertura al '900 del genere trattato si inserisce Arnold Schönberg. La terza parte dei suoi *Gurrelieder (Des Sommerwindes wilde Jagd)*, cantata profana per soli, orchestra e voci recitanti, è strutturata in forma di melologo, e risulta plausibile che Schönberg abbia tratto ispirazione dall'opera di Engelbert Humperdinck, rappresentata a Vienna in quegli anni. Similmente a Humperdinck, Schönberg impiega il melologo obbligato e le *Sprechnoten*; ma se il naturalismo tardoromantico dei *Königskinder* di Humperdinck mira ad un carattere narrativo e teatrale, nelle opere di Schönberg viene esso trasfigurato in un impressionismo stilizzato, dominato dalla tecnica dello *sprechgesang*.

Se nei *Gurrelieder* Schönberg suggerisce che "la notazione non va presa in modo così rigoroso"¹⁷, in opere successive come il *Pierrot lunaire* tale approccio cambia radicalmente. La voce, infatti, si immerge nel tessuto musicale fino a diventare il fulcro espressivo dell'intera partitura; in questo contesto, essa non è più confinata alla mera recitazione, ma diviene parte integrante della tessitura musicale. Un ulteriore spunto di innovazione nell'opera schönberghiana è l'uso dello *sprechgesang* anche nelle masse corali: nell'incompiuto *Moses und Aaron* e in *Die glückliche Hand*, si esplorano

¹⁵ Richard Batka, *Melodrammatisches*, in *Musikalische Streifzüge*, Diederichs, Lipsia 1899, pp.251-253.

¹⁶ Ivi.

¹⁷ A.Berg, *Arnold Schönberg, Gurrelieder, Führer, Universal edition*, Vienna 1913, p.93

possibilità vocali avanguardistiche per l'epoca, includendo nella tessitura corale il sussurrato, il parlato a piena voce, il 'quasi cantato'.

Nella fase finale della sua carriera, Schönberg abbandona gradualmente l'uso dello *sprechgesang*, probabilmente a causa della natura dei temi trattati nelle sue opere, che richiedevano una maggiore chiarezza comunicativa, come *Ode to Napoleon* o l'incompiuto *Moderne Psalmen*. In particolare, in quest'ultima emerge un approccio innovativo: il coro e la voce narrante recitano simultaneamente lo stesso testo, unendo il singolo e la collettività in una dimensione sacra di preghiera, dando vita a un reticolo polifonico di straordinaria complessità.

E non è un caso che da queste idee prenda spunto uno dei protagonisti della seconda scuola di Vienna, ovvero Alban Berg (1885-1935). Nelle sue due principali opere teatrali, *Wozzeck* (1925) e *Lulù* (1937), la voce investe un ruolo di cruciale importanza nell'economia espressivo-drammaturgica; a questa affermazione si aggiunge il suo scritto *La voce nell'opera*, in cui afferma:

*«Questo modo di trattare la voce [...] non solo rappresenta uno dei migliori mezzi per la chiarezza della comprensione (anche nell'opera il linguaggio deve avere què e la questa funzione), ma (dalla parola sussurrata senza suono fino al vero 'bel parlare' delle melodie di ampio respiro) arricchisce la musica operistica di un mezzo espressivo di grande valore [...]. L'opera appare predestinata a mettersi anzitutto a servizio della voce umana e ad aiutarla a far valere il suo buon diritto; diritto che, negli ultimi decenni di produzione drammatico musicale, era quasi andato perduto, poiché la musica operistica (per citare una frase di Shönberg) spesso non era più altro cheh 'una sinfonia per grande orchestra con accompagnamento di una voce cantante'»*¹⁸

¹⁸ Berg, Alban. *La voce nell'opera*, in L.Rognoni, *La scuola musicale di Vienna, . Espressionismo e dodecafonia*, Einaudi Reprints, Torino 1974

Uno studio¹⁹ effettuato dal musicologo tedesco R. Stephan, mostra infatti la complessa caleidoscopicità a cui la voce è sottoposta nelle due opere citate: recitazione tradizionale libera, con o senza accompagnamento musicale; declamazione fissata ritmicamente; declamazione con altezze stabilite in modo relativo; declamazione con altezze e ritmo rigidamente fissati; semi-cantato; cantato.

Così come fu per Jean-Jacques Rousseau ben due secoli prima, lo sviluppo di questo genere ibrido rappresenta una risposta concreta all'ormai convenzionale e stagnante teatro del suo tempo. In modo analogo, Schönberg e Berg, attraverso lo sviluppo dell'uso della voce nelle loro opere teatrali, aprono a nuove prospettive, che puntano implicitamente a innovare e allo stesso momento ad opporsi al teatro del loro tempo. Questa apertura creativa ha influenzato molti altri compositori, offrendo una nuova prospettiva, una via per andare controcorrente e sperimentare nuove forme espressive in scena. Queste idee superano presto i confini viennesi, influenzando inevitabilmente gli autori più importanti del panorama musicale europeo. Basti pensare a Ferruccio Busoni (1866-1924) e al suo *Arlecchino* (1913), con cui si scaglia verso i “duetti d'amore impudici e contrari al vero”²⁰; o a opere come *Amphion* (1931), *Semiramis* (1935), *Jeanne d'arc au bûcher* (1935) di Arthur Honegger (1892-1955); e ancora *Historie du soldat* (1918), *Oedipus Rex* (1926-1927) di Igor Stravinskij (1882-1971) con l'inserimento del narratore esterno in forma melologica, o *Perséphone* (1934) in cui il connubio canto-declamazione crea il dinamismo sorreggente la drammaturgia. Il radicalismo intellettuale su cui si basa la cultura musicale europea, a partire da Darmstadt, degli anni del secondo dopoguerra, aveva provato a ridurre la parola a mero fonema sonoro. Questo successe anche grazie allo sviluppo della musica elettronica, e in particolare all'uso del nastro magnetico il quale permise la

¹⁹ Stephan, Rudolf. *Zur Jüngsten Geschichte Des Melodrams.*, in «Archiv Für Musikwissenschaft», vol. XVII, no. 2/3, 1960, pp. 183-92.

²⁰ Busoni, Francesco, *Abbozzo di un'introduzione alla partitura del «Dottor Faust» con alcune considerazioni sulle possibilità dell'opera*, in *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e sulle arti*, Il Saggiatore, Milano 1997, pp.124-125

ripetizione infinita di una sillaba o di una frase, svuotandolo semanticamente, rendendolo puro suono. Data l'eterogenicità della musica e delle sue visioni, è difficile definire, da questo momento storico in poi, qual è l'effettiva strada che intraprende il nostro genere, la cui tecnica va però sicuramente ad integrarsi in opere ed autori diversi in infinite modalità. Dall'uso ritmico delle voci di *Story*, in *Living Room Music* (1940) di John Cage (1912-1942) al minimalismo di Steve Reich (1936) con *It's gonna rain* (1968), passando per *Thema* (1958) di Luciano Berio (1925-2003), e ancora il *Recital Majakovskij* (1961) di Carmelo Bene (1937-2002) e Sylvano Bussotti (1931-2021); nessuna di queste opere è formalmente un melologo, eppure non possono non essere considerate in parte anche come tali, in quanto a loro modo rispondono al principio etimologico di sintesi tra *melos* e *logos*. Questo problema formale, che fa da substrato alla nostra discussione, è frutto dell'ambiguità che naturalmente possiede un genere ibrido com'è il melologo, tanto quanto dal fatto che lo stesso è andato formalmente ad essere identificato principalmente come un genere adatto alla narrazione. Non mancano infatti esempi in cui la forma melologica è associata a quella fiabesca, la quale necessita intrinsecamente di un narratore; si annoverano, tra questi, lavori come il celebre *Pierino e il lupo* (1936) di Sergej Prokofiev (1891-1953), *Histoire de Babar le petit éléphant* (1940-1945) di Francis Poulenc (1899-1963), *Platero y Yo* (1960) per chitarra e voce narrante di Mario Castelnuovo-Tedesco (1895-1968) o *Optus Number Zoo* (1951) di Berio, in cui sono gli stessi strumentisti a declamare il testo.

Il melologo rappresenta ai giorni nostri una delle forme predilette dai compositori contemporanei; il motivo di ciò ovviamente non ci è dato saperlo, ma è possibile ricondurlo a una volontà di riconciliazione nei confronti di una comunicabilità più semplice e non autoreferenziale, la cui quasi totale assenza dalla metà del secolo XXI aveva provocato un distacco significativo tra compositore e fruitore. Dagli anni '90 in poi, limitandoci geograficamente solo in Italia, il melologo trova spazio nei cataloghi dei principali compositori

contemporanei: *Il melologo futurista* (1994) con musiche di Lupone, Gentile, Bortolotti, Macchi, Marocchini; *Il viaggio* (1996) con Vandor, Morricone, Manzoni; *Plurale come l'universo* (1997) con musiche di Cardi, Sani, Manca, Solbiati; o ancora opere di Teresa Procaccini come *Piazza della musica*, *Un cavallino avventuroso*; *La foresta incantata* di Marco Di Bari su fiabe di Italo Calvino; *Il Dio narrante* (1996) di Alessandro Solbiati su testi di Paolo Capriolo; *Declinava un'estate inquieta* (1996-2006) di Davide Anzaghi; *VATEL* (2015) di Marco Tutino, su testi di Angelo Callipo.

2. QUATTRO SITUAZIONI MELOLOGICHE CON CHITARRA

In questa seconda parte si vorrà portare all'attenzione del lettore quattro "situazioni melologiche" per chitarra scritti tra il XX e XXI secolo. La premessa necessaria, però, è quella di sganciarsi dall'idea tradizionale di questa forma, ed accostarsi all'analisi di queste opere con la consapevolezza etimologica del del termine *melologo*. Se possiamo considerare a pieno titolo *Ora siete tornati a vivere...* un melologo di stampo tradizionale, lo stesso non si può fare con le altre tre opere prese in esame: *Ultima Rara, 88-97* e *Aria (traduzione per chitarrista di Artuto Tallini)*. L'accostarsi alla ricerca di un'opera totale all'interno di queste composizioni, spinge il *logos* a diventare esperienza teatrale profonda, in cui il performer incarna in una sola figura il ruolo di musicista, attore e narratore: una vera e propria "macchina musico-attoriale" sul palcoscenico.

2.1 ULTIMA RARA

This image shows a page of handwritten musical notation for the opera *Ultima Rara* by Giuseppe Verdi. The score is written in ink on aged paper and includes several staves for different instruments and voices. The title "ultima rara" is written at the top center. The score is heavily annotated with various markings, including dynamic markings like *pp*, *f*, and *sfz*, and performance instructions such as "a un tempo da destra" and "a un tempo da sinistra". There are also numerous handwritten notes and corrections throughout the score, particularly in the vocal lines. The notation includes complex rhythmic patterns, accidentals, and phrasing slurs. The page is numbered "21" in the top right corner. At the bottom of the page, there is a small printed line of text: "Compositore 1813-1873 G. VERDI - Milano (Venezia) - Ed. Ricordi (S. Pietroburgo) - Roma - Ed. Ricordi (Londra) - Ed. Ricordi (New York) - Ed. Ricordi (Paris) - Ed. Ricordi (Tokyo) - Ed. Ricordi (Sydney) - Ed. Ricordi (Auckland) - Ed. Ricordi (Wellington) - Ed. Ricordi (Christchurch) - Ed. Ricordi (Dunedin) - Ed. Ricordi (Invercargill) - Ed. Ricordi (Nelson) - Ed. Ricordi (Blenheim) - Ed. Ricordi (Picton) - Ed. Ricordi (Timaru) - Ed. Ricordi (Dunedin) - Ed. Ricordi (Christchurch) - Ed. Ricordi (Wellington) - Ed. Ricordi (Auckland) - Ed. Ricordi (Sydney) - Ed. Ricordi (New York) - Ed. Ricordi (Londra) - Ed. Ricordi (S. Pietroburgo) - Ed. Ricordi (Venezia) - Ed. Ricordi (Milano) - Ed. Ricordi (1813-1873)".

Il termine "RARA", acronimo di Romano Amidei, è divenuto emblematico nella produzione di Sylvano Bussotti (1931-2021), contribuendo a caratterizzare alcune delle sue opere più significative. La genesi di questo acronimo fu del tutto fortuita: durante un incontro in un caffè, Bussotti notò i gemelli indossati da Romano Amidei, suo compagno di vita e dedicatario del seguente ciclo di opere, sui quali erano incise le iniziali "RA". Osservando le mani incrociate di Amidei, Bussotti intravide la parola "RARA", che divenne così l'ispirazione per una serie di creazioni musicali, tra cui *The Rara Requiem*, *Rara (film)*, *Raramente*, *Rara'ncora*, *Rara (dolce)*, *Raragramma*, e, quindi *Ultima Rara (pop song)*. Questa, ultima composizione del ciclo dei "RARA", segna la chiusura del percorso iniziato da Sylvano Bussotti nel 1962, nonostante il compositore stesso abbia affermato di non aver mai completamente abbandonato il progetto. *Ultima Rara (pop song)* è una partitura grafica per chitarra che può essere eseguita da un solo chitarrista o da un trio.

“Da 1 a 3 strumentisti. Eseguendo da solo è possibile suonare le tre voci polifonicamente da un solo strumento, così come ci si può servire di registrazioni parziali usando possibilmente tre tipi di chitarra diversa. N.B. così come per incisione su disco questa particolare struttura tripartita assecondi le possibilità stereofoniche.”²¹

La partitura è articolata in tre voci strumentali (voce vicina, prima voce, voce lontana) e presenta polifonie intricate che si intrecciano con un testo affidato a una voce recitante. Tra le righe della partitura grafica si leggono frammenti testuali evocativi come "Liberi suoni vaganti, parlando appena appena", e altri che suggeriscono immagini cinematografiche e intime, culminando con una data che potrebbe segnare la fine di una relazione: "*piove novembre millenovecentosessantanove*", seguita dall'intimazione "*Non te ne*

²¹ Bussotti, Sylvano. *Ultima rara*, Ricordi, Milano, ristampa 1970.

dimenticare". La partitura offre al chitarrista solista la libertà di scegliere e alternare i frammenti da eseguire, rendendo ogni interpretazione unica.²²

L'opera, pur non essendo mai stata esplicitamente definita da Bussotti come un melologo, soddisfa pienamente i requisiti preposti di unione artistica tra *melos* e *logos*. Di conseguenza, può essere considerata a tutti gli effetti un melologo: l'interazione tra musica e parola crea una fusione profonda fra espressione sonora e contenuto verbale, rispettando l'essenza della forma melologica. Questa compenetrazione di linguaggi rende l'opera un *exemplum*, nel contesto della musica cameristica del XX secolo, di come musica e testo possano coesistere in una vera e propria struttura drammaturgica. E forse è questo, più di tutti, il focus su cui porre l'attenzione: la componente teatrale e drammaturgica bussottiana. Questa infatti non si espleta solamente nelle opere teatrali, ma caratterizzano di gran peso anche la musica da camera, e specificatamente nel nostro caso brani chitarristici come *Ultima Rara* ed *Ermafrodito*. L'interazione costante di musica, parola, gesto, e persino immagine, rompe i confini che intercorrono tra ognuna di queste arti performative, creando una vera e propria azione scenica in cui anche il corpo del performer diventa forma di espressione.

In *Ultima Rara* Bussotti non specifica in realtà nessun tipo di gestualità o azione in particolare, se non nel finale in cui imbastisce un vero e proprio *exaunt*²³, che sancisce la conclusione dell'opera con un gesto teatrale intenso.

«Chi suona la chitarra esce mentre chi parla va via dalla parte opposta, di tra il pubblico e allontanandosi ammonisce: non te ne dimenticare»

Alla componente vocale sono affidate due specifiche esecuzioni interpretative: le pause (con dinamica) e il testo.

«Le pause con dinamica si facciano sentire, sospirando, respirando, aspirando, gemendo sensibilmente»

²² Esposito, Luigi. *The Bussotti circle*, Gerung-Arts&Music 2018.

²³ A teatro, l'atto degli attori di uscire dalla scena, dal palco.

La succitata direttiva dell'autore, inserita nelle prime righe, introduce però una dimensione performativa intrinseca; difatti l'esecuzione di tali indicazioni come il genere, e specialmente il pianto, comportano inevitabilmente un gesto teatrale da parte del performer.



Dunque, ognuna di queste scelte performative diventa una dichiarazione artistica, che riflette la personalità e l'interpretazione del singolo esecutore. Questo aspetto dell'opera rispecchia profondamente il propendere artistico di Sylvano Bussotti verso «tutto ciò che è umano»²⁴, riconoscendo così il valore di ogni espressione (piangendo, gemendo [...] insensibilmente) come un riflesso stesso dell'esperienza umana. Cosa c'è di più umano della sofferenza patita per la perdita di un'amore?

In concreto, questo propendere «non può che assumere rapidamente il volto del teatro.»²⁵

Se però da una parte la voce esprime la condizione umana attraverso espressioni “sensibilmente” evocative, anche essa, proprio come ogni perfetto dramma teatrale, presenta un suo alter-ego, costruito di freddezza quasi burocratica e distinta: la meta-citazione.

Questa può essere considerata una *calls* (cfr. cap. 4.3, p.17) di carattere narrativo, e anzi potremmo definirla una vera e propria rottura della quarta parete, in cui l'interprete è messo nelle condizioni di dialogare non solo con gli spettatori, ma anche con sé stesso e con l'opera. Considerando il primo sistema e in particolare la ‘voce vicina’, questa apre proprio con una domanda

²⁴ Pinzauti, Leonardo. *Musicisti d'oggi: venti colloqui*, ERI 1978. p.164.

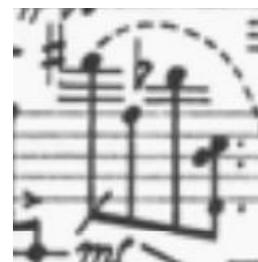
²⁵ *Ivi.*

più che evocativa e la quale risposta apre al ragionamento fatto fino ad ora sulle meta-citazioni: «*Ultima rara(?)*» «*ultima pagina*». Con queste parole Bussotti evoca l'intero ciclo delle *Rara*, creando una continuità concettuale che attraversa le opere che la compongono, dove ognuna di esse è interconnessa. Questo apre anche a una riflessione sulla natura stessa di questa composizione, intesa non come entità isolata, ma come parte di un complesso dialogo compositivo che trova in *Ultima Rara* la sua pagina finale. Se è veramente così non ci è dato saperlo, poiché ciò che colpisce nella concezione artistica totalizzante di Bussotti è il suo citare e autocitarsi di continuo in tutte le sue opere, come un non arrivare mai a una versione definitiva del proprio lavoro.

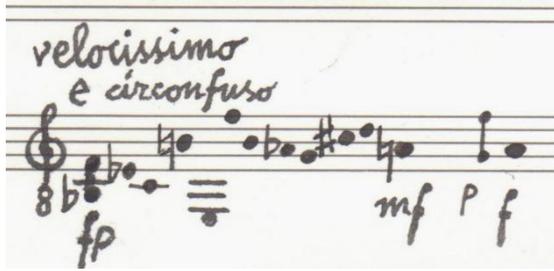
Se *Ultima Rara* chiude (istituzionalmente) il ciclo delle *Rara*, apre invece ai complessi lavori per chitarra sola come *Popolaresca* (1989), *Ermafrodito* (1999), *Nuvola Barocca* (2011), dove sono presenti svariati richiami alla prima opera - la quale a sua volta è invasa da citazioni di altre *Rara*, es. *RaRa Eco sierologico* (1967) - come fossero una sorta di caratterizzante del personaggio "chitarra". Prendiamo in analisi due spezzoni di *Ultima Rara* e *Nuvola Barocca*: nel primo esempio la ripresa è effettiva, mentre nel secondo sono presenti minime variazioni, ma è chiara la matrice proveniente da *Ultima Rara*.



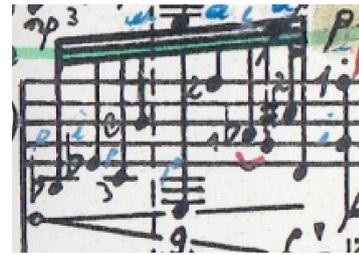
● Nuvola Barocca, pag.2.



Ultima Rara, sistema 10.



Nuvola Barocca, pag.5.



Ultima Rara, sistema 10

Ultima Rara - oltre che essere matrice di autocitazioni musicali - presenta espressioni che richiamano ad altre opere dell'autore fiorentino, come *Rara* o *Nottetempo*. Quest'ultima è particolarmente significativa in quanto anticipa il titolo della famosa opera teatrale di Bussotti, la quale sarà messa in scena solamente sette anni dopo, nell'Aprile del 1976. Questa premonizione è l'esempio perfetto del pensiero compositivo di un'artista che non si limita a creare singoli quadri da esporre, ma che dipinge e ridipinge la sua enorme tela poliartistica la quale non sembra avere alcun confine, ne di spazio, ne quantomeno di tempo.

L'allusione all'arte visiva non è affatto casuale: «se poi si aggiunge un fratello maggiore che è pittore, e l'accoppiamento della “scuola fiorentina” con quella veneta del pittore Tono Zancanaro, mio zio materno (insomma dur grandi civiltà di “visivi” rappresentate in casa, e succhiate fin da bambino) ci si rende conto di quale possa essere stata la mia formazione. [...]. In realtà mentirei se ti dicessi che ad un momento ho fatto una scelta tra pittura e musica. Questa scelta è ancora da fare: tanto che questa indeterminatezza ancora mi è rimasta»²⁶

L'influenza dell'arte visiva è evidente in tutto il catalogo bussottiano così come in *Ultima Rara*. «Credo che sia vero quello che mi faceva osservare Donatoni alcune settimane fa, quando mi disse che il mio primo moto di fronte alla pagina bianca è quella di riempirla di segni.»²⁷

²⁶ Pinzauti, *opera cit.*, p. 166.

²⁷ Ivi.

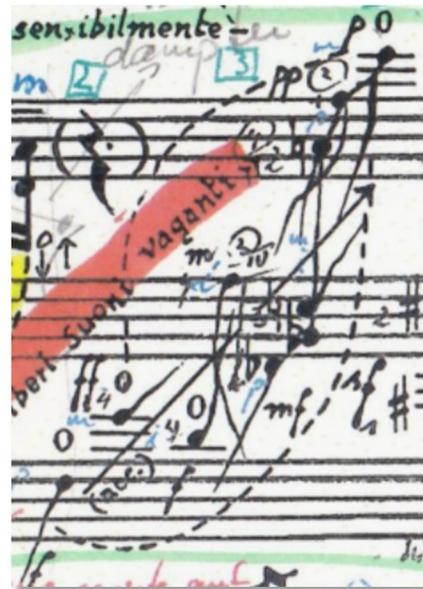
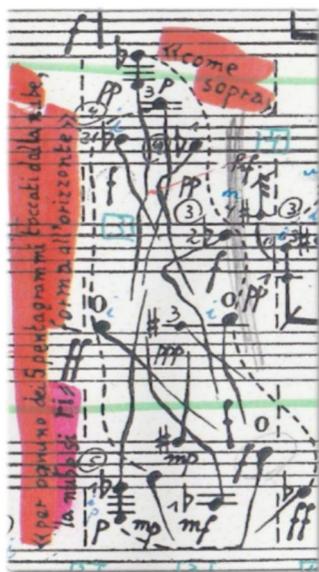
Ciò che rende ancor più affascinante questo connubio è il fatto di dare anche significati musicali a determinate grafie: in particolare, per quanto riguarda le dinamiche, una nota o un agglomerato di note saranno più calcate e più grandi in dimensione se si trovano nella dinamica del *ff* e viceversa. Prendiamo come esempio la seguente figurazione presente nel secondo sistema, in cui più note all'unisono devono essere suonate con dinamica differente, aiutandosi con l'uso dell'arpeggiato. Si noti come in corrispondenza del *ff* la notazione è di maggiore dimensione rispetto al *pp*.



Altro caso da porre all'attenzione del lettore è senza dubbio la presenza delle “nubi”, sulle quali l'autore inserisce l'indicazione:

“Per ognuno dei 5 pentagrammi toccati dalla nube, la nube si riforma all'orizzonte.”

La concatenazione dei “*liberi suoi vaganti*” all'interno della nube sono di carattere aleatorio e dunque soggetto alla libera interpretazione del performer, che ha però il dovere di rispettare le rigorose indicazioni dinamiche richieste dal compositore.



In conclusione a questa analisi vorrei citare Leonardo Pinzauti, il quale, dopo aver intervistato il Maestro Bussotti all'Accademia Chigiana di Siena, afferma: «La sua musica [...], mi apparve invece improbabile e urtante, tutta affidata all'istinto: una sorta di neo-barocco dell'alea, un continuo sussultar di volute timbriche e armoniche, un incastro pretestuoso di cose raffinatissime e volgari»²⁸

²⁸ *Ivi.* p.164

2.2 88-97

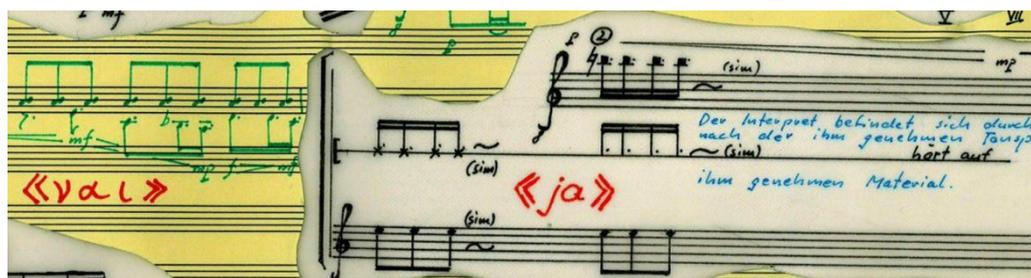
Nel complesso di questo lavoro, non ho potuto non inserire uno dei compositori per chitarra a mio avviso più affascinanti degli ultimi anni nel contesto europeo. Jans Jürgen Gerung con il suo 88-97 immerge il performer in un collage aleatorio in cui i frammenti che lo compongono diventano la sottile fune d'un equilibrista su cui imbastire una complessa improvvisazione. Se nell'idea di un melologo 'tradizionale' (come *Platero Y Yo*) il testo è elemento indipendente, la stessa cosa non può dirsi per *Ultima Rara* o 88-97. In particolare, nel brano del compositore tedesco la funzione del *lògos* è unicamente espressa da due semplici locuzioni, 'si' o 'no' (tradotto in varie lingue) strettamente interconesse alla scelta estemporanea del frammento.

«The work was created in the years 1996/97 and is based on fragments and transcriptions of various compositions from the sketchbooks from 1988 - until 1997. It is to some extent contaminated material. Ideas and suggestions that influenced long-past work and that nonetheless repeatedly demanded their right to be heard. But by no means is 88-97 a clumsy collage, a meaningless juxtaposition of individual fragments without reference to each other. Everything remained was added to a new whole, fitted and / or changed and thus compelled to compatibility. [...] The words are taken from European languages and mean yes and no, however, the knowledge of the meaning of individual calls (or their pronunciation) for the listener is not relevant ... he experienced this only as an additional tone. The interpreter, on the other hand, uses the particles as a medium for the vocal utterance of consent (of what he is playing), rejection, astonishment, etc. The language is partly abstracted by alienated or incorrect pronunciation, partly through ignorance of what is being said.»²⁹³⁰

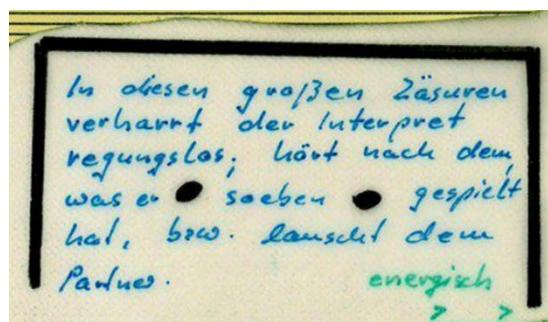
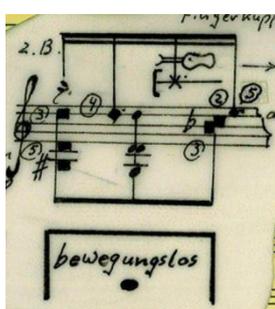
²⁹ https://www.youtube.com/watch?v=t_YaoRJsFK0

³⁰ L'opera è stata creata negli anni 1996/97 e si basa su frammenti e trascrizioni di varie composizioni dagli sketchbook dal 1988 al 1997. Si tratta in una certa misura di materiale contaminato. Idee e suggerimenti che hanno influenzato lavori passati e che tuttavia hanno ripetutamente rivendicato il loro diritto di essere ascoltati. Ma 88-97 non è affatto un collage goffo, una giustapposizione senza senso di singoli frammenti senza riferimento l'uno all'altro. Tutto ciò che è rimasto è stato aggiunto a un nuovo insieme, adattato e/o modificato e quindi costretto alla compatibilità. [...] Le parole sono tratte da lingue europee e significano 'sì' e 'no', tuttavia, la conoscenza del significato delle singole chiamate (o della loro pronuncia) per l'ascoltatore non è rilevante ... deve sperimentarlo solo come un suono aggiuntivo. Per l'esecutore, invece, le particelle servono come mezzo per l'espressione vocale di approvazione (di ciò che sta suonando), rifiuto, stupore, Il linguaggio è in parte astratto da una pronuncia alienata o scorretta, o dall'ignoranza di ciò che viene detto.

Gerung tende a precisare come il significato delle suddette *calls* non debbano essere di rilevanza per l'ascoltatore. Nonostante ciò, esse contengono intrinsecamente una fortissima componente teatrale, un monologo interiore che sta realisticamente avvenendo nella mente del performer, che si vede costretto a scegliere e giustapporre frammenti di continuo.



L'importanza dell'elemento teatrale è ancor più evidente se si considera la presenza di veri e propri quadri scenici disseminati nel caos dei frammenti. Questi sono rappresentati da un rettangolo aperto con al suo interno uno o due punti, affiancato dalla dicitura *bewegunglos*³¹. Il numero dei puntini al suo interno indica la durata della stasi: con uno sarà più corta e con due più lunga. La libertà concessa all'esecutore permette a quest'ultimo di gestire i suddetti momenti con svariate sfaccettature ed intenzioni, colmando i silenzi con la sua presenza, o persino osando congelare il Tempo.



La scelta della componente improvvisativa si lega alla volontà di creare un dialogo vivo e dinamico tra l'opera e l'interprete. Questa libertà di scelta

³¹ Dal *ted.* immobile, senza movimento.

riflette l'incertezza e la ricerca creativa del compositore stesso, che esplora l'atto della composizione come un processo fatto di decisioni ed esitazioni. Le locuzioni come "si" e "no" diventano quindi simboli dell'indecisione artistica, trasformando l'esecuzione in un momento di riflessione e scoperta, dove l'esecutore diventa co-creatore dell'opera, scegliendo in tempo reale la struttura dell'opera, che sarà unica e irripetibile.

Un ulteriore fattore di grandissimo interesse che caratterizza 88-97 è la dettagliatezza della sua notazione. Gerung dedica un'intera pagina alla legenda, maniacalmente precisa e con soluzioni ingegnose per descrivere le diverse tipologie di timbro e di emissione sonora desiderate.

Di queste ne prenderemo in esame tre: i *Bi-Tonal*, i *Multiphonics* e l'*Etouffè*.

➤ Il *Bi-tonal* è una tecnica che prevede la percussione della corda sulla tastiera con l'ausilio di un dito di una delle due mani, con lo scopo di produrre due onde e quindi due note: una che parte dal capotasto fino al tasto percosso e un'altra che parte da quest'ultimo e giunge fino al ponticello. Nella tipologia "tradizionale" di emissione sonora, l'onda che si viene a creare è solamente una, che vibra dal tasto premuto fino al ponticello, lasciando pressoché inerte la frazione di corda che giunge al capotasto. Nel caso del *bi-tonal* la percussione crea un nodo³² bifunzionale, appartenente a due onde diverse che vibrano in contemporanea, e di conseguenza due note. Questa tecnica possiede anche una sua variante (indicata aggiungendo un taglio sulla nota), la quale prevede il bloccaggio, durante l'esecuzione, della frazione di corda che va dal nodo al ponticello, con la conseguente vibrazione della sola porzione opposta. L'autore utilizza la seguente notazione per indicare i suddetti effetti:

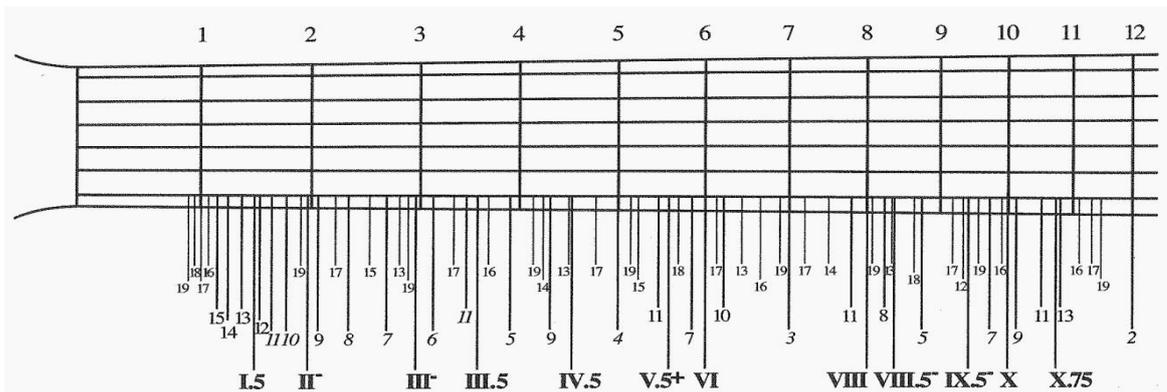
³² Un nodo è un punto lungo un'onda stazionaria in cui questa possiede la minima ampiezza. Per esempio, in una corda di chitarra vibrante, le estremità della corda sono nodi. Modificando la posizione del nodo finale mediante i tasti, il chitarrista cambia la lunghezza effettiva della corda vibrante e, di conseguenza, la nota suonata. (Wikipedia)



La tecnica del bitonal crea un effetto di doppia identità sonora, come se la nota reale, scritta sullo spartito, fosse accompagnata dal suo *alter ego*. Questa seconda nota, non specificata dal compositore, emerge come un riflesso, un'ombra sonora che accompagna la nota principale. In questo modo, il bitonal rompe l'illusione della monodicità, introducendo una dimensione inaspettata e quasi misteriosa. La nota suonata diventa così un'entità complessa, formata dall'interazione tra ciò che è previsto e ciò che nasce spontaneamente dal sistema fisico dello strumento. È come se, in ogni suono, si celasse un doppio, una versione alternativa e latente della nota, che sfugge al controllo completo dell'esecutore ma arricchisce l'esperienza sonora.

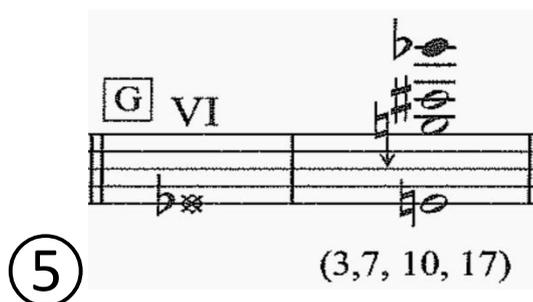
- I *Multiphonics* sono una tecnica utilizzata su vari strumenti, in particolare quelli a fiato, la quale permette di produrre più suoni contemporaneamente. Nella chitarra il concetto di *multiphonics* è legato all'uso degli armonici; per sviluppare gli armonici naturali l'esecutore appoggia leggermente il dito della mano sinistra in determinati punti simmetrici della corda, per cui, ad esempio, nell'esatta metà si produrrà l'ottava della fondamentale. Lavorando invece su sezioni asimmetriche e sul punto e la modalità di attacco della corda, si produrranno altri intervalli, (i quali armonici si trovano intorno all'area su cui si poggia la mano SX) spesso dissonanti tra loro, come undicesime, tredicesime, diciannovesime. Nel seguente schema, possiamo notare solo alcuni dei *multiphonics*, selezionati e intabulati, dal *The technique of guitar playing*³³:

³³ Josel, Seth; Tsao, Ming, *The technique of Guitar playing*, Bärenreiter, 2014, Kassel.



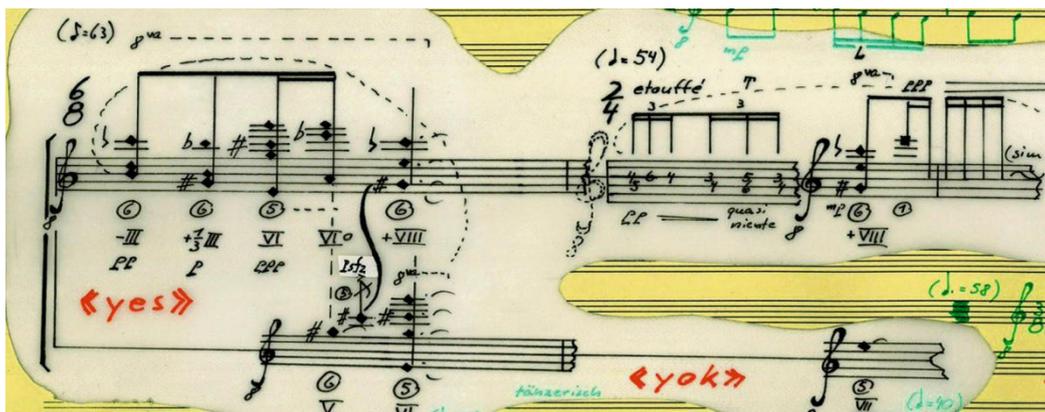
(*The technique of Guitar playing, pag. 121*)

Se dovessimo suonare il multiphonic presente sul VI ⑤, notiamo come intorno a quell'area siano presenti gli armonici di settima, undicesima e decima, che andranno dunque a risuonare.



(*The technique of Guitar playing, pag. 122*)

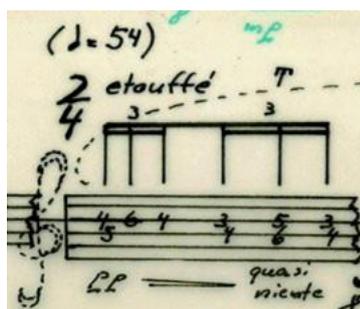
I *Multiphonics*, in 88-97, sono utilizzati da Gerung in svariati momenti, ma acquisiscono particolare rilevanza nel primo frammento della seconda pagina, dove entrano in dialogo proprio con i *Bi-tonal* e gli *etouffè*:



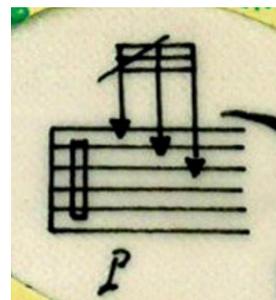
La tecnica dei multiphonics non si limita però a un virtuosismo tecnico, ma apre a un'esperienza sonora che va oltre il mero dato fisico. Ogni suono emesso attraverso questa tecnica è come una nota che si dispiega, rivelando una molteplicità di armonici nascosti. È un po' come osservare la luce che attraversa un prisma: ciò che sembrava un singolo e semplice fascio, si scompone in una varietà di colori, ognuno dei quali porta con sé un carattere e una sfumatura unici. La singola vibrazione non è più confinata in una dimensione monolitica, ma si moltiplica, creando un dialogo tra il percepibile e l'inesplorato.

Con questa tecnica, lo strumento diventa quindi non solo un veicolo di suoni, ma una finestra aperta su un universo acustico stratificato, dove il confine tra il singolo e il molteplice diventa sempre più sfumato. Il risultato è una percezione musicale che, a ogni nota, ci spinge a riconsiderare la profondità e la complessità insite nel semplice atto di ascoltare.

- Per la notazione degli *etouffé* l'autore utilizza una soluzione del tutto originale: l'inserimento di una chiave di violino tratteggiata e l'aggiunta di una riga in più alle cinque già presenti, trasformano il pentagramma nella rappresentazione delle sei corde, nella quale il numero indica il tasto da premere sulla tastiera. (fig.1) Lo stesso tipo di soluzione viene utilizzata per indicare il tipo di emissione sonora ottenuta percuotendo la corda il più vicino possibile al ponticello. (fig.2)

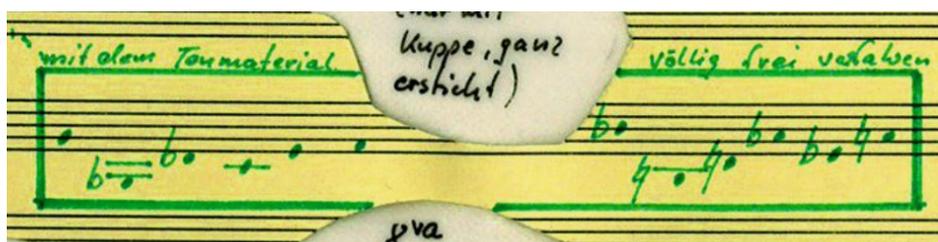


(fig.1)



(fig.2)

Altro momento estremamente interessante di 88-97 la troviamo nella terza e ultima pagina. Se lungo tutta l'opera l'elemento improvvisativo è univocamente legato alla scelta dei frammenti, qui Gerung chiede di improvvisarne uno utilizzando un determinato materiale prestabilito.



Analizzando con attenzione il materiale ci accorgiamo della presenza di tutti e 12 i suoni della scala cromatica, e dunque una vera e propria serie dodecafonica sulla quale il performer deve caparbiamente improvvisare. Bisogna altresì specificare che, nonostante la suddetta serie sia effettivamente composta da 12 suoni, l'espletamento dell'improvvisazione non prevede una strutturazione di tipo dodecafonica, lasciando di conseguenza al performer totale libertà esecutiva nell'ambito della costruzione estemporanea del frammento.

2.3 ORA SIETE TORNATI A VIVERE...

Nato nel 2022, *Ora siete tornati a vivere* è frutto del mio personale incontro con il compositore Andrea Amici. L'ascolto di due suoi melologi³⁴ durante un concerto in Sicilia mi travolsero emotivamente, facendomi scoprire la potenza comunicativa dell'unione tra parola e musica. Così nello stesso anno, grazie alla sua disponibilità, cominciammo a lavorare insieme a questo nuovo progetto, decidendo di rendere omaggio ai migliaia di minatori defunti a causa delle tragedie avvenutesi nella miniera di zolfo più grande d'Europa: la miniera grande di Trabia Tallarita (CL).

L'opera è suddivisa al suo interno in 10 numeri, con organico chitarra, voce narrante e mezzosoprano. La scelta dei testi è ricaduta inevitabilmente sulle enormi quantità di testi poetici dedicati da autori del territorio al tema. Al fine di restare nell'ambito della praticità, molto di questo materiale continuerà però a restare solamente nei preziosi libri di poesia; una cernita, da parte mia e del M° Amici ha inevitabilmente portato all'esclusione di alcuni di questi testi, favorendone l'inserimento di altri che potessero tracciare una linea narrativa chiara all'interno dell'opera.

Questa si presenta nel seguente ordine:

- I.** Prologo – *Li ricorda il loro sangue*, per voce narrante;
- II.** Preludio *Oscuro*, per chitarra sola;
- III.** *Lamento*, per mezzosoprano e chitarra;
- IV.** *Infida Zolfara I*, per voce narrante e chitarra;
- V.** *Infida Zolfara II*, per voce narrante e chitarra
- VI.** *Intermezzo di protesta*, per chitarra sola;
- VII.** *Infida Zolfara III*, per voce narrante e chitarra;
- VIII.** *Infida Zolfara IV*, per voce narrante
- IX.** *Salata je l'acqua di lu Salsu*, per voce narrante, mezzosoprano e chitarra;
- X.** *Ricordando il 20 Agosto 1957*, per voce narrante, mezzosoprano e chitarra;

³⁴ *Omaggio a Bellini* (2021) su testi di Nino Martoglio; *Qualcosa Oltre* (2020) su testo di Giovanni Verga.

Per meglio analizzare l'opera si tratterà anticipatamente dei testi, che, sconosciuti ai più, presentano caratteristiche e storie di rilevanza.

Il primo testo, incipit dell'opera, è *Li ricorda il loro sangue*. La lirica di Nino Di Maria³⁵ trova in quest'opera un ruolo di primaria importanza. Scelta come lettura iniziale ha la funzione di introdurre l'ascoltatore nel contesto paesaggistico della miniera, "consumata di macerie e di silenzio". Inoltre, la poesia coincide perfettamente con lo scopo dell'opera, in quanto tende a rendere omaggio ai poveri minatori, rimasti senza gloria, il cui unico ricordo, dice, è il rosso del sangue versato ancora presente nella zolfara. La scelta di non musicare il testo è dettata dalla volontà dell'autore di introdurre il brano con un velo di sacralità, quasi un silenzio, un buio in cui le parole sono sprazzi di luce che ci mostrano un passato che ci appartiene, a cui rendere omaggio.

Il secondo testo utilizzato, *Lamentu*, è stato frutto di un ricercato dialogo con gli ormai pochi ex minatori del luogo. Uno di essi, declamò i versi di due poesie, il cui autore diceva essere un minatore di nome Liborio Ministeri (deceduto in miniera Trabia-Tallarita nel 1896). Versi tramandati oralmente in dialetto siciliano, mettono in luce la scabrosità della vita dei minatori del tempo, e in particolare di un carusu³⁶, piangente e supplicante verso la propria madre, affinché non decida di mandarlo nelle feritoie del sottosuolo. L'ex lavoratore prese così carta e penna e mi lasciò in eredità queste poesie.

³⁵ Appartenente a una famiglia di modeste condizioni economiche, non poté dedicarsi all'arte come avrebbe desiderato. Diplomatosi ragioniere a Palermo, Di Maria collaborò con alcuni quotidiani ("Telestar", "Corriere di Sicilia", "Giornale di Sicilia", "L'Ora", "La Sicilia") e svolse varie attività (patrocinatore legale, ragioniere, insegnante di Lettere). Ritornato a Sommatino divenne ragioniere all'Ufficio comunale dei tributi, dedicandosi nel tempo libero alla pubblicazione di novelle e racconti che piacquero a Luigi Russo, Rosso di San Secondo e ad Elio Vittorini. Alla fine degli anni Trenta divenne amico personale di Leonardo Sciascia. Un cambiamento avvenne con il romanzo *Cuori negli abissi* ispirato a un fatto vero (contadini siciliani trovati congelati mentre attraversavano la frontiera con la Francia). Pietro Germi, che aveva conosciuto il tragico episodio durante le riprese di *Fuga in Francia*, lesse il romanzo mentre si trovava in Sicilia per le riprese di *In nome della legge*, ne comprò i diritti per trarne *Il cammino della speranza* (1950) alla cui sceneggiatura collaborò lo stesso Di Maria. Tra le altre opere si ricordano opere satiriche (per esempio *La mafia ha ammazzato Napoleone*) e alcune commedie rappresentate anche in Francia. Al suo nome sono intitolate le scuole primarie e secondarie di I grado di Sommatino.

³⁶ Con il termine *carusu* si tende ad indicare un bambino costretto a lavorare in miniera a causa di debiti familiari, spesso mai colmati; di conseguenza viveva uno stato di "schiavitù" nei confronti dei figli, costretti a lavorare (e morire) in miniera. Oggi viene generalmente usato nella lingua siciliana come indicante un bambino generico.

STROFE SCRITTE DAL POETA DEDICATORE
 LI BORIO MINISTRI HORTO ALLA MINIERA
 TALLARITA NEL 1896

MAMMA NUM MI MANNATI A LA PIRREIRA
 CA NOTTI E JORNU MI PI GLIU TIRRUVA
 A MALA PENA SCINNU A LA PIRREIRA
 S'APRI LU LETTU E CADINU LI MURA
 ACCUSSU VEDI LA MALA CARRERA
 FARMI PIGLIARI SEMPRI DI PAURA.

PIRREIRA RANNI (TRABIA-TALLARITA) A L'IMITU
 DI FIUMI CRUANU TI NA MARIATU CRISTIANI

POVERI SURFARARA SVINURATI
 CA NOTTI E JORNU TRAVA ELIATI
 DRI POVERI QUATTRO SOLDI CA VASCATI
 SUBITU A LA TAVERNA VINNUTI
 MARIATI UN FI GLIU CHI EI DATI
 UN MARRU GLIU DI PICCUNI SI LAVUTI

Mamma non mi mandate in miniera
 che notte e giorno sono in preda al terrore
 A malapena scendo in miniera
 si apre il letto e cadono i muri
 così vuole la mia amara carriera
 farmi prendere sempre dalla paura

Miniera Grande (Trabia Tallarita) al limite
 del fiume quante ne hai consumate di persone.

Poveri solfatai sventurati
 che notte e giorno lavorate
 quei poveri quattro soldi che prendete
 subito alla taverna andate
 se sposerete un figlio cosa gli date?
 un manico di piccone, se l'avete.

I successivi quattro testi poetici che compongono l'opera sono invece interamente di un'autrice sommatinese, Rosetta Di Maria³⁷.

³⁷ Rosetta Di Maria è nata a Sommatino (CL). Pubblica giovanissima le sue prime poesie nella rivista letteraria "Il Sentimento" di Bologna e due raccolte di liriche: "Sentimento" (1958) e "Note di un pentagramma" (1963) editi tutti e due dalla S.L.A. di Bologna. Nel 1973 vince il 1° premio ex-aequo con Federico Hofer al Premio Nazionale di poesia "Funtana di li rosi" di Campofranco. Nel 1990 riceve il 1° Premio per la poesia siciliana della "Pro Loco" di Caltanissetta. Nel 1992 e nel 1994 si aggiudica il 1° Premio "La Torre" per i Poeti Siciliani ad Umbertide (PG) e nel 1993 il Lauro d'Argento. Lo storico siciliano Santi Correnti ha incluso la sua poesia "E la chiama- vano donna" nel suo libro "Donne di Sicilia" ed. Tringale 1990 (CT). Nel 1995 riceve il 3° premio nel Concorso di Poesia in lingua "Rosso di San Secondo" della Pro Loco di Caltanissetta. Pubblica nel 1998 con ERANOVA-BANCHERI di DELIA due sillogi poetiche: "Strappi di silenzi" e "Passa lu timpu". Nel dicembre 1999 le viene assegnato il Premio Speciale della giuria (Concorso letterario ASCAMES) per il racconto "Sotto un pezzo di cielo". Nel 1999 e nel 2000 riceve i Diplomi di merito dalla Compagnia Teatrale "I Fliaci" della città di Taranto per "Vetrina della Poesia e Teatro" e per la Rassegna del teatro dei ragazzi. Nel febbraio 1999, a cura del Movimento Internazionale "Donne e Poesia", la sua silloge poetica "Strappi di silenzi" viene presentata agli studenti e ai docenti della Scuola Media "Ettore Romagnoli" di Gela nel Laboratorio di scrittura creativa tenuta dal Critico Letterario Giovanni Amodio e coordinato dalle poetesse Lina Riccobene e Silvana Cassarà. Nel maggio 2001 le viene consegnato il Diploma di Riconoscimento per attività poetica dalla città di San Cataldo. Nel giugno 2003 riceve a ROMA 12° Premio della "NORMAN ACADEMY" Premio di Poesia "RUGGERO II" e viene nominata Membro Onorario della "THE RUGGERO II UNIVERSITY" di ROMA. Segnalazione e finalista con menzione di merito al premio "Nicola Mirto" di Alcamo nel 2004 e 2005. Nel 2006 si classifica al secondo posto al Concorso di Poesia "Gaetano Salvemini" di Messina. 1° premio "L'Artigiano Poeta" di Caltanissetta con la poesia "Artigianu finu" nel 2008. La sua silloge "Pidiju stirru e mangiu pruvulazzu" (2008) ha ottenuto il 3° posto nel Concorso Letterario "I. BUTTITTA" promosso dal Comune di Favara.

La prima lirica utilizzata è *Lamintu di surfararu*, un flash scenografico quanto reale all'interno del preludio chitarristico *Oscuro*.

*Chinu la schina,
aju nterra la frunti.
omu cchiu' nun sugnu...
ma n'armali...
m'abbriviru di sudura amari.
pidiju stirru
e mangiu pruvulazzu...*

*Curvo la schiena,
ho la fronte a terra.
non sono più' un uomo...
ma un animale...
mi disseto con amaro sudore
calpesto terriccio
e mangio polvere...*

(Rosetta Di Maria. 2009)

Il fulcro dell'opera è però incentrato sul testo *Infida zolfara*, dedicato alla memoria dei minatori deceduti nella sciagura del 20/08/1957 alla miniera Trabia-Tallarita di Sommatino. La lirica ci trasporta in un momento di vita quotidiana bruscamente interrotta dall'evento catastrofico.

I
Una miniera: laboriosi minatori,
col ventre a terra,
faticano.
Il loro sudore
sgocciola a stilla a stilla,
limpido, come acqua di fonte
sulla roccia.
Vanno ogni giorno
contenti a lavorare
ma incerta è la speranza
del ritorno.
Le spose, i figli li attendono
ogni sera, sulla porta.
E se ritornano
il loro cuore balza di gioia:
adesso nulla importa.

II
Un fragore, uno scoppio:
grida laceranti scuotono l'aria.
grida Ancora uno scoppio.
Poi il silenzio...
Come son diversi
adesso i minatori!
Non c'è più il loro sudore
che bagna la roccia,
ma il loro sangue.
Giacciono sparse
qua e là orrende membra,
carbonizzate, lacerate.
Le braccia inerti.
Giacciono: il viso
nella polvere.
La miniera

III
Poveri giovani!
La miniera non risuonerà
più dei vostri passi.
Stasera anche le stelle
per voi piangono.
E passeranno molte sere...
I vostri deschi resteranno vuoti,
solo pieni di mestizia e di dolore.
I vostri figli piangono
mentre il cuore delle spose
vostre
SI strugge e si consuma
nell'attesa,
invano.

(Rosetta Di Maria. 1958)

In dialetto è anche il testo che caratterizza il brano n°5, *Salata je l'acqua dellu salsu*. Il protagonista della poesia è il Salso³⁸, fiume che domina la valle in cui è situata la miniera Trabia-Tallarita. L'autrice si immagina il grande fiume come fosse ancora salato, pieno del sudore dei solfatarci e ricolmo delle lacrime di vedove, di madri, di carusi che "nessuno ha voluto consolare"

*La pirrera
d'ardica china
dormi.
Na vota detti pani,
pani sguttatu,
pani ca tanti porti
tingi di luttu.
Scurri cchiù lintu,
scurri, amaru, lu jumi
ancora nni lu so littu.
Salata jè l'acqua di lu Salsu
ppi li sudura di li surfarara
ppi li troppi lacrimi di matri,
viduvi e chianti di carusi
ca nuddu vosi ngulari
e cunsulari.
Chissi furu li lacrimi cchiù tristi
pirchi di la vita
sulu rapocci arricugliru.
Ppi chissu lu Salsu
pari ammilinatu:
Tanti su li ricordi...ricordi troppu amari.*

*La miniera
D'ortica piena
Dorme.
Una volta diede pane,
Pane sudato,
Pane che tante porte
Tinse di lutto.
Scorre più lento,
Scorre, amaro, il fiume
Ancora nel suo letto:
Salata è l'acqua del salsu
Per il sudore degli zolfatai
Per le troppe lacrime delle madri,
Vedove e pianti dei "carusi"
Che nessuno vuole vezzeggiare
E consolare.
Quelle furono le lacrime più triste
Perché della vita
Solo avanzi raccolsero.
Per questo il Salso
Sembra avvelenato:
Tanti sono i ricordi... Ricordi troppo amari*

I versi conclusivi dell'opera sono tratti da *Ricordando il 20 Agosto 1957*, un faticoso giorno per alcuni minatori della miniera Trabia-Tallarita: lo scoppio di una sacca contenente gas grisou³⁹ portò alla morte di otto operai e il gravissimo infortunio di altri sei. La poetessa, allora adolescente, mostra l'accaduto dal suo punto di vista, incitando allo stesso tempo al ricordo, a marciare con il fuoco la memoria di quel giorno. All'interno del brano, sono compresi solo gli ultimi otto versi della lirica, versi chiave che rendono alla

³⁸ Il Salso (noto anche come Imera Meridionale) è un fiume della Sicilia che nasce dalle Madonie, in territorio di Petralia Sottana e sfocia nel Canale di Sicilia a Licata. Con uno sviluppo di 144 km, è il maggiore corso d'acqua della Sicilia per lunghezza e il suo bacino è esteso 2122 km².

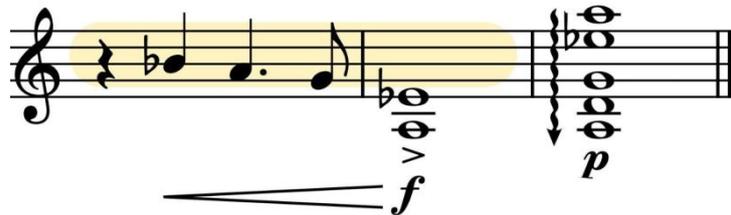
³⁹ Gas caratteristico delle miniere di carbone e di zolfo solitamente raccolto in sacche isolate nelle parti alte delle gallerie: è detto perciò *gas di miniera*. Combinato in varie proporzioni con l'aria dà luogo ad una miscela molto tossica, infiammabile ed altamente esplosiva.

perfezione lo scopo dell'opera: il ricordo e la redenzione. Il primo verso, inoltre, è stato scelto come titolo dell'Opera.

*Ora siete tornati a vivere...
Ora siete tornati per essere amati...
È un riscatto tardivo,
è la vostra memoria
che grida e s'incarna
in un gesto e in una parola
E per le nostre mancanze
io vi chiedo perdono...*

(Rosetta Di Maria, 2009)

Un'opera di tale grandezza deve necessariamente trovare un collante sia testuale che musicale al fine di non lasciare ogni sezione isolata. I testi, trattanti dello stesso argomento, si trovano già connessi. Per quanto riguarda la parte musicale il compositore ha adottato un procedimento compositivo basato su elementi ricorrenti (cellule motiviche, ritmiche, intervallari) che saldano le varie sezioni l'una con l'altra. È il caso dell'inciso delle bb. 40-41 di *Oscuro*, che viene ripreso nelle bb. 13-14 di *Infida Zolfara III*:



Di rilevante importanza per il nostro studio è l'episodicità ancorata al testo (secondo la tradizione del madrigale): prendiamo ancora ad esempio *Infida Zolfara I*, dove nella b.23 troviamo le parole “*il loro cuore balza di gioia*”, mentre la chitarra si slancia verso l'alto con intervalli ampi, come a voler rappresentare per l'appunto un balzo.

il loro cuore balza di gioia:



Si noti ancora come nelle bb. 4-5 di *Infida Zolfara II* sia stato inserito un glissato con variazioni dinamiche in corrispondenza delle parole “*grida laceranti scuotono l’aria*”, volendo creare un senso di inquietudine imitando il suono delle grida rimbombanti nelle lunghe gallerie della zolfara.

In quest’opera la parola non è mero linguaggio o pura narrativa; Amici mostra in maniera dettagliata la struttura ritmica delle parole, inserendole in partitura secondo la forma dello *sprechnoten*. Questa scelta, piuttosto singolare nell’ambito della forma, mira a sfruttare la musicalità intrinseca del linguaggio stesso, creando un legame profondo a livello ritmico con la chitarra. Inoltre, l’enfatizzazione della struttura ritmica può risultare un notevole appiglio performativo mirato ad evidenziare determinati aspetti narrativi.

Prendiamo ad esempio le battute 8-9 di *Infida zolfara I*: il motivo musicale creato, legato alla ritmicità testuale, viene associato in maniera plastica all’idea delle gocce di sudore che cadono sulla roccia.

8

V. *Il lo-ro su-do-re sgoc-cio-la stil-la*

Chit

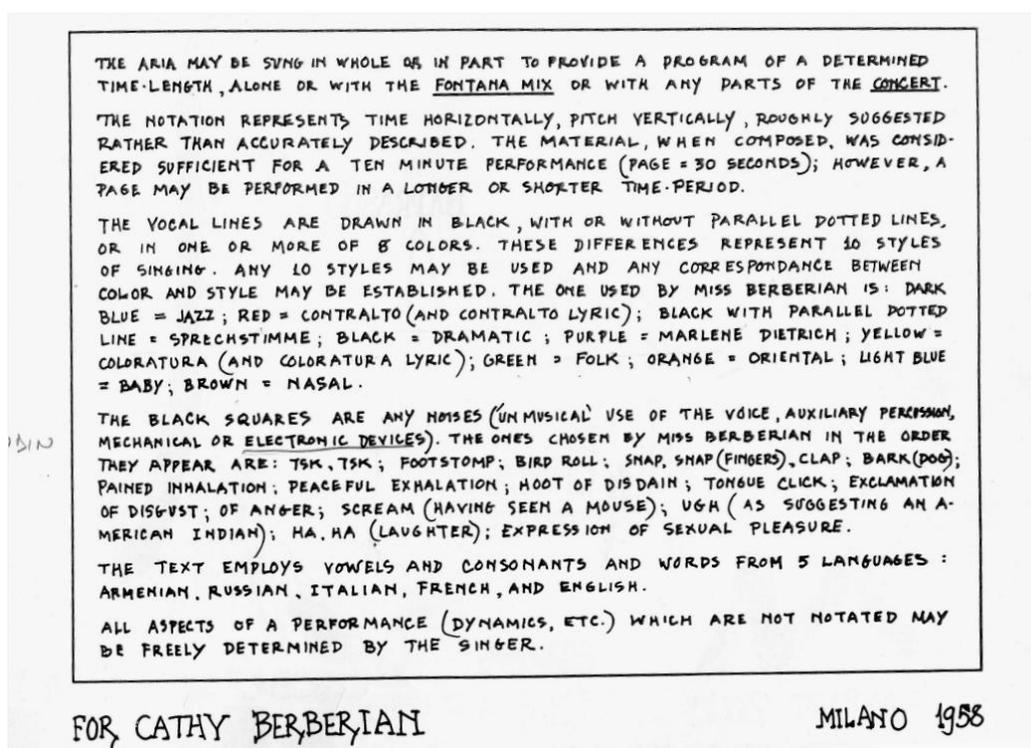
2.4 *ARIA*, LA TRADUZIONE CHE SI FA MELOLOGO

Per affrontare con coerenza quest'ultima analisi è necessario porsi di fronte alle premesse che aprono il suddetto capitolo. *Aria* (1958) è un'opera del compositore americano John Cage (1919-1992) scritto per voce sola e dedicata all'eccentrica nonché unica Cathy Berberian (1925-1983). In quanto canto, *logos* e *melòs* percorrono il medesimo binario comunicativo e sono dunque inglobate intrinsecamente nell'emissione sonora. La traduzione per chitarra (o per qualsiasi altro strumento che non necessiti dell'uso del fiato) scinde invece le due funzioni, rendendole indipendenti e quindi capaci di giustapposizione, sovrapposizione, dialogo; oltre a concedere ancor più libertà esecutiva e creativa al performer, si forniscono all'opera tutte le caratteristiche affinché possa identificarsi come melologo.

La trascrizione di un brano musicale pone come principio base il mantenimento dell'idea originaria del compositore. Cage, in questo caso mira alle innumerevoli varietà timbriche e sonore della voce umana, che si possono rispecchiare in aspetti musicali o non (questi ultimi segnati in partitura con un quadrato nero). Qui entra in gioco la volontà di non definire questa trascrizione per chitarra come tale, in quanto cambiano gli innumerevoli connotati performativi, e di etichettarla come "traduzione". Se il termine

*transcribere*⁴⁰ fa riferimento a un gesto quasi motorio e fisico, *traducere*⁴¹ ha un'accezione più simbolica: *condurre* l'opera su altri piani comunicativi.

Ed ecco che l'obiettivo a cui mira questa traduzione per chitarra (a cura di Arturo Tallini) è il tentativo di scardinare l'idea tradizionale di "concerto" di stampo 800esco, attraverso la figura di un performer che dialoghi con il pubblico, che a sua volta diventa parte attiva dello spettacolo. Inoltre, una rivisitazione in chiave costruttivista ha permesso l'inserimento di citazioni anacronistiche e più vicine al nostro tempo, come Bob Marley o i Dire Straits.



L'esecuzione nello stesso anno del *Concerto per pianoforte e orchestra* (1958), provoca uno scandalo storico: opera aleatoria, il concerto propone tredici parti strumentali e un pianoforte, i quali non presentano tra loro nessun rapporto dialogico.

⁴⁰ **Trascrivere** dal lat. Composto di TRANS di là e SCRIBERE scrivere. Copiare scritte o libri.

⁴¹ **Tradurre** dal lat. - p.p. TRADUCTUS - far passare, da TRANS al di là, e DUCERE condurre.

«Il Concerto può essere suonato in tutto o in parte, avere qualsiasi durata o numero di esecutori, solista, ensemble di musica da camera... Ogni gerarchia tra compositore, direttore d'orchestra, esecutore è abolita. »⁴²

L'opera suscitò, oltre a scandali, un entusiasmo di notevole rilevanza all'interno del mondo di Darmstadt. Con l'ideale della super organizzazione seriale bouleziana messa in discussione da Ligeti nell' articolo *Wandlungen der musikalischen Form* (1958), il *Concerto* di Cage e le sue proposte aleatorie parvero in quel preciso momento rappresentare un momento di svolta, di liberazione dalle opprimenti catene della composizione seriale e numerologica.

Osservando le pagine di *Aria* è chiaro identificare una rottura delle gerarchie tra compositore e esecutore; è di fatti composta da linee, parole e quadrati neri, con cui l'autore detta esclusivamente delle linee guida. La genesi dell'opera si deve all'incontro milanese tra Cage, Luciano Berio, e l'allora moglie Cathy Berberian, dedicataria.

In *Aria* appaiono parole o frasi delle cinque lingue parlate da Cathy Berberian: armeno, russo, italiano, francese e inglese. Queste sono associate a delle linee (linea melodica) caratterizzate da otto colori, una riga continua e una tratteggiata, alla quale l'esecutore associa uno stile o un tipo di emissione sonora.

Nella traduzione per chitarra le dieci forme di caratterizzazione sono state scelte secondo la seguente legenda:

BLU, uso del bottleneck; ARANCIONE, tapping aleatorio sulle corde seguendo l'altezza; LINEA TRATTEGGIATA, chitarra preparata con ancia di clarinetto di misura 2 e mezzo lievemente accorciata; LINEA CONTINUA, suono naturale; ROSA, accordo prestabilito; OLIVA, pizzicato Bartok; ROSSO, citazioni classiche; GIALLO, citazioni pop-rock; AZZURRO corde stoppate suonate più vicino possibile al ponticello. VERDE, tambora.

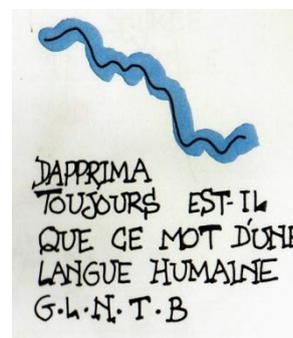
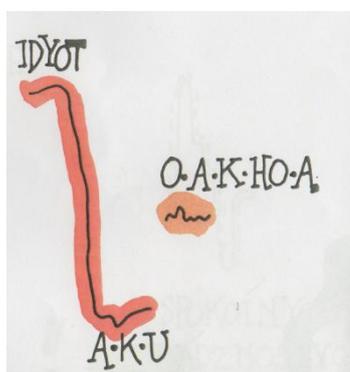
⁴² Cage J., *Concerto per pianoforte e orchestra*, 1958.

La scissione di *mèlos* e *lògos* apre inevitabilmente alla necessità di rendere entrambi semanticamente indipendenti, in modo che il loro dialogo renda più viva l'opera. Se la parte musicale è già abbondantemente variabile nella sua costruzione, la parte declamatoria necessita di un'interpretazione al fine di renderla un punto di forza nell'economia del brano.

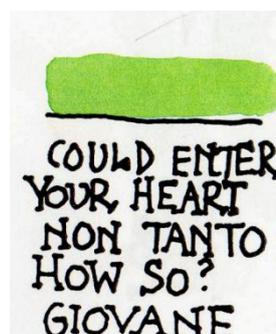
Analizzando le parole o frasi delle venti pagine, si noti come esse non si trovino in nessun modo in relazione reciproca. Se si tende a definire l'inizio di una linea fino alla sua fine come una "misura", si può affermare che nel corso di tutta l'opera non si trovano parole o frasi che dialogano tra di loro, né all'interno della stessa misura né tra una misura un'altra. Dunque viene da pensare che l'aspetto narrativo della parola non viene in alcun modo preso in considerazione, al contrario della funzione che qui sembra emergere più di tutte: la ritmicità. Non è d'altronde la prima volta che John Cage usa sillabe e parole in modo strettamente ritmico; su questo aspetto *Living Room Music* (1940) anticipa di ben 18 anni *Aria*. In particolare, *Story*, il secondo dei quattro movimenti che compongono l'opera, si caratterizza per la messa in musica di un testo di Gertrude Stein, *The World is round* (1938). Scritto per quartetto parlante, qui le parole e le sillabe che le compongono sono utilizzate nella loro caratterizzante ritmico-sonora, spesso mirato ad imitare strumenti percussivi. Si noti come le due sillabe che costruiscono la parola *once* (/wəns/) richiami perfettamente l'uso della cassa sul tempo forte e del charleston sul tempo debole di una batteria.

(whisper - "i" as in "whisper")
 1 ti
 2 time a time Once up-on a time up-on a time up- on a time a
 3 (half-voice - "i" as in "time")
 4 tim- e
 A
 1 ti
 2 time up-on a time up-on a time up-on a time worl- d worl- d
 3 (whisper - "ce" very sibilant) ppp etc
 On- ce On- ce On- ce On- ce On- ce
 4 tim- e

Ma la scelta di affrontare la componente declamatoria in senso strettamente ritmico è supportato da alcune misure in cui Cage inevitabilmente ci porta verso questa direzione, attraverso uso di sillabe o dittonghi rumorosi.



Nell'opera sono presenti varie frasi "suggestive", che portano inevitabilmente a un'intenzione di stampo teatrale o caratterizzante.



“SI CECI EST CELA CELA EST CECI”⁴³ possiede sia una musicalità interna dettata dalla sua struttura a specchio e dalla ridondanza della sibilante sorda /s/ , ma anche un significato chiaro, che al tempo stesso si svuota se ricordiamo essere una frase “fatta”. Capiamo dunque come l’interpretazione della suddetta misura assuma sfaccettature particolari che mirano all’immaginario collettivo della scena: sopracciglia inarquate e occhi dispiaciuti, labbra appiattite e il “no” dispiaciuto del capo, con fare piuttosto rassicurante. È ovvio che parlando di interpretazione, l’esempio appena mostrato sia solamente una delle infinite possibilità sceniche.

La misura 2 della seconda pagina sembra invece suggerire un discorso tra due personaggi, un italiano e un anglofono. Per rendere meglio l’intenzione si è puntato su una caratterizzazione di entrambi le voci, e di imitarne anche la presenza fisica, indirizzando lo sguardo a destra per parlare con l’italiano e viceversa. È puro teatro.

Come anticipato, lo scopo principale di questa traduzione è porre il performer al centro della scena, con il principale compito di dialogare con il pubblico. Questa idea viene a concretizzarsi ancora attraverso l’espedito teatrale, in particolare durante la presenza dei quadrati neri, gli *unmusical sound*. Prenderemo ancora altri due esempi: il secondo quadrato di pag.11 e il primo di pag. 17.

John Cage ci permette di utilizzare qualsiasi rumore (“*any noises*”) in concomitanza dei quadrati neri. Così, a pag.11, per imbastire un primo rapporto dialogico con il pubblico si è deciso di prenderlo in giro attraverso un *bluff*. Il rumore richiesto dal quadrato è rappresentato inizialmente dall’applauso del performer, che, lasciando intendere la fine dell’esecuzione, trascina quelli del pubblico, il quale producendo *any noises* si rende inconsapevolmente partecipe dell’opera.

Il secondo episodio invece fa uso di un semplice aereoplanino di carta. Il veivolo, lanciato verso il pubblico, è stato precedentemente adornato con la

⁴³ Dal fr. *Se questo è quello, quello è questo.*

raffigurazione di tutta la pagina 17. Chi raccoglierà l'aeroplanino avrà dunque accesso anticipato a cosa accadrà tra qualche secondo.

Il brano si porta alla conclusione tramite l'uscita di scena del performer, che, scomparendo dietro le quinte, lascia in sospeso il tutto, in particolare chi sta assistendo allo spettacolo, che si porge dinanzi all'infinita decisione di applaudire - rischiando di essere il primo e il solo- o di non farlo, restando in attesa.

È chiaro dunque come la caratterizzante teatrale e la rielaborazione in chiave costruttivista dell'opera, renda *Aria* uno spaccato dei tempi odierni, una *pièce* spezzettata di micronarrazioni, uno *scrolling* continuo di cui oggi non sembriamo farne a meno.

3. IL MELOLOGO E IL COMPOSITORE CONTEMPORANEO

3.1 LA VOCE DELLA CONTEMPORANEITÀ - TRE INTERVISTE SUL MELOLOGO AI COMPOSITORI DI OGGI

Alla luce delle osservazioni fino ad ora poste in considerazione è lecito interrogarsi sulla contemporaneità del melologo. Questo breve capitolo racchiude una triade di interviste affrontate con altrettanti compositori, i quali, provenienti da formazione e luoghi geografici diversi hanno dedicato una parte del loro catalogo compositivo alla creazione di melologi per chitarra.

INTERVISTA AD HANS JURGEN - GERUNG

G - Perché inserire la voce dell'interprete in 88-97?

J.G. -Quando mi presentai al Maestro Bussotti, l'ho fatto con 88-97. Possedevo numerosi libri pieni di schizzi e idee varie, molti dei quali mai utilizzate, che rimanevano lì, come in un cimitero. Ho pensato: perché non dar vita a questi frammenti, piccole parti, e crearne un collage? Ma un collage mi sembrava troppo semplice, considerando che era già stato fatto molte volte da tanti compositori. Quindi, ho immaginato un interprete che, di fronte a questi fogli decide quasi istintivamente se procedere o meno con un determinato frammento piuttosto che un altro. Mi trovo costantemente a decidere tra "sì" e "no" su ogni frammento, in maniera istintiva. Questa lotta con l'incertezza mi ha spinto alla fine a creare un'opera che riflette questa stessa incertezza. Le parole provengono da varie lingue: turco, tedesco, italiano, spagnolo, inglese, e così via. Era la soluzione che ho trovato in quel periodo, mentre facevo pace con i miei frammenti e i miei libri; oggi probabilmente farei altro. Con questo brano mi presentai al M^o Bussotti, e io fino al quel momento non sapevo

quanto fosse importante per lui la voce nelle sue composizioni. Mi ha sempre consigliato di studiare la letteratura italiana, come Ariosto e Dante, nonostante fosse difficile per me, essendo di madrelingua tedesca. Per lui era essenziale, perché aspirava al *Gesamtkunstwerk*⁴⁴. Ho chiesto perché usasse così spesso, nella musica per chitarra, una voce narrante: il Maestro mi spiegò che il suono della chitarra si dissolve rapidamente. Dopo il tocco il suono si spegne, non può svilupparsi come il suono prodotto da un cantante o da un violinista, ad esempio. L'uso della voce, oltre al carattere narrativo, può avere la particolare funzione di creare come un *bluff dinamico*: mentre il suono della corda svanisce entra la voce a sostegno, indicate come pause con dinamica variabile in *Ultima Rara* ad esempio.

G - Maestro, per quanto riguarda la forma in sé e per sé del brano, potrebbe considerarsi un melologo?

J. G. - Sì, lo considero come tale. Per me definire la forma di un brano è fondamentale. Personalmente, sono convinto che, anche se scelgo di non adottare una forma, creando un brano aleatorio... non lo so... aleatorio.. in un certo senso anche questa è una forma. La negazione di una forma costituisce essa stessa una forma a sé. Prima di dedicarmi alla musica, ho studiato fisica all'Università di Monaco, e sono sempre stato affascinato dalla ricerca e dalla creazione di una forma. Per me, l'idea di "anything goes", di semplice rottura e scontro, non ha alcun significato, perché ritengo che l'arte sia una cosa severa... questo è il mio punto di vista. Per questo motivo, alla fine, è stato importante per me inserire i miei frammenti, seguendo una forma, in uno spazio definito.

G - La parola può dare completezza al linguaggio musicale?

J.G - Io considero la musica assoluta. Se un compositore desidera sperimentare altri mezzi di espressione, ha tutto il diritto di farlo. Personalmente, non credo che l'aggiunta della voce renda la musica

⁴⁴ *Gesamtkunstwerk* (in ted. "opera d'arte totale") è un termine che fu usato per la prima volta nel 1827 dallo scrittore e filosofo tedesco K. F. E. Trahndorff e poi utilizzato, a partire dal 1849, anche da Richard Wagner, che lo inserì all'interno del suo saggio *Die Kunst und die Revolution*. Wagner cita come massima espressione della *Gesamtkunstwerk* l'arte teatrale dell'antica Grecia.

intrinsecamente più bella. Tuttavia, talvolta un compositore crea un'opera totale che incorpora sia elementi sonori che visivi, come nel caso dei miei brani, la maggior parte dei quali include anche un concept visuale da rappresentare sul palcoscenico. Non credo che la musica diventi più significativa o acquisisca un valore maggiore con l'aggiunta della voce. Per esempio, in *und bleibst so lang ich bleibe* dagli amplificatori in sala è stata trasmessa la voce di una donna per circa cinque secondi, come un improvviso colpo di martello, che ha sorpreso tutti. Ha lasciato un'impressione profonda, pelle d'oca. Tuttavia, a volte ho la sensazione che possa essere troppo; se un effetto viene utilizzato in modo eccessivo, può rovinare il resto del brano.

INTERVISTA AD ANDREA AMICI

G: Perché inserire la parola all'intero di un brano musicale?

A: Quando a Stravinsky fu chiesto cosa significa la musica lui risponde 'se stessa'. Sì, va bene, se stessa, ma quella era un'ovvia risposta provocatoria. Durante la composizione è difficile che non ci sia la suggestione, più che di una parola, di un'espressione, che esprima magari un'idea o una vera e propria narrazione. Poi è chiaro che l'inserimento di un testo declamato all'interno della composizione musicale faccia emergere in modo esplicito il rapporto tra le due parti. Ma per me uno e l'altro camminano sempre assieme, è impossibile tenerli separati. Quindi in realtà il legame è strettissimo anche se le parole non sono in partitura, in quanto parte del processo creativo. Se poi consideriamo la musica come mero linguaggio lì diventa chiaro il legame. Possiamo esprimerci o attraverso un linguaggio fatto di parole o attraverso un linguaggio di suoni e segni musicali: fondamentalmente sempre linguaggio utilizziamo, no? Nessuno vieta di usarli entrambi. Quindi noi scegliamo di usare la parola perché dobbiamo comunicare qualcosa, ma cerchiamo di comunicare anche con il linguaggio musicale, il che sappiamo bene tutte le problematiche che

innesca al giorno d'oggi. Se li metti assieme, e se lo espliciti, lo estrinsechi, come nel caso della voce recitante, del canto è chiaro che poi la cosa diventa estremamente interessante. Ci sarà un motivo se funziona da millenni.

G: La parola può dare ancora più completezza al linguaggio musicale e viceversa?

A: Sì, potrebbe, ma tutto sta nel considerare l'idea di base e la costruzione che si vuol dare alla composizione.

G: Considerando musica e parola come 'codici', avrebbe senso proporre un melologo in lingua italiana all'estero? lì dove il codice linguistico è un altro?

A: Se lo facessi in italiano, per un pubblico italiano avrei un certo canale comunicativo, no? ovviamente se lo facessi in Germania, è chiaro che quel canale è più ristretto, perché quanti riescono ad afferrare cosa stai dicendo? Potrei utilizzare invece un linguaggio musicale che in un certo senso comunica direttamente o che dia appunto completezza a quello della parola.

G: L'unione tra parola e musica potrebbe essere un connubio vincente per i giorni nostri?

A: Da un lato forse sì, sai? Considerando l'inflazione di parole che abbiamo al momento forse la musica potrebbe focalizzare un pochino le parole. Potrebbe essere un modo per scavare all'interno delle parole stesse.

G: La parola, nelle sue composizioni, è più una parola nuda o un gesto teatrale?

A: Concettualmente la dovrei vedere nuda. In quanto amante del post moderno dico *stat Rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus*, no? Ma anche teatrale, in senso ampio, una parola che porta naturalmente dietro tutta una serie di significati... drammatica, sì. Direi drammatica. Sicuramente non è un segno vuoto e non è un oggetto. Svuotare la parola e utilizzarla come elemento musicale no.. io credo sempre che il segno, in qualche maniera, rimandi sempre a qualcosa.

G: Il testo, codice (all'apparenza) di facile fruizione narrativa, affiancato alle complesse forme musicali contemporanee, potrebbe rappresentare una sorta di riscatto per la musica 'colta' di oggi?

A: Eh, potrebbe, perché sarebbe ovviamente un modo per riannodare dei fili. In realtà questo avviene pure se lo storytelling lo costruisci solo musicalmente. Un po' tutto il linguaggio musicale è una forma di narrazione.

Anche la musica strumentale, di fatto, lo è. La forma sonata è una narrazione, è priva di un riferimento extra-musicale, però è una narrazione; hai due termini e li contraponi, giusto? la fuga è una narrazione.

Chiaro che c'è anche la questione del su quale livello venga fatta questa narrazione. Cioè, questa narrazione, poi, a quale livello funziona? A quello di superficie? cioè, ti racconto, appunto, una storia, no? C'era una volta, e tutti i giorni, e un giorno, quindi questo, questo, questo, finché un giorno finisce e vissero tutti invece contenti? oppure cerchiamo un'altra strada per narrare? Naturalmente è chiaro che con la musica cerchi un'altra strada per narrare. Inoltre hai la possibilità di comunicare a più livelli, su più dimensioni, Se la voce canta è una cosa, se la voce recita è un'altra cosa. Perché il canto ingloba in un certo senso la parola all'interno della musica in maniera molto stretta. E a seconda dell'impostazione che dai alla voce, diventa sempre più musica, sempre meno parola. Per esempio, il canto lirico operistico. Non del lead, ad esempio, che invece tende di più a far funzionare la parola. Se inserisci la recitazione, la voce recitante con la musica lavorano ognuno come se fosse su un suo piano, interferendo comunque l'una con l'altra. Per esempio nell'opera, cosa prende il sopravvento? Non è la parola, è la scena. Sì, chiaro, tu devi capire cosa dicono, perché stanno comunque interagendo, va bene. Però se ci fai caso, poi dell'opera cosa segui? Non segui la poesia, no? il libretto d'opera deve funzionare scenicamente, ma dal punto di vista poetico non è che per forza deve essere un capolavoro di poesia. E quello era un tipo di musica e di comunicazione che funzionava perfettamente nel contesto storico in cui era inserita. È chiaro che oggi va trovata una strada, o diverse

strade, per raccontare in maniera diversa, in maniera adeguata a un tipo di sensibilità che è diversa, a un essere umano che è diverso.

G: Una delle mie insegnanti attuali di Letteratura Italiana, la Prof.ssa Serena Carbone, qualche mese fa mi disse una frase che sembra scontata, ma pensandoci non lo è per nulla: “l’arte di oggi deve parlare di oggi.”

A: Certo, deve parlare dell’uomo di oggi. Poi è chiaro che non bisogna cadere nella trappola del “ l'uomo di oggi parla così, allora tu devi parlare come lui”. Questa è come una trappola culturale. Perché anche lì bisogna cercare in qualche modo di agire sull'epoca invece di esserne risucchiati. Bisogna trovare una strada che inglobi la nostra modernità, ma senza cadere in banalità. Poi non bisogna neanche essere presuntuosi, però quantomeno uno ci mette l’onestà intellettuale nel provare a fare questo tipo di discorso. Io sono più vecchio di te, sono a cavallo tra due secoli. E' il ventunesimo secolo, e quindi in questo ventunesimo secolo io che cosa faccio? Sto a guardare? benissimo, padronissimo. Ma vorrei provare a dire qualche cosa. Certo, centomila meglio di me, però provo a dire la mia.

INTERVISTA A SIMONE FONTANELLI

F: Come posso esserti utile?

(G) Beh maestro, il mio proposito era quello di porre delle domande proprio a voi compositori: ecco, ad esempio, in che modo la parola può dare completezza al linguaggio musicale?

(F) Direi che un po' uno dà completezza all' altro, il linguaggio musicale dà completezza alla parola, la parola al linguaggio musicale. Per conto mio è come un libretto; nell’opera prima c'era un libretto e poi c'era la musica, che poi esce fuori appunto ispirata dal libretto, dal testo stesso. Se non si tratta di un'opera, e nel mio caso è così, tutti i pezzi per voce narrante o per voce cantata sono nati prima sulla riflessione proprio di quello che le parole dicono,

ma anche nella loro sonorità: ecco, tutte e due le cose assieme, no? essenzialmente è questo.

Quando mi commissionarono l'opera da camera sul famoso testo di Collodi, 'C'era una volta un pezzo di legno', già il contenuto del testo, quello che è l'immaginare la situazione narrata dal testo, a me ha fatto uscire la musica con molta facilità, ed è già pieno di gesti nel contesto.

Per fare un esempio molto molto semplice, sempre riferito a quest'opera: quando Pinocchio comincia a scappare da Geppetto e viene rincorso dal gendarme, caspita lì, ci sono già delle figure musicali; una folle corsa di scale su e giù, e lo immagino, non è nel testo, ma immagino Pinocchio guardare indietro e fare una pernacchia, o un marameo, per poi inciampare e fare un baccano incredibile. Quindi, lavorare sul materiale musicale in questa maniera, in modo che, se dopo immagino di togliere il testo, ascoltando la musica ugualmente scatta nella mente una specie di teatro immaginario.

(G) La parola, nelle sue composizioni, è più una parola nuda o un gesto teatrale?

(F) Ma guarda, noi quando parliamo agiamo teatralmente, consapevolmente o inconsapevolmente mettiamo in scena noi stessi. Comuniciamo attraverso la parola, o a volte anche solo con il gesto; ma la parola è già un gesto, quindi, la parola in senso astratto per me non credo abbia un significato, tantomeno quella scritta. Una parola detta porta con sé i silenzi tra una sillaba e l'altra, qualche volta l'accelerare, il rallentare: è una forma di quello che è una comunicazione totale.

(G) Passando anche alla questione di uno dei due codici, la lingua: se un brano con un testo in italiano, viene esposto ad esempio in Inghilterra, o comunque dove il codice linguistico non è lo stesso.

(F) Ma io non mi faccio un problema di questo genere, la parola è tante cose assieme, anche suono. Magari qualcuno non capisce, io posso non capire una parola che mi viene espressa in russo, per esempio, ma se sotto c'è un fortissimo sforzato, non sarà certo un 'grazie'. Poi dipende, se io sento *Lady*

Macbeth del distretto di Mcensk di Shostakovich, in russo, mi basta sapere la trama, ma già la musica mi dice tutto il resto; poi magari posso vedere se c'è una traduzione per sapere le parole, però, non so. Io parlo diverse lingue, per cui ricordo quando pian piano mi sono avvicinato a loro, specialmente a quelle distanti da quelle latine; mi sono avvicinato non tanto prendendo lezioni, ma avendo contatto con chi le parlava senza neanche capire una parola. Poi pian piano queste si agganciano l'una con l'altra, attraverso il contesto, l'espressione, qualche suono simile ad altre lingue che conoscevo. Poi, insomma, il pezzo deve uscire per quello che è. Se un pezzo italiano viene eseguito in Inghilterra, in una città dove nessuno parla italiano, forniranno la traduzione e stop. Il pubblico non è una cosa unica; è fatto di tante persone e ogni persona desidera, più o meno, in diversi modi, chi più tanto, chi meno, avvicinarsi a qualcosa che vuol conoscere e trovare i modi per farlo. Non penso mai in maniera troppo astratta, esistono le parole e le parole delle persone. Quella persona ha quelle parole, per cui se parlo con mia figlia non parlo come se parlassi con un mio collega che vedo per la prima volta in Mozarteum. Cambio le parole, cambio il tono, cambio tutto. Magari non c'è neanche bisogno di parole.

(G) Perché oggi sente la necessità di scrivere un melologo?

(F) A me piace raccontare una storia, una storia con il suono di una voce. Quando mia nonna mi raccontava delle storie, spesso canticchiava in mezzo al racconto: siamo nati con dei suoni che poi sono diventati parole. Quando siamo nel ventre materno siamo in un mondo di suoni.

(G) Credo non ci sia altro da aggiungere su questo.

Oggi tra i ragazzi della mia generazione si sente il costante bisogno di narrazioni che ci accompagnino durante la giornata. In realtà è una necessità intrinseca nell'uomo da sempre e lo sappiamo, ma con l'avvento dei nuovi social media, a suon di *stories*, *reels*, (mini-narrazioni di pochi secondi) e il prepotente ritorno della radio con il nuovo format del podcast, sembra essere diventata ingestibile. Su questa necessaria premessa, tutto ciò potrebbe essere

un incentivo per la scrittura di melologi? Il testo, codice (all'apparenza) di facile fruizione narrativa, affiancato alle complesse forme musicali contemporanee, potrebbe rappresentare una sorta di riscatto per la musica 'colta' di oggi?

(F) Sì, è interessante quello che dici. Lo sto notando anche io, nella generazione tua, quella dopo di me, ma anche tra tutti i miei studenti al Mozarteum. Non so, vedo un maggiore interesse che non è tanto un interesse derivato da un ragionamento logico, ma è proprio un appassionarsi chimico, un rispondere a livello proprio emotivo. Io faccio parte della generazione dei Beatles, e i Beatles con le loro canzoni raccontavano delle storie che con le esperienze di un ragazzino della mia età corrispondevano perfettamente. Io immagino sia la stessa cosa quando nella camerata dei Bardi sentivano raccontare di Orfeo. Finalmente ci raccontano una storia e capiamo le parole, perché prima la polifonia rinascimentale ha pian piano cancellato la voce. Concorri a 30 o 40 voci, capisci le prime 3-4 parole del testo, e poi la funzione non è quella di agganciarti a ciò che è terreno, cioè il testo, ma di elevarti in un ambiente metafisico, spirituale. Il testo si perde, in questo cosmo di suoni. Ma Fiorentini aveva voglia di sentire una storia, di vedere un personaggio che soffriva, che lottava, che perdeva, che vinceva a seconda dell'opera: una storia umana. Questo fa parte del ritmo della storia, è sempre stato così.

(G) Da dove trae ispirazione per le composizioni dei suoi melologi?

(F) Sì, non è una domanda facile, non è che ci sia qualcosa in particolare. Tengo la curiosità a 360 gradi, tutto quello che mi passa, anche il modo di parlare di una persona, può far nascere un'idea, magari usare le parole che quella persona ha detto, voltandole in termine narrativo o caricaturale.

C'è un mio caro amico Alberto Casiraghy, poeta, molto conosciuto, soprattutto per i suoi aforismi. Sono venuto in contatto con lui, e ci incontrammo a Genova per un concerto con mia musica sui suoi aforismi e di un'altra poetessa, Donatella Bisutti. Sono scritti ispirati dagli aforismi, in cui l'aforisma può

essere recitato all'inizio, o i brani durano quanto un' aforisma, idealmente, ma comunque non più di 50 secondi. Ho scelto gli aforismi che immediatamente mi davano delle immagini musicali, sono cose che devono scattare subito, come quando ci si innamora, non è che fai un percorso.

(G) Comunque Maestro, volevo dirle che ho trovato le sue composizioni sul genere molto interessanti, soprattutto per il fatto di usare testi più ampi, e non singole parole destrutturizzate: questo è molto complesso a mio vedere.

(F) A me interessa che si capisca quello che si dice, non solo uditivamente, ma veramente come contenuto. Ci sono compositori nella storia della musica che veramente giocano su questo, o giocano su due cose, cioè il capire e non capire. Non so, Monteverdi deve capire tutto, nei suoi recitativi è incredibile, Verdi la stessa cosa, soprattutto in Otello e Falstaff. Non c'è un istante in cui parola e suono non siano lì per essere capiti e compresi. Bellini fa uno e l'altro, a volte non si capisce più il testo, ma c'è anche, lo si capisce all'inizio e poi non lo si capisce più perché va a scavare con la musica dove il testo non arriva; non capisci quello che canta Norma, però la maniera in cui lei sta cantando ti dice quello che lei sta sentendo. in un momento in cui deve svolgere un rito, pronunciando parole di rituale. Donatoni mi ricordo, a lui non interessava tanto il testo, gli interessavano i suoni del testo.

5.2 TU NON RICORDI. ANALISI E APPROFONDIMENTI SUL NUOVO MELOLOGO PER INTERPRETE SOLO DI ANDREA AMICI

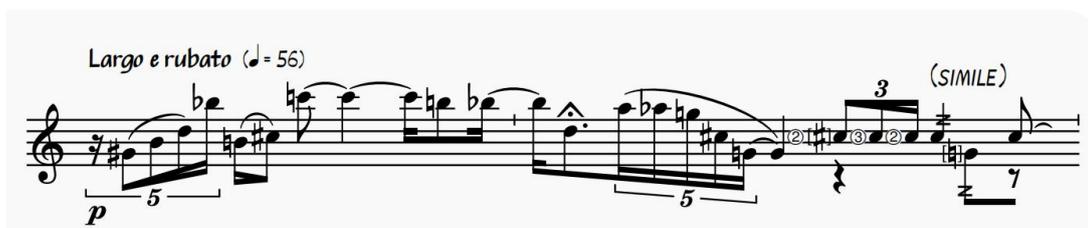
"Tu non ricordi" è una composizione per "chitarra recitante" del 2024 di Andrea Amici ed esplora i temi della memoria, della perdita e della nostalgia attraverso una serie di "frammenti poetici", verbali e musicali, che vengono suonati e recitati dallo stesso esecutore. Il titolo stesso, "Tu non ricordi", che ritorna più volte nel corso della partitura, in varie modalità espressive, suggerisce immediatamente un'assenza di memoria, una lacuna nel passato che il brano cerca di sondare, un senso di perdita e di dolore, associato

all'incapacità di ricordare, in un'atmosfera di malinconia, incertezza e struggimento. L'uso di dinamiche estreme, sia allo strumento che alla voce, accentua ulteriormente il senso di drammaticità e di perdita, mentre frammenti di testo come "Ti perderò... nel vano... negli anni...", "...una sembianza nel mondo...", "...il giorno... infinita... sui fiumi...", "...sterile, di sogno", "sì, mi vergogno d'essere!", "Oh! Questa vita... desolata..." suggeriscono una riflessione sulla fragilità della memoria, la perdita di identità e il senso di vuoto che ne deriva, culminante nei frammenti finali, "Tu ignori...", "...Ed io non voglio più essere io...", "...il viaggio finisce...", "...Tu non ricordi..." che sembrano rappresentare una sorta di resa, un'accettazione della perdita e dell'oblio. Secondo quanto affermato dall'autore, l'idea iniziale per la composizione del brano è nata dall'aver ripreso in mano, quasi casualmente, *La casa dei doganieri* di Eugenio Montale: il titolo infatti, assieme ad alcuni altri frammenti testuali presenti in partitura, deriva proprio dalla lirica del grande poeta ligure. Con questa poesia il brano di Amici condivide alcuni temi chiave, come la memoria, la perdita e il passare del tempo; entrambe le opere presentano un'atmosfera di mistero e di incertezza: in *Tu non ricordi*, l'uso di frammenti melodici e di cambi repentini di tempo e dinamica crea un senso di disorientamento e di smarrimento, traducendo in suoni (vocali e strumentali) gli interrogativi che il poeta si pone in *La casa dei doganieri*, sul significato del passato e sulla possibilità di recuperarlo; entrambe le opere, inoltre, evocano un senso di solitudine e di isolamento: in *Tu non ricordi*, il protagonista sembra essere solo con i suoi ricordi frammentari e dolorosi, in *La casa dei doganieri*, il poeta è solo di fronte al mare e al passato che non può più raggiungere.

Piuttosto che utilizzare in maniera integrale o parziale il testo de *La casa dei doganieri*, il compositore ha optato per la creazione di veri e propri "ritagli testuali", piccoli frammenti di versi tratti da testi poetici di Montale, Dante, Gatto e Gozzano, parole o frasi isolate, che vengono come "incollate" sulla partitura assieme a "ritagli musicali", totalmente originali: l'insieme di questi

“ritagli”, fatti di parole e musica, sono i frammenti poetici per chitarra recitante, che si “ricompongono” sulla pagina bianca, una sorta di *white out poetry* di grafemi testuali e notazioni su un’immaginaria fonte esistente forse solo nell’esperienza dell’autore, il cui percorso artistico e professionale vive sui fronti della musica e della letteratura.⁴⁵

Il brano inizia con un primo “frammento”, un’apertura lenta e libera che introduce l’atmosfera malinconica e riflessiva del brano, una sorta di recitativo, una melodia frammentata, simile a un’eco lontana, che prepara l’ascoltatore al tema della memoria e del rimpianto. Vengono esposti alcuni materiali intervallari che saranno fondamentali per lo sviluppo successivo della composizione, quali terze e seconde (entrambe maggiori e minori) che con i loro rivolti generano una prima estensione attraverso lo spazio sonoro che si appoggia alla fine su un tritono.



Questo primo frammento dà l’avvio al discorso musicale e testuale, creando un “clima” sonoro che si protrarrà nel corso del brano: sebbene basato – come già detto – sulla poetica del frammento, del ritaglio, *Tu non ricordi* presenta al suo interno una coerenza di scrittura a livello profondo, fatta di rimandi, esplorazioni e sviluppi di piccole cellule e tecniche strumentali. Tali iniziali cellule vengono sottoposte a procedimenti di iterazione, espansione e contrazione, mentre l’uso della parola, di pause e silenzi crea un senso di

⁴⁵ La *white out poetry*, nota anche come poesia cancellata o poesia blackout, consiste nel creare una nuova poesia oscurando parole o frasi da un testo preesistente, lasciando visibili solo quelle che formeranno la nuova composizione. In questo senso, si può considerare la *white out poetry* come un atto di scomposizione e ricostruzione di un testo, in cui il poeta opera una selezione e una riorganizzazione degli elementi preesistenti per dare vita a un nuovo significato. La scrittura musicale di *Tu non ricordi* presenta alcune analogie con questo processo per quanto riguarda la parte testuale e l’immaginario generale del brano. Il compositore utilizza frammenti di testo poetico che vengono disseminati all’interno della partitura, spesso interrotti da lunghe pause o da indicazioni musicali. La melodia stessa appare spesso frammentaria, come se fosse composta da piccoli tasselli che si susseguono in modo discontinuo. In questo senso, si potrebbe dire che la scrittura musicale di *Tu non ricordi* opera una sorta di “white out” sul testo poetico originale, nascondendone alcune parti e mettendone in evidenza altre attraverso la musica.

sospensione e attesa. Come estrinsecato dai “ritagli testuali”, questa prima sezione tende a esplorare il tema della memoria, con un riferimento al dantesco "libro della tua memoria" come metafora del passato, mentre "...a strapiombo sul mare..." è una chiara immagine evocativa di un paesaggio desolato e solitario, a simboleggiare la condizione emotiva della narrazione. Mentre nella prima parte la scrittura musicale è caratterizzata da un'esclusiva orizzontalità, in corrispondenza delle parole "a strapiombo sul mare" compaiono agglomerati verticali basati sul precedente materiale intervallare cui si aggiungono altri intervalli caratteristici quali le quarte sovrapposte a un intervallo di tritono.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a 'rall' marking and a triplet of notes (G4, A4, B4). Below the vocal line, the piano accompaniment is shown in two staves. The first piano staff has a 'pp COME UN'ECHO' marking and a 'sfz' dynamic. The second piano staff has a '7' marking. The lyrics are: '(quasi sussurrato e stentando) ... a strapiombo sul mare...' and '...sul mare...'.

All'indicazione *Andante rubato* ($q = 60$) si avvia una seconda sezione, con un andamento musicale più definito, nel quale prendono una forma più delineata e ritmicamente più regolare gli elementi intervallari orizzontali e verticali presentati nella sezione precedente. In corrispondenza della parola "desolata" la musica accelera gradualmente, creando un senso di crescente agitazione e ansia, mentre un breve frammento aleatorio costruito su sette altezze (sempre ricavate dai precedenti legami intervallari) da eseguire "in qualunque ordine" e "stringendo" enfatizzano il senso di disordine e confusione emotiva che si conclude su un intervallo di quarta.



Riprende quindi un andamento libero e frammentato, in cui la chitarra assume un ruolo più prominente. Un primo “ritaglio” (in corrispondenza delle indicazioni *liberamente* e *stentato*) si conclude su un unisono su due corde delle quali una varia l’intonazione creando un effetto di tensione e dissonanza; un secondo – più lungo e articolato – dopo la parola “...irrequieta...” in forte ha un andamento più agitato e concitato, riflettendo musicalmente il senso espresso dalla parola.

L'accelerazione e la confusione del tempo musicale contribuiscono a creare un senso di disorientamento e smarrimento, mentre il materiale intervallare rimane di fatto ancorato alle cellule iniziali, variamente combinate fra loro. Con un’improvvisa diradazione sonora verso l’acuto dei suoni armonici, la voce riprende gli ultimi frammenti enunciati (“...irrequieta...” “...a strapiombo sul mare...”) e si avvia una nuova sezione caratterizzata da un procedimento di micropolifonia (*Mesto* $q = 70$) tutto giocato su una estrema orizzontalizzazione degli intervalli caratteristici di seconda, terza e quarta, che si combinano variamente in un sottile gioco di ripetizioni, addizioni e permutazioni dei valori musicali. In questa atmosfera quasi sospesa, le parole quasi sussurrate, sottolineano la persistenza del senso di solitudine e abbandono: il tema della memoria perduta viene ribadito, con un accento di rassegnazione e dolore.

Il discorso musicale si increspa, quasi inaspettatamente, con figurazioni che ribadiscono, in senso discendente, le sequenze intervallari caratteristiche di seconda, sesta (inversione della terza), tritono e quarta e occasionalmente fanno risuonare gli “scontri” che popolavano la precedente sezione, fino ad arrivare a un accordo strappato che irrompe con forza, espresso con

un'esclamazione (“Tu non ricordi!”) che rivela un improvviso moto di rabbia e frustrazione.

5

5

5

STRAPPATO

(*f*) Tu non ricordi!

f

ff

A questo punto frammenti accordali e melodici si susseguono, quasi uno sfilacciamento del discorso, fino a una nuova sezione, che si svolge con un’alternanza continua tra parola e suono estremamente frammentata, in un dialogo intimo e suggestivo: “Ti perderò... nel vano... negli anni...”, “...una sembianza nel mondo...”, “...il giorno...”, “...infinita... sui fiumi...”. A ogni frammento testuale la chitarra risponde con un agglomerato accordale, di volta in volta diverso, basato su diversi rapporti di tensione intervallare interna e una diversa “gradazione” di consonanze e dissonanze.

Ti perderò...
nel vano...
negli anni...

p

...una sembianza
nel mondo...

p

...il giorno...

SEMPRE *p*

...infinita ... sui fiumi...

Adagio (♩ = 60)

Quando la voce tace, tali agglomerati accordali divengono poi elementi che si alternano con una riproposizione orizzontale delle figurazioni ormai già più volte ascoltate, sebbene in forme sempre leggermente variate. Un uso percussivo dello strumento, prima con la tambora quindi con il rumore prodotto dalle dita sulla cassa, chiude questa sezione. L'enunciazione del ritaglio "Tu non ricordi", in piano, immette in una nuova sezione che sviluppa in vario modo le relazioni intervallari orizzontali e verticali esplorate nelle sezioni precedenti, con un andamento prima meditativo, poi sempre più incalzante, in corrispondenza dell'introduzione di una nuova locuzione particolarmente suggestiva nel suo procedimento analogico: "sterile, di sogno". L'immagine del sogno, unita all'aggettivo "sterile", suggerisce la fragilità e l'illusorietà del passato, mentre apre a un senso evidente di insofferenza e ribellione, espressa dalle sequenze accordali parallele, culminanti nell'espressione forte: "sì, mi vergogno d'essere!...", seguita da altre figurazioni arpeggiate e accordali che si chiudono su un'unica nota grave.

The image shows a musical score snippet. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#). It begins with a dynamic marking of *mf* and a crescendo hairpin. Above the staff, the lyrics "...sterile, di sogno!" are written. The music consists of complex, multi-measure chords. A specific chord is marked with an asterisk and the instruction "GOLPE SULLA CASSA". Below the staff, there is a dynamic marking of *PIU f* and the instruction "(ARPEGGIO LARGO)". The bottom staff continues the musical texture with similar complex chords and a dynamic marking of *f*. To the right of the bottom staff, the lyrics "(f) sì, mi vergogno d'essere!..." are written.

A questo punto il brano si avvia verso la sua conclusione. "Tu ignori...": l'uso del verbo "ignorare" aggiunge un ulteriore livello di distanza e incomunicabilità, l'andamento diviene sempre più frammentato, esprimendo un desiderio di annullamento, di fuga da se stessi e dal proprio passato. Si ricapitolano vari procedimenti usati nelle varie sezioni del brano, mentre i

ritagli di testo ribadiscono il tema della memoria perduta e del viaggio che giunge al termine. Un'ultima esposizione retrogradata della frase iniziale fa da penultimo ritaglio sonoro prima degli ultimi due "...Tu non ricordi..." che racchiudono tre elementi sonori: un accordo di tre suoni che contiene al suo interno un intervallo di seconda minore ed, enarmonicamente, una terza maggiore, una minore e due note singole a distanza di tritono, che ricade sulla nota più grave dello strumento: l'atmosfera è di rassegnazione e malinconia, ma anche – forse – di accettazione del proprio destino.

(p)... Tu non ricordi...



CONCLUSIONE

Il tentativo di questa indagine è stato quello di porre all'attenzione un genere che, sin dalla sua creazione, raramente ha saputo mostrarsi all'altezza delle forme musicali più consuete. Da qualche tempo a questa parte, però, il melologo sta entrando con grande interesse nei cataloghi dei principali compositori contemporanei; i motivi, come gli autori, sono innumerevoli, tra cui certamente quello voler di affiancare al binario complesso della musica moderna, quello della parola, che sia essa "cruda" o "sanguigna", immediata e comprensibile.

Possiamo inoltre riconoscere alla chitarra il ruolo di protagonista ideale per la creazione di nuovi melologi contemporanei, i quali raramente prescindono dalla componente teatrale. Strumento duttile e complesso, la chitarra offre all'esecutore una libertà performativa straordinaria: permette l'uso della voce, l'abitazione dello spazio scenico, la compenetrazione tra suono, espressività del volto e gestualità corporea. Come si è visto durante le analisi del capitolo secondo, la chitarra, grazie alla sua morfologia, diviene mezzo per un'interazione scenica profonda, che trasforma lo strumentista in presenza attiva e completa, un pilastro imprescindibile all'interno della drammaturgia stessa delle opere. Potremmo definirlo una sorta di "emersione" dello strumentista nel conteso scenico; egli non è più solo colui che suona, ma figura in simbiosi con lo strumento, senza la necessità di celarsi per concedergli predominanza. Si staglia accanto ad esso, co-protagonista di una scena dove suono e gesto, voce e corpo si fondono, creando un unico, inscindibile atto performativo, una macchina musico-attoriale pronta a parlare al mondo di oggi.

5. BIBLIOGRAFIA

- Batka, Richard. *Musikalische Streifzüge*. Diederichs, Lipsia 1899.
- Berg, Alban. *Arnold Schönberg, Gurrelieder, Führer*. Universal Edition. Vienna 1913.
- Berg, Alban. *La voce nell'opera*. In *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonìa*, a cura di Luigi Rognoni. Einaudi Reprints, Torino:, 1974.
- Bonaventura, Alessandro. *I melologi*. In *Gazzetta Musicale di Milano*, XXX (1895): 501.
- Busoni, Francesco. *Abbozzo di un'introduzione alla partitura del «Dottor Faust» con alcune considerazioni sulle possibilità dell'opera*. In *Lo sguardo lieto. Tutti gli scritti sulla musica e sulle arti*. Il Saggiatore, Milano 1997.
- Charlemagne, Armand. *Le melodrame au boulevard*. Imprimerie de la rue Beurepaire, Parigi 1809.
- Collisani, Amalia. *Dall'«Essai» alla «Lettre»: ancora una volta Jean-Jacques juge de Jean-Jacques*. Libreria Musicale Italiana, Lucca 1988
- Ercoli, Lucrezia. *Il paradigma nostalgico: da Rousseau alla società di massa*. Roma: Università degli studi Roma Tre, Roma 2016.
- Esposito, Luigi. *The Bussotti circle*, Gerung-Arts&Music 2018.
- Esposito, Luigi. *Un male incontenibile, Sylvano Bussotti, artista senza confini*, Bietti società della critica, Milano 2022
- Geraci, Carlo, *Nuovi repertori e connubi costruttivi tra interprete ed esecutore*, Conservatorio V.Bellini di Caltanissetta, Caltanissetta 2022.
- Istel, Ernst. *Einiges über Georg Benda's akkompagnierte Monodramen*. In *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel, Lipsia 1904
- Josel, Seth, e Ming, Tsao. *The Technique of Guitar Playing*. Bärenreiter, Kassel 2014.
- La Via, Stefano. *Poesia per musica e musica per poesia*. Carocci Editore, Roma: 2017.
- Matassi, Elio. *Musica*. Guida, Napoli 2004.

- Mozart, W. A. *Briefe und Aufzeichnungen*. Vol. 2, 1777-1779. Bärenreiter, Kassel 1962.
- Pinzauti, Leonardo. *Musicisti d'oggi: venti colloqui*. ERI, Torino 1978.
- Pixérécourt, Guilbert de. *Le mélodrame*. In Paris ou le livre des cent-et-un, vol. 6. Ladvocatt, Parigi 1832.
- Rattalino, Piero. *Liszt o il giardino d'Armida*. EDT Torino 1993.
- Rognoni, Luigi. *La scuola musicale di Vienna. Espressionismo e dodecafonia*. Einaudi Torino:Reprints, 1974.
- Sala, Emilio. *Melodramma: definizioni e metamorfosi di un genere quasi operativo*. : SFM, Torino 1998.
- Sala, Emilio. *L'opera senza canto*. Marsilio, Venezia 1995.
- Satragni, Giangiorgio. *Richard Strauss, dietro la maschera*. EDT Torino 2015.
- Scarton, Cesare. *Il Melologo: una ricerca storica tra recitazione e musica*. : Edimont, Città di Castello 1998.
- Stephan, Rudolf. *Zur Jüngsten Geschichte des Melodrams*. Archiv für Musikwissenschaft 17, no. 2/3 (1960): 183-192.
- Subirà, José. *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melologo*. CSIC, Barcellona 1949.

SITOGRAFIA

Sulla storia del melologo:

- http://www.novurgia.it/profili/opere/op_8101995.html
- “*Il Melologo ritrovato*”, in *Norvugia, arte e musica contemporanea*, http://www.novurgia.it/profili/opere/op_031096.html

Sulle analisi:

- Su 88-97 (Hans Jurgen Gerung): https://www.youtube.com/watch?v=t_YaoRJsFK0
- Esposito, Luigi. *The Bussotti circle*, Gerung-Arts&Music 2018

Per la biografia dei compositori rimando ai loro personali siti:

- Andrea Amici: <https://www.musicamultimedia.net/amici/>

- Häns Jurgen Gerung: <https://www.edition-gerung.de/hans-j%C3%BCrgen-gerung/>
- Simone Fontanelli: <https://www.simonefontanelli.com/>

APPENDICE

ANDREA AMICI

TU NON RICORDI

FRAMMENTI POETICI PER CHITARRA RECITANTE

A CARLO GERACI

TU NON RICORDI

FRAMMENTI POETICI PER CHITARRA RECITANTE

ANDREA AMICI
(2024)

Largo e rubato (♩ = 56)

Tu non ricordi...

...non ricordi...

... nel libro della tua memoria...

rall.....

(quasi sussurrato e stentando)

... a strapiombo sul mare...

pp COME UN'ECO

...sul mare...

(liberamente)

Andante rubato (♩ = 60)

poco rall.....

a tempo

(f) desolata...

accelerando.....

(IN QUALUNQUE ORDINE) STRINGENDO.....

(p) ...desolata...

(VARIANDO L'INTONAZIONE DELLA PRIMA CORDA)

liberamente

stentando

mp

mp

(f)...irrequieta...

Più agitato (♩ = 66)

QUASI CONFONDENDO IL TEMPO accelerando.....

mp

6

3

5

a tempo

molto rall.....

Larghissimo (♩ = 36)

8va

3

8va

8va

f

p

f

(p)...irrequieta... a strapiombo sul mare...

Mesto (♩ = 70)

(...irrequieta...)

mp

TU NON RICORDI

(QUASI SUSSURRATO)

(...irrequieta...)

(...a strapiombo...)

(...sul mare...)

(...non ricordi...)

STRAPPATO

p *lentamente* *rall.....*

Ti perderò...
 nel vano...
 negli anni...

p

...una sembianza
 nel mondo...

SEMPRE *p*

...il giorno...

...infinita ... sui fiumi...

Adagio (♩ = 60)

ac . . . ce . . . le . . . ran . . . do . . . poco . . . a . . . poco . . .

TAMBORA
mp

SULLA CASSA

pp *mf* *pp* *f* *p*

TAMBORA

mp MA SONORO

(p)... Tu non ricordi...

MOLTO LIBERO

p

6

6

7

8^{va}

(p sussurrato)
...desolata...

Andante (♩ = c. 60)

mp

Oh! Questa vita...

...sterile, di sogno!



GOLPE
SULLA CASSA

mf

f

PIÙ *f*
(ARPEGGIO LARGO)

f

(f) sì, mi vergogno
d'essere!...

PRECIPITANDO...

poco rall

Deciso

ff

(mf) Tu ignori...

FINO A FAR MORIRE IL SUONO

(p)... Ed io non voglio più essere io ...

p

... il viaggio finisce...

SEMPRE *p*

Liberamente (♩ = 50)

... finisce...

p

5

5

(p)... Tu non ricordi...

p

...non ricordi...