

Scientifica

Registrare la performance
Testi, modelli, simulacri
tra memoria e immaginazione

a cura di

Michela Garda ed Eleonora Rocconi



PaviaUniversityPress

Registrare la performance : Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione / a cura di Michela Garda ed Eleonora Rocconi. – Pavia : Pavia University Press, 2016. – [VI], 172 p. ; 24 cm.

(Scientifica)

<http://purl.oclc.org/paviauniversitypress/9788869520518>

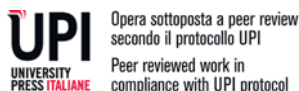
ISBN 9788869520501 (brossura)

ISBN 9788869520518 (e-book PDF)

© 2016 Pavia University Press – Pavia

ISBN: 978-88-6952-051-8

Nella sezione *Scientifica* Pavia University Press pubblica esclusivamente testi scientifici valutati e approvati dal Comitato scientifico-editoriale.



Questo volume è stato pubblicato con il contributo del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali dell'Università degli Studi di Pavia.

I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento anche parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i paesi.

I curatori sono a disposizione degli aventi diritti con cui non abbiano potuto comunicare per eventuali omissioni o inesattezze.

In copertina: Ricardo Liberato, *Microphone*, elaborazione rilasciata nei termini della licenza Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International (CC BY-SA 4.0 <<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>>)

Prima edizione: dicembre 2016

Pavia University Press – Edizioni dell'Università degli Studi di Pavia
Via Luino, 12 – 27100 Pavia (PV) Italia
<http://www.paviauniversitypress.it> – unipress@unipv.it

Printed in Italy

Sommario

Introduzione	
Michela Garda, Eleonora Rocconi.....	1
Prima della ‘prima’: registrare la performance dei drammi greci antichi	
Eleonora Rocconi	9
Drammi greci: dallo spettacolo ‘monouso’ all’idolo testuale	
Fausto Montana	21
Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale	
Alessandro Cecchi	49
La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale	
Michela Garda	73
Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione	
Ingrid Pustijanac.....	93
Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell’evento performativo nella <i>popular music</i> registrata	
Alessandro Bratus.....	109
Davanti alla macchina da presa. La registrazione della performance attoriale nel primo cinema italiano	
Elena Mosconi.....	131
Indice analitico	155
<i>Abstracts e note biografiche / Abstracts and short bios</i>	161

Introduzione

Michela Garda ed Eleonora Rocconi

È diventato un cliché individuare all'interno della produzione culturale svolte che danno risalto e al contempo incanalano la ricerca in una tendenza nuova, spesso inaugurate da una fase di resistenze e polemiche seguita da una di affermazione e predominio culturale. Tra i tanto fortunati *cultural turns*¹ che si sono manifestati nell'ultimo quarto del secolo scorso, un posto di rilievo è occupato dal *performative turn* che si è diffuso e affermato, non senza resistenze, in moltissimi ambiti disciplinari, dall'antropologia alle discipline relative alle arti performative. Proprio queste sollecitazioni hanno contribuito ad approfondire la riflessione su questo versante della creatività, tanto negli studi di teatro e di poesia (a partire dal mondo classico fino alle avanguardie), quanto nella musicologia e nell'etnomusicologia. Certo, l'interesse per la dimensione performativa del proprio oggetto di studio ha avuto tempi e prospettive diverse per ogni disciplina: se soltanto da alcuni decenni la filologia classica ha acquisito una parziale consapevolezza dell'incidenza che le antiche modalità di comunicazione (orale-aurale) hanno avuto sulla costituzione di quelli che sono stati poi trasmessi unicamente come testi letterari (e ha così riformulato le vecchie categorie di 'genere'),² negli studi teatrali l'interesse per la performance va fatto risalire alla svolta di secolo,³ mentre per l'etnomusicologia, in cui l'attenzione al momento del fare è imprescindibile, si è rimodulato in un'attenzione alle modalità di interrelazione tra i vari 'attori' di un evento.⁴ La musicologia che si occupa della musica d'arte occidentale non ha trascurato, da parte sua, l'imprescindibile momento esecutivo ed interpretativo dell'opera musicale, alla luce di volta in volta di diversi paradigmi culturali e filosofici: la ricerca di una prassi esecutiva storicamente informata, l'ermeneutica,⁵ la teoria della ricezione, oltre

¹ Backmann-Medick (2011) prende in esame un cospicuo elenco di recentissimi *turns*, svolte particolari all'interno del grande *cultural turn* (*interpretive, reflexive/literary, postcolonial, translational, spatial, iconic*), per sostenere la tesi che essi, nella loro molteplicità, rappresentano la fine delle grandi *master narratives* culturali, delle quali il *linguistic turn* sarebbe stato ancora espressione.

² Enfatizzando l'importanza degli aspetti 'con-testuali' a dispetto di quelli formali, avvicinandosi così maggiormente alle posizioni platoniche (cfr. Platone, *Leggi* 3, 700a-c) che a quelle aristoteliche (Aristotele, *Poetica* 1, 1447a-b, su cui cfr. Ford 2002). L'incidenza dei *performance studies* sui *classical studies* è però stato nel complesso abbastanza limitato, almeno per quel che riguarda l'articolato dibattito teorico – mai veramente introiettato dai classicisti – che ha caratterizzato la disciplina nei primi anni del suo sviluppo. Dal canto loro, i *performance studies* non hanno mai seriamente affrontato la 'storicità' della categoria di performance (cfr. Goldhill 1999, p. 10), limitando le possibilità di applicazione di tale approccio allo studio di civiltà antiche come quella greca e romana.

³ Cfr. Fischer-Lichte (2014) e Fischer-Lichte *et al.* (2014).

⁴ Su questo argomento la bibliografia è amplissima e si rimanda qui soltanto a titolo esemplificativo a Clayton *et al.* (2013).

⁵ Su questo dibattito cfr. Bockmaier (2009) e Ballstaedt, Hinrichsen (2008).

a singole, ma rilevanti posizioni teoriche come quella abbozzata da Adorno (2001) tra gli anni Quaranta e Cinquanta, e quelle di Heinrich Schenker (2000), René Leibowitz (1961), Edward T. Cone (1968 e 1985).⁶

Tuttavia la svolta performativa ha lanciato una provocazione a queste discipline, in quanto ha spostato radicalmente il punto di vista da cui osservare il ruolo e la funzione dell'interprete, sia esso un attore o un musicista: invece di considerare la realizzazione scenica di un testo teatrale, la declamazione di una poesia o l'esecuzione di un brano musicale come la concretizzazione di un'opera inscritta in un testo, si è posto al centro dell'attenzione quanto accade sulla scena (musicale o teatrale che sia) nella sua valenza corporea, emozionale ed estetica, osservata anche nella relazione reciproca che si forma tra artisti sulla scena e pubblico.⁷ Il termine inglese *performance*, quando è usato in questa accezione, definisce quindi un fenomeno di interazione sociale a più livelli, ancor prima che estetico.

La provocazione che deriva dallo spostare l'attenzione a che cosa fanno i musicisti sulla scena e allo scambio di reazioni tra artisti e pubblico, rispetto a quanto essi comunicano con le parole o con i suoni (il testo, l'opera), ha radici profonde nella trasformazione della concezione del teatro nel corso del Novecento e nella teorizzazione del suo statuto di arte performativa da parte di studiosi di diverse tradizioni. A partire dagli anni Settanta del secolo scorso, si è sviluppato e progressivamente arricchito un ambito disciplinare autonomo, denominato *performance studies*, che ha origine dall'antropologia (Victor Turner)⁸ e dagli studi teatrali (Richard Schechner).⁹ Questo ambito si occupa di tutti quei comportamenti performativi che hanno a che fare con le arti, ma anche con lo sport, il gender e in generale qualsiasi rappresentazione di un ruolo sociale: in sostanza, secondo i sostenitori di questo approccio, la performatività sottesa ad ogni azione sociale è indicativa e formativa della specifica comunità coinvolta in tale azione. In Germania un ruolo fondamentale ha assunto la teoria di Erika Fischer-Lichte, che si è avvalsa dell'ampia riflessione su questo concetto non solo in ambito teatrale anglo americano (il già citato Schechner, Auslander 1999), ma anche in ambito filosofico.¹⁰

Nel frattempo le singole discipline dedicate alle arti performative, tanto nell'ambito musicologico, quanto in quello degli studi teatrali, hanno prodotto una mole imponente di

⁶ Considerato il taglio interdisciplinare di questo volume, non è questa la sede per fornire una bibliografia esaustiva su questo argomento molto vasto. Per un orientamento generale cfr. Danuser (1992 e 1994), Stein (1998), Funke *et al.* (1998), Rink (1995 e 2002); per la storia dell'interpretazione musicale, il recente Lawson, Stowell (2012); sulla teoria adorniana e in generale sul concetto di interpretazione musicale nella tradizione tedesca otto-novecentesca si veda Borio (2002-2003, 2007 e 2011).

⁷ Non è un caso che il volume che ha portato, sin dagli anni Ottanta, all'attenzione della comunità dei classicisti italiani la fondamentale importanza dei concetti di oralità e performance nell'interpretazione della poesia greca antica si intitolò proprio *Poesia e pubblico nella Grecia antica* (Gentili 2006⁴ [1984]).

⁸ Cfr. in particolare Turner (2004).

⁹ Cfr. Schechner (1977, 1988, 2000, 2013).

¹⁰ Fischer-Lichte (2014). Per un panorama sulla riflessione intorno al concetto di performatività si veda Wirth (2002), una miscellanea che ripercorre alcune stazioni di elaborazione di questo concetto nella filosofia del linguaggio, nella teoria della letteratura (Austin, Searle, Habermas, Iser, De Man) e nella svolta culturale (Goffman, Turner, Butler). Per una disamina delle influenze esercitate da Turner, Goffman e Austin sui *classical studies*, cfr. l'ottima sintesi in Goldhill (1999).

discussioni teoriche e di ricerche specifiche e si sono smorzati i toni polemici che hanno caratterizzato la prima fase della svolta performativa.¹¹ Per quanto riguarda il primo ambito, la divisione tra il paradigma testuale e quello centrato sulla musica come atto eminentemente performativo e sociale, condiviso soprattutto dall'etnomusicologia e dai *popular music studies*, si è fatta meno rigida. Da un lato lo studio della performance come atto interpretativo e creativo si è sostanzialmente sviluppato;¹² dall'altro si sta diffondendo la convinzione che tra l'approccio più propriamente musicologico e quello dei *performance studies* ci sia una relazione di complementarità anziché di contrapposizione.¹³ Del resto, in ambito artistico, una rigida distinzione tra testo e performance è già di per se stessa indebolita dalla natura performativa dei testi stessi, in quanto essi indicano azioni da eseguire (suonare, declamare o recitare) e che possono riuscire o non riuscire.

Un fattore importante che caratterizza l'esperienza novecentesca, ma in maniera cruciale quella dell'ultimo decennio, è il rovesciamento in termini quantitativi tra la disponibilità dei testi e quella delle registrazioni delle performance. Dall'inizio del Novecento ad oggi il numero delle registrazioni disponibili su un qualsiasi supporto è progressivamente aumentato, in maniera incomparabile a quella del passato, e nell'ultimo decennio l'accesso individuale e autonomo a registrazioni audio e audiovisive, in gran parte svincolato dalla necessità di acquisto dei supporti, è stato reso possibile su una scala sconosciuta in precedenza. Certo alcune pratiche, limitate al mondo del teatro di parola e alla *body art*, resistono a questa tendenza e continuano a proteggere l'unicità della performance perlomeno nella sua versione integrale. Si tratta tuttavia di nicchie che sono comunque costrette a scendere a patti continuamente con l'esigenza della comunicazione multimediale.

Questa situazione implica un diverso rapporto con il testo; da una parte esso rischia di venir percepito come un documento 'freddo' e 'povero' (misconoscendo le molteplici valenze della testualità) a confronto con la performance mediatizzata; questa a sua volta, pur mantenendo l'*appeal* della *liveness* (Auslander 2008), viene – grazie alla presenza stabile offerta dal supporto – indagata come un testo.

A partire da questo contesto culturale e dal dibattito attuale sul concetto di performance, il tema di questo volume riprende provocatoriamente l'accezione originale del termine 'registrazione', ossia annotare, protocollare, conservare memoria tramite diverse pratiche

¹¹ Danuser (2009) discute ampiamente il conflitto tra i due paradigmi.

¹² Fra le varie attività di ricerca legate alla performance è doveroso ricordare gli imponenti progetti di ricerca finanziati dall'AHRC (Art and Humanities Research Council): il CHARM (research Centre for the History and Analysis of Recorded Music 2004-2009) diretto da Nicholas Cook e da John Rink; il CMPCP (Musical performance as creative practice 2009-2015) diretto da John Rink; il CMPS (Cambridge Centre for Musical Performance studies, dal 2015) sempre diretto da John Rink. Presso l'Università di Strasburgo è attivo il GREAM (Groupe de Recherches Expérimentales sur l'Act Musical). Si veda inoltre Rink (1995), Rink (2005); Cook (2007); Cook (2013); Cook, Pettengill (2013). Inoltre vale la pena di ricordare un recente convegno che ha indagato la performance alla ricerca di una prospettiva integrata di musicologia e etnomusicologia: *Investigating Performance. Toward a Conjunction of Ethnographic and Historiographic Perspectives*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 8-10 luglio 2016.

¹³ Su questo argomento si veda anche l'*Afterword* di Philip Auslander in Cook, Pettengill (2013, pp. 349-357).

(dalla pittura alla scrittura, fino alle moderne tecniche di registrazione del suono e dell'immagine) con l'obiettivo di indagare le diverse tecnologie utilizzate per raccogliere e tramandare le tracce della performance.¹⁴ In questa fase della ricerca – che questo volume appunto 'registra' – l'attenzione si è concentrata sui due poli estremi della civiltà occidentale: il teatro greco, e la musica e la poesia del Novecento. Focalizzandosi su questi due estremi cronologici si è cercato di rendere meno opaco il concetto di performance, individuando il ruolo di volta in volta svolto dalle mediazioni tecnologiche nel registrarne la complessità originaria, in civiltà orali/aurali così come nell'attuale era digitale.

Se la più comune accezione del termine rimanda infatti alla messa per iscritto di una o più componenti performative di cui si vuole tener memoria, esso assume in realtà valenze molto diverse nei vari contesti culturali di riferimento. Nel caso del teatro greco, ad esempio, la registrazione di alcuni aspetti multimediali della performance scenica originaria non è necessariamente legata alla scrittura, ma insita nella natura stessa del linguaggio (cfr. Rocconi, pp. 12-14), e ha valenza perlopiù simbolica, cioè non è mai ripetibile (cfr. Montana, pp. 28 e 34); l'avvento delle tecnologie analogica e digitale, che permettono una riproducibilità non solo musicale ma anche visiva, innesca un processo di rimediazione che va ad incidere sulla costruzione di una 'persona' mediale (Cecchi, p. 53) la quale, nella *popular culture*, diventa essa stessa 'funzione' del prodotto discografico o audiovisivo (Bratus, p. 124); nelle sperimentazioni vocali tra poesia e musica (Garda, p. 74) e nelle avanguardie musicali del secondo Novecento (Pustijanac, pp. 93-94), la consequenzialità tra il testo e la sua esecuzione e interpretazione è messa in discussione proprio dalle potenzialità performative delle tecnologie riproduttive; infine, la novità del medium cinematografico rispetto alle arti del passato ha messo in secondo piano le capacità della registrazione filmica di testimoniare la performance attoriale per enfatizzare le possibilità creative e immaginifiche della nuova tecnologia, inaugurando una diversa relazione tra reale e immaginario (Mosconi, p. 131).

È chiaro come, parallelamente alle costruttive divergenze tra le modalità di intendere il significato del termine 'registrazione', emerga da queste riflessioni una particolare attenzione per lo specifico momento performativo di cui si vuole registrare la traccia. Ciò che cambia in prospettiva storica è la dinamica tra memoria culturale e immaginazione artistica: la preoccupazione di conservare la memoria del momento effimero della performance è costante in ogni cultura precedente all'epoca della riproducibilità tecnica, sebbene sia caratterizzata da maggiore o minore urgenza e da finalità differenti a seconda dei contesti; nell'era digitale, al contrario, la facilità della riproduzione rende in qualche modo effimere le tracce stesse. In un caso e nell'altro, tuttavia, le tracce sono simulacri dell'evento performativo che fungono da trasformati tra memoria e immaginazione.

Questi testi sono il frutto delle ricerche di un gruppo di studio costituitosi nel 2014 nell'ambito del Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali con sede a Cremona, formato da studiosi provenienti da campi disciplinari molto diversi tra loro.¹⁵ La necessità

¹⁴ La sollecitazione è stata il contributo di Montana, cfr. pp. 21-48.

¹⁵ Le ricerche del gruppo sono state presentate e discusse in una serie di seminari: 5 giugno 2014 (*Le tracce della performance: laboratorio interdisciplinare*); 12 febbraio 2015 (*Le tracce della performance:*

di oltrepassare la polarizzazione testo/performance, comune a tutti, ha indotto gli autori a confrontare le diverse modalità di testualizzazione storicamente identificabili nelle diverse arti performative – poesia, teatro, musica e loro combinazioni – scegliendo la ‘registrazione’ quale nucleo concettuale attorno a cui far ruotare le riflessioni comuni. L’ambiguità di tale termine intende innanzitutto problematizzare il concetto di ‘testo’ (nel senso più ampio del termine), mettendone in luce specifiche dimensioni – al di là dell’ovvia natura performativa di ogni testo scritto o notato illustrata poc’anzi –, e quindi sollecitare l’attenzione per le differenti tecnologie (e relative concettualizzazioni) con cui la registrazione si realizza.

I primi due contributi del volume sono appunto pensati come una riflessione che abbraccia la performance teatrale greca antica proprio in questo senso: la multimedialità del dramma antico, incunabolo della tradizione teatrale e musicale occidentale, porta a sviluppare modalità di registrazione per le sue diverse componenti (parola, gestualità, danza e musica) sia in una fase preliminare alla prima – e originariamente unica – messa in scena che in una fase successiva, quando dell’evento si vuole fissare la memoria e viene introdotta la pratica dei riallestimenti scenici.¹⁶ Eleonora Rocconi (*Prima della ‘prima’: registrare la performance dei drammi greci antichi*) si concentra soprattutto sulla possibilità per gli autori di inscrivere musica e gestualità nel codice linguistico, riflettendo sulla natura ritmica e melodica della lingua greca antica e sul carattere descrittivo e/o perlocutorio delle didascalie sceniche. Fausto Montana (*Drammi greci: dallo spettacolo ‘monousò’ all’idolo testuale*) dedica invece ampio spazio alle testualizzazioni che lui stesso chiama ‘analettiche’, non limitandosi ad analizzare memoria teatrale del pubblico, copioni di riuso ed edizioni filologiche posteriori all’autore, ma considerando anche la natura mediale di due ulteriori tipi di testimonianza, le epigrafi su cui vengono registrate le informazioni sulla prima performance e le pitture vascolari che ne testimoniano – a livello di *topos* iconografico – la fortuna.

Con un ampio salto cronologico, si arriva al saggio di Alessandro Cecchi (*Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale*), che usa l’esempio dell’artista Michelangeli per ragionare sulla rimediazione della performance operata da incisioni discografiche e testimonianze audiovisive, e sulla articolata negoziazione tra queste componenti ai fini della misurazione di quella che egli definisce ‘persona mediale’, in costante rapporto di circolarità con la persona reale. Michela Garda (*La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*) indaga le capacità performative della voce e la complessa integrazione di testo e performance nei generi che oscillano tra poesia, teatro e musica nel secondo Novecento. Le avanguardie musicali di quel periodo sono oggetto più specifico d’indagine da parte di Ingrid Pustijanac (*Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale*

testi, gesti, interpretazione, organizzazione); 1 aprile e 27 maggio 2015 (*Le tracce della performance: testo e (è?) registrazione*); 19 febbraio 2016 (*Registrazione la performance*).

¹⁶ Non è un caso che, nell’ambito degli studi classici, i *performance studies* abbiano influenzato soprattutto il teatro (cfr. Goldhill 1999, p. 13; Revermann, Wilson 2008, p. 2).

degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione), che sceglie l'opera di Bertoncini come paradigma ideale per studiare il rapporto altamente sperimentale tra suono e segno nonché le articolate dinamiche che si generano tra documentazione multimediale ed esecuzione live in questo specifico repertorio, nel quale la dimensione visiva/teatrale della performance diviene (come e forse più che in altri generi) parte integrante del processo comunicativo.

Gli ultimi due contributi sono dedicati soprattutto all'audiovideo. Alessandro Bratus (*Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell'evento performativo nella popular music registrata*) indaga i livelli di performatività riscontrabili nella mediatizzazione della *popular music* concentrandosi sul caso-studio di *Volunteers* dei Jefferson Airplane. Il ruolo dei media nei due diversi passaggi (da *concept* a progetto, poi da progetto a 'oggetto' performativo) trascende quello di semplice documentazione dell'evento per farsi autenticazione – anche etica – nei confronti della comunità di riferimento, allargata a dismisura dalla commercializzazione su scala industriale dei diversi artefatti mediali (disco, ripresa per lo studio televisivo, filmato dell'esibizione live). Il volume si chiude con la riflessione di Elena Mosconi (*Davanti alla macchina da presa. La registrazione della performance attoriale nel primo cinema italiano*) sulle ambiguità del medium cinematografico nel registrare le tracce della performance attoriale. Il saggio articola una riflessione di carattere meta-discorsivo sulla performance evidenziando le capacità, mai veramente esplorate fino in fondo, del medium audiovisivo di immortalare le doti recitative di alcuni grandi protagonisti della scena italiana di inizio secolo (Ermete Novelli ed Edoardo Gattorno), distinguendosi nettamente dal linguaggio teatrale nel modo di forgiare i personaggi.

Il quadro d'insieme, pur parziale, che emerge da questa panoramica ha l'ambizione di proporre alla riflessione un modello di testualità integrata alla performance, tanto nella dimensione rammemorativa quanto in quella progettuale.

Bibliografia

- Adorno Th.W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Auslander Ph. (2008) [1999], *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London/New York, Routledge.
- Bachmann-Medick D. (2006), *Cultural Turns: Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt.
- Ballstaedt A., H.-J. Hinrichsen (2008), *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, Schingen, Argus.
- Bockmaier C. (2009), *Beiträge zur Interpretationsästhetik und zur Hermeneutikdiskussion*, Laber, Laaber.
- Borio G. (2002-2003), *Analisi ed esecuzione: note sulla teoria dell'interpretazione musicale di Th. W. Adorno e Rudolf Kolisch*, «Philomusica online», 2/1, [online] URL: <<http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/02-01-SG01>> [data di accesso: 05/09/2016].
- Borio G. (2007), *Work Structure and Musical Representation: Reflections on Adorno's Analyses for Interpretation*, «Contemporary Music Review», 26/1, pp. 53-75.

- Borio G. (2011), *La teoria dell'interpretazione musicale da Adolf Bernhard Marx a Rudolf Kolish*, in Capra M. e I. Cavallini (a c. di), *Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra del suo tempo*, Venezia, Marsilio, pp. 45-59.
- Clayton M., B. Dueck, L. Leante (2013) (ed. by), *Experience and Meaning in Music Performance*, Oxford, Oxford University Press.
- Cone E.T. (1968), *Musical Form and Musical Performance*, New York, Norton.
- Cone E.T. (1985), *Musical Form and Musical Performance Reconsidered*, «Music Theory Spectrum», 7, pp. 149-158.
- Cook, N. (2007), *Music, Performance, Meaning: Selected Essays*, Aldershot, Ashgate.
- Cook N., R. Pettengill (2013), *Taking It to the Bridge: Music As Performance*, Ann Arbor, University of Michigan Press.
- Cook, N. (2013), *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Danuser H. (1992), *Musikalische Interpretation*, Laaber, Laaber.
- Danuser H., S. Mauser (1994), *Neue Musik und Interpretation*, Mainz, Schott.
- Danuser H. (1996), *Zur Aktualität musikalischer Interpretationstheorie*, «Musiktheorie», 11/1, pp. 39-49.
- Danuser H. (2009), *Exekution-Interpretation-Performance: zu einem begriffsgeschichtlichen Konflikt*, «Il Saggiatore Musicale», 16/1, pp. 103-122.
- Dorian F. (1942), *The History of Music in Performance: The Art of Musical Interpretation from the Renaissance to Our Day*, New York, Norton.
- Fischer-Lichte E. (2014), *Eстетica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci [ed. or. *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004].
- Fischer-Lichte E., M. Arjomand, R. Mosse (2014), *The Routledge Introduction to Theatre and Performance Studies*, London, Routledge.
- Ford A. (2002), *The Origin of Criticism: Literary Culture and Poetic Theory in Classical Greece*, Princeton/Oxford, Princeton University Press.
- Funke G., A. Riethmüller, O. Zwierlein (1998), *Interpretation*, Stuttgart, Steiner.
- Gentili B. (2006⁴) [1984], *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli.
- Goldhill S. (1999), *Programme notes*, in Goldhill S. and R. Osborne (ed. by), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 1-29.
- Lawson C., R. Stowell (2012), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Leibowitz R. (1971), *Le compositeur et son double. Essai sur l'interprétation musicale*, Paris, Gallimard.
- Revermann M., P. Wilson (2008), *Performance, Iconography, Reception: Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press.
- Rink J. (1995), *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Rink J. (2002), *Musical Performance. A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schechner R. (1977), *Essays on Performance Theory, 1970-1976*, New York, Drama Book.
- Schechner R. (1988), *Performance Theory*, London/New York, Routledge.
- Schechner R. (2013), *Performance Studies: An Introduction*, London/New York, Routledge.

- Schenker H. (2000), *The Art of Performance*, Hesser H. (ed. by), Oxford/New York, Oxford University Press.
- Stein E. (1998), *Form and Performance*, New York, Limelight Editions.
- Turner V. (2004), *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino [ed. or. *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986].
- Wirth U. (2002), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt am Main, Suhrkamp.

Prima della ‘prima’: registrare la performance dei drammi greci antichi*

Eleonora Rocconi

1. Il teatro musicale nell’antica Grecia

Da ormai diversi decenni, gli studiosi del mondo classico concordano nel descrivere la cultura greca come ‘cultura della performance’.¹ Ben prima della nascita del teatro, infatti, tutta la poesia antica (epica e lirica) e le altre forme che oggi etichettiamo come ‘letteratura’ (filosofia, storiografia, oratoria, ecc.) erano eseguite di fronte ad un pubblico di uditori-spettatori, continuando ad esserlo per lungo tempo e in vario modo anche quando la scrittura si diffuse gradualmente, affiancando – ma non sostituendo del tutto – modalità di comunicazione di tipo orale.

Con la nascita del teatro greco, nel quale l’azione scenica prevedeva che i drammi (tragedie, commedie e drammi satireschi) realizzassero in maniera ancor più compiuta quella *mimesis* che le fonti antiche descrivono quale elemento sostanziale di ogni comunicazione poetica, la performance divenne ancor più ‘multimediale’.² La storia agita sulla scena da attori e coro, fosse essa la drammatizzazione di un mito tradizionale, di un fatto storico oppure di una trama utopica scaturita dalla fantasia del drammaturgo, era realizzata attraverso parole, gestualità, danza e musica, ognuna delle quali aveva, per dirla con le parole di Aristotele, l’obiettivo di imitare caratteri (*ethe*), emozioni (*pathe*) e azioni (*praxeis*) dei personaggi rappresentati (*Poetica* 1447a, 26 ss., cit. *infra*).³

Non è quindi un caso che, agli albori del teatro musicale occidentale, gli intellettuali della Camerata Fiorentina abbiano cercato proprio nel paradigma greco la giustificazione

* Nelle traslitterazioni del Greco ho scelto di non segnalare gli accenti, per non generare confusione con la loro trattazione dal punto di vista musicale più avanti nel saggio (vedi p. 12 ss.).

¹ Tale aspetto della cultura greca arcaica e classica, a lungo negletto, è stato di fondamentale importanza per il rinnovamento degli studi filologici, tradizionalmente legati al testo letterario, il quale, pur essendo la traccia più evidente della performance originaria, non ne esaurisce di certo la complessità. Tra gli innumerevoli contributi bibliografici sull’argomento si vedano, tra i più significativi, Havelock (1973); Edmunds *et al.* (1997); Goldhill *et al.* (1999); Gentili (2006⁴).

² Sulla *mimesis* nell’antichità classica si veda il fondamentale Koller (1954) e, tra i contributi più recenti, Halliwell (2009).

³ Le tragedie (e, in un certo qual modo, i drammi satireschi, per quel che sappiamo) si basavano nella maggior parte dei casi su trame mitiche, utilizzate come repertorio di valori e disvalori a cui attingere e attraverso cui affrontare grandi temi morali, religiosi e politici, solo talora su trame a sfondo storico (come nel caso dei *Persiani* di Eschilo); le commedie invece, pur prendendo spunto da vicende della *polis* ateniese, sviluppavano – almeno nei casi a noi attestati – trame fantasiose e utopiche (pur se non mancarono commedie a sfondo mitologico, sopravvissute però solo in frammenti).

intellettuale per la nascita del dramma in musica.⁴ La performance teatrale antica era chiaramente più simile all'opera in musica che al moderno teatro di prosa, «una meravigliosa esperienza uditiva e visiva», come testimonia ancora tra I e II sec. d.C. Plutarco parlando dello spettacolo tragico (*Sulla gloria degli Ateniesi* 5).

Tragedia e commedia, i due generi principali di rappresentazione drammatica greca, prevedevano sezioni corali dette stasimi, cantate e danzate su accompagnamento dell'*aulos* (aerofono ad ancia doppia) nell'*orchestra*, lo spazio circolare in cui si muoveva il coro (da *orcheomai* = 'danzare'), intercalate a episodi recitati dagli attori in ritmo giambico (Rocconi 2012; Rocconi 2013). Talvolta sezioni affidate agli attori (o al coro, come gli anapesti di marcia della pàrodo) potevano essere eseguite in una sorta di recitativo accompagnato, detto *parakataloghe* (*kataloghe*, cioè 'recitazione', *para* = 'accanto' o 'con' accompagnamento musicale, vedi Moore 2010), la cui irregolarità era ritenuta produrre un particolare effetto tragico (Pseudo-Aristotele, *Problemi* 19, 6). A partire dalla metà del V sec. a.C. circa, gli attori iniziarono a cantare vere e proprie monodie o duetti lirici con altri attori o con il coro, detti 'canti amebel' (da *ameibo*, alla lettera 'alternarsi'). L'emergere del professionismo attoriale, testimoniato dall'istituzione del primo premio per l'attore nel 449 a.C., fu profondamente stimolato dalle crescenti capacità canore richieste a tali figure, mentre l'aumento della complessità del linguaggio musicale fu a sua volta incrementato dallo sviluppo organologico dello strumento utilizzato per l'accompagnamento delle parti musicali, cioè l'*aulos*, che tra V e IV sec. a.C. fu corredato di chiavi per consentire modulazioni da una scala all'altra (in quanto, dice una fonte antica, «eseguire molte variazioni è più facile per un solista che per un gruppo, e per un professionista ancora di più»), Pseudo-Aristotele, *Problemi* 19, 15).

Tali codici espressivi, a cui va aggiunta la gestualità attoriale e l'ambientazione scenografica, si fondevano in uno spettacolo unitario e originariamente concepito non per essere replicato – almeno non in prima istanza – ma per vincere un concorso nell'ambito di feste religiose in onore del dio Dioniso, il cui appuntamento più solenne erano le Grandi Dionisie, che si svolgevano ad Atene in primavera (Pickard-Cambridge 1996). Durante tali feste i drammaturghi, opportunamente selezionati dall'arconte con mesi di anticipo, partecipavano con drammi ogni volta differenti.

In questo panorama, è chiaro che l'esigenza di registrare a posteriori la performance di spettacoli concepiti come eventi destinati a non essere ripetuti non fosse una priorità, almeno dal punto di vista della possibilità di replicare l'evento nella totalità delle sue componenti costitutive.⁵ La memoria dell'evento dopo la 'prima' era fissata da iscrizioni pubbliche che registravano solo informazioni pratiche, quali autori, finanziatori di stato

⁴ La tragedia antica offriva agli umanisti del tardo Rinascimento, almeno a livello di suggestione, un esempio particolarmente autorevole di compenetrazione di parola e musica a fini espressivi, come esplicita lo stesso Jacopo Peri nella sua introduzione a *Le musiche sopra l'Euridice* (1601). Su questi argomenti si vedano gli studi di Palisca (1985).

⁵ La possibilità che porzioni dell'opera teatrale (monologhi, canti solistici o *excerpta* di sezioni corali) fossero replicate in contesti differenti, ad esempio durante il simposio, non implicava necessariamente che, in tale contesto, ne venissero reiterate tutte le componenti performative originarie (come la danza o la gestualità).

(vale a dire i coreghi, cittadini facoltosi designati dal magistrato per sostenere le spese di uno spettacolo) e vincitori.⁶

Queste considerazioni non annullano però la necessità, soprattutto durante la fase dell'allestimento (cioè prima della 'prima'), di fissare o registrare in qualche modo alcune delle componenti performative dell'evento teatrale, se non altro per esigenze di composizione e messa in scena. Innanzitutto il testo poetico (che potremmo anche chiamare 'libretto'), la cui bozza era preliminarmente sottoposta al vaglio dell'arconte e che poi, una volta ottenuto il finanziamento, andava rifinito e insegnato ad attori e coro (quest'ultimo istruito dallo stesso autore o da un corodidascalo). Poi le musiche su cui erano intonate le parti corali e, a partire dalla seconda metà del V sec. a.C., le monodie e i duetti lirici, che è possibile (ma non certo) fossero messe in qualche modo per iscritto (questa almeno è l'ipotesi di Pöhlmann 1988, secondo il quale tali partiture non dovevano però essere più di una bozza). Infine la coreografia eseguita dai coreuti i quali si muovevano presumibilmente per file (4x3 o 5x3 nei cori tragici, formati da 12 o 15 elementi, 6x4 nei cori comici, formati da 24 coreuti), e i movimenti di scena degli attori (entrate ed uscite dalle porte della *skene* o dalle *eisodoi* laterali, gesti con il corpo o le braccia che supplivano alla mancanza di mimica facciale, e via dicendo).

Ma in che modo la tecnologia dell'epoca poteva supportare tali forme di 'registrazione'?

2. Prima della 'prima': registrare la multimedialità

Cominciamo da alcune considerazioni sul testo poetico. Certamente l'ampiezza dei drammi antichi (dai 1000 ai 1700 versi circa) richiedeva la stesura per iscritto di un copione: dobbiamo quindi prevedere l'esistenza di un autografo scritto dall'autore e di uno o più copioni di scena della 'prima'. Tale materiale è però andato completamente perduto per quel che riguarda i drammi composti e andati in scena in età classica, in quanto la tradizione testuale che ha permesso ad alcune opere di sopravvivere non deriva direttamente da questi testi, ma più probabilmente dalle copie di consumo contemporanee all'autore, su cui non era però annotata la musica (si veda in proposito il contributo di Fausto Montana a seguire).⁷

Molti dei versi di un testo drammatico erano inoltre associati a una melodia, anch'essa

⁶ Una riflessione più articolata e compiuta sulla registrazione dei drammi greci dopo la 'prima' è oggetto del saggio di Fausto Montana, a seguire in questo volume.

⁷ Possono essere considerati copioni di scena alcuni papiri di età ellenistica o dei primi secoli dell'Impero Romano, su cui si veda Gammacurta (2006), che riferiscono il testo di 'mimi' (tipologia di spettacoli, di produzione anonima, cantati e recitati da attori) con indicazioni performative relative all'uso di strumenti musicali (come interventi di timpano o di strumenti a fiato); oppure i papiri di testi tragici corredati di note musicali, come il famoso Papiro di Vienna G 2315 che riferisce alcuni versi dell'*Oreste* di Euripide (su cui vedi Pöhlmann *et al.* 2001), da non intendersi però come il copione originale del dramma (il papiro è datato tra III e II sec. a.C., più di due secoli dopo la prima messa in scena del dramma euripideo), bensì come il copione di un *tragodos* ellenistico, cioè un virtuoso, che può aver eseguito solisticamente un estratto del dramma ormai entrato in repertorio (forse addirittura rimettendone in musica i versi). Sui papiri musicali di età ellenistica si veda soprattutto Prauscello (2006).

sostanzialmente perduta. Non sappiamo infatti con certezza quando i Greci elaborarono in modo compiuto un sistema di scrittura per fissare le linee melodiche della loro poesia: è però verosimile che esso sia stato concepito proprio a partire dal V sec. a.C. (Hagel 2010), l'età cioè dei grandi drammaturghi greci Eschilo, Sofocle ed Euripide, anche se tracce di scrittura musicale così antiche non sono pervenute.

L'elemento musicale che, più di altri, ha lasciato una traccia sui testi poetici e presenta un altissimo potenziale di indagine è invece il ritmo. Nella lingua greca antica le quantità delle sillabe erano chiaramente percepite e l'opposizione lunga-breve aveva valore distintivo: i legami del ritmo musicale con le quantità prosodiche erano strettissimi, in quanto l'alternanza di sillabe lunghe e brevi del testo costituiva la base ritmica delle partiture musicali, pur se il ritmo della melodia poteva occasionalmente variare la durata di base delle quantità sillabiche (Rocconi 2008).⁸ Proprio in virtù del profondo radicamento delle componenti ritmiche nel *logos*, noi siamo ancora oggi in grado di identificare quali sezioni dei drammi fossero anticamente recitate (le sezioni in trimetri giambici) e quali intonate liricamente (le sezioni in versi lirici), nonché di ricostruirne a grandi linee l'andamento.⁹

È opportuno però ricordare anche un altro aspetto della lingua greca che ha permesso la 'registrazione', almeno parziale, di alcuni aspetti della performance originaria dei testi poetici antichi. Il fatto, cioè, che il greco possedesse in età classica un accento di natura melodica, grazie al quale ad accento acuto (/) corrispondeva una elevazione nell'intonazione della voce di circa una quinta (come specifica Dionigi di Alicarnasso, *Sulla composizione delle parole* 11, 73 ss.), ad accento grave (\) un ritorno alla tonalità originaria, mentre nelle sillabe su cui vi era l'accento circonflesso (^) l'intonazione saliva per poi ridiscendere (Devine *et al.*, pp. 172-173). L'autore che, nel IV sec. a.C., descrive nel modo più chiaro la naturale melodia del parlato è il teorico musicale Aristosseno di Taranto, *Elementi di armonia* p. 13, 8 ss. Da Rios (trad. Da Rios 1954):

Ogni voce può muoversi secondo il detto movimento topico, ma due sono le specie di esso: movimento continuo e movimento discontinuo. Nel movimento continuo, sembra ai sensi che la voce percorra un certo spazio in modo da non fermarsi in nessun punto [...] nell'altro movimento, che chiamiamo discontinuo, sembra che la voce si muova in modo contrario. Durante il suo percorso, essa si ferma su un grado, poi di nuovo su un altro e, così facendo, salta gli spazi

⁸ Come testimoniano già alcuni versi delle *Rane* di Aristofane, commedia rappresentata ad Atene nel 405 a.C.: la reduplicazione nel testo della commedia della prima sillaba della parola *eilissete* (*eieieieilissete*), messa in bocca al personaggio di Eschilo ai versi 1314 e 1348 per parodiare lo stile musicale dell'avversario Euripide, indica chiaramente che, in uno stile più 'moderno' come quello euripideo, la musica poteva occasionalmente variare le quantità sillabiche.

⁹ La possibile deviazione dei valori ritmici dallo schema metrico fornito dal testo è stato ed è ancora oggi un tema dibattuto tra gli studiosi, soprattutto relativamente ai contesti in cui una non perfetta rispondenza di tempi tra strofe ed antistrofe (ad esempio cretico ~ giambo: — — ~ — — —) suggerisce una correzione testuale, che potrebbe invece essere evitata tenendo presenti le realizzazioni ritmiche di un testo sul piano performativo. Su questi argomenti già ci informa Aristosseno di Taranto (seconda metà IV a.C.): «lo stesso ritmo non mantiene il computo né di lettere né di sillabe, ma di tempi, ordinando di allungare gli uni, di contrarre gli altri, di renderne invece altri uguali gli uni agli altri, e fa questo mantenendo invariate le sillabe e le lettere» (*Fragmenta Neapolitana* 21, p. 30, 20 s. dell'edizione Pearson 1990).

intermedi ai gradi [...] si dice allora che essa canta e si muove di un movimento discontinuo [...] Chiamiamo dunque continuo il movimento del parlare, perché, quando parliamo, la voce si muove spazialmente in modo che sembra non si fermi in nessun punto (sc. del *continuum* melodico).

Secondo quanto risulta dall'analisi dei documenti musicali che sopravvivono (nessuno dei quali anteriore al tardo III sec. a.C.), pare che l'accento melodico delle parole venisse sostanzialmente rispettato anche quando al testo era sovrapposta una melodia musicale.¹⁰ Il problema che si sono, però, posti gli studiosi riguarda l'ipotetica messa in musica di testi articolati secondo responsione strofica, vale a dire ritmicamente speculari (strofe e antistrofe sono periodi ritmici che possiedono lo stesso numero di versi, lo stesso ritmo e, secondo quanto affermano alcune fonti, la stessa melodia, allo scopo di agevolare le evoluzioni coreutiche: con la strofe i coreuti compivano un movimento verso un lato, mentre una seconda evoluzione orchestrale dal lato opposto costituiva l'antistrofe; a queste talora seguiva l'epodo, un periodo ritmico che chiudeva la composizione cosiddetta triadica – strofe, antistrofe, epodo, appunto – che era tipica di tutta la poesia corale greca). Considerato come fosse impossibile che, in una coppia strofica, gli accenti delle parole cadessero sempre nelle stesse sedi, è chiaro che una melodia musicale che rispettasse gli accenti del testo nella strofe non potesse farlo anche nell'antistrofe. Si è quindi ipotizzato che, nelle sezioni musicali corali dei drammi – sempre strutturate in coppie strofiche, secondo la tradizione della grande lirica corale del passato –, la melodia non tenesse conto degli accenti verbali (Comotti 1989).

Un'ipotesi recente ha però suggerito una soluzione alternativa al problema (D'Angour 2006). La pratica già ipotizzata da West (1981) per l'improvvisazione aedica dei versi epici (secondo cui alla formularità ritmico-testuale poteva aggiungersi una formularità melodica in virtù della quale, nell'ambito della ridotta gamma di suoni su cui era intonata l'antica *phorminx* – lo strumento musicale degli aedi –, le note più acute della melodia venivano fatte corrispondere agli accenti melodici delle parole) è stata estesa in via di ipotesi a tutti i poeti di età arcaica e classica, che l'avrebbero adottata per rivestire di musica i loro versi appoggiandosi alla naturale configurazione melodica del parlato.¹¹ L'applicazione di formule melodiche di tradizione regionale (i *nomoi* e le *harmoniai* dell'antica tradizione) ai testi poetici, adattate alla traccia melodica suggerita dagli accenti del testo poetico, avrebbe così reso alquanto semplice e in qualche modo meccanica la composizione – e conseguente trasmissione – delle melodie da parte dei poeti i quali, proprio per questo motivo, non avrebbero avuto bisogno di 'registrarle' attraverso la scrittura.¹² Una grande novità

¹⁰ Paralleli etnomusicologici mostrano che corrispondenze melodiche di questo genere si trovano regolarmente in lingue ad accento musicale (ad esempio Nettl 1973, p. 138 s.).

¹¹ Per un esempio dell'applicazione pratica di questa teoria si veda URL: <<http://www.oeaw.ac.at/kal/sh/index.htm>> [data di accesso: 15/12/2016], dove si possono ascoltare anche tracce audio in cui Stefan Hagel improvvisa una melodizzazione dei versi di Omero applicando tale principio.

¹² A questo proposito, particolarmente interessante è il confronto con il teatro cambogiano suggeritomi da Giovanni Giuriati (che ringrazio): i copioni degli spettacoli del balletto reale, il cui periodo d'oro è collocabile negli anni '60 dello scorso secolo, presentano solo i testi verbali e i titoli degli elementi performativi, non

compositiva sarebbe poi stata, ad un certo punto, introdotta dal tragediografo Euripide, che per primo nella *Medea* (rappresentata nel 431 a.C.) avrebbe introdotto la pratica di replicare la stessa melodia sui versi di strofe e antistrofe, senza curarsi degli accenti, interrompendo una pratica di secoli e innovando il linguaggio musicale dell'epoca in maniera prorompente.¹³ A supporto della noncuranza, da parte di Euripide, del disegno melodico suggerito dal testo nella composizione delle sue melodie tragiche si veda anche quanto afferma Dionigi di Alicarnasso nella sua opera *Sulla composizione delle parole* (11, 93 ss.):

Le melodie (*ta mele*) esigono che le parole siano subordinate alle melodie e non le melodie alle parole, come risulta evidente da molti esempi, soprattutto dalle melodie di Euripide, che nell'*Oreste* (408 a.C.) fa sì che Elettra si rivolga al coro in questo modo:

Sîga, sîga, leukòn ichnos arbýles

tîthete, mè ktupeî't'

apoprò bâ't'ekeîs', apoprò moi koítas.

In questi versi le parole "*sîga, sîga, leukòn*" sono intonate su un'unica nota, anche se ciascuna di queste tre parole ha intonazioni gravi e acute.

Se potessimo dimostrare in maniera incontrovertibile l'ipotesi formulata da D'Angour, sarebbe facile spiegare non solo l'insistenza delle fonti antiche sulla portata rivoluzionaria delle tecniche compositive musicali di Euripide e di altri musicisti a lui contemporanei (quali il tragediografo Agatone, i ditirambografi Melanippide e Cinesia, i citarodi Frinide, Filosseno e Timoteo, tutti identificati dai critici moderni con l'etichetta di 'Nuovi Musicisti', su cui vedi Restani 1983, Csapo 2004, D'Angour 2011), ma anche la necessità di inventare, a partire dal tardo V sec. a.C., una tecnica di registrazione che fissasse le melodie musicali d'autore (non più ricostruibili dal testo) in modo indelebile. L'elaborazione e conseguente diffusione della scrittura musicale fu però un processo lento e graduale. Fino al momento in cui non fu introdotta la pratica sistematica di replicare le rappresentazioni teatrali del passato (è del 386 a.C. l'istituzione di riprese fuori gara di *palaia dramata*), non si venne a costituire un 'repertorio' di drammi e la scrittura non fu quindi avvertita come assolutamente necessaria al di fuori dei circoli degli specialisti.¹⁴

certo la partitura musicale o coreutica, a conferma che l'idea di notazione musicale come forma prescrittiva è qualcosa di completamente estraneo alle culture orali (sul teatro cambogiano si veda Giuriati 2003).

¹³ L'ipotesi di D'Angour si basa sull'interpretazione di un passo di Ateneo, *I sofisti a banchetto* 10, 453c-f (trad. Citelli 2001): «L'ateniese Callia, che fu di poco anteriore a Strattide, compose un'opera intitolata *Spettacolo dell'alfabeto*, così strutturata [...] Il coro di donne, costituito dall'accostamento successivo delle lettere a due a due, è messo in versi e in musica secondo lo schema che segue [...] e di nuovo nell'antistrofe, in corrispondenza melodica e metrica [...] e così via in modo analogo per ciascuna delle sillabe rimanenti, e tutte hanno nelle antistrofe lo stesso andamento metrico e melodico. Perciò non esiste solo il sospetto che Euripide abbia composto tutta la *Medea* partendo da qui, ma è anche evidente che ha mutuato da Callia la stessa forma musicale (*to melos auto*) [...] Fu perciò a imitazione di Callia, a quanto sembra, che tutti gli altri poeti accolsero le antistrofe nelle loro tragedie». La datazione dell'opera di Callia è in realtà controversa e più spesso collegata all'adozione dell'alfabeto ionico ad Atene nel 403 a.C. (a partire da Pöhlmann 1971, si veda da ultimo Gagné 2013), quindi l'attendibilità delle informazioni contenute in questo passo di Ateneo è oggetto di animato dibattito tra gli studiosi.

¹⁴ Come mi suggerisce Emanuele Senici, che ringrazio, è senza dubbio più opportuno, per una civiltà

Vorrei ora concludere la disamina sulle modalità con cui potevano essere registrate le componenti performative dell'evento teatrale greco nella fase precedente alla messa in scena ufficiale della 'prima' con alcune considerazioni su danza e movimenti scenici.

Nel mondo greco la danza era concepita come un'arte mimetica compresa nella multiforme nozione della *mousike technē*. Nella *Poetica*, Aristotele la definisce quale *mimesis* di specifici stati del carattere, esperienze e azioni, realizzata attraverso il solo ritmo o forma: «di solo ritmo senza musica è l'arte dei danzatori, anche costoro infatti per mezzo di ritmi figurati (*dia ton schematizomenon rhythmon*) imitano caratteri, emozioni e azioni» (Aristotele, *Poetica* 1447a 26 ss., trad. Lanza 1987).¹⁵ Nei drammi il coro era un vero e proprio personaggio collettivo coinvolto nell'azione, che si esprimeva soprattutto attraverso canto e danza durante gli stasimi, mentre i momenti interlocutori con gli attori durante gli episodi erano probabilmente affidati al corifeo (il capo-corò).¹⁶ Ma quali erano le caratteristiche delle danze tragica e comica (denominate *emmeleia* e *kordax*) e come venivano codificati e 'registrati' gli *schemata* coreutici antichi?

Le fonti antiche sono povere di notizie su questa importante componente performativa, ma alcune testimonianze riferite da Ateneo di Naucrati (fine II-III sec. d.C.) nei *Sofisti a banchetto* 1, 21d-f, raccontano che gli ideatori di tali figure erano gli stessi autori dei drammi e che essi talora impartivano personalmente le figure di danza mostrandole ai coreuti (trad. Citelli 2001):

Eschilo [...] creò lui stesso molte figure di danza (*schemata orchestika*) per i suoi coreuti. Cameleonte per l'appunto afferma che Eschilo fu il primo a insegnare figure di danza ai cori, senza ricorrere ai maestri di danza (*orchestodidaskalois*), ma eseguendo egli stesso davanti ai cori figure di danza, e, che in generale, si assumeva l'intera messa in scena della tragedia. È probabile che lui stesso interpretasse i suoi drammi. In effetti Aristofane (nei comici si trovano informazioni relative ai tragici degne di fede) fa dire di sé ad Eschilo:

“Per i cori io stesso ideavo le figure”.

[...] E Telesi o Teleste, l'istruttore di cori, inventò molte figure di danza, illustrando in modo perfetto il significato delle parole con i gesti delle mani.

La danza greca era quindi un modo alquanto codificato per esprimere e sottolineare i

come quella greca del V sec. a.C. (nell'ambito della quale la scrittura non ha ancora un ruolo così centrale), ricondurre l'istanza tecnica ad un'istanza socio-culturale, per la quale la nozione di 'ripetizione' è più funzionale alla partecipazione ad un determinato evento (come quella dei cittadini alle prove del coro in vista della 'prima', ad esempio) che a una 'registrazione' finalizzata alla ripresa a distanza di tempo dell'evento originario.

¹⁵ Da quel che emerge dalle fonti, è probabile che la caratteristica più mimetica della danza greca non fossero tanto i movimenti, quanto le 'posture' (*schemata*) assunte dai coreuti tra un movimento e l'altro (si vedano gli *schematizomenoi rhythmoi* del passo aristotelico citato nel corpo del testo, analizzati in Rocconi in corso di stampa). Si consideri inoltre quanto affermato da Plutarco nelle *Questioni conviviali* (9, 15), secondo cui ci sono «tre parti nella danza: *phora* ('movimento'), *schema* ('postura') e *deixis* ('rappresentazione')».

¹⁶ Aristotele, *Poetica* 1456a 25 ss. (trad. Lanza 1987): «Il coro si deve supporre uno degli attori, essere parte del tutto e partecipare all'azione (*synagonizesthai*)».

significati delle parole simultaneamente intonate dai coreuti, delle quali essa rappresentava simbolicamente il contenuto attraverso (così pare) una gestualità essenzialmente chironomica. Non esiste però alcun tipo di informazione sulla possibilità di ‘registrare’ le coreografie antiche: sappiamo solo che la pratica di istruire i cori dei drammi, sempre composti (diversamente da quanto avveniva per gli attori) da non professionisti, era lunga e costosa, la parte sicuramente più onerosa dell’allestimento scenico, il cui finanziamento era appunto indicato dall’espressione ‘dare, concedere il coro’ al poeta, atto compiuto dall’arconte scegliendo un corego, cioè un finanziatore pubblico, per ogni autore ammesso al concorso.

Per quel che riguarda invece i movimenti scenici e la gestualità degli attori, una rudimentale ‘registrazione’ degli elementi essenziali di tale aspetto performativo era, in un certo qual modo, inserita nel testo stesso dei drammi. Le cosiddette didascalie sceniche sono i punti dei drammi in cui, oltre a una generica scenografia verbale che definiva i parametri spaziali e temporali in cui essi si svolgevano e forniva informazioni sull’identità dei personaggi, una certa azione era esplicitata verbalmente.¹⁷ Tali didascalie possono essere vere e proprie istruzioni modali da parte dell’autore fornite agli attori per la messinscena (avere cioè funzione registica, comportandosi da veri e propri ‘enunciati performativi’, secondo una terminologia che parte della critica ha adattato dalla teoria degli atti linguistici di Austin), ma anche considerarsi elementi inseriti dall’autore al semplice scopo di agevolare la decodifica, da parte del pubblico, di quel che avveniva sulla scena (con funzione, cioè, puramente informativa).¹⁸ Per fare un esempio che è stato recentemente oggetto di uno studio dettagliato (Medda 2013), se un personaggio tragico sta piangendo, il pubblico non è certo in grado di vedere le lacrime sgorgare dal suo volto, in quanto la presenza della maschera rende impossibile l’uso di una mimica facciale da parte dell’attore. Ecco quindi che la pronuncia di interiezioni da parte del personaggio piangente o la descrizione verbale dell’azione (più volentieri affidata a un altro personaggio in scena), talora ulteriormente sottolineate dalle gestualità corporee più consone ad esprimere la rappresentazione del pianto (come velarsi il capo o chinare lo sguardo a terra), suppliscono alla mancanza di realismo in scena, ‘registrando’ ed evidenziando un evento importante ai fini dello sviluppo della trama.¹⁹ Stessa funzione informativa per il pubblico hanno gli enunciati didascalici che indicano i movimenti di ingresso e di uscita di scena di un personaggio, il cui uso non è sistematico (in quanto non tutti gli ingressi in scena sono annunciati) ma legato a particolari esigenze drammaturgiche.²⁰

¹⁷ Su questi argomenti si veda l’ottima sintesi di Ercolani (2000).

¹⁸ Secondo l’uso della terminologia di Austin (1974) (sintetizzato in Ercolani 2000, p. 24) applicata al teatro antico, con l’aggettivo ‘performativo’ si intende un enunciato che impone l’esecuzione dell’azione verbale espressa dal testo, ha cioè funzione perlocutoria.

¹⁹ Anche battersi in petto era segno di lutto: di qui il nome dato al *kommós* (da *kopto* = ‘mi percuoto il petto’), un canto di lamento comune al coro e agli attori.

²⁰ Si veda per esempio Euripide, *Elettra* v. 107 ss. (il corsivo è mio): «Ma ecco, *vedo* una serva: viene dalla fonte portando sui capelli corti una brocca d’acqua». Qui Oreste sta dichiarando in modo esplicito di vedere una donna che – dagli abiti e dalle azioni – egli identifica come una serva (mentre in realtà si tratta della sorella Elettra): ciò serve a evidenziare agli spettatori la condizione servile a cui è stato ridotto

3. Dopo la ‘prima’: verso il primato del testo

La descrizione delle molteplici componenti performative del teatro greco ci ha permesso di identificare l’alto livello di performatività insita nel testo in sé, che per lungo tempo non ha probabilmente fatto percepire come necessaria l’elaborazione di una tecnologia di registrazione specifica per le sue diverse componenti multimediali.

Ma che ne era dell’opera dopo la sua partecipazione al concorso? In che modo la memoria di tali eventi è arrivata sino a noi? Le tracce lasciate da queste rappresentazioni nelle testimonianze (testuali e iconografiche) ad esse contemporanee o successive sono molteplici e i loro percorsi intricati e difficili da ricostruire, come mostrerà il contributo di Fausto Montana nelle pagine a seguire. Quel di cui oggi siamo certi è che i drammi antichi a noi giunti testimonino solo parzialmente la complessità della performance originaria, e che i loro testi non siano più in grado di trasmettere i numerosi elementi multimediali ad essi originariamente associati. La «parola ornata», come Aristotele definisce la parola fornita di ritmo e di musica nella *Poetica*, non è più tale quando la si ‘registra’ attraverso la scrittura.²¹

Bibliografia

- Austin J.L. (1974), *Quando dire è fare*, Torino, Marietti [ed. or. *How to Do Things With Words: The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, Oxford, Clarendon Press, 1962].
- Citelli L. (2001), *I Deipnosofisti: i dotti a banchetto, di Ateneo; prima traduzione italiana commentata su progetto di Luciano Canfora*, in 4 voll., Roma, Salerno Editrice.
- Comotti G. (1989), *Melodia e accento di parola nelle testimonianze degli antichi e nei testi con notazione musicale*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», 32/2, pp. 91-108.
- Csapo E. (2004), *The Politics of the New Music*, in Murray P. and P. Wilson (ed. by), *Music and the Muses. The Culture of ‘Mousike’ in the Classical Athenian City*, Oxford, Oxford University Press, pp. 207-248.
- D’Angour A. (2006), *The New Music—So What’s New?*, in Goldhill S. and R. Osborne (ed. by), *Rethinking Revolutions Through Ancient Greece*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 264-283.
- D’Angour A. (2011), *The Greeks and the New. Novelty in Ancient Greek Imagination and Experience*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Da Rios R. (1954), *Aristoxeni Elementa Harmonica: Rosetta da Rios recensuit*, Romae, typis Publicae Officinae polygraphicae.
- Devine A.M., L.D. Stephens (1994), *The Prosody of Greek Speech*, New York/Oxford, Oxford University Press.

il personaggio di Elettra, di stirpe regale, e a sottolineare l’opposizione tra nobiltà d’animo e nobiltà di nascita che Euripide sviluppa anche in altri punti del dramma.

²¹ Aristotele, *Poetica* 1449b 24 ss.: «Tragedia è dunque imitazione di un’azione seria e compiuta, avente una propria grandezza, con parola ornata [...] intendo per parola ornata quella fornita di ritmo e di musica» (trad. Lanza 1987).

- Edmunds L., R.W. Wallace (1997) (ed. by), *Poet, Public and Performance in Ancient Greece*, Baltimore/London, The John Hopkins University Press.
- Ercolani A. (2000), *Le didascalie sceniche del teatro tragico*, in Zampetti A. e A. Marchitelli (a c. di), *La tragedia greca: metodologie a confronto*, Roma, Armando Editore, pp. 15-30.
- Gagné R. (2013), *Dancing Letters. The Alphabetic Tragedy of Kallias*, in Gagné R. and M. Govers Hopman (ed. by), *Choral Mediations in Greek Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 297-316.
- Gammacurta T. (2006), *Papyrologica scaenica: i copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Gentili B. (2006⁴) [1984], *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Milano, Feltrinelli.
- Giuriati G. (2003), *Musiche e danze della Cambogia*, Milano, Ricordi-BMG Publications.
- Goldhill S., R. Osborn, (1999) (ed. by), *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hagel S. (2010), *Ancient Greek Music. A New Technical History*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Halliwell S. (2009), *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Palermo, Aesthetica edizioni [ed. or. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*, Princeton (N.J.)/Oxford, Princeton University Press, 2002].
- Havelock E.A. (1973), *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma/Bari, Laterza [ed. or. *Preface to Plato*, Cambridge (Mass.)/London, The Belknap Press of Harvard University Press, 1963].
- Koller H. (1954), *Die Mimesis in der Antike: Nachahmung, Darstellung, Ausdruck*, Bernae, A. Francke.
- Lanza D. (1987), *Aristotele, Poetica*, introduzione e note, Milano, Rizzoli.
- Medda E. (2013), *Il pianto dell'attore tragico*, in Medda E., *La saggezza dell'illusione. Studi sul teatro greco*, Pisa, Edizioni ETS, pp. 1-24.
- Moore T. (2010), *Parakatalogē: un altro sguardo*, in Rocconi E. (a c. di), *La musica nell'Impero Romano. Testimonianze teoriche e scoperte archeologiche*, Atti del secondo convegno annuale di MOISA (Cremona, 30-31 ottobre 2008), Pavia, Pavia University Press, pp. 153-162.
- Nettl B. (1973), *Folk and Traditional Music of the Western Continents*, Englewood Cliffs (N.J.), Prentice-Hall.
- Palisca C. (1985), *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven/London, Yale University Press.
- Pearson L. (1990), *Aristoxenus, Elementa Rhythmica: the Fragment of Book II and the Additional Evidence for Aristoxenean Rhythmic Theory*, Oxford, Clarendon Press.
- Pickard-Cambridge A. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze, La Nuova Italia [ed. or. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Oxford University Press, 1968²].
- Pöhlmann E. (1971), *Die ABC-Komödie des Atheners Kallias*, «Rhenisches Museum», 114, pp. 230-240.
- Pöhlmann E. (1988), *Sulla preistoria della tradizione di testi e musica per il teatro*, in Gentili B. e R. Pretagostini (a c. di), *La musica in Grecia*, Roma/Bari, Laterza, pp. 132-144.
- Pöhlmann E., M.L. West (2001), *Documents of Ancient Greek Music: The Extant Melodies and Fragments*, Oxford, Oxford University Press.
- Prauscello L. (2006), *Singing Alexandria: Music Between Practice and Textual Transmission*, Leiden, Brill.

- Restani D. (1983), *Il "Chirone" di Ferecrate e la "nuova" musica greca*, «Rivista italiana di musicologia», 18/2, pp. 139-192.
- Rocconi E. (2008), *Metro e ritmo nelle fonti di scuola aristossenica*, «Lexis», 26, pp. 283-294.
- Rocconi E. (2012), *The Ancient World*, in Lawson C. and R. Stowell (ed. by), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 209-230.
- Rocconi E. (2013), *Osservazioni sulla configurazione musicale dei drammi antichi*, in Matelli E. (a c. di), *Quaderni per la messinscena dello Ione di Euripide*, Milano, EDUCatt, pp. 149-156.
- Rocconi E. [in corso di stampa], *Moving the Soul Through the Immovable: Dance and Mimesis in Fourth-Century Greece*, in Gianvittorio L. (ed. by), *Choreutika. Performing Dance in Archaic and Classical Greece*, Pisa/Roma, Fabrizio Serra Editore.
- West M.L. (1981), *The Singing of Homer and the Modes of Early Greek Music*, «Journal of Hellenic Studies», 101, pp. 113-129.

Drammi greci: dallo spettacolo ‘monouso’ all’idolo testuale*

Fausto Montana

«Greek tragedy was composed in a state of continuous, physiological tension between the modes of oral and written communication»
(Havelock 1980, p. 65)

1. Performance culture e spettacoli ‘monouso’

Quando ci si accosta all’esperienza del teatro attico antico è condizione obbligatoria ripetersi in premessa le fondamentali limitazioni documentarie, sull’asse quantitativo e su quello tipologico-qualitativo, che interferiscono con la ricostruzione di un fenomeno culturale tanto ricco e complesso.¹

Per richiamare dati ben noti, mi limiterò a ricordare che nel corso del V-IV sec. a.C. i due agoni (concorsi) teatrali cittadini ateniesi, Grandi Dionisie e Lenee, arrivarono a offrire a regime un ‘cartellone’ di 26 nuovi spettacoli ogni anno, che fa oltre 100 in un quadriennio e, a quei ritmi, virtualmente più di 2500 in un secolo.² A fronte di questa produzione sterminata, i drammi conservati integri sono 44 in tutto (32 tragedie, 11 commedie, 1 dramma satiresco), una percentuale assolutamente irrisoria.³ Quanto al tipo dei documenti disponibili, non è superfluo rammentare che delle rappresentazioni teatrali

* Avvertenza: nelle traslitterazioni del Greco è segnato l’accento secondo la pronuncia convenzionale corrente.

¹ Può essere utile ricordare al lettore non specialista, a scanso di equivoci sulla realtà storica, la peculiare delimitazione delle coordinate spazio-temporali della drammaturgia ‘classica’: un’esperienza che, ispirata da modelli sorti in area greca occidentale (Sicilia e Magna Grecia), a partire dal quartultimo decennio del VI sec. a.C. si sviluppò esponenzialmente ad Atene e nell’Attica con marcate caratteristiche proprie e rimase un fenomeno culturale e socio-politico intrinseco ed esclusivo, o quanto meno distintivo, di questa comunità almeno per tutto il V sec. a.C. e l’inizio del IV.

² Queste le date di istituzione degli agoni teatrali attici: Grandi Dionisie, agone tragico circa 535 a.C., agone comico 486 a.C.; Lenee, agone comico 442 a.C., agone tragico circa 423 a.C.

³ Il computo vuole essere indicativo del naufragio della tradizione. Le proporzioni non cambiano se si considerano centinaia di frammenti drammatici pervenuti per tradizione manoscritta sia diretta, anteriore al Medioevo (papiri), sia indiretta (citazioni, allusioni, imitazioni). Particolarmente fruttuoso, in questo ambito, è stato ed è il recupero di opere di Menandro (attivo tra la fine del IV e l’inizio del III sec. a.C.).

possediamo unicamente registrazioni⁴ grafiche, sia verbali (i ‘libretti’ dei drammi) sia iconiche (essenzialmente raffigurazioni vascolari, la cui pertinenza alla scena teatrale, come vedremo, è oggetto di studio e discussione). Fra questi documenti, rarissimi e di datazione postclassica sono quelli che attestano la componente musicale (papiri provvisti di notazione), per i quali rimando alle riflessioni svolte sopra da Eleonora Rocconi.

Lo specifico qualitativo di tutte queste registrazioni si può descrivere in termini di resa simbolica, statica e istantanea dell’esperienza spazio-temporale degli spettacoli cui si riferiscono: poco o niente di comparabile con le possibilità di raccolta dinamica del suono e dell’immagine garantite dalla moderna tecnologica audiovisiva e dalle risorse digitali (con conseguenze sostanziali sul carattere, a sua volta performativo, dei diversi tipi di registrazione: si vedano, più avanti, i saggi di Alessandro Cecchi e Alessandro Bratus).

Fatta questa premessa, proverò a rileggere per grandi linee i dati noti della storia culturale e della storia tradizionale del teatro attico nell’ottica interdisciplinare assunta in questa sede, cioè concentrandomi sulla tipologia delle registrazioni testuali degli spettacoli note o ricostruibili. L’intento di queste considerazioni è quello di produrre uno sforzo di definizione tipologica del fenomeno. Per questo motivo, quando non diversamente precisato, per semplicità mi riferirò implicitamente ai due eventi *par excellence* nei secoli V e IV, cioè gli agoni o concorsi drammatici che si tenevano ad Atene nel teatro di Dioniso, in occasione delle feste annuali delle Lenee (fra gennaio e febbraio) e delle Grandi Dionisie (all’inizio della primavera).

Un punto essenziale è definire la peculiare fisionomia storica e socioculturale dell’esperienza di spettacolo di cui ci occupiamo. Il dramma attico era concepito *ab origine* come prodotto artistico ‘monouso’, cioè:

- pensato, progettato, composto, allestito e interpretato (anche in prima persona) da un drammaturgo professionista, che (di norma) era un cittadino della comunità ateniese stessa,
- per un’occasione singola (perché di tipo agonistico) che si situava all’interno di una cornice religiosa ben individuata e ricorrente (feste rituali annuali in onore di Dioniso) ed era inequivocabilmente denotata come evento civico e istituzionale (perché indetta, patrocinata e gestita dallo Stato democratico attraverso pubblici ufficiali di carica elettiva, in un *trend* storico di progressivo ampliamento e radicalizzazione della sovranità popolare),
- in un contesto fisico pubblico, appositamente destinato e di larghissima capienza (il tipico edificio teatrale a pianta semicircolare, frutto di un’evoluzione progressiva e continua nel corso del V secolo),
- per una *audience* di massa definita e culturalmente identificata, oltre che profondamente coinvolta nell’evento ed estremamente influente a motivo del carattere partecipativo e diretto del contesto istituzionale democratico.⁵

⁴ In questo contributo impiego il termine ‘registrazione’ non tanto per indicare la fissazione, con qualsiasi tecnologia, della singola performance in ordine alla riproducibilità del medesimo *episodio* performativo (come nel caso della moderna registrazione audiovisiva), ma nella sua accezione più ampia possibile, in riferimento a trasposizioni simboliche (in particolare secondo i codici della scrittura e dell’iconografia) di *contenuti selezionati* della performance, prodotte indifferentemente prima, durante o dopo la performance stessa.

⁵ Fra i numerosi studi riservati alla ricostruzione documentaria del contesto culturale e dei *Realien* della

L'interazione dei quattro livelli ora ricordati (il drammaturgo, l'occasione temporale, il contesto logistico, il corpo civico) implica una relazione puntuale fra soggetti che, come è tipico dell'arte poetico-musicale greca, si esprimono nelle categorie storiche e funzionali di un autore, di un committente e di un pubblico.⁶ È importante realizzare che il dramma attico era concepito dal suo autore all'interno e in funzione di una relazione comunicativa stringente e precisamente formalizzata, tra i cui soggetti si produceva un flusso reciproco e biunivoco di messaggi e di attese (in termini di intrattenimento, istanze paideutiche e ideologiche, ricerca/validazione di consenso, riconoscimento e successo pubblico, comunicazione poetica, *status* sociale ecc.).

I soggetti strutturali di questa relazione nello specifico della drammaturgia attica sono:

- la committenza statale, nella figura di un arconte (*àrchon*, magistrato elettivo in carica per un anno, che dunque esercitava le proprie funzioni pubbliche in ottica rappresentativa della maggioranza del corpo civico, al quale era tenuto a rispondere formalmente del proprio operato a fine mandato), coadiuvato da uno sponsor economico privato da lui stesso designato in modo vincolante tra i cittadini facoltosi di Atene (il *choregòs*, così denominato perché si accollava in particolare le spese di vitto dei componenti del Coro per l'intero periodo di preparazione degli spettacoli);⁷
- l'*audience* della *pòlis* democratica (identificabile *tout court* in quanto tale, almeno in via teorica, con il corpo civico nella sua integralità, più altri componenti della società attica non dotati di pieni diritti civili, come gli immigrati residenti o meteci, e i forestieri di passaggio nella città);⁸
- il drammaturgo (artista organico alla comunità, il quale spontaneamente si determinava a entrare in rapporto con gli altri due soggetti, motivato da una spinta di comunicazione creativa e da ambizione di prestigio pubblico, in un'atmosfera competitiva e agonistica: rappresentare proprie opere teatrali e prevalere a concorso su altri, dinanzi ai propri concittadini).

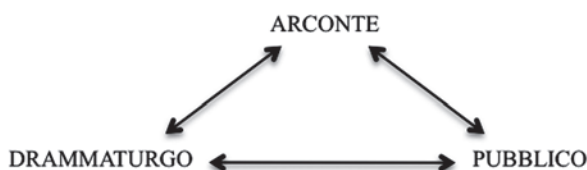


Figura 1 La relazione autore-committente-pubblico nella drammaturgia attica.

drammaturgia attica, mi limito a rimandare al classico Pickard-Cambridge (1996). Si vedano anche dati e concetti richiamati sopra da Eleonora Rocconi in premessa al suo saggio.

⁶ Lo studio di riferimento per la relazione poeta-committente-pubblico nella cultura greca antica è Gentili (1979); cfr. Gentili (2006⁴, specialmente pp. 165-211).

⁷ Sugli aspetti istituzionali e sociologici della *choregia*: Wilson (2000).

⁸ Rimane aperto e dibattuto, come è noto, il problema storiografico della presenza o meno a teatro, fra gli spettatori, della componente femminile della città.

L'indole democratica del contesto socio-politico di questa relazione, come essa si è storicamente configurata nel V e IV secolo, caratterizza in modo del tutto peculiare la componente del pubblico. Accanto alla funzione di destinatario dell'evento artistico, che *naturaliter* gli compete, in virtù della sua identità di sovrano collettivo dello Stato il pubblico di cittadini esercita il controllo, mediato ma di fatto, della committenza. L'arconte è demandato alla sua funzione istituzionale dal suffragio dei concittadini, e a questi a breve termine risponde e formalmente risponderà al termine del mandato. Sotto questa luce, il senso funzionale del *choregòs* si connota anche in termini di fattivo affiancamento di istanze private al ruolo e alle prerogative pubbliche del magistrato. Inoltre il 'pubblico' – ancora nell'accezione di cittadini sovrani della comunità della *pòlis* – detiene un proprio spazio organico pure all'altro vertice del triangolo relazionale, la sfera del drammaturgo, in quanto i coreuti impegnati nelle esibizioni ditirambiche e teatrali durante le feste dionisiache erano soggetti non professionisti, accomunati per ciascun gruppo corale dall'appartenenza identitaria a una medesima tribù delle dieci in cui la popolazione attica era suddivisa. La persistenza del carattere amatoriale dei cori drammatici per tutta la storia del teatro di età classica, specialmente se vista a contrasto con la progressiva e agguerrita professionalizzazione degli attori solisti, testimonia del carattere solidamente ideologico e programmatico della strutturale partecipazione attiva di selezioni del pubblico/cittadinanza agli spettacoli. In definitiva, la compenetrazione funzionale fra il soggetto collettivo del destinatario e gli altri due soggetti del triangolo relazionale dà evidenza al codice genetico democratico del genere teatrale attico.⁹

La denotazione concorsuale dell'occasione incide in modo determinante sull'intera dinamica. L'azione artistica si compiva e si consumava in un evento singolare e finito, in linea di principio (di regolamento) non ripetibile, situato nel flusso temporale lineare e irreversibile della rappresentazione di un'opera inedita. Per questo e in questo senso, l'opera originale è stata la sua prima esecuzione assoluta. Per l'autore-concorrente il destino totale del dramma si identificava, nel bene come nel male, con quell'unico 'colpo in canna' – *one shot* – agito nel teatro di Dioniso. Ne consegue che la ricostruzione filologica e storiografica dell'opera originale dovrebbe coincidere idealmente con la restituzione della sua prima performance.

L'evidenza più eloquente di questo aspetto si rinviene nel fatto che lo Stato ateniese curava la pubblicazione dell'esito dei concorsi, fissando i connotati del singolo evento per scritto su materiale durevole (iscrizioni su marmo) a futura memoria, come *monumento*, appunto, collocato sull'Acropoli negli spazi pubblici istituzionali della *pòlis*. Cospicui resti di queste registrazioni epigrafiche ci sono pervenuti e, oltre a consentire la ricostruzione documentaria di una grande quantità di informazioni circa le rappresentazioni, costituiscono appunto la riprova dei significati socioculturali, ideologici e simbolici associati al teatro e

⁹ Una situazione comparabile dal punto di vista funzionale, pur sotto tutt'altro cielo storico-culturale, è costruita sul personaggio di Odisseo nel libro VIII dell'*Odissea*, vv. 485-531. Ospite del banchetto del re Alcino, ad un tempo l'eroe omerico è parte del pubblico della performance dell'aedo Demodoco, esercita la committenza di un canto dell'aedo e occupa lo spazio della 'finzione' performata in quanto protagonista di una delle narrazioni aediche e dunque materia del canto (l'episodio del cavallo di Troia).

da esso veicolati nella comunità attica antica. A titolo di esempio, si vedano le informazioni registrate (e in parte ricostruite) nell'iscrizione nota come *Fasti* (IG II² 2318; la redazione epigrafica attestata è databile dopo il 346 a.C.) a proposito dei vincitori nelle competizioni poetico-musicali e orchestriche – concorso ditirambico, concorso comico, concorso tragico – ospitate nelle Grandi Dionisie del 472 a.C.:¹⁰

IG II² 2318 (*Fasti*), col. 3, 135-col. 4, 5:

[ἐπὶ Μένωνος]	[Sotto l'arcontato di Menone (473/2 a.C.)]
[— — — — — ἱς παίδων]	[tribù...: cori dei ragazzi]
[— — — — — ἐχορήγει]	[... fu corego]
[— — — — — ἱς ἀνδρῶν]	[tribù...: cori degli uomini]
[— — — — — ἐχορήγει]	[... fu corego]
[κωμωιδῶν]	[poeti comici:]
[Ξ]ενοκλείδης ἐχορήγε	Senoclide fu corego
[Μ]άγνης ἐδίδασκεν	Magnete allestì
τραγωιδῶν	poeti tragici:
Περικλῆς Χολαρ : ἐχορή	Pericle del demo di Colargo fu corego
Αἰσχύλος ἐ[δ]ίδασκε	Eschilo allestì. ¹¹

Prendo un secondo esempio da una sezione meglio conservata dell'epigrafe, che documenta l'esito delle tre categorie di concorso alle Grandi Dionisie del 458 a.C.:

IG II² 2318 (*Fasti*), col. 5, 9-19:

[Ἐπὶ Φίλο]κλέου[ς]	Sotto l'arcontato di Filocle (459/8 a.C.)
[Οἶν]η[ς] παίδων	tribù Oneide: cori dei ragazzi
Δημόδοκος ἐχορήγει	Demodoco fu corego
Ἴπποθωντίς ἀνδρῶν	tribù Ippotontide: cori degli uomini
Εὐκτήμων Ἐλευ(σίνιος) ἐχορή(γει)	Euctemone di Eleusi fu corego
κωμωιδῶν	poeti comici:
Εὐρυκλείδης ἐχορήγει	Euriclide fu corego
Εὐφρόνιος ἐδίδασκε	Eufronio allestì
τραγωιδῶν	poeti tragici:
Ξενοκλῆς Αἰφιδνα(ῖος) ἐχορή(γει)	Senocle di Afidna fu corego
Αἰσχύλος ἐ[δ]ίδασκεν	Eschilo allestì. ¹²

Porre un accento così marcato sulla singolarità e l'unicità della prima rappresentazione non significa affatto disconoscere o liquidare acriticamente la quantità d'informazioni di cui disponiamo su repliche e riprese di drammi antichi in occasioni e contesti diversi posteriormente alla 'prima'. Questa tematica, molto ampia e attualmente piuttosto in voga negli studi, costituisce un ambito a sé e pone questioni di natura anche assai diversa

¹⁰ Per il testo greco dei *Fasti*: Pickard-Cambridge (1996), pp. 144-149; Millis e Olson (2012).

¹¹ Eschilo riportò la vittoria con *I Persiani*, la più antica delle tragedie greche di cui si sia conservato fino ad oggi il testo poetico.

¹² Si tratta dell'ultima vittoria riportata da Eschilo, con la trilogia (conservata) dell'*Orestea*. Una riproduzione fotografica di questo frammento dei *Fasti* si può vedere in Green e Handley (1995, p. 31).

rispetto a quelle di cui ora ci occupiamo, come avrò modo di mostrare più avanti. Per quanto riguarda la drammaturgia attica del V secolo e parte del IV, invece, ai fini di una riflessione teorica e tipologica di sfondo interdisciplinare credo qualitativamente decisivo isolare con chiarezza il dato di fatto secondo cui, nel progetto artistico del drammaturgo, tutto ciò che avveniva della sua opera un istante dopo la conclusione dello spettacolo e del concorso (cioè dopo le manifestazioni finali di gradimento o meno da parte del pubblico e la proclamazione dell'esito concorsuale) apparteneva già al *Nachleben*. Nella prospettiva dell'autore, la vitalità performativa post-agonistica del dramma doveva essere un'eventualità, plausibilmente prevista, forse anche auspicata, ma in ogni caso un aspetto accidentale e di corollario, non implicito né operante nel concepimento e nella realizzazione dell'unico spettacolo che era da considerarsi davvero identificante e vitale per l'opera.

Dati questi presupposti, articolerei lo sviluppo storico e tipologico dell'esperienza di testualizzazione o registrazione dei drammi attici di età classica in quattro tappe:

- 1a) l'autografo del dramma e 1b) i copioni di scena della 'prima';
- 2) copie di consumo dell'opera, grosso modo contemporanee all'autore;
- 3) i copioni 'da riuso' posteriori all'autore (prodotti per repliche, riprese, reimpieghi parziali) e la costellazione di copie di lettura o di consumo derivate;
- 4) l'edizione filologica antica, posteriore all'autore, e la tradizione testuale derivata.

Ad oggi non possediamo alcun esemplare materiale di questi quattro tipi, tranne possibili resti di copioni di riuso e di copie di lettura ampiamente postclassici. Nel 3° e nel 4° tipo ricadevano plausibilmente i capostipiti delle tradizioni testuali a noi pervenute tramite frammenti di rotoli di papiro e manoscritti medievali.

1a. L'autografo del dramma

Delle testualizzazioni dell'opera drammatica antica, la prima dal punto di vista temporale deve essere identificata con l'autografo. Può sembrare discutibile considerare l'esemplare di composizione dell'autore come una registrazione dell'opera. Come cercherò di argomentare, credo che la legittimità di questa accezione sia garantita dall'indole aurale della civiltà greca di età classica.¹³

Non possediamo alcun autografo, ma sembra ragionevole descrivere virtualmente il tipo come la testualizzazione integrale realizzata dall'autore in funzione programmatica o 'prolettica' rispetto allo spettacolo. In proposito, possiamo mutuare dal moderno linguaggio aziendalistico la definizione di *proactive planning*, pianificazione proattiva, delineata cioè prevedendo un certo grado di elasticità e di adattabilità del progetto a variabili e

¹³ Con 'auralità' si definisce una situazione culturale nella quale, dei tre momenti della comunicazione poetico-musicale – composizione, pubblicazione/fruizione, trasmissione –, il primo e l'ultimo si avvalgono della scrittura, mentre la pubblicazione/fruizione continua ad affidarsi all'oralità. Classici studi sulla materia, in riferimento all'antichità greca: Havelock (1973); Gentili (2006⁴); Rossi (1992).

circostanze che si presentino in corso di costruzione e realizzazione della performance. È la registrazione *ex ante*, il progetto esecutivo espresso in segni, finalizzato e strumentale all'esistenza effettiva dell'opera come vivo spettacolo. Ignoriamo se, in che forma e in quale rapporto con il testo poetico (le battute) nell'autografo fossero registrate anche le notazioni ritmico-musicale, coreografica e registica; non abbiamo, e non sappiamo se siano esistiti, bozzetti dei costumi, delle maschere, della scenografia e degli oggetti scenici.¹⁴ La carenza di documentazione in proposito deve dipendere in gran parte dal carattere aurale di quella civiltà: dove 'aurale' non deve tanto richiamare – con preconetto evoluzionistico – il lungo processo di alfabetizzazione delle comunità antiche, uno dei cui esiti (nell'età ellenistica e nella cultura greco-romana) è stato la letterarizzazione dell'arte della parola; ma, al contrario, presuppone l'ascendenza pienamente e felicemente orale di quella realtà e la persistenza dell'oralità come modalità ordinaria e funzionale della comunicazione, autosufficiente ed efficace in tutte le manifestazioni della cultura sociale e intellettuale. In quest'ottica, il ricorso alla scrittura per la composizione delle opere da parte dei drammaturghi dell'età classica si ridimensiona fra le risorse specialistiche di addetti ai lavori (come, a gradi diversi di alfabetizzazione e di uso funzionale, il commerciante, il contabile, il maestro di scuola, il pubblico ufficiale, l'oratore politico e giudiziario, il poeta, e così via) le cui prestazioni invece si esprimevano ed erano ricevute in termini di atti performativi dal vivo in presenza dei rispettivi destinatari (è precisamente l'aspetto che conduce a definire quella cultura una *performance culture*).¹⁵

Dato un simile contesto, intuiamo la specificità dell'autografo antico in rapporto all'opera drammatica, cioè – come anticipavo – il suo carattere prolettico e previsionale (in un certo senso 'visionario') rispetto all'atto con cui l'opera effettivamente s'identifica: lo spettacolo a venire. Nella drammaturgia antica il rapporto fra testualizzazione e performance si assesta gerarchicamente con la prima in posizione nettamente subordinata e ancillare rispetto alla seconda; e la lacuna incolmabile determinata dalla perdita completa delle testualizzazioni d'autore, insieme al carattere parziale e succedaneo di quelle superstiti (di cui parlerò), ci precludono del tutto la possibilità di definire l'effettivo grado di approssimazione o di aderenza dell'autografo all'evento spettacolare storicamente avvenuto (si noti che il punto di osservazione corretto non è quello che forse ci è più familiare: non il grado di fedeltà di una performance al copione d'autore, ma il contrario: quanto l'autografo arrivasse a pre-figurare, a includere in anticipo, tutto ciò che poi l'opera, intesa come spettacolo, sarebbe stata).

L'esercizio della sovranità autoriale sull'esecuzione in un ambito di cultura aurale trovava dunque il suo spazio naturale nell'istruzione registica degli interpreti da parte dell'autore stesso. Provando ad approssimare una definizione di regia che sia adeguata alla dinamica che stiamo ricostruendo, potremmo descriverla come l'atto non solo

¹⁴ Su questa problematica si veda, sopra, il saggio di Eleonora Rocconi.

¹⁵ Sulla civiltà greca antica come *performance culture* si veda la bibliografia scelta citata nella nota 1 del saggio di Eleonora Rocconi; sui processi di alfabetizzazione nell'antica Grecia, e segnatamente ad Atene, in particolare per il concetto di *functional literacy*, si considerino soprattutto gli studi di Rosalind Thomas (1989; 1992; 2001; 2009).

mediale, ma creativo ('demiurgico') consistente nella traduzione del progetto autoriale, registrato nell'autografo, in esecuzione autoriale, agita in teatro. In altri termini, la regia d'autore mostra la sua forza intrinsecamente e autenticamente artistica nella misura in cui attraverso di essa il drammaturgo trasformava la prefigurazione astratta, contenuta soltanto nella propria mente e simbolicamente annotata per segni nell'autografo, nell'opera d'arte vera e propria. In questa prospettiva, l'autografo del dramma non è molto più che la testualizzazione con la quale l'autore codifica simbolicamente in anticipo lo spettacolo come egli se lo immagina. Così definito il senso dell'operazione registica, nell'autografo possiamo vedere il pre-testo da cui l'autore partiva per negoziare con i propri co-interpreti l'incarnazione effettiva dell'opera, al comune fine ultimo di ottimizzare il risultato agonale.

Una simile dinamica lascia immaginare un'alta quantità di prescrizioni orali da parte dell'autore-regista, come emblematicamente rispecchiato nella terminologia tecnica, che include *didaskalia* (allestimento scenico) e *chorodidaskalos* (l'istruttore del Coro che coadiuvava il drammaturgo).¹⁶ Si deve essere trattato in prevalenza di indicazioni estemporanee, sorte ed espresse direttamente durante le prove teatrali, considerato che la scelta e l'assegnazione degli interpreti (il Coro non professionale, gli attori professionisti, i musicisti) erano prerogative dell'arconte per conto dello Stato – bisogna ricordare che l'assegnazione, se avveniva con largo anticipo rispetto alle rappresentazioni, prescindeva però in genere dalle preferenze dei drammaturghi-concorrenti, per ovvie ragioni d'imparzialità.

Un ulteriore aspetto deve essere richiamato, in rapporto alla genesi 'orale' dello spettacolo a partire dalla traccia scritta dell'autografo. Nella sua fase storica più remota, tra i decenni finali del VI secolo e gli anni Sessanta del V, il teatro attico non si sottrasse alla tendenza generalizzata nella cultura greca antica secondo cui l'esecutore ovvio e naturale di un'opera poetico-musicale era l'autore stesso. La coincidenza di autore ed esecutore può essere considerata un dato necessario, connaturato alla fase orale prearcaica (*ante* VIII sec. a.C.) della civiltà poetico-musicale greca. Nella performance aedica, all'interno di una situazione comunicazionale integralmente orale,¹⁷ la composizione e la pubblicazione dell'opera stavano in un rapporto di quasi-simultaneità temporale intrinseco all'occasione: la prestazione, di tipo citarodico (canto a solo accompagnato dalla cetra), avveniva dietro richiesta estemporanea del committente in presenza del pubblico composto dai suoi ospiti (così, tipicamente, nelle scene aediche dell'*Odissea*).¹⁸ Analogamente, per gradi di contiguità nello spettro dell'offerta poetico-musicale della civiltà greca di età arcaica, anche per il periodo più antico della storia del teatro attico è testimoniata la diretta implicazione dei tragediografi nell'esecuzione dei propri drammi come interpreti solisti.¹⁹ L'incremento del numero dei solisti, da uno a non più di tre in

¹⁶ Importanti suggestioni in proposito in Havelock (1980).

¹⁷ Nessuno dei tre momenti della comunicazione poetico-musicale (composizione, pubblicazione/fruizione, trasmissione) si avvaleva della scrittura. Vedi sopra, nota 13.

¹⁸ Il riferimento è alle esibizioni di Femio alla corte di Odisseo a Itaca e di Demodoco alla corte di Alcinoos nell'isola dei Feaci, narrate rispettivamente nel I e nell'VIII libro dell'*Odissea*.

¹⁹ E.g. Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* 3, 56 (Tespi, test. 7 Snell): «In passato nella tragedia il coro da solo recitava tutto, finché in seguito Tespi inventò l'unico attore per dare una pausa al coro»; Plutarco,

tragedia e fino a quattro in commedia,²⁰ deve essere letto nell'ottica delle prerogative esclusive dell'autore nell'esecuzione: l'affiancamento progressivo di un *deuteronistès* e di un *tritagonistès* alla figura inizialmente isolata dell'unico solista (da allora denominato *protagonistès*) testimonia la scelta dei poeti di assecondare lo sviluppo delle poetiche tragiche in direzione della complessità sotto l'impulso continuo del fattore agonistico delle occasioni concorsuali. La 'regola dei tre attori' si spiega allora – oltre che con le ragioni tradizionalmente addotte: il contenimento della spesa da parte dello Stato, l'effettiva disponibilità di attori professionisti nella società ateniese del tempo, l'esigenza di non complicare oltremodo la fruizione della situazione scenica da parte dello spettatore²¹ – anche come istintivo e interessato calmieramento esercitato da parte dell'autore rispetto alla delega a terzi della responsabilità/sovranità sulla performance. Questo processo di delega si configura appunto come dialettica competitiva fra drammaturgo e attori in relazione al controllo sullo spettacolo nel contesto agonistico: l'autore è scisso fra l'interesse a farsi affiancare da altri interpreti e il rischio della perdita del controllo sull'opera; l'interprete è motivato dall'istanza di esibizione e autoaffermazione, che sfocia difatti nell'iperqualificazione professionale e nei conseguenti fenomeni di virtuosismo e divismo. Le due tappe intermedie di questa dialettica sono rappresentate simmetricamente: dalla rinuncia dei tragediografi a interpretare propri drammi, una scelta espressamente ricondotta nelle fonti antiche a inadeguatezza degli autori in rapporto alle crescenti richieste interpretative imposte dalle loro stesse poetiche;²² e dall'istituzione del premio per il miglior attore nell'agone tragico delle Grandi Dionisie a partire dal 449 a.C. circa, un fatto che, nella storia dell'«abbraccio mortale» fra autori e interpreti, rappresenta un evidente successo dei secondi sui primi.²³ La tappa finale può essere fatta coincidere con l'autorizzazione ufficiale accordata agli attori professionisti (*tragodòi*), documentata dal secondo decennio del IV sec. a.C., a rappresentare nel teatro di Dioniso repliche di «drammi antichi» di autori deceduti (ne parleremo più avanti): un provvedimento che sancisce l'espugnazione della sovranità autoriale da parte degli interpreti.²⁴

L'esistenza di questa dinamica fra drammaturgo e interpreti solisti conferma il valore

Vita di Solone 29, 6 (Tespi, test. 17 Snell): «Solone [...] andò a vedere Tespi il quale, secondo l'uso degli antichi, recitava egli stesso (*autòn hypokrinòmenon*) i suoi drammi»; Fozio, *Biblioteca* 101b 4 Bekker (test. 136, 5 Radt): «Eschilo dalla voce potente (*megalophonòtaton*)»; *Vita di Sofocle* 4 (Sofocle, test. 1.4 Radt): «anche il poeta in persona recitava»; Ateneo 1, 20e (Sofocle, test. 28 Radt): «(Sofocle) in persona, mettendo in scena il *Tamiri*, eseguì le musiche alla cetra. Si esibì in modo ineccepibile nel gioco della palla, quando recitò nella parte di Nausicaa».

²⁰ L'innovazione spetta a Eschilo secondo Aristotele, *Poetica* 1449a 15-18 (Eschilo, test. 100 Radt): «Eschilo fu il primo a portare il numero degli attori da uno a due, a ridurre le parti del coro e ad affidare il ruolo primario alla parola recitata (*lògos*)». Cfr. Diogene Laerzio, *Vite dei filosofi* 3, 56 (Tespi, test. 7 Snell): «Eschilo (inventò) il secondo attore; con il terzo attore Sofocle diede alla tragedia la sua forma compiuta»; *Vita di Sofocle* 4 (Sofocle, test. 1.4 Radt): «(Sofocle) introdusse il terzo attore».

²¹ Per esempio Di Benedetto e Medda (1997, pp. 208-209); Di Marco (2009², pp. 83-84).

²² *Vita di Sofocle* 4 (Sofocle, test. 1.4 Radt): «(Sofocle) pose fine alla recitazione del poeta, a causa della propria debolezza di voce (*mikrophonia*)». Non risulta che Euripide abbia mai recitato in suoi drammi.

²³ *IG II² 2318 (Fasti)*, col. 3, 3.

²⁴ *IG II² 2318 (Fasti)*, col. 11, 11-14.

creativo (compositivo) della regia d'autore nel dramma attico e la sua potenziale prevalenza sul peso autoritativo (qualunque esso fosse) della registrazione autografa prolettica allo spettacolo.

1b. I copioni

Oltre a fornire prescrizioni orali, a partire dall'autografo plausibilmente l'autore faceva predisporre copie di lavoro, o copioni, parziali o integrali ad uso degli interpreti, perché ciascuna componente apprendesse a dovere la propria parte. Non possediamo copioni di età classica, ma possiamo farcene un'idea sulla base di reperti papiracei di età posteriore.²⁵

L'esigenza di copie di lavoro per gli esecutori è un dato strutturale intrinseco al genere teatrale, a motivo della pluralità d'interpreti richiesta dalla messa in scena. Nell'ottica della nostra ricostruzione, a dispetto della sua ovvietà il dato ha un peso e merita di essere enfatizzato. Il teatro classico, quanto meno a cominciare da quando sceglie di avvalersi di una pluralità di attori solisti includenti o meno l'autore, a differenza degli altri generi poetico-musicali tradizionali del mondo greco iscrive nel proprio codice genetico la necessità funzionale di una certa quantità di copie dell'opera o copioni, dunque la controllata proliferazione del testo scritto a partire dall'autografo, per le strette esigenze di istruzione degli esecutori. Questo aspetto puramente quantitativo ci appare meno banale se si riflette sul fatto che, nella dinamica più antica della comunicazione poetico-musicale greca, l'egemonia incontrastata dell'autore-esecutore (l'aedo epico, il poeta lirico-cantautore, il tragediografo attore solista) sull'opera performata tende a essere salvaguardata come una naturale priorità: è in effetti l'unica forma possibile di esercizio dell'autorialità su opere che esistono in quanto eseguite, come spettacolo. La delega parziale o intera sull'esecuzione, che nella storia della 'letteratura' greca si verifica in modo insieme volontario e obbligato nell'ambito della lirica corale e quindi nello sviluppo dei generi drammatici, è un fattore potenziale e potente di mutazione di questo principio basilare di sovranità assoluta. Il ricorso a copioni, *pro memoria* tratti dall'autografo in funzione integrativa e complementare rispetto all'istruzione registica orale, costituisce in sé un atto prescrittivo e di autotutela da parte dell'autore nei confronti di figure terze necessariamente implicate nello spettacolo. Il copione recava in sé, pertanto, un'originaria intenzione autoritativa sullo spettacolo in corso di allestimento. È verosimile che nel copione ottenessero cittadinanza il processo e i risultati della negoziazione, condotta sul campo durante le sedute di prova, fra l'idea dell'opera, come prefigurata nell'immaginazione sovrana dell'autore, e le capacità, le aspettative e le ambizioni degli esecutori (in senso sia positivo sia negativo, dal momento che gli autori avevano l'interesse diretto di limitare o neutralizzare i difetti degli interpreti loro assegnati e di valorizzarne i talenti individuali).

Sotto questa luce possiamo (ri)leggere un'ulteriore implicazione, ben nota agli specialisti e dalla portata culturale immensa. La gemmazione di copioni è all'origine, a sua volta, di una reazione a catena: la nascita e lo sviluppo di una tradizione testuale

²⁵ Gammacurta (2006).

manoscritta dei drammi, che sembra essere stata completamente estranea alle intenzioni degli autori o, quanto meno, essere sfuggita loro di mano (ci torneremo più avanti).

Ignoriamo se gli autori riscrivessero le opere a valle delle rappresentazioni, incorporandovi i frutti del *feedback* concorsuale. Tenderei a escludere che questa fosse la consuetudine, in quanto la riscrittura appare del tutto antieconomica rispetto al carattere strumentale della testualizzazione ai fini del singolo e decisivo evento spettacolare. Infatti abbiamo notizia di nuove stesure soltanto per drammi che, a seguito di un fiasco, erano stati riplasmati dagli autori in modo consistente perché potessero essere riproposti in gara come opere formalmente nuove.²⁶

2. (Subito) dopo la 'prima': memoria teatrale e copie di consumo

Dobbiamo chiederci se, in una dimensione storica e culturale di questo tipo, resti esclusa *a priori* la possibilità di una registrazione della performance in tempo reale; vale a dire, se esistette una modalità di presa o fissazione diretta dello spettacolo nel suo *hic et nunc*, in qualche modo comparabile in termini almeno funzionali (non tecnologici) alle odierne registrazioni audiovisive, dunque riproducibile e in grado di rendere ripetibili in tempi differiti le medesime condizioni e sensazioni emotive ed estetiche.

Questi interrogativi equivalgono a domandarsi se in una cultura strettamente aurale – nella quale il destinatario comune prescinde dalla scrittura e in generale da qualsiasi tecnologia in relazione all'evento teatrale, così come nella sua prassi comunicativa quotidiana e in tutto ciò che attiene alla dimensione della memoria condivisa della comunità – l'unica possibilità di registrazione della performance in tempo reale sia da identificare con l'esperienza estetica ed emotiva impressa nel pubblico a teatro, tanto vissuta individualmente quanto con-vissuta platealmente come somma di individui e come massa. Con 'massa' faccio riferimento all'accezione sociale del pubblico teatrale in quanto coincidente con l'intero corpo civico della Città-Stato di Atene. Dicendo 'platealmente', intendo occasioni vissute *en plein air* in ore diurne in uno spazio architettonico la cui conformazione porta gli spettatori, o li obbliga, alla visione e al riconoscimento reciproci, con effetti di metaspettacolo, di ritualizzazione dell'evento e di rispecchiamento identitario collettivo: insomma una cornice degli spettacoli teatrali che è essa stessa una performance socio-culturale, fondata sulla comune appartenenza dei soggetti e sulla loro stretta reciprocità. In un certo senso, la registrazione aurale si

²⁶ Gli esempi noti includono la tragedia *Ippolito incoronato* (conservata) di Euripide, da considerarsi una consistente riscrittura dell'*Ippolito velato* (perduta), e le commedie *Nuvole* e *Le donne alle Tesmoforie* di Aristofane, di cui si sono conservate redazioni posteriori alla 'prima'. A titolo di esempio, così si esprime il corifeo (capo del coro) ai vv. 518-526 della parabasi delle *Nuvole* (trad. F. Turato): «Spettatori, voglio dirvi in tutta franchezza / la verità, nel nome di Dioniso che m'ha allevato. / Dovrei vincere io – mi auguro – ed essere consacrato poeta laureato / per il fatto stesso d'aver voluto che foste voi, / un pubblico a mio giudizio competente, a riassaggiare per primi / questa che io considero la migliore delle mie commedie. / M'era costata tanta fatica! Eppure doveti cedere, sconfitto / da veri e propri facchini. Non me lo meritavo proprio! / E di questo rimprovero voi – gli esperti! – per i quali m'ero dato tanto daffare».

realizza come esperienza esemplare di sensazioni audiovisive impresse, o riversate, nella percezione e quindi nella *memoria* individuale e collettiva degli spettatori compresenti allo spettacolo. La persistenza particolarmente tenace della traccia nel ricordo condiviso – il *record* mnemonico collettivo, un concetto definito negli studi ‘memoria teatrale del pubblico’ – è testimoniata dalle ricadute durevoli degli eventi spettacolari sulla cultura sociale contemporanea e posteriore, in termini sia di riuso, re-performance e repertorio, sia di riverbero critico e metadiscorsivo sul sistema stesso della comunicazione teatrale (mi riferisco per esempio al fenomeno pervasivo della paratragedia comica, che doveva contare sulla sponda della memoria teatrale diffusa del pubblico).²⁷

Un passo notorio, perché emblematico in tal senso, sono i vv. 526-536 dalla parabasi dei *Cavalieri*, nei quali Aristofane documenta la persistenza di famose arie composte dal commediografo Cratino, suo contemporaneo più anziano, circolanti decontestualizzate nell'intrattenimento sociale dell'Atene del tempo (trad. di R. Cantarella):

E poi, (il poeta) si ricordava di Cratino, il quale un tempo, gonfio di molta lode, si precipitava per gli ampi piani e strappandole dal loro posto trascinava le querce e i platani e i nemici schiantati dalle radici. E allora nei conviti non si cantava altro che «o Dorò dai calzari di... delatore», e «Artefici di inni ben costruiti»: così allora egli fioriva. Ed ora, che lo vedete delirare, voi non avete pietà di lui, che gli cadono i bischeri della lira e le corde s'allentano e le connessure non tengono: ma vecchio va errando come Conna, con in testa una corona secca e morto di sete, lui che per le antiche vittorie meritava di... trincare nel Pritaneo, e non di sragionare sul teatro ma di starsene seduto, bello florido, accanto al sacerdote di Dioniso.

Un altro caso, di portata non meno che clamorosa, è costituito dalla seconda parte delle *Rane* di Aristofane (andate in scena nel teatro di Dioniso nel 405 a.C.), interamente concepita come una sorta di agone tragico ingaggiato nell'Ade fra l'ombra di Eschilo e quella di Euripide, e dunque intessuta di una quantità esorbitante di citazioni, allusioni, rifacimenti di passi tratti da tragedie dei due drammaturghi andate in scena nel medesimo teatro anche molti anni addietro. Nel breve esempio che segue, il personaggio di Eschilo fa riferimento a proprie opere presentate a concorso due o tre generazioni prima della rappresentazione delle *Rane*:

Aristofane, *Rane* 1021-1029 (trad. di G. Paduano)

Eschilo Ho scritto un dramma pieno di Ares.

Dioniso Quale?

Eschilo I *Sette a Tebe* (467 a.C.); vedendolo, ogni spettatore desiderava combattere.

Dioniso E hai combinato un bel guaio, hai rappresentato i Tebani vincitori in guerra. Picchiarti bisognava.

Eschilo Anche voi potevate esercitarvi, ma ve ne siete infischianti. Poi, mettendo in scena *I Persiani* (472 a.C.), e rappresentando una grande impresa, vi ho ispirato il desiderio di vincere sempre i nemici.

Dioniso Quale piacere mi ha dato [...] il pianto sul morto Dario, e il Coro che batteva le mani e gridava 'Iauoi!'.

²⁷ E.g. Havelock (1980, pp. 80-81); Mastromarco (1997); Mastromarco (2006).

È poi notorio il passo della *Vita di Nicia* (29, 3-4) in cui Plutarco riferisce la tradizione secondo cui, fra i pochi Ateniesi che sopravvissero al fallimento della spedizione navale contro Siracusa del 415-413 a.C., furono fatti schiavi e infine riuscirono a fare ritorno in patria, alcuni dovettero la loro salvezza al fatto di conoscere a memoria brani delle tragedie di Euripide e di saperli recitare ai propri padroni.

Ad ogni modo – che si ammetta o meno l'equiparazione dell'impressione mnemonica degli spettatori, e del connesso discorso pubblico, a una registrazione degli spettacoli realizzata in tempo reale e 'riproducibile' – tanto questa fattispecie di presa diretta immateriale dell'opera drammatica, quanto tutte le diverse forme di testualizzazione che si materializzavano un istante dopo la messa in scena, a dispetto della loro motivazione genuinamente conservativa sono da considerarsi in realtà tappe di un processo di allontanamento e denaturazione rispetto all'opera teatrale intesa come singolo evento spettacolare.

È plausibile identificare il successivo *step* di questo processo con la produzione precoce, a ridosso cioè degli spettacoli di maggiore successo, di copie di consumo ottenute a scopo commerciale mediante riproduzione di copioni e allestite *on demand* (indubbiamente eludendo senza remore l'autorizzazione dell'autore, in assenza dell'istituto legale e di una disciplina del *copyright*). Tra le testimonianze dell'esistenza di una produzione e circolazione libraria delle opere teatrali si segnalano due passi delle *Rane* di Aristofane, una commedia – come già si è visto – importante per la comprensione della ricezione della tragedia negli ultimi anni del V secolo:

Aristofane, *Rane* 52-54:

Dioniso E poi, mentre sulla nave
mi leggevo fra me e me l'*Andromeda* (di Euripide, 412 a.C.),
di colpo m'è presa una nostalgia
che non te la puoi immaginare.

Aristofane, *Rane* 1009-1018 (trad. di G. Paduano):

(il Coro a Eschilo ed Euripide:) Se temete che gli spettatori siano troppo ignoranti per capire le vostre finezze, avete torto: è gente che ha fatto la guerra, e ognuno ha il suo libro dove imparare le dritture. Già intelligentissimi per natura, al giorno d'oggi si sono pure affinati. Niente paura, dunque: potete fare di tutto e gli spettatori capiranno.

Notizie di questo genere sono da tempo al centro del dibattito perché testimoniano gli inizi della fruizione privata delle opere tramite lettura già nei decenni finali del V secolo. La discussione si focalizza su diffusione e profondità del fenomeno nella società ateniese del tempo. Da un lato, le testimonianze di contesto comico lasciano ampio adito alla possibilità che si tratti di situazioni satiricamente iperboliche, distorte e caricaturali (ridicolizzare il comportamento di nicchie sociali connotate come eccentriche e fanatiche); dall'altro lato, è indubbio che la compenetrazione di teatro e società nella democrazia ateniese garantiva circolazione e facilità di accesso ai copioni. Possiamo riconoscere il canale più ovvio di divulgazione dei libretti nelle figure dei coreuti, soggetti non professionisti della comunità degli interpreti teatrali, che facilmente potevano attingere la versione scritta delle opere

rappresentate tramite l'istruttore incaricato dal drammaturgo (il *chorodidàskalos*). Non abbiamo modo di congetturare se si trattasse di riproduzioni semplificate, per esempio contenenti soltanto le battute verbali. Nel quadro descritto, questo interesse morboso per il 'testo' come traccia anamnestica o registrazione analettica simbolica e sommaria dello spettacolo, a scopo di reificazione, appropriazione e riassaporamento di un'esemplare esperienza spettacolare vissuta e ormai trascorsa, dovette essere e apparire alla massa come la curiosa idiosincrasia di pochi maniaci 'da loggione', gente bizzarra capace e lieta di intendere correntemente la scrittura.²⁸

3. Riprese postume e copioni 'da riuso'

Il capitolo successivo di questa vicenda comprende le repliche e le riprese teatrali posteriori alla prima rappresentazione. Gli studi in materia ricostruiscono un'evoluzione storica.

- a. Nel corso del V sec. a.C., repliche 'ufficiali' con l'autore ancora in vita furono eccezionali: consta che in Attica, in occasioni minori come le Dionisie rurali, feste agricole che si celebravano in onore di Dioniso all'inizio dell'inverno nei demi (circoscrizioni) extraurbani, si allestissero anche repliche di drammi che erano andati a concorso nelle grandi feste cittadine. Il carattere locale e decentrato di queste occasioni fa pensare che si trattasse di allestimenti sottodimensionati rispetto alle 'prime', nei quali difficilmente autori e attori abituati a calcare la scena del teatro urbano di Dioniso avranno riposto le loro speranze di successo e prestigio professionale. Sono rarità assolute le notizie di repliche di un dramma concesse all'autore nel medesimo contesto agonale: la più famosa riguarda la commedia *Le rane*, con cui Aristofane nel 405 a.C. si aggiudicò l'agone lenaico e che riscosse un successo talmente caloroso da essere premiata con l'onore eccezionale della replica.²⁹ Mezzo secolo prima, gli Ateniesi avevano adottato uno speciale decreto per autorizzare repliche dei drammi di Eschilo; ma il poeta era morto da poco, e la decisione rispondeva a una postura generalizzata della comunità nei confronti dell'autore scomparso – gloria nazionale della generazione protagonista delle Guerre Persiane –, qualificabile come sguardo retrospettivo, nostalgico e idealizzante di tipo proto-classicistico.³⁰ L'eccezionalità di

²⁸ Possiamo pensare in prima istanza alle figure sociali più alfabetizzate fra quelle che ricordavamo sopra: maestri di scuola, uomini politici, altri poeti ecc.

²⁹ *Hypòthesis* Ic alle *Rane*: «(La commedia) fu rappresentata al tempo dell'arconte Callia quello dopo Antigene (405 a.C.), a nome di Filonide, alle Lenee. (Aristofane) arrivò primo. Secondo fu Frinico con *Le Muse*; terzo Platone con Cleofonte. La commedia riscosse un tale successo grazie alla sua parabasi, che fu replicata (*anedidàchthe*), come attesta Dicearco».

³⁰ *Vita di Eschilo* (Eschilo, test. 1 Radt): «Gli Ateniesi amarono Eschilo a tal punto, da decretare dopo la sua morte [circa 455 a.C.] che chiunque volesse portare in scena (*didàskein*) i drammi di Eschilo ricevesse il coro». Scolio ad Aristofane, *Acarnesi* 10c: «Eschilo fu onorato dagli Ateniesi in modo eccezionale: i drammi di lui solo, per pubblico decreto, furono rappresentati (*edidàsketo*) anche dopo la sua morte». Sullo sfondo di queste notizie si comprende l'ironia antifrastica delle parole del personaggio di Eschilo nelle *Rane* aristofanee (vv. 866-869), quando egli si lamenta del fatto che l'agone contro Euripide nell'Ade

questi provvedimenti memorabili conferma che la replica in contesto ufficiale non apparteneva alla natura della prassi performativa del tempo, ma richiedeva l'emanazione di un atto pubblico di tipo formale e comportava una deroga straordinaria. Abbiamo poi notizia di occasionali repliche extra-agonali e al di fuori di Atene, come quella dei *Persiani* allestita da Eschilo stesso nella Siracusa del tiranno Ierone I (478-467/6), sull'onda del successo conseguito dalla prima rappresentazione nelle Grandi Dionisie ateniesi del 472.³¹

- b. Il IV secolo a.C. è caratterizzato da una riforma regolamentare di fondamentale portata.³² A venti anni dalla morte di due dei massimi tragediografi attici, Sofocle ed Euripide, e grosso modo al tempo della scomparsa del principale commediografo, Aristofane (tradizionalmente la data della morte è fissata intorno al 385 a.C.), fu decretata l'ammissione di riprese postume e *hors concours* di famose tragedie del passato (*palaià drāmata*, «drammi antichi») negli agoni cittadini di Atene. I *Fasti* testimoniano che la cosa avvenne per la prima volta alle Grandi Dionisie del 386 a.C. (mentre per le commedie si dovette attendere il 340 circa):

IG II² 2318 (*Fasti*), col. 11, 11-14:

ἐπὶ Θεοδότου	Sotto l'arcontato di Teodoto (387/6 a.C.)
παλαιὸν δράμα πρῶτο[ν]	per la prima volta i tragici
παρεδίδασαν οἱ τραγ[ωιδοί]	replicarono un dramma antico fuori concorso.
Ἀντιοχίς παιδων	Tribù Antiochide: cori dei ragazzi,
Εὐηγέτης Παλλή : ἐχο[ρήγει] ecc.	Evegete di Pallene fu corego ecc.

Nell'asciuttezza della registrazione epigrafica è possibile riconoscere tecnicismi della decretazione ufficiale, laddove si puntualizza a scanso di equivoci che i soggetti beneficiari della storica autorizzazione furono i *tragodòi*, gli attori tragici professionisti, e che – plausibilmente per impulso di altri soggetti, dietro ai quali non è difficile indovinare gli autori contemporanei di tragedie, o lo Stato stesso in quanto garante dell'imparzialità – l'ammissione di grandi capolavori del passato fu bilanciata escludendoli però dal concorso (il verbo usato, il composto *para-didāskein* – forse coniato per l'occasione dal legislatore? –, indica letteralmente l'azione di allestire uno spettacolo 'di lato', 'a parte', *scil.* rispetto all'agone). La restrizione è comprensibile soltanto assegnando al decreto un'alta funzione civile e simbolica, se non ideologica, decisamente in chiave retrospettiva e riesumativa. In quei decenni, infatti, Atene tenta di risalire la china nello scacchiere delle *pòleis* di peso, dopo la fine dell'egemonia e il drastico ridimensionamento subiti con la sconfitta nella Guerra del Peloponneso nel 404 a.C.³³

«non è ad armi pari», in quanto «la mia poesia non è morta con me, la sua sì» (e dunque Euripide l'ha con sé nell'Ade).

³¹ La notizia risale a Eratostene di Cirene, fr. 109 Strecker (scolio ad Aristofane, *Rane* 1028f) ed è ripresa nella *Vita di Eschilo* (Eschilo, test. 1 Radt), dove il verbo usato per l'allestimento è *anadidāxai*, 'replicare'.

³² Della notevole, crescente bibliografia su questo ambito, si deve citare almeno la recente raccolta di studi Csapo *et al.* (2014).

³³ Hanink (2015, p. 293), sottolinea la «citational quality» delle riprese teatrali rispetto alla prima

Nell'esempio seguente, leggiamo l'esito analitico dell'agone tragico alle Grandi Dionisie del 340 a.C., registrato in un altro fondamentale documento epigrafico rinvenuto ad Atene e datato al 278 a.C. circa, le cosiddette *Didaskaliai* ('Allestimenti teatrali').³⁴ Tra le diverse categorie, è censita quella della «(tragedia) antica», nella quale quell'anno prevalse il *tragodòs* Neottolema con l'*Oreste* euripideo, andato in scena per la prima volta quasi settant'anni prima, nel 408:

IG II² 2320 (*Didaskaliai*), col. 2, 18-31:

ἐπὶ Νικομάχου σατυρί	Sotto l'arcontato di Nicomaco (341/0 a.C.). Dramma satiresco:
Τιμοκλῆς Λυκούργωι	Timocle con <i>Licurgo</i> .
παλαιᾷ : Νεοπτόλεμ[ος]	(Tragedia) antica: Neottolema
Ὀρέστη Εὐριπίδο	con <i>Oreste</i> di Euripide.
ποιη : Ἀστυδάμας	Poeta vincitore: Astidamante
Παρθενοπαίωι ὕπε : Θετ[ταλός]	con <i>Partenopeo</i> , recitò Tessalo,
[Λυκά]ονι ὕπε : Νεοπτόλε[μος]	con <i>Licaone</i> , recitò Neottolema.
[Τιμο]κλῆς δεύ : Φρίξωι	Secondo: Timocle con <i>Frisso</i> ,
[ὕπε :] Θετταλός	recitò Tessalo,
[Οἰδῖ]ποδι ὕπε : Νεοπτόλ[εμος]	con <i>Edipo</i> , recitò Neottolema.
[Εὐάρ]ετος τρί	Terzo: Evareto
[Ἀλκ]μέ[ων]ι : ὕπε : Θεττα[λός]	con <i>Alcmeone</i> , recitò Tessalo,
[...λ]ηι : ὕπε : Νεοπτό[λε]	con..., recitò Neottolema.
[ὕπο : Θ]ετταλός ἐνίκα	Attore: vinse Tessalo.

- c. La fine dell'età classica e l'età ellenistica ci propongono un'ulteriore svolta, di rilevanza epocale: la diffusione a macchia d'olio del fenomeno teatrale al di fuori di Atene e, per così dire, la liberalizzazione delle riprese di drammi antichi sia ad Atene sia ovunque nel mondo greco ed ellenizzato, generalmente in occasioni agonistiche inserite in festival religiosi. Sotto questa luce si deve guardare anche la nascita del teatro romano 'alla greca' (commedie *palliatae* e tragedie *cothurnatae*), che tradizionalmente si data a partire dalla conquista romana di Taranto (272 a.C.) e dal dilagare di Roma in Magna Grecia e quindi in Sicilia (prima Guerra Punica, 264-241 a.C.). La diffusione a Roma del teatro greco in veste romana (cioè tramite adattamenti di famosi spettacoli greci alla lingua e alla mentalità latine: dunque riprese teatrali 'in traduzione') si può leggere come un vero e proprio gesto di auto-ellenizzazione, intesa non però nel senso romantico *ante litteram* di spontanea sottomissione culturale (come l'oraziano *Graecia capta ferum victorem cepit* suggestivamente *astrae*, essenzialmente a fini di programma poetico), ma in quello assai più prosaico dell'appropriazione e assimilazione entro i generosi confini del progetto imperialista in atto.³⁵

rappresentazione dei drammi, in funzione di memoria retrospettiva e di riattualizzazione, nell'Atene del 386 a.C., della grandezza politico-militare e culturale conosciuta dalla *pólis* nel V secolo.

³⁴ Per il testo greco delle *Didaskaliai*: Pickard-Cambridge (1996, pp. 149-157); Millis e Olson (2012).

³⁵ Utile sull'argomento Gentili (2006², pp. 89-100).

Sulla ripresa o re-performance antica del teatro greco classico si va coagulando una speciale branca di studi.³⁶ La circostanza, oltre che ovviamente opportuna in linea generale, è sintomatica del carattere a se stante di questo fenomeno storico-culturale, che si può definire un prodotto derivato e de-naturato dell'originaria prassi teatrale attica. I due giacimenti di documentazione fondamentali per questo aspetto sono di tipo materiale, e cioè iscrizioni, provenienti dai siti stessi delle rappresentazioni, e pitture vascolari, specialmente di ambito magnogreco e datate fra la tarda età classica e l'età ellenistica, raffiguranti episodi e situazioni del mito caratterizzati in senso scenico e drammaturgico.

La seguente scelta di iscrizioni esemplifica il fenomeno sia ad Atene, sia fuori dell'Attica. Nel primo esempio, concernente le Grandi Dionisie del 254 a.C., si registra l'esito dell'agone comico di *palaià dràmata*, per i quali dunque all'epoca esisteva una speciale categoria di concorso:³⁷

Atene, *Grandi Dionisie*, 254 a.C. (iscr. IVa Mette, ll. 18ss.):

Sotto l'arcontato di Alcibiade (255/4 a.C.)

agonoteta Nicocle:

commedia antica

vinse Callia

con *I misantropi* di Difilo

secondo Dioscuride

con *Il fantasma* di Menandro ecc.

Nei tre esempi che seguono, tutti pure datati all'età ellenistica, pertinenti a occasioni religiose diverse in luoghi diversi del mondo greco, la presenza di repliche di drammi antichi si evince per via indiretta nei primi due casi (rispettivamente, grazie alla menzione di un *didàskalos* e per il riferimento alla categoria dei «poeti di drammi nuovi»), in modo esplicito nel terzo caso:

Delfi (Focide), *Soteria*, III sec. a.C. (iscr. II D 2d Mette, ll. 58-62):

auleta: ...

regista (*didàskalos*): Filesio Beota figlio di Callias

poeti (?) comici (*komodòi*): Ierotimo di Tegea figlio di Ierocle,

Numenio di Argo figlio di Ermonatte,

Damotimo di Ambracia figlio di Timone

Magnesia sul Meandro (Asia Minore), *Romaia*, dopo il 150 a.C. (iscr. II B 2a Mette, ll. 2-11):

questi vinsero l'agone dei Romaia, poeti di drammi nuovi (καὶνῶν δραμάτων):

tragedie

Teodoro figlio di Dionisio con il dramma *Ermione*

³⁶ Fra i numerosi contributi recenti segnalo Le Guen (2007); Nervegna (2007); Ceccarelli (2010); Lamari (2015); e inoltre lo *Archive of Performances of Greek and Roman Drama*, comprendente un *database on line* degli allestimenti antichi consultabile all'URL: <<http://www.apgrd.ox.ac.uk/ancient-performance/performances>> [data di accesso: settembre 2016].

³⁷ Il testo greco delle iscrizioni si può leggere nella raccolta di Mette (1977).

attore Apollonio figlio di Apollonio
 commedie
 Metrodoro figlio di Apollonio con il dramma *I simili*
 attore Agatocle di Mileto figlio di Agatocleio
 drammi satireschi
 Teodoro figlio di Dionisio con il dramma *Tytes*

Tanagra (Beozia), *Sarapieia*, I sec. a.C. (iscr. II C 2 Mette, ll. 11-26):
 poeta di drammi satireschi
 Alessandro di Tanagra figlio di Glauco
 poeta di tragedie
 Asclepiade di Tebe figlio di Ikesias
 attore
 Diogene di Tebe figlio di Antigon
 poeta di commedie
 Posete di Atene figlio di Ariston
 attore
 Demetrio di Atene figlio di Demetrio
 tragedia antica
 Silano di Tebe figlio di Demetrio
 commedia antica
 Ipparco di Tebe figlio di Apollodoro
 epinicio
 Asclepiade di Atene figlio di Ikesias

L'altro tipo di fonti, le raffigurazioni vascolari, pure rappresenta un terreno sul quale è fiorito ed è in voga uno speciale filone di studi.³⁸ Il reperto più significativo, anzi sorprendente, in questo ambito di testimonianze è un cratere a campana apulo a figure rosse databile al decennio 380-370 a.C., conservato a Würzburg (Martin von Wagner Museum, inv. H 5697), noto fra gli specialisti *tout court* come 'cratere di Würzburg'.³⁹ Su una faccia del vaso è illustrata una scena indiscutibilmente teatrale, riferibile a uno spettacolo comico sulla base delle maschere grottesche dei due personaggi raffigurati. Sulla destra, una figura in abiti femminili ma volto maschile è seduta su un altare per scongiurare la cattura e con la destra impugna una spada mentre con la sinistra protende in alto un otre dal cui fondo spuntano due appendici in forma di piccoli piedi. Immediatamente sulla sinistra, una figura femminile è rappresentata in movimento, mentre si accosta all'altra porgendo un grosso cratere (con ricercato effetto metapoietico da parte del pittore). Nella situazione è facile e innegabile riconoscere una celebre scena della commedia *Le donne alle Tesmoforie* di Aristofane (conservata), che a sua volta mette in parodia una scena della tragedia *Telefo* di Euripide (perduta). In quest'ultima, l'eroe misio Telefo, introdottosi nell'accampamento acheo in Aulide, teneva sotto sequestro il piccolo Oreste, figlio di

³⁸ Trendall e Webster (1971); Taplin (1993); Green e Handley (1995); Taplin (2007). Per lo *status quaestionis*, molto utili i saggi raccolti in Bordignon (2015, soprattutto pp. 55-73; L. Rebaudo).

³⁹ Immagine, per esempio, in Green e Handley (1995, p. 52); Bordignon (2015, p. 48).

Agamennone, e minacciava di ucciderlo con la spada. Nella trasposizione parodica di Aristofane, il personaggio maschile, un Parente del tragediografo Euripide, travestito con abiti femminili si è introdotto clandestinamente in un rito riservato alle donne e, una volta scoperto, si rifugia sull'altare minacciando di trafiggere un 'bambino', in realtà un otre di vino, qualora esse tentino di catturarlo; una delle donne in scena accorre allora con il cratere, per raccogliere il 'sangue' del sacrificio (si intenda: il vino) nel caso in cui l'otre venga 'sgozzato'.⁴⁰

Occorre sviluppare una riflessione in ordine alla natura mediale dei due tipi di testimonianza, epigrafi e pitture vascolari. Mentre le iscrizioni ufficiali che registrano allestimenti in contesto festivo e agonistico sono da considerarsi fonti documentarie primarie e a loro modo 'oggettive' (anagrafiche) degli eventi teatrali, è meno semplice valutare il peso e l'ambito testimoniale delle fonti iconografiche. In primo luogo, sono davvero pochi i casi più o meno sicuri non di raffigurazione di una situazione della *koinè* mitica convenzionale, ma di effettiva citazione della scena di una *pièce* teatrale attica di età classica, come nel caso del cratere di Würzburg.⁴¹ In secondo luogo, non possiamo annullare lo specifico codice artistico della comunicazione figurativa. La poetica pittorica, non diversamente da quella letteraria, si appropria di eventi reali e della relativa memoria elaborandoli, manipolandoli e replicandoli serialmente in temi e soggetti tradizionali e repertoriali in funzione della domanda del mercato culturale e materiale. Per andare al cuore del problema, non è detto che alla scena raffigurata abbiano realmente assistito né il pittore né il committente né l'acquirente; non è neppure detto che la localizzazione della produzione vasaria (per esempio: Taranto) corrisponda alla localizzazione dell'evento teatrale (se tale è) rappresentato; e dunque il dipinto, diversamente dal monumento epigrafico, vale non come testimonianza documentaria 'oggettiva', ma come memoria di un'esperienza spettacolare, eventualmente ma non necessariamente vissuta dall'artista o dal committente nel proprio ambito geografico e culturale oppure altrove. L'autonomia semantica dell'immagine (il significante con i relativi significati che si generano presso i destinatari) rispetto all'evento reale, che in ultima analisi può averla ispirata, sconsiglia di stabilire una corrispondenza necessaria e univoca fra immagine dipinta e singolo evento. Una eventuale citazione vascolare di performance teatrale, insomma, è testimone *in primis* della circolazione non del contenuto iconografico (uno spettacolo teatrale identificato), ma

⁴⁰ Aristofane, *Le donne alle Tesmoforie* 750-755: «Parente: La sgozzo all'istante! – Donna A: No, ti supplico! Fa' di me quel che vuoi, per il suo bene. – Parente: Hai proprio una natura materna... Ma io la sgozzo lo stesso. – Donna A: Ah, creatura mia! Dammi il bacile dei sacrifici, Mania, perché io possa almeno raccogliere il sangue della mia creatura!».

⁴¹ L'incertezza, o quanto meno la non cogenza, di molte identificazioni proposte è bene esemplificata dal cratere a volute apulo Napoli, Museo Archeologico Nazionale 82270 (H 3249), nel quale una ricca raffigurazione con al centro Oreste, che abbraccia l'*omphalòs* delfico per scongiurare la cattura, viene ipoteticamente identificata con una scena delle *Eumenidi* di Eschilo. Taplin (2007, pp. 61-62), argomenta così l'identificazione (corsivi miei): «This pot does not capture any one scene or any one point within the play. [...] But this kind of combinatory evocation is totally characteristic of these tragedy-related vases, as will be seen repeatedly. [...] She [Artemis] is nowhere at all in the Aeschylean text, and it is unlikely that the performance tradition brought her on [...]. So she is simply there, as in pictures of other narratives, as a kind of companion figure to Apollo».

del *tòpos* figurativo (una situazione mitica rappresentata come situazione scenica, mediata o meno da una performance memorabile, attica o meno). Ciò che possiamo affermare è che uno stesso soggetto iconografico poteva assolvere con successo la sua funzione comunicativa nel mondo greco tanto nel luogo di produzione quanto in quello di consumo, anche quando questi erano molto distanti, a motivo della conoscenza e ricorrenza dei medesimi temi e motivi nei pur differenti contesti.⁴² Se l'iconografia è documento, lo è della circolazione di un'immagine, non della circolazione dell'oggetto rappresentato nell'immagine.⁴³

Un problema specifico – che si pone proprio a partire dalla scena aristofanea dipinta sul cratere di Würzburg – concerne la circolazione e la fruibilità di drammi della commedia attica di età classica, in particolare quella di contenuto politico, che si caratterizzava per la tessitura fitta e complessa di riferimenti satirici e allusioni ironiche alla spicciola cronaca sociale e politica di Atene, strettamente contemporanea e organica alla prima rappresentazione. Precisamente queste difficoltà di decodificazione puntuale dei drammi comici stimolarono ricerche testuali e studi interpretativi specializzati nel contesto della filologia ellenistica fin dal suo nascere ad Alessandria nel III sec. a.C.⁴⁴ Nell'ottica del presente contributo, è lecito presumere che eventuali repliche e riprese di commedie attiche al di fuori del contesto ateniese comportassero importanti rimaneggiamenti, o quanto meno un legame lento, rispetto agli allestimenti originari e alle relative registrazioni testuali (copioni).

Dopo questa digressione sulle trasformazioni che interessarono il teatro attico alla fine dell'età classica e in età ellenistica, e sul *trend* attuale della relativa ricerca specializzata, cerchiamo di trarne le conseguenze rispetto al tema delle testualizzazioni drammatiche. All'età ellenistica risalgono infatti i più antichi resti conservati di copioni teatrali o presunti tali. L'indizio fondamentale che consente di aprire un *dossier* di questo tipo, quando si ha dinanzi un frammento di rotolo di papiro contenente un testo drammatico noto o un testo mimetico altrimenti ignoto articolato in battute, è la presenza di simboli numerici a indicare ruoli parlanti.⁴⁵ Questo segnale, tuttavia, non è inequivoco: in molti casi, e in

⁴² Marconi (2004) esplora in questo senso la circolazione di ceramica attica figurata di esportazione in area magnogreca. Numerosi studi di Luca Giuliani (si vedano in bibliografia i saggi del 1996 e del 1999) svincolano le immagini vascolari di contenuto mitico e (putativamente) teatrale da precisi referenti e accentuano il *background* colto, nel senso di letterario, dei fruitori magnogreci di queste raffigurazioni.

⁴³ Per la concettualizzazione di questa prospettiva rimando agli eccellenti contributi di metodo svolti dai componenti del "Seminario Pots&Plays" e raccolti in Bordignon (2015, pp. 25-75), dove opportunamente si afferma l'interazione e l'interferenza di tre distinti livelli – il codice artistico/figurativo, il codice teatrale (performativo o letterario) e l'immaginario collettivo in relazione al variegato e cangiante patrimonio mitico e mitopoietico – e si colgono speciali legami e influenze reciproche, da un lato, fra la dimensione iconografica della pittura vascolare e l'immagine prodotta dalla scena teatrale e, dall'altro lato, fra la versione tragica di un mito e l'immaginario mitico collettivo. Importanti riflessioni teoriche nel contributo di Alessandro Grilli contenuto nella stessa raccolta.

⁴⁴ Montana (2015).

⁴⁵ Il caso più noto è P.Vindob. G 2315 (III/II sec. a.C.), che testimonia versi dell'*Oreste* di Euripide accompagnati da notazione musicale. Alla prima età romana imperiale risalgono, a titolo di esempio: P.Oxy. 67.4546 (I sec. d.C.), contenente versi dell'*Alceste* di Euripide (solo le battute del personaggio di

particolare in tutti i casi in cui il testo tràdito appartiene sicuramente a un dramma classico, si resta in dubbio, e in effetti si discute, se si tratti non di copioni di riprese teatrali, ma di selezioni di brani o antologie approntate per il riuso di parti drammatiche in *recitals* solistici a teatro o a simposio, oppure per lettura o studio privato.⁴⁶ La documentazione diretta, insomma, è troppo esigua e discussa perché possiamo farci un'idea dell'entità quantitativa e qualitativa dei riallestimenti post-classici di *pièces* classiche. In ogni caso, ai fini della nostra ricostruzione interessa soprattutto consolidare il concetto che le riprese, per le meccaniche stesse implicate dalle nuove occasioni, rappresentano un fenomeno distinto e diverso dalle messe in scena d'autore e in generale dall'arte drammaturgica del V secolo.

Tutto questo insieme di dinamiche e di circostanze, successive e non implicite all'originaria concezione e realizzazione dell'opera drammatica intesa come spettacolo, contribuisce a definire l'entità nuova, in un certo senso aliena, che denominiamo 'testo': cioè la registrazione in funzione analettica (*ex post*, o *post scaenam*), il copione estrapolata come una registrazione per segni paradigmatica e prescrittiva, messa nelle mani di un *attore-regista* e gravata della responsabilità di recuperare e surrogare la funzione mediale dell'*autore-regista-esecutore* rispetto alla messa in scena. In altre parole, il sostituto dell'autore assente è individuato nel combinato del libretto dell'opera e di un attore *tragodòs* o *komodòs* in funzione di *didàskalos*. Nella storia del gioco dialettico fra le istanze dell'autore-sovrano e quelle degli interpreti-esecutori, che deve avere sostanziato l'intero agire teatrale del V secolo, assistiamo qui alla rivalsa definitiva della categoria degli interpreti, detentori del testo, sulla finitezza del singolo autore e del relativo controllo sull'opera.



Figura 2 Testo e re-performance.

In assenza dell'autore, naturalmente il copione tràdito inizia a costituire il 'pre-testo' di un'intensa vicenda di manipolazione ad opera del regista e degli interpreti (nel linguaggio della filologia classica: interpolazioni). Mentre la filologia tradizionalmente intende le interpolazioni in termini di aggiunte e soppressioni arbitrarie al testo verbale

Admeto, con omissione di battute intercalate di Alcesti e del Coro); P.Oxy. 3.413v (II sec. d.C.), mimo adespoto *Charition*; P.Oxy. 36.2746 (I/II sec. d.C.), frammento tragico adespoto.

⁴⁶ La visione 'ottimistica' di Gentili (1979) è problematizzata, anche alla luce di nuovi elementi e acquisizioni della ricerca, da Nervegna (2007). Un esempio di copia di lettura è PSI 10.1176 (I sec. d.C.), che reca versi, forse di un'opera di Menandro, accompagnati dalle sigle numeriche dei ruoli drammatici.

del dramma (dunque falsificazioni), di fatto si trattò di rivisitazioni e riappropriazioni secondo la fisiologia dell'arte spettacolare, cioè di fenomeni connaturati alla dialettica viva e alla ri-negoziazione degli esecutori fra di loro e con il pubblico; la domanda stessa di riprese sarebbe stata altrimenti un gesto innaturale e scarsamente concepibile dal punto di vista socio-culturale. Pertanto, la prima stagione della registrazione testuale come surrogato dell'opera teatrale è segnata da mobilità e fluttuazione rispondenti non a una patologia della trasmissione, ma, contro la logica dominante della filologia, alla 'fisiologia' dell'arte spettacolare. Il vero atto rivoluzionario e di discontinuità destabilizzante nella storia del teatro greco classico va riconosciuto nello sdoganamento ufficiale della ripresa di opere già andate a concorso: da quel momento, con il ribaltamento dello sguardo prolettico sullo spettacolo nel suo contrario analettico, è naturale che i drammi abbiano intrapreso vie originali, inedite ed estranee alla possibilità di previsione e alla volontà dei loro autori.

Un evento tipico di reazione a questa fluidità delle registrazioni testuali che circolavano a servizio delle repliche è costituito dalla realizzazione ad Atene di un testo 'ufficiale' dei drammi, non a caso proprio sul finire dell'età classica e della libertà della *pòlis*. Verso il 330 a.C. – tre quarti di secolo dopo la morte di Euripide e Sofocle, più di mezzo secolo dopo l'ammissione di riprese di drammi antichi a teatro – l'oratore e uomo politico ateniese Licurgo fece redigere 'la' copia di Stato delle opere dei tre massimi poeti tragici attici. Il gesto va letto nel quadro della grave crisi politica in cui era piombata la secolare autodeterminazione delle Città-Stato greche, dopo la disfatta militare subita a Cheronea nel 338 a.C. che segnò l'avvento della supremazia macedone (pochi anni dopo, con la successione di Alessandro a Filippo sul trono di Macedonia, la supremazia divenne dominio e il vitale presupposto sociologico della comunicazione teatrale attica di età classica – la società e le istituzioni democratiche – si avviò al tramonto). È indubbio il carattere simbolico e idealizzante di questa operazione retrospettiva: ne è evidente, cioè, l'estraneità a qualsiasi tentativo di recuperare effettivamente l'originaria dimensione performativa dei drammi classici.⁴⁷ L'impresa dovette fissare un'istantanea dello stato attuale di testi da tempo fluttuanti. Si discute – e purtroppo non abbiamo modo di stabilire – se la testualizzazione includesse le componenti extra-verbali. Questa tappa riveste un ruolo-chiave nella storia della 'denaturazione' delle opere drammatiche, perché la copia ufficiale ateniese fu acquisita qualche decennio più tardi nella Biblioteca tolemaica di Alessandria d'Egitto, andando ad alimentare lo *step* successivo e finale di questa vicenda e del nostro tentativo di ricostruzione tipologica.

⁴⁷ La tradizionale lettura di questo atto prescritto da Licurgo come operazione filologica *ante litteram* appare anacronistica, dal momento che, se un intento 'filologico' (nel senso di 'ricostruttivo') vi fosse stato, non si capisce come, in relazione alla drammaturgia attica, esso avrebbe potuto storicamente prescindere dalla dimensione aurale e performativa alla quale i soggetti coinvolti erano ancora perfettamente organici. Sulla valenza simbolica e ideologica della copia ateniese dei tragici si veda Scodel (2007); inoltre Hanink (2014).

4. Dall'edizione filologica antica all'«idolo» testuale

Il punto di arrivo dell'evoluzione della registrazione scritta dei drammi è la copia che funge da strumento di fruizione individuale della sola componente poetica, estraneo alla dimensione spettacolare (libro di lettura). Il tipo è rappresentato storicamente dall'edizione filologica antica, cioè il prodotto di un processo colto di restituzione della parola poetica alla sua veste putativamente autentica in rapporto all'autografo. La genesi di questa operazione si colloca nel quadro della politica culturale dell'Egitto tolemaico nell'alto Ellenismo (III-II sec. a.C.), nel cui seno si formò quella che si definisce 'filologia alessandrina'. La nuova dinastia greco-macedone impostasi sul millenario regno egizio concepì un progetto di autoaccreditamento nello scacchiere dei nascenti regni ellenistici, mediante l'appropriazione idealmente integrale del patrimonio culturale della civiltà greca precedente, un 'trasloco' da realizzarsi su un binario strategico: l'attrazione ad Alessandria di poeti, intellettuali e scienziati greci militanti, che andarono a costituire e alimentare l'organico del Museo; e l'accaparramento materiale di copie testuali delle opere, *in primis* dei generi poetici dell'epica, della lirica e del teatro: un epocale programma di registrazione e archiviazione della *paidèia* tradizionale greca, per cui fu concepita la costruzione della famosa Biblioteca – costruzione nelle accezioni propria (edilizia, organizzativa) e traslata (ideologico-culturale e mitico-simbolica) del termine. Possiamo individuare nello stato anarchico di trasmissione manoscritta rispecchiato nelle opere reperite e accumulate ad Alessandria da ogni dove, e nelle aporie che ne derivavano specialmente quando si dava la possibilità della collazione di copie diverse della medesima opera (il caso più emblematico è quello della poesia omerica), i fattori concreti che portarono anzitutto a isolare interrogativi su paternità, autenticità e correttezza delle opere stesse, e di conseguenza a mettere a punto e a perfezionare passo dopo passo una metodica della disambiguazione e dell'emendamento (*diòrthosis*, 'correzione'); da cui lo sviluppo della filologia come disciplina tecnica di tipo professionale.⁴⁸

In questo processo culturale di raccolta e vaglio testuale si situa il passaggio dalla costellazione di copie di un'opera drammatica (copioni, copie da riuso, copie di consumo, la copia 'ufficiale' di Atene), intrinsecamente eccentriche rispetto all'opera performata e fra loro divergenti, alla copia emendata dell'opera, l'esemplare singolo da collocare nello scaffale della Biblioteca tolemaica come ufficialmente rappresentativo dello stadio più autentico restituibile in rapporto all'autografo. Acquistava evidenza la diversità sostanziale fra la tradizione (le copie) di un'opera e l'opera stessa, fra i testimoni manoscritti e 'il' testo. L'edizione filologica (*èkdosis*) si pone e si qualifica da sé come restituzione del testo univoco certificato, e pertanto autorevole e autoritativo, dal quale d'ora in poi è augurabile trarre le nuove copie dell'opera che si vogliano dotate del marchio dell'attendibilità. Ed è precisamente in questo punto della vicenda che si pone un problema storico sostanziale e assai dibattuto. La filologia alessandrina sembra portarsi addosso una parte di responsabilità nell'obliterazione delle componenti extra-testuali della produzione poetico-musicale.⁴⁹ Le

⁴⁸ Montana (2012 e 2015).

⁴⁹ Il dibattito si è sviluppato in particolare come discussione sulle fonti utilizzate dal filologo alessandrino Aristofane di Bisanzio (III-II sec. a.C.) per tentare di ristabilire la colometria (cioè il *layout* delle parti

ragioni di questa rimozione rimangono oscure.⁵⁰ A un livello di superficie del problema, si può argomentare che fu una scelta obbligata, imposta dai gravi limiti della tecnologia della registrazione disponibile; si può evocare il *trend* competitivo, interno alle opere stesse, fra testo, musica e ritmo, sfavorevole alle componenti extra-verbali tanto nella produzione poetica stessa quanto nella riflessione estetica di filosofi e retori a partire dalla tarda età classica (si pensi alla *Poetica* di Aristotele). Fra le cause dell'omissione sembra ragionevole includere anche il carattere ampiamente convenzionale e standardizzato del codice musicale tradizionale antico, che almeno fino alla 'rivoluzione musicale' degli ultimi anni del V sec. a.C. (uno dei cui protagonisti fu Euripide) poteva avere reso superflua, antieconomica o scarsamente urgente la registrazione grafica.⁵¹ Qualsiasi spiegazione, tuttavia, urta in modo imbarazzante con il dato di fatto della persistenza della vita performativa e ripformativa delle opere teatrali e poetico-musicali in svariati agoni festivi celebrati in tutto il mondo ellenizzato, negli stessi decenni e secoli in cui la filologia testuale veniva alla luce e fioriva.

Un contributo alla soluzione dell'interrogativo storiografico può venire considerando la valenza ideologica dell'operazione culturale tolemaica. Alla riduzione dell'opera teatrale a registrazione testuale filologicamente costituita è connaturato un atteggiamento di procacciamento, fissazione, custodia e sacralizzazione idealizzante della registrazione stessa, il cui movente è in definitiva politico; dunque estraneo, almeno in partenza, a istanze di natura strettamente estetica e artistica, cioè interessate all'essenza performativa storica e attuale delle opere. A questo atteggiamento, che perviene in ultima istanza a una sorta di idolatria della parola scritta, decontestualizzandola e mistificandola astoricamente a simbolo culturale e vessillo ideologico assoluto, in definitiva possiamo conferire il titolo di 'classicismo'. Nella ricezione colta alessandrina, il teatro attico sperimenta quella mutazione in genere *letterario* che conoscerà una lunga fortuna, ancora attuale, come serbatoio di lettura e studio e come repertorio di modelli. Questa è l'accezione di 'testo', come equivoco sinonimo letterale di 'opera', di cui si appropriano prima la civiltà greco-romana, quindi l'immenso fiume della cultura tardoantica e medievale, a Oriente come a Occidente, fino all'Umanesimo occidentale e oltre. Sotto questa luce, il teatro attico appare come la materia passiva e involontaria di quella che può essere definita a sua volta una performance storico-culturale più che bimillenaria, il cui esito è la sostituzione del testo all'opera: si è finito per esorcizzare l'irrimediabile volatilità della performance drammatica

liche dei drammi secondo la loro struttura metrica): testi e partiture degli esecutori, oppure copie di consumo sprovviste di indicazioni ritmico-musicali? La risposta potrebbe stare nel mezzo: la scarsa documentazione disponibile sembra testimoniare un ricorso non sistematico ma episodico a copie professionali (Prauscello 2003, 2006). Ne conseguirebbe che i filologi alessandrini fossero interessati in prima istanza al testo poetico e non alla dimensione 'multimediale' e performativa dei drammi. Per una sintesi della questione: Montana (2015, p. 66).

⁵⁰ Che si tratti di 'rimozione', e non di indisponibilità o ignoranza dei dati, lo dimostra fra l'altro l'attenzione alessandrina per le informazioni contestuali circa la prima rappresentazione dei drammi, che erano tratte dalle *didaskaliai* epigrafiche ateniesi e dagli studi aristotelici in materia e che trovarono la loro espressione concreta nella composizione di *hypothèseis*, paratesti documentari contenenti informazioni su data e allestimento del dramma, concorrenti e graduatoria del relativo agone, composizione del Coro, ecc., la cui ideazione è attribuita ad Aristofane di Bisanzio. Un esempio di *hypothesis* comica sopra, nota 29.

⁵¹ In proposito rimando ancora una volta al saggio di Eleonora Rocconi in questo volume.

aurale rifugiandosi nella materialità rassicurante della traccia poetico-testuale, tramandata in copie manoscritte (papiri, codici medievali) assunte a pezzi unici inestimabili perché rari superstiti di tradizioni decimate, intrinsecamente (e comprensibilmente) vocati ad assumere nella ricezione colta una statura non meno che totemica. La filologia razionalista perverrà per gradi, sobriamente e senza gran spreco d'imbarazzi e di clamori, a prendere coscienza dell'immensa distanza che separa i più remoti capostipiti tradizionali ricostruibili sulla base dei testimoni manoscritti (usualmente possiamo attingere lo stadio medio-bizantino, al più quelli romano-imperiale e tardoantico) dalle opere di cui essi sono un'esile traccia. La teoria stemmatica, tentando di fissare con onestà il *target* possibile della critica testuale (l'archetipo della tradizione superstita), ha disvelato sommessamente l'inattingibilità dell'originale, comunque ce lo figuriamo (autografo o prima performance dell'opera).

In una simile dinamica di ricezione dell'opera *tout court* come registrazione scritta del testo poetico, persino il processo di confezione grafica e redazionale del manoscritto – il livello apparentemente più elementare, meccanico e inerte della testualizzazione – incarna un frangente rilevante nella storia dell'interpretazione (nell'accezione di performance) dell'opera trascritta. Nella secolare trasmissione manuale del teatro attico, i copisti degli *scriptoria* medievali e i loro ignoti committenti si sono guadagnati un posto fra i soggetti responsabili del processo di attualizzazione delle opere, assicurando interpretazioni (episodi di re-performance) tanto distanti dall'intenzione poetica originale, quanto determinanti per la conservazione e influenti sulla ricezione delle opere nel tempo.⁵²

Giunti al termine di questo esperimento di ricostruzione tipologica della registrazione dell'opera drammatica antica fra la tarda età greca arcaica e il Medioevo, possiamo constatare in sintesi che le testualizzazioni sono venute realizzandosi e trasformandosi nel tempo come prodotti della negoziazione di categorie diverse e, a volte, fra loro polari: oralità e scrittura, spettacolo e libro, paternità dell'opera e sua esecuzione/interpretazione, performatività e fruizione privata, confronto agonistico e reminiscenza 'citazionale', discorso civico attuale e costruzione di modelli – e così via. Se consideriamo la stagione più densa e influente di questa esperienza culturale, cioè il teatro attico del V-IV sec. a.C., l'identificazione dell'opera drammatica con il singolo evento performativo incastonato in un ben determinato quadrante spazio-temporale porta a definire la prima performance del dramma come fulcro o asse di simmetria di un sistema di testualizzazioni che disegnano un movimento divergente (Figura 3). L'autografo dell'autore e i copioni da esso ricavati ammettono una distanza fisiologica dalla performance, in quanto concepiti in funzione prolettica e ordinati ad approssimare in anticipo lo spettacolo per tutte o alcune delle sue chiavi espressive; in questo senso, l'autografo stesso non è esente da una potenziale eccentricità rispetto allo spettacolo. Dall'altro lato della simmetria, copie di consumo, copioni da riuso e ricostruzioni filologiche antiche disegnano una divaricazione crescente dalla performance, nella misura in cui perdono funzioni e significati ad essa connaturati e ne assumono altri ad essa originariamente estranei. Nel dispiegarsi della forbice in direzione del nostro presente riconosciamo la parzialità ineludibile degli obiettivi della filologia tradizionale; e cogliamo

⁵² Sul tema, *e.g.*, Canfora (2002).

a colpo d'occhio l'ennesimo dei 'drammi greci': l'impellenza della riflessione – peraltro già avviata – su obiettivi, strumenti e metodi della filologia classica odierna.⁵³

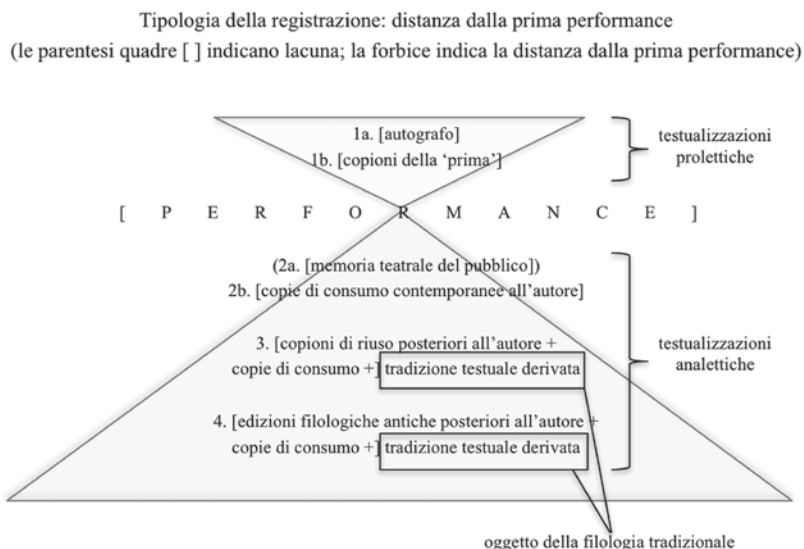


Figura 3 Quadro di sintesi: performance, testualizzazioni, filologia.

Bibliografia

In ragione del taglio di questo contributo, la bibliografia citata è ampiamente selettiva.

- Bordignon G. (2015) (a c. di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini, Guaraldi, [online]
URL: <http://www.egramma.it/eOS2/archivio_pdf/Qe04.pdf> [data di accesso: settembre 2016].
- Canfora L. (2002), *Il copista come autore*, Palermo, Sellerio.
- Ceccarelli P. (2010), *Changing Contexts: Tragedy in the Civic and Cultural Life of Hellenistic City States*, in Gildenhard I. and M. Revermann (ed. by), *Beyond the Fifth Century. Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin/New York, De Gruyter, pp. 99-150.
- Csapo E., H.R. Goette, J.R. Green, P. Wilson (2014) (ed. by), *Greek Theatre in the Fourth Century B.C.*, Berlin/Boston, De Gruyter.
- Di Benedetto V., E. Medda (1997), *La tragedia sulla scena. La tragedia greca in quanto spettacolo teatrale*, Torino, Einaudi.
- Di Marco M. (2009²) [2000], *La tragedia greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*, Roma, Carocci.

⁵³ Si vedano, a mero titolo di esempio, le riflessioni svolte da Klooster (2014) sulle opportunità offerte dalla *New Philology*.

- Gammarcurta T. (2006), *Papyrologica scaenica. I copioni teatrali nella tradizione papiracea*, Alessandria, Edizioni dell'Orso.
- Gentili B. (1979), *Poeta-committente-pubblico*, in Bianchi Bandinelli R. (dir.), *Storia e civiltà dei Greci*, III, Milano, Bompiani, pp. 209-254.
- Gentili B. (2006²) [1977], *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro greco e teatro romano arcaico*, Roma, Bulzoni (trad. ingl. *Theatrical Performances in the Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theater*, Amsterdam, Gieben 1979).
- Gentili B. (2006⁴) [1984], *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Roma/Bari, Laterza.
- Giuliani L. (1996), *Rhesus Between Dream and Death: On the Relation of Image to Literature in Apulian Vase-Painting*, «Bulletin of the Institute of Classical Studies», 41, pp. 71-86.
- Giuliani L. (1999), *Contenuto narrativo e significato allegorico nell'iconografia della ceramica apula*, in De Angelis F. und S. Muth (hrsg. von), *Im Spiegel des Mythos. Bilderwelt und Lebenswelt*, Atti del colloquio (Roma, 19-20 febbraio 1998), Wiesbaden, Reichert, pp. 43-52.
- Green R., E. Handley (1995), *Images of the Greek Theatre*, London, British Museum.
- Grilli A. (2015), *Mito, tragedia e racconto per immagini nella ceramica greca a soggetto mitologico (V-IV sec. a.C.): appunti per una semiotica comparata*, in Bordignon G. (a c. di), *Scene dal mito. Iconologia del dramma antico*, Rimini, Guaraldi, pp. 103-143.
- Hanink J. (2014), *Lycurgan Athens and the Making of Classical Tragedy*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Hanink J. (2015), *'Why 386 BC?' Lost Empire, Old Tragedy and Reperformance in the Era of the Corinthian War*, «Trends in Classics», 7, pp. 277-296.
- Havelock E.A. (1973), *Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, Roma/Bari, Laterza [ed. or. *Preface to Plato*, Cambridge (Mass.)/London, The Belknap Press of Harvard University Press 1963].
- Havelock E.A. (1980), *The Oral Composition of Greek Drama*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., 6, pp. 61-113.
- Klooster J. (2014), *New Philology and Ancient Editors. Some Dynamics of Textual Criticism*, in Bod R., T. Weststeijn and J. Maat (ed. by), *The Making of the Humanities*, III: *The Modern Humanities*, Amsterdam, Amsterdam University Press, pp. 251-265.
- Lamari A.A. (2015) (ed. by), *Reperformances of Drama in the Fifth and Fourth Centuries BC: Authors and Contexts*, «Trends in Classics», 7, pp. 181-402.
- Le Guen B. (2007), *Décadence d'un genre? Les auteurs de tragédie et leurs œuvres à la période hellénistique*, in Le Guen B. (éd. par), *A chacun sa tragédie? Retour sur la tragédie grecque*, Rennes, Presses Universitaires, pp. 85-139.
- Marconi C. (2004), *Images for a Warrior. On a Group of Athenian Vases and their Public*, in Marconi C. (ed. by), *Greek Vases, Images, Contexts and Controversies*, Proceedings of the Conference sponsored by The Center for the Ancient Mediterranean at Columbia University, 23-24 March 2002, Leiden, Brill, pp. 27-40.
- Mastromarco G. (1997), *Pubblico e memoria teatrale nell'Atene di Aristofane*, in Thiercy P. et M. Menu (éd. par), *Aristophane. La langue, la scène, la cité*, Actes du colloque de Toulouse 17-19 mars 1994, Bari, Levante Editore, pp. 529-548.
- Mastromarco G. (2006), *La paratragodia, il libro, la memoria*, in Medda E., M.S. Mirto e M.P. Pattoni (a c. di), *Κομφοδοτραγωδία. Intersezioni del tragico e del comico nel teatro del V secolo a.C.*, Pisa, Edizioni della Normale, pp. 137-191.
- Mette H.J. (1977), *Urkunden dramatischer Aufführungen in Griechenland*, Berlin/New York, De Gruyter.

- Millis B. W., S. D. Olson (2012) (ed. by), *Inscriptional Records for the Dramatic Festivals in Athens. IG IP 2318-2325 and Related Texts*, Leiden/Boston, Brill.
- Montana F. (2012), *La filologia ellenistica. Lineamenti di una storia culturale*, Pavia, Pavia University Press.
- Montana F. (2015), *Hellenistic Scholarship*, in Matthaios S., F. Montanari and A. Rengakos (ed. by), *A Companion to Ancient Greek Scholarship*, Leiden/Boston, Brill, pp. 60-183.
- Nervegna S. (2007), *Staging Scenes or Plays? Theatrical Revivals of "Old" Greek Drama in Antiquity*, «Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik», 162, pp. 14-42.
- Pickard-Cambridge A. (1996), *Le feste drammatiche di Atene*, Firenze, La Nuova Italia [ed. or. *The Dramatic Festivals of Athens*, Oxford, Oxford University Press, 1968²].
- Prauscello L. (2003), *Ecdotica alessandrina e testi con notazione musicale. La testimonianza dei papiri fra prassi esecutiva e trasmissione testuale*, in Battezzato L. (a c. di), *Tradizione testuale e ricezione letteraria antica della tragedia greca*. Atti del Convegno, Scuola Normale Superiore, Pisa 14-15 giugno 2002, Amsterdam, A.M. Hakkert, pp. 57-76.
- Prauscello L. (2006), *Singing Alexandria. Music between Practice and Textual Transmission*, Leiden/Boston, Brill.
- Rossi L.E. (1992), *L'ideologia dell'oralità fino a Platone*, in Cambiano G., L. Canfora e D. Lanza (dirr.), *Lo spazio letterario della Grecia antica*, I/1, Roma, Salerno Editrice, pp. 77-106.
- Scodel R. (2007), *Lycurgus and the State Text of Tragedy*, in Cooper C. (ed. by), *Politics of Orality*, Leiden/Boston, Brill, pp. 129-154.
- Taplin O. (1993), *Comic Angels and Other Approaches to Greek Drama through Vase-Paintings*, Oxford, Clarendon Press.
- Taplin O. (2007), *Pots & Plays. Interactions between Tragedy and Greek Vase-Painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, Getty Museum, [online] URL: <<http://www.getty.edu/publications/virtuallibrary/0892368071.html>> [data di accesso: settembre 2016].
- Thomas R. (1989), *Oral Tradition and Written Record in Classical Athens*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Thomas R. (1992), *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.
- Thomas R. (2001), *Literacy in Ancient Greece: Functional Literacy, Oral Education and the Development of a Literate Environment*, in Olson D.R. and N. Torrance (ed. by), *The Making of Literate Societies*, Malden (Mass.)/Oxford, Blackwell, pp. 68-81.
- Thomas R. (2009), *Writing, Reading, Public and Private 'Literacies': Functional Literacy and Democratic Literacy in Greece*, in Johnson W.A. and H.N. Parker (ed. by), *Ancient literacies*, Oxford, Oxford University Press, pp. 13-45.
- Todisco L. (2012) (a c. di), *Ceramiche a figure rosse della Magna Grecia e della Sicilia*, I-III, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- Trendall A.D., T.B.L. Webster (1971), *Illustrations of Greek Drama*, London, Phaidon Press.
- Wilson P. (2000), *The Athenian Institution of the Khoregia. The Chorus, the City and the Stage*, Cambridge/New York, Cambridge University Press.

Sitografia

Archive of Performances of Greek and Roman Drama, [online] URL: <<http://www.apgrd.ox.ac.uk/ancient-performance/performances>> [data di accesso: settembre 2016].

Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale

Alessandro Cecchi

1. La performance rimediata

«Che cos'è insomma l'aura?
Una singolare trama di tempo e
spazio: l'apparizione unica di una
lontananza, per quanto prossima
essa sia»
(Benjamin [1936] 2012, p. 8)

Nel 2015 ricorreva il ventesimo anniversario della morte di Arturo Benedetti Michelangeli, avvenuta a Lugano, Svizzera il 12 giugno 1995. La Radiotelevisione Svizzera di lingua Italiana ha commemorato l'evento il 14 giugno con una lunga puntata del programma musicale *Paganini* (112').¹ La puntata ha alternato collegamenti in studio, estratti di registrazioni audiovisive su Michelangeli (performance pianistiche, apparizioni televisive, interviste, documentari) e una conversazione con Piero Rattalino, critico musicale e autore di pubblicazioni sul pianista bresciano (2006; 2013). Pochi giorni dopo, il 19 giugno, la Rai Radiotelevisione Italiana lo ha ricordato trasmettendo il documentario *Arturo Benedetti Michelangeli* (62'), scritto e diretto da Nino Bizzarri.² In entrambi i casi è andato in onda un Michelangeli mediale, conformemente ai canoni dalla comunicazione televisiva, fondata su dinamiche intertestuali (Fiske 1987; Jensen 1999) chiamate a esplorare il grande archivio dell'immaginazione intermediale (Montani 2010). L'istanza della rimediazione (Bolter, Grusin 1999) domina oggi a tal punto il sistema dei media da avere soppiantato concettualmente la stessa riproducibilità tecnica (Benjamin 1936, 2012): quest'ultima è spesso una mera funzione della rimediazione, perfino nel caso paradigmatico della produzione discografica.

Nel giugno 2015 la Warner Classics ha lanciato un elegante cofanetto dedicato al pianista (14 CD). In copertina una foto in bianco e nero lo ritrae intento ad accendersi una sigaretta con un fiammifero. La foto, di gusto vintage, è filtrata da un retino che esalta la

¹ La puntata del programma di Giovanni Conti, diretto da Roberta Pedrini e condotto da Giada Marsadri con la partecipazione di Giusi Boni, è andata in onda su La 1, canale della RSI ed è tuttora reperibile in podcast (URL: <<http://www.rsi.ch/la1/programmi/cultura/paganini/>> [data di accesso: 11/11/2016]).

² Il documentario è prodotto da Gloria Giorgianni per Anele, in collaborazione con Rai 1, che lo ha trasmesso in seconda serata.

patina depositata dal tempo e stabilisce un rapporto iconico con Michelangeli. Questo, in piano americano, emerge dallo sfondo nero in una lontananza auratica, in un atto che esula completamente dalla performance pianistica. Tuttavia le mani sono ben visibili e quel gesto della vita quotidiana tradisce quella stessa eleganza che caratterizzava le sue performance, quando le stesse mani lavoravano sulla tastiera di uno Steinway: il gesto si fa metafora dell'ineffabilità dello stile, stabilendo un'equivalenza tra Michelangeli musicista e Michelangeli persona. Si tratta, ancora, di una persona mediale, colta in un gesto che a sua volta è la rimediazione di uno stereotipo cinematografico (Schweinitz 2011). Ciò riporta il discorso a una circolarità che attesta l'immagine mediale come nesso di stile individuale, per definizione irripetibile, e ripetizione di un modello culturale in funzione della sua riproduzione tecnologica.

Sullo sfondo nero, il titolo del cofanetto è dato dal lungo e altisonante nome del pianista, rosso, e dalla scritta, bianca, «THE COMPLETE WARNER RECORDINGS». L'unico altro elemento grafico che figura in copertina è il logo dell'etichetta, bianco su sfondo blu, ultimo atto di appropriazione di un ampio catalogo di registrazioni di Michelangeli. Nel 2013, data dell'acquisizione del catalogo EMI Classics, la Warner Classics si era affrettata a sostituire il logo sulle copertine delle raccolte della collana «ICON», dedicate alle leggende della performance, tra cui il cofanetto del 2008 dedicato a Michelangeli (4 CD). Il cofanetto più recente, oltre al catalogo EMI, che già includeva le registrazioni per La Voce del Padrone, racchiude anche quelle dei cataloghi Teldec (ex Telefunken) e Fonit Cetra, acquisiti da Warner Music rispettivamente nel 1988 e nel 1998. Sul retro del cofanetto sono ripercorsi i tratti del discorso su Michelangeli: enigmaticità («an enigmatic figure»), eccellenza estetica («the elevated beauty and poetry of his playing»), maestria tecnica («superhuman precision»). Vi si spiega che il cofanetto raccoglie registrazioni effettuate tra il 1939 e il 1975 e include tre inediti («three previously unreleased tracks») – anche se la registrazione dei primi tre numeri di *Faschingsschwank aus Wien* op. 26 di Schumann aggiunge ben poco al repertorio noto del pianista.

Il senso dell'operazione si chiarisce se notiamo che Michelangeli aveva pubblicato tutta l'op. 26 e tutto *Carnaval* op. 9 di Schumann con la Deutsche Grammophon, recuperando una registrazione londinese del 1957. Si tratta, pertanto, di una strategia commerciale: in un mercato saturo di edizioni di Michelangeli non sarà vano rimarcare che il ciclo di Schumann non è del tutto assente dal catalogo Warner. A esigenze di concorrenza risponde anche l'eleganza del confezionamento e le molte foto di Michelangeli, definite «rare», che compaiono in copertina, sulle 14 custodie dei CD e all'interno del booklet, per gentile concessione degli Amici della Musica di Arezzo. Tutto per indurre gli appassionati e perfino i collezionisti seriali ad acquistare questa raccolta di raccolte, ultima tappa di un percorso di riversamenti e riedizioni discografiche del suono e dello stile di Michelangeli che non pare destinato a concludersi. La museificazione implicita nel concetto di raccolta si spinge qui fino all'imbalsamazione: tolte le viscere, il corpo della performance è serbato in un elegante sarcofago, che tuttavia è prodotto in serie e riporta, da un lato, un codice a barre numerico che lo identifica in quanto merce. La rimediazione è sia un bisogno sociale e culturale, sia un'istanza economica.

Nel 2002 la Deutsche Grammophon aveva già provveduto a raccogliere le registrazioni complete di Michelangeli in un cofanetto che si autodefiniva «Collectors Edition» (8 CD). La raccolta è uscita poco dopo anche nella sua forma liquida, che permette l'acquisto di singole tracce MP3 di qualità non eccelsa.³ Nell'era del digitale o del «post-digitale» – finita la «rivoluzione» il digitale è ormai parte integrante della nostra quotidianità (Negroponte 1995) – pare un'opzione scontata, eppure è già obsoleta: le condizioni attuali consentirebbero il download di formati compressi con una perdita di dati minima o addirittura di formati lineari non compressi, garantendo una qualità notevolmente superiore. La Deutsche Grammophon poteva contare sulla continuità con il passato. La collaborazione con Michelangeli era stata duratura: dall'edizione di Schumann (1971) si era protratta fino all'uscita, nell'ottobre 1990, dell'ultimo disco, con i Concerti K 415 e K 450 di Mozart, basati sulla registrazione live effettuata il 27 gennaio 1990 alla Musikhalle di Amburgo con la NDR-Sinfonieorchester diretta da Cord Garben. Fedele all'iconografia delle altre edizioni Deutsche Grammophon, la copertina del cofanetto esalta il volto del pianista. La sua concentrazione, l'inclinazione dello sguardo, la tensione della fronte e quella, caratteristica, delle labbra e della mandibola, mostrano che sta suonando un pianoforte. Il profilo, non a caso, è quello che sarebbe offerto allo spettatore di un recital, per quanto magnificato dall'obiettivo fotografico. È una foto in bianco e nero, ma una forte illuminazione frontale rende Michelangeli studiatamente più presente, più vicino. Anche l'immediatezza è rimediata.

La raccolta Deutsche Grammophon era uscita lo stesso anno di un libro su Michelangeli dal sottotitolo indicativo: *Gratwanderungen mit einem Genie*, tradotto *In bilico con un genio* (Garben 2004), con la conseguente perdita del senso della fatica del percorso su una cresta montana. L'autore, Cord Garben, oltre a direttore d'orchestra delle ultime incisioni mozartiane è stato direttore di produzione e di incisione di tutte le registrazioni di Michelangeli per Deutsche Grammophon dal 1980 in poi. Il libro è una testimonianza preziosa non soltanto perché proviene da un punto di vista interno alla produzione discografica – Garben è consapevole delle dinamiche di costruzione dell'immagine mediale di Michelangeli – ma anche per il CD allegato. Questo contiene per lo più tracce da incisioni editate da Deutsche Grammophon, a esclusione della prima traccia, che contiene una registrazione inedita di una sessione di prove del *Concerto K 466* di Mozart, realizzata nel 1988 in vista della penultima produzione discografica di Michelangeli. Vi sentiamo una voce baritonale, quella di Michelangeli, amplificata dall'acustica della sala. È una voce notevolmente abbassata e approfondita rispetto a quella delle interviste televisive degli anni Sessanta, forse solo perché risoluta e collerica, a fronte dell'eloquio timido e impacciato delle interviste. Si tratta, d'altra parte, di una registrazione rubata al pianista. Lo seguiamo mentre passa in rassegna numerosi passaggi accompagnato da Garben al secondo pianoforte e illustra, in italiano, la sua interpretazione della partitura. Si tratta di un'analisi basata su un'«intuizione informata», strettamente finalizzata alla performance (Rink 1990; 2002). La registrazione offre una rappresentazione plastica della concezione del testo di Michelangeli. La lettura è prevalentemente fraseologica; non però nel senso teorico di Hugo Riemann, bensì in

³ URL: <<http://www.deutschegrammophon.com>> [data di accesso: 11/11/2016].

quello pratico del fraseggio: esprime una precisa identificazione dell'inizio e della fine di incisi, motivi, frasi, temi, sezioni formali in quanto portatori del senso musicale declinato in funzione espressiva; il tutto è finalizzato alla gestione di una retorica o, meglio, di una 'drammaturgia' della performance come strategia comunicativa.

Il documento sonoro completa le informazioni di testimoni diretti come l'allieva Lidia Kozubek (2003). Il dato testuale è rispettato nei minimi dettagli. Michelangeli presta attenzione ai più minuti aspetti grafici della notazione: segue i segni d'interpunzione musicale, massimizza la differenza tra le modalità di attacco e sostegno delle note (legato, slegato, staccato, sforzato, accentato ecc.) in combinazione con gradazioni anche minime del pedale di risonanza. L'attenzione è tutta per i fraseggi, in stretta relazione con aspetti non secondari della tecnica pianistica, come le diteggiature, pensate in funzione della resa espressiva e delle articolazioni considerate corrette. Tutto ciò deve qualcosa allo studio del violino, frequentato per un breve periodo dal giovanissimo Michelangeli: il pianista pare impegnato a riprodurre al pianoforte, con l'ausilio di rapporti di durate, dinamiche, accenti, in combinazione con il dosaggio del tocco, alcune tecniche dell'arco, dal gesto del portamento, alla definizione di arcate virtuali.

In base alla riflessione di Adorno per una teoria della «riproduzione musicale» (2001), cioè una teoria della performance intesa come resa corretta e appropriata del pensiero musicale rappresentato nella partitura (questo il senso del termine invalso nella scuola di Arnold Schönberg), si dovrebbe ascrivere a Michelangeli un'interpretazione «neumatica» del testo. In Adorno il «neumatico» viene distinto sia dal momento «mensurale», riferito agli aspetti «simbolici» e almeno tendenzialmente univoci della notazione musicale, sia dal momento «idiomatico», che riguarda gli aspetti linguistici o 'dialettali' di un brano e presuppone una conoscenza dello stile esecutivo e del codice espressivo di una determinata epoca o di un determinato compositore (2001, pp. 88-89). Adorno riporta il «neumatico» a una paradossale imitazione di tutto ciò che nelle partiture è nascosto (2001, p. 13). Il termine «neumatico» è coniato da Adorno sulla scorta dello studio sulle notazioni antiche di Hugo Riemann nei primi volumi dello *Handbuch der Musikgeschichte* (1905); esso indica il residuo mimetico delle notazioni musicali più antiche, dette chironomiche proprio perché, almeno secondo alcune ipotesi tuttora in campo, i loro segni, i neumi, sarebbero derivati per imitazione del movimento della mano del *praecentor*. Questo aspetto mimetico si sarebbe trasferito, a giudizio di Adorno, alle successive notazioni simboliche, basate invece su una codifica di segni convenzionali. Secondo Adorno l'eredità dei neumi andrebbe individuata nei segni di fraseggio e interpunzione della notazione moderna, che non tanto prescrivono quanto suggeriscono, per analogia, l'articolazione formale ed espressiva del brano musicale (2001, pp. 76-86).

Il presupposto di Adorno – e di Michelangeli – si situa in una precisa retorica: quella dell'analisi del testo musicale intesa come approfondimento, come ingresso nei recessi più profondi delle partiture, nascosti a una valutazione superficiale. La performance sarebbe pertanto un modo per entrare nel testo musicale, alla ricerca di una verità attingibile in ultima istanza solo per via ipotetica. Dalla prospettiva della performance siamo invitati piuttosto a vedere in ogni lettura o interpretazione di un testo – inclusa quella neumatica – una strategia per uscire dal testo, per allontanarsi dalla sua configurazione scritta. Benché

il testo non possa non essere parte integrante dell'esperienza degli interpreti di musica scritta – un'esperienza complessa, non di rado sofferta e problematica –, l'esperienza della performance è largamente indipendente dal testo; questo non è che un limite del campo della performance musicale. D'altra parte nelle performance di Michelangeli così come, per una convenzione ineludibile, di pianisti e violinisti solisti la partitura scompare, per lasciare traccia di sé solo nella memoria dell'interprete come nesso inestricabile di mente e corpo, cervello e apparato psico-motorio intercettato dal concetto di «cognizione incorporata» (Geeves, Sutton 2014; Leman, Maes 2014; Leman 2007). Considerata «in quanto performance» (Cook 2013a) anziché in quanto esecuzione delle prescrizioni di una partitura, la musica ha un'esistenza sociale che va molto al di là della cerchia degli esperti e dei lettori di musica. Con la performance la musica abbandona il testo per farsi suono situato, fatto sociale, oggetto di circolazione.

Occuparsi della circolazione della performance di Michelangeli significa studiarla nelle forme che ha assunto entro i dispositivi mediali che ha attraversato e attraversa, fino alle sue ultimissime rimediazioni. Si tratta, pertanto, di rimediare ancora una volta la sua performance, di perlustrarne l'archivio nella forma del saggio di studio. L'attenzione ai dettagli delle singole produzioni e dei contesti dei media di volta in volta coinvolti non è puntiglio; vuole piuttosto evidenziare la modalità discorsiva che investe l'esperienza della performance musicale nella «realtà» dei media (Bolter, Grusin 1999), ma anche sottolineare l'urgenza di promuovere quei dettagli a oggetto di specifico interesse musicologico. Per questo ha senso passare in rassegna la performance di Michelangeli attraverso i media – dal disco, al film, alla televisione, al libro, dall'analogico al digitale – ed esplorarla in prospettiva storica a partire dalle primissime attestazioni del suo suono e della sua immagine, fino a toccare il nodo della persona musicale come persona mediale.

2. La performance nel disco, la performance del disco

«Il piatto dei fonografi è
paragonabile al tornio del vasaio:
la massa sonora viene plasmata su
di esso e la materia è già data. Ma
il vaso sonoro che ne nasce resta
vuoto: sarà l'ascoltatore a riempirlo»
(Adorno [1928/1965] 2012, p. 21)

Michelangeli è mediale da sempre: dalla trasmissione radiofonica della sua prova con orchestra alla prima edizione del Concours international d'exécution musicale di Ginevra (luglio 1939) con la performance del *Concerto* n. 1 per pianoforte e orchestra di Liszt; dalla solenne proclamazione a vincitore scandita dalla voce entusiasta di Alfred Cortot («Un nouveau Liszt est né [...]»), rimbalzate nelle radio e nei giornali di tutta Europa; dalla tournée svizzera del pianista diciannovenne; dalle prime incisioni discografiche. Michelangeli entra in studio di registrazione a Milano, per La Voce del Padrone, emanazione della britannica His Master's Voice, forse già alla fine del 1939, più probabilmente nel 1940, sicuramente

nel 1941. Subito dopo, nel 1942 e nel 1943, sempre a Milano, Michelangeli incide per la tedesca Telefunken, paradossalmente poco prima di rifugiarsi in Franciacorta per sfuggire ai rastrellamenti dei tedeschi e alle coscrizioni dei repubblicani. Si era in piena guerra mondiale, ma la produzione discografica, come la vita concertistica, non si era fermata, anzi, tendeva a intensificarsi. Al centro del sistema mediale vi erano i dischi 78 giri: la velocità della rotazione e la grandezza del solco non permetteva più di circa 3 minuti e mezzo di musica per lato nei dischi standard (25 cm di diametro), arrivando a circa 5 minuti in quelli più grandi (30 cm). È soprattutto questa la ragione per cui la maggior parte dei brani registrati in quella fase sono brevi. I brani più lunghi venivano spezzati. Sono gli anni in cui per album si intende effettivamente un raccoglitore di dischi. Il disco offriva un'esperienza diversa rispetto alla continuità della performance live. Non è dunque la predilezione dei pianisti, ma un aspetto contestuale come la circolazione dei 78 giri a favorire l'esecuzione delle cosiddette miniature musicali. Al tempo stesso ciò era funzionale al rito del concerto: il disco influenzava la formazione di un repertorio che era anche quello dei pezzi da bis, a loro volta tanto più richiesti quanto più circolanti nel mercato discografico. Come molti altri, Michelangeli diffonde la sua prima immagine mediale attraverso istantanee a 78 giri che si conformano al suo stile performativo tanto quanto lo influenzano.

Come contributo a una «musicologia della produzione discografica» (Zagorski-Thomas 2014) che non vada dissociata da un'attenzione particolare alla circolazione dei media, va detto che allo stato attuale il nodo della discografia iniziale di Michelangeli è tutt'altro che risolto. Non esiste, al momento, una discografia completa che sia priva di aspetti problematici: la prima discografia di Michelangeli che può dirsi accertata e confortata da un incrocio di dati (le discografie esistenti, lo spoglio dei cataloghi discografici, la verifica delle informazioni sulle etichette dei 78 giri ancora circolanti, i metadati provenienti da portali web di recente costruzione, le rimediazioni digitali delle tracce analogiche) offre indicatori interessanti tanto sulle scelte di Michelangeli quanto sulla politica editoriale delle etichette che riservavano uno spazio significativo alla musica d'arte. In questa fase storica, nella retorica del medium, è la casa discografica a portare al pubblico gli artisti più acclamati ponendoli in catalogo. Ciò resta valido anche in seguito, ma risulta meno evidente nel momento in cui il grande formato della copertina del 33 giri – il Long playing introdotto dalla Columbia Records nel 1948, gradualmente esportato al di fuori degli Stati Uniti e arrivato in Italia con un certo ritardo – sposta l'attenzione sul performer. Solo da quel momento la sua immagine fotografica sarà chiamata a trainare la vendita. In precedenza il nome del performer veniva solo stampigliato sull'etichetta del disco, in posizione subordinata; era il produttore o il suo marchio a occupare la posizione preminente, a partire dal celeberrimo cane, intento ad ascoltare, da un grammofono, la voce del suo padrone, da cui sorge la metafora della fedeltà per indicare la qualità della registrazione discografica.

Con *La Voce del Padrone* Michelangeli incide *Fantasque* del ginevrino Marescotti, scritto per il Concours, con *Andaluza* dalle *Danzas españolas* op. 37 di Granados nella seconda facciata del disco (DB 5354). Incide anche lo *Scherzo* n. 2 in si bemolle minore op. 31 di Chopin, suddiviso in due facciate (DB 5355). La sua prima discografia comprende poi lo Chopin postumo della *Mazurka* in la minore op. 68 n. 2 e del *Valzer* in la bemolle op. 69 n. 1 (DA 5371), e il Grieg di *Melankoli* op. 47 n. 5 e *Bådnlåt* op. 68 n. 5, dai *Lyriske*

Smaastykker (DA 5379). I dischi fin qui citati (e solo questi) compaiono nel Catalogo dei dischi pubblicati da La Voce del Padrone tra il gennaio 1940 e il 31 marzo 1941 e ancora nel Catalogo numerico aggiornato al 31 dicembre 1941. Tuttavia va notato che il Catalogo del 1940, aggiornato al 31 dicembre 1939, termina con il numero che precede immediatamente il primo disco di Michelangeli. Il fatto che il primo contratto di Michelangeli con La Voce del Padrone risalga al 1941 (Biosa 2003, p. 131) non esclude che le registrazioni possano essere state precedenti o successive a quella data; in ogni caso non offre garanzie circa la pubblicazione, la distribuzione e l'effettiva circolazione dei suoi dischi.

Il disco dedicato a Grieg sembrerebbe seguito, almeno dal punto di vista del numero di catalogo, dal primo Scarlatti di Michelangeli, con la *Sonata* in do minore L 352 / K 11 e quella in re minore L 413 / K 9 (DA 5380).⁴ Altri dischi sono sicuramente successivi, almeno per quanto riguarda la data di uscita: dal disco spagnolo con la prima delle *Canciones y danzas* di Mompou e *Rumores de la caleta (Malagueña)* da *Recuerdos de viaje* op. 71 di Albéniz (DA 5432), all'album di 3 dischi con la *Sonata* in do maggiore op. 2 n. 3 di Beethoven (DB 5442-44). Tutti i titoli fin qui elencati si trovano nel Catalogo numerico aggiornato al 30 giugno 1946, dove non viene menzionato il disco con il Presto dalla Sonata in si bemolle maggiore di Galuppi e il primo Debussy registrato da Michelangeli, *Refflets dans l'eau*, primo brano della prima serie di *Images*, il cui numero di catalogo risulta molto successivo (DB 6859). In ogni caso il disco non compare nemmeno nel catalogo numerico del 1948. Alcuni dei numeri di matrice fanno pensare a incisioni realizzate negli anni della seconda guerra mondiale (Biosa 2003, p. 193, nota [69]), ma sulla circolazione effettiva i cataloghi suggeriscono risposte più caute.

Negli anni della seconda guerra mondiale Michelangeli incide anche per la tedesca Telefunken. Il portale del progetto CHARM offre a questo proposito dati interessanti e coerenti:⁵ oltre a confermare il già noto, essi prospettano un possibile ampliamento non solo della discografia, ma anche del repertorio del giovane Michelangeli. La datazione è sensata anche dal punto di vista della concentrazione delle sedute di registrazione in tre sessioni molto plausibili (14-16 giugno, 2-10 settembre, 20-22 gennaio 1943):

DATA	COMPOSIZIONE	MATRICE	NUMERO DI CATALOGO
14 GIU 1942	Chopin, <i>Mazurka</i> op. 33 n. 4	026517	<i>non pubblicata</i>
	Spendiarow, <i>Wiegenlied</i> op. 3 n. 2	026518	SKB 3703
16 GIU 1942	Chopin, <i>Ballata</i> op. 23	026537-38	SKB 3705
	Bach/Busoni, <i>Chaconne</i>	026539-42	SKB 3825-26
02 SET 1942	Schumann, <i>Concerto</i> op. 54 (Orchestra del Maggio Musicale fiorentino, dir. Antonio Pedrotti)	026629-36	SKB 3260-63
04 SET 1942	Grieg, <i>Concerto</i> op. 16 (Orchestra del Teatro alla Scala, dir. Alceo Galliera)	026618-24	SKB 3280-83/A

⁴ Il catalogo di Ralph Kirkpatrick (K) uscirà solo nel 1953. I dischi dell'epoca riportano pertanto, per lo più sotto forma di numero di opera, i numeri del catalogo di Alessandro Longo (L), pubblicato nel 1906.

⁵ URL: <http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/search/disco_search.html> [data di accesso: 11/11/2016].

06 SET 1942	Grieg, <i>Erotik</i> op. 43 n. 5	026645	SKB 3283/B
09 SET 1942	Chopin, <i>Mazurka</i> op. 33 n. 4	026653	<i>non pubblicata</i>
	Chopin, <i>Valzer</i> op. 34 n. 2	026654	SKB 3704
	Chopin, <i>Berceuse</i> op. 57	026655	<i>non pubblicata</i>
	Chopin, <i>Valzer</i> op. 70 n. 1 (postumo)	026656	SKB 3704
10 SET 1942	Albéniz, <i>Malagueña</i>	026660	<i>non pubblicata</i>
	Mompou, <i>Cancion y danza</i> , n. 1	026661	<i>non pubblicata</i>
20 GEN 1943	Scarlatti, <i>Sonata</i> L 465 / K 96	026793	SKB 3290
	Scarlatti, <i>Sonata</i> L 449 / K 27	026794	SKB 3290
	Chopin, <i>Berceuse</i> op. 57	026955	SKB 3289
	Chopin, <i>Mazurka</i> op. 33 n. 4	026956	SKB 3289
22 GEN 1943	Bach, <i>Concerto im italienischen Stil</i>	026797-99	SKB 3320-21/A
	Tomeoni, <i>Allegro</i>	026800	SKB 3321/B

La composizione di Aleksander Spendjarov (indicato in tabella con la grafia tedesca) è una novità del repertorio di Michelangeli. La sua *Berceuse* era molto eseguita, anche se l'incisione di Michelangeli non è confortata da altre evidenze. Non stupirebbe la mancata pubblicazione, sia perché si trattava di un armeno molto noto come direttore d'orchestra e attivo in Unione Sovietica fino all'anno della sua morte (1928), dunque ormai un nemico dichiarato sia della Germania nazista sia dell'Italia fascista, sia per la presenza non dissimulata dell'elemento ebraico tra i titoli delle sue composizioni. Tuttavia il titolo figura nell'elenco delle matrici Telefunken conservate presso la sede della Warner ad Amburgo.⁶ Quanto a Tomeoni, si tratta senza dubbio di Pellegrino Tomeoni, come indicato nell'etichetta del disco, non del figlio Florido, come ipotizzato in altre discografie (Biosa 2003, pp. 129-194; Rattalino 2006, pp. 117-151). L'*Allegro* è il *Post comunio* in sol maggiore del manoscritto conservato nell'archivio del Convento della Verna, pubblicato da tempo con altri pezzi organistici del compositore lucchese (Duella 1986). Michelangeli si recava spesso al Santuario di Chiusi della Verna negli anni dei corsi di perfezionamento da lui tenuti ad Arezzo tra il 1952 e il 1965, ma già in precedenza era stato nel luogo in cui Francesco ricevette le stimmate, in occasione di un periodo di convalescenza che aveva rafforzato la sua fede francescana. La dissimulazione del titolo originale del brano potrebbe rimandare alla nota riservatezza di Michelangeli in materia di fede religiosa.

Alcune registrazioni Telefunken sono escluse dalla catena di riversamenti e riedizioni che giunge fino ai 3 CD Naxos *The Early Recordings* (8.112051-53), pubblicati tra il 2008 e il 2012, quindi al cofanetto Warner del 2015. Per quanto riguarda le tracce che ci è ancora dato ascoltare, va detto che le scelte editoriali relative alla prima discografia di Michelangeli rispondono a un sofisticato equilibrio. La Voce del Padrone e Telefunken si spartiscono equamente Scarlatti e Chopin: due sonate di Scarlatti, ma non le stesse; due pezzi brevi e un pezzo lungo di Chopin, ma non gli stessi. La *Sonata* di Beethoven

⁶ Ringrazio John Rink e Daniel Leech-Wilkinson per le indicazioni, e Michael Gray – con la Michael Gray Stiftung – per i riscontri, le verifiche e le precisazioni [Michael Gray, comunicazioni email: 07-12/04/2016].

è compensata dal *Concerto* di Schumann. Entrambe le etichette hanno Grieg, ma in diversa misura: due pezzi brevi da una parte, un pezzo breve e il *Concerto* dall'altra. La *Ciaccona* di Bach-Busoni, registrata ma non pubblicata per Telefunken, sarà registrata a Londra nel 1948 per His Master's Voice e pubblicata insieme alle *Paganini-Variationen* di Brahms (DB 21005). Inoltre Michelangeli riserva a Telefunken il *Concerto italiano* di Bach e il brano di Tomeoni. Di conseguenza Mompou e Albéniz, registrati per entrambe le etichette, escono solo per La Voce del Padrone. Si tratta di indicatori di un sistema di scelte editoriali che dimostrano come la prima immagine discografica di Michelangeli sia funzione di un preciso sistema mediale e commerciale. Michelangeli non è al centro di questo sistema, né in quanto pianista (i cataloghi dell'epoca sono dominati dall'opera, dai cantanti, dalle musiche per film e dai ballabili, mentre in ambito strumentale prevalgono i grandi direttori d'orchestra), né in quanto artista che si concede in maniera molto più selettiva dei pianisti delle generazioni precedenti. Questa selettività è funzionale alla definizione del suo stile e della sua persona, caratterizzata da una ritrosia che da una parte rende più ambita la sua performance, e dall'altra contribuisce ad autenticare il suo ideale artistico.

Ma che cos'è un disco o, più precisamente, che cosa fa? Il disco esiste per la circolazione della musica sotto forma di oggetto e dunque di merce che ha bisogno di un'altra merce per restituire all'acquirente il suo suono: un dispositivo meccanico, poi elettrico, dotato di una puntina in grado di trasformare le variazioni del solco, attraverso un amplificatore e un altoparlante, in onde sonore. Come ogni medium, anche il disco presuppone un contratto stipulato tra il produttore e l'artista, ma anche tra quest'ultimo e l'acquirente: un contratto economico e simbolico, i cui termini mutano con il mutare delle condizioni storiche e tecnologiche. Benché l'ascolto puro non sia un dato di esperienza (Cook 2013b; 2015), nell'epoca del 78 giri si tratta di un contratto acusmatico: il pubblico acquista il suono fissato nel disco principalmente da ascoltatore, senza la possibilità di assistere a uno spettacolo, o di associare l'ascolto a una riproduzione fotografica. Ne deriva un'intimità di carattere aurale, alla quale si somma un aspetto tattile, dato che il supporto stesso diventa proprietà dell'acquirente, che può riprodurlo a piacimento senza scomodare l'interprete.

Benjamin aveva supposto che questa condizione di fruizione dovesse annullare l'aura che circondava le opere d'arte della tradizione (2012, p. 7). Nella versione pubblicata del saggio sulla riproducibilità (Benjamin 1936) egli metteva in secondo piano il ruolo dei processi di investimento simbolico e psicologico che pure svolgono un ruolo in molti dei suoi appunti precedenti e successivi. Se l'aura non è una qualità dell'oggetto, bensì del fruitore – cioè dell'ascoltatore – e del contesto di fruizione non basterà la produzione in serie né la ripetibilità dell'esperienza a diminuire l'impatto dell'aura o a estinguerla. Benché a portata di mano, o forse proprio per questo, il suono di Michelangeli continua a emergere in una lontananza auratica. Tale aspetto è accentuato dal carattere di simulacro del 78 giri, condannato alla breve durata. Il suono che proviene dalla puntina di un grammofono appare oggi, in un'epoca che ha un concetto completamente diverso della fedeltà del suono, gravato da una opacità ineludibile: la patina della storia non può essere annullata dalle tecnologie di editing.

Il paradosso dell'aura si risolve pertanto in un atto intenzionale di credenza che non riguarda necessariamente la fede religiosa ma si avvicina a quella mescolanza di consapevolezza e abbandono che caratterizza il gioco infantile, il lavoro dell'attore o l'investimento da parte dello spettatore nella realtà finzionale dei dispositivi medial, fondati su forme di identificazione mimetica e di accettazione provvisoria della realtà di una rappresentazione (Walton 1990).

Il Michelangeli dei primi 78 giri non è meno incline alla circolazione della sua performance del Michelangeli digitale. Non è mai stato rilevato, ma è stato uno dei primi pianisti a consegnare le sue performance alla registrazione digitale. Lo ha fatto con la produzione Deutsche Grammophon delle *Ballate* op. 10 di Brahms e della *Sonata* in la minore D 537 di Schubert (DG 2532 017). La registrazione digitale è ovviamente menzionata sulla copertina del 33 giri, datato 1981. La prima masterizzazione digitale commerciale, cioè il primo CD prodotto per la vendita, è stato *52nd Street* di Billy Joel (CBS/Sony 35DP 1), registrato nel 1978 con procedura analogica. La Sony presentò questo CD al pubblico giapponese il 1° ottobre 1982, contestualmente al lancio del primo lettore digitale Sony (CDP-101). La data di uscita in CD del disco di Michelangeli (1982), realizzato, come tutti i primi CD, da Polygram, coincise con l'anno della prima presentazione pubblica del suono digitale. Dunque il disco, nel quale Garben figura sia come direttore di produzione sia come direttore di incisione, era pronto a entrare in commercio quando, il 2 marzo 1983, la masterizzazione digitale fu lanciata in Europa e negli Stati Uniti. Erano ormai in commercio i primi lettori Philips (CD100) e Hitachi (DA-1000), mentre al primo Marantz (CD-63) era già subentrato un *upgrade* (CD-73). L'epoca del CD era appena iniziata e Michelangeli aveva già inciso un disco che solo in seguito sarebbe entrato nel novero delle produzioni identificate dal codice SPARS (1984) tramite la sigla DDD, realizzate, cioè, in digitale già in fase di registrazione e di missaggio, oltre che, naturalmente, di masterizzazione – la sigla compare effettivamente nella riedizione in CD del 2000 (DG 457 762-2).

Non stupisce che il pianista più acclamato per la qualità del suo suono possa vantare questo primato. Eppure questa produzione, avanzatissima sul piano della tecnica della registrazione, appare paradossalmente sfregiata dall'incontentabilità dell'artista. Forte di un potere contrattuale quasi assoluto, che non è mai stato messo in discussione da nessuna produzione, Michelangeli pare beffare la retorica del suono digitale con la scelta di un pianoforte inadeguato. Non contento della messa a punto dei pianoforti che portava regolarmente con sé in occasione di concerti e registrazioni, aveva alla fine optato per il più vecchio. Deve essersi trattato di una scelta molto sofferta da parte della produzione, che si è vista costretta a scrivere nel booklet del CD e sulla custodia del disco LP un'avvertenza: «Il pianoforte su cui sono state effettuate le registrazioni ha più di 60 anni». In modo più o meno consapevole, Michelangeli imponeva il suo stile o il suo capriccio al più moderno e avanzato apparato di produzione discografica della musica d'arte, in qualche modo costringendolo a piegarsi di fronte al limite della scelta artistica e della meccanica del pianoforte; forse addirittura al limite umano nel senso propriamente teologico o creaturale. Si tratta in ogni caso di un gesto eloquente: il suono di Michelangeli non poteva né doveva essere una funzione della tecnica di registrazione o delle istanze

della produzione discografica, ma soltanto funzione dell'arte. Così l'artista autenticava il suo stile ancorandolo a un ideale.

Il catalogo Deutsche Grammophon permette di evidenziare altri modi in cui Michelangeli e il suo stile si sono consegnati agli ascoltatori. Le avvertenze che costellano le copertine, le buste degli LP e i booklet dei CD danno indicazioni eloquenti sulle scelte che sono alla base del suo stile performativo. Il disco dedicato a Chopin, pubblicato nel 1972 come LP (DG 2530 236) e nel 1984 come CD (DG 413 449-2) rimanda esplicitamente all'edizione Paderewski per le 10 *Mazurke* (PWM 240, vol. X), la *Ballata* op. 23 (PWM 232, non 4927 come indicato erroneamente nel disco, vol. III) e lo *Scherzo* op. 31 (PWM 236, vol. V). Questa scelta rispondeva all'esigenza di usare edizioni filologicamente accurate, aderenti a un criterio di *restitutio textus*, in polemica con le edizioni riviste, adattate e commentate dai pianisti, che interpretavano le partiture modificando il testo originale e aggiungendo note esplicative per una corretta interpretazione, osservazioni critiche, diteggiature e perfino esercizi per rafforzare la tecnica, con finalità eminentemente didattiche (è il caso delle edizioni di Chopin curate da Alfred Cortot per Salabert). La dichiarazione dell'edizione utilizzata era quindi una scelta di campo. Contraddittoriamente, però, per il *Prélude* op. 45, che non è presente nell'edizione Paderewski, Michelangeli aveva optato per l'edizione Ricordi dei *Preludi per pianoforte* rivista da Attilio Brugnoli (ER 206, Milano 1929), che infrange platealmente qualsiasi criterio di aderenza testuale. Nessun altro disco di Michelangeli, in ogni caso, fa menzione delle partiture utilizzate.

Indicative sono anche le registrazioni dei concerti di Beethoven con i Wiener Symphoniker diretti da Carlo Maria Giulini. Il pianista impone che l'edizione discografica corrisponda esattamente alla ripresa televisiva dei concerti, trasmessi dal Musikverein di Vienna. Il caso del *Concerto* n. 5 op. 73 *Imperatore*, trasmesso nel febbraio 1979, è particolarmente interessante. Garben era direttore di incisione anche di questa registrazione analogica realizzata nel contesto televisivo. Il disco esce nel 1982 in LP (DG 2531 385) e in CD (DG 419 249-2), con la chiara indicazione del suo status di live televisivo («Live-Mitschnitt eines TV-Konzertes in Wien»). La performance di Michelangeli e dell'orchestra viene offerta nella sua integrità, pur marcata da un marcato episodio di asincronia tra pianoforte e orchestra nel primo movimento e, ovviamente, da molte altre imperfezioni marginali. La Deutsche Grammophon è costretta a questa opzione che mette in scena, ancora una volta, il limite della performance live. È del tutto evidente che i fraseggi scelti da Michelangeli non incontrano la spontanea adesione di Giulini, ma sono dettati dalla particolare lettura neumatica del testo: la sua singolarità, che in quel preciso momento ne faceva un'interpretazione del tutto riconoscibile e personale, molto distante dalle registrazioni dello stesso concerto di altri pianisti, deriva da una volontà di compiuta aderenza al testo, di rispetto dei minimi segni della partitura – un criterio che in seguito per questo concerto ha fatto scuola. Una ulteriore prova del fatto che perfino il criterio di massima aderenza al dato testuale, con la performance (e con la sua registrazione) si tramuta in un marcatore di stile.

3. La performance audiovisiva tra costruzione e avvicinamento

«Colui che si raccoglie davanti
all'opera d'arte vi s'immerge. Di
contro la massa, a causa della sua
distrazione, accoglie l'opera d'arte
nel proprio grembo, le trasmette il
suo ritmo di vita e l'abbraccia con i
suoi flutti»

(Benjamin [1936] 2012, p. 39)

La riscoperta è una modalità molto diffusa del discorso culturale contemporaneo che investe i media e i prodotti artistici come qualsiasi altro oggetto. Nell'ambito delle produzioni audiovisive tornano in auge forme e generi desueti grazie alla loro digitalizzazione e archiviazione in piattaforme web, una modalità di rimediazione che permette di apprezzarne in certa misura la testualità, benché al di fuori dei contesti originari. Nell'ultimo decennio in Italia sono fioriti archivi, festival, rassegne e convegni dedicati a forme audiovisive che non circolavano più da tempo a causa del venire meno dei circuiti di fruizione a cui erano destinati. Il programma di una delle rassegne del Music Doc Fest che si è svolto a Roma dal 19 al 27 febbraio 2005, *Gran repertorio*, a cura di Anna Maria Cerrato e Silvana Turco, basata su materiali di più archivi italiani (Rai Teche, Istituto Luce, Fondazione CSC Cineteca Nazionale), riportava, nella parte dedicata all'Istituto Luce, il documento di cinegiornale intitolato *La tastiera felice* di Amedeo Castellazzi (1949). Nel programma veniva posto in rilievo il nome del protagonista del breve documentario, non deducibile dal titolo: Arturo Benedetti Michelangeli. Si tratta di una produzione Incom, acronimo di Industria CortiMetraggi (Roma), fondata nel 1938 e diretta da Sandro Pallavicini. Durante la seconda guerra mondiale la società era impegnata nella produzione di documentari propagandistici e reportage di guerra. Dopo la guerra era passata ai laboratori di doppiaggio e alla produzione di un cinegiornale, *La Settimana Incom*, 2555 numeri tra il 1946 e il 1965 (Scollo Lavizzari 2003). I documentari che circolavano nei cinema avevano la durata, stabilita per legge, di 11 minuti. Venivano proiettati prima dell'inizio dei film di fiction che avevano attratto gli spettatori in sala, dunque in uno spazio o in una cornice paratestuale rispetto al film. Prestandosi a questo genere di produzione, Michelangeli era consapevole di offrirsi a un pubblico convenuto in realtà per altro, dunque ben poco ricettivo sul piano musicale. Questo non gli impedì di partecipare a un progetto destinato a una fruizione tendenzialmente distratta, almeno in quanto inaspettata e subita passivamente. Dal punto di vista dei produttori, del regista e dello stesso pianista, il film poteva tuttavia rivestire una funzione educativa. Per questa ragione il regista unisce la ricostruzione storica all'intrattenimento, tramite l'ingegnosa costruzione audiovisiva.

La tastiera felice vede Michelangeli impegnato nella performance di 4 sonate di Scarlatti.⁷ La *Sonata* in re minore L 413 / K 9 è nei titoli di testa e nella parte

⁷ Il film è online negli archivi dell'Istituto Luce (URL: <<http://www.archivioluce.com/archivio/>>) e in YouTube (URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=sK8I9VXrUJM>> [data di accesso: 11/11/2016]).

introduttiva, caratterizzata dalla presenza di cartelli e *voice over* che colloca Scarlatti in un «Settecento felice». Le altre si offrono all'ascolto senza sovrapposizioni di altri livelli sonori. Si tratta delle *Sonate* in re maggiore L 461 / K 29, in do minore L 352 / K 11 e in si minore L 449 / K 27. Le caratteristiche fondamentali dello stile di Michelangeli che interpreta Scarlatti al pianoforte sono velocità, pulizia, precisione, continuità del suono, articolazione. Si tratta per certi versi di un paradosso: si offre un documentario storico sulla musica del Settecento e in particolare su Domenico Scarlatti – si lasciano intravedere partiture manoscritte frammiste a quadri e strumenti d'epoca – per introdurre una performance pianistica. Questa contraddice l'assunto della storicità già per il fatto di non avvenire su un clavicembalo ma su uno Steinway & Sons nella massima evoluzione tecnica, per di più perfezionata dalla maniacale intonazione e messa a punto che Michelangeli otteneva grazie all'ausilio dei più esigenti tecnici, come Augusto Cesare Tallone, che ne seguiva gli spostamenti da quando Giovanni Anfossi, nel 1930 circa, lo aveva presentato al pianista non ancora undicenne, negli anni del Conservatorio di Milano. Per di più di Scarlatti è data una lettura moderna e modernizzante, che corrisponde al testo delle edizioni pianistiche di Alessandro Longo, ed è in questa forma che il pianista ne fa un mezzo di avvicinamento al pubblico cinematografico: è lo Scarlatti di Michelangeli, che coniuga a suo modo e in modo esemplare velocità e precisione, chiarezza e uniformità di tocco, tecnica ed espressività. Ma Scarlatti non è che un pretesto: tocca a Michelangeli e alla sua performance incantare i distrattissimi «audiospettatori» (Chion 2001).

Ciò che sorprende, oggi, è la regia di Castellazzi, il quale si avvale di più macchine da presa o di più riprese di esecuzioni diverse, con angolature mai convenzionali, molto inclinate, spesso volutamente parziali, per inquadrature rispondenti a un chiaro progetto artistico. Interviene poi il montaggio, con una scelta dei ritmi assolutamente avvincente. Il corpo di Michelangeli viene inquadrato per lo più in modo frammentario. All'inizio le riprese si soffermano lungamente sulla sua ombra proiettata sul pavimento, e il suo corpo intercetta una illuminazione a sua volta molto inclinata. Le inquadrature si soffermano a lungo sul solo pedale di risonanza mosso dal piede destro del pianista. Benché non manchino le inquadrature frontali o laterali della figura, mai intera, prevale la rappresentazione delle parti del corpo del performer. La scena e il suo allestimento corrispondono a un preciso progetto: Michelangeli e il pianoforte sono collocati in una stanza di gusto avanguardistico, che richiama la pittura metafisica, con oggetti che si offrono nella loro astratta presenza, evidentemente rispondente a un criterio di costruzione e controllo integrale del contesto della performance. Nell'ultimo brano, la *Sonata* in si minore, prevale una sincronizzazione molto stretta tra il ritmo del montaggio delle inquadrature, centrate sulle mani riprese da diverse angolature, e l'articolazione del brano. In una sorta di adesione della costruzione audiovisiva alle discontinuità più evidenti della lettura di Michelangeli – infedele nel momento stesso in cui è fedele al momento neumatico del testo, e non potrebbe essere diversamente – spicca la sincronizzazione stretta tra il repentino passaggio, a ritmo sempre più veloce, da un'inquadratura all'altra, e le articolazioni dinamiche, fraseologiche e formali delle sonate. Si tratta di uno Scarlatti non meno aggiornato, sul piano della comunicazione audiovisiva, del Bach di Glenn

Gould, che in questo caso pare precorso da Michelangeli verso la fine degli anni '40, benché diverso sia lo stile e la sottostante estetica. Tuttavia la celebre o almeno celebrata ritrosia e diffidenza di quest'ultimo nei confronti dei media e della registrazione risulta obliterata dalla partecipazione stessa a questo film che mette in luce precisamente la costruzione dell'artefatto mediale.

Michelangeli è il protagonista anche di un altro film Incom del 1949, dello stesso regista, conservato dall'Istituto Luce: *Concerto a Massenzio*.⁸ Qui Castellazzi gioca sulla completa sottrazione della immagine del corpo dell'artista, se si escludono le rare inquadrature delle mani sulla tastiera. L'interesse del film risiede nel tentativo di giocare direttamente con l'aura di Michelangeli, con il discorso che lo riguarda, a partire dall'inquadratura di una locandina («CONCERTO STRAORDINARIO DI ARTURO BENEDETTI MICHELANGELI») e anzi ancora prima, dai cartelli iniziali, che lo presentano come «UNO DEI PIÙ GRANDI PIANISTI DEL MONDO». Anche questa volta il pianista opta per un Settecento rivisitato: la *Toccata e Fuga* in re minore di Bach nella trascrizione di Ferruccio Busoni. Si tratta dell'unico documento registrato dell'esecuzione di Michelangeli di questo brano e quindi di un arricchimento del catalogo delle sue registrazioni, benché in forma di film. Un'esile trama, una fiction anziché un documentario, incornicia la performance. Il film esplora il tema e il punto di vista dello spettatore: lo spettatore del video si identifica con lo spettatore della performance attraverso la focalizzazione su un personaggio. La cinepresa, trafelata come il pubblico, segue l'arrivo dei ritardatari a causa del traffico delle automobili a Roma; tra questi una ragazza, interpretata dall'attrice Carla Bizzarri, diventa protagonista. La *voice over* sottolinea la straordinarietà dell'evento: «entrare è come vincere una lotteria». Più avanti, sulle inquadrature del pubblico all'inizio del concerto (il regista si concede solo una rapida visione d'insieme del palco e quindi della figura del pianista, che resta comunque in ombra e in secondo piano), lo speaker sottolinea: «il maestro laggiù è lontanissimo – la magia del suo tocco si dissolverà nella cupola stellata». È il linguaggio dell'aura, che la mediazione audiovisiva non può dissolvere: la performance è offerta e avvicinata al pubblico del cinema proprio nella sua lontananza prospettica; appare come un evento sacro, intoccabile, chiuso in una cerchia tra gli adepti e il loro oracolo, il loro medium. La ripresa del volto di Michelangeli non viene mai concessa, ma la performance si concede doppiamente: al pubblico del teatro *en plein air* e a quello assai più vasto e indifferenziato che partecipa all'evento tramite il filtro ordinario di un documento di cinegiornale.

Prima della performance la protagonista si ritrova esclusa dall'evento a causa del ritardo. Non trova un varco verso il concerto e finisce per posizionarsi all'ingresso della basilica di Santa Francesca Romana: la ragazza, sorridente per essere riuscita ad assistere al concerto, benché da un luogo esterno alla cerchia ristretta del pubblico, apre la partitura della *Toccata e Fuga* in re minore di Bach/Busoni per seguire, da esperta, la performance di Michelangeli. Durante l'esecuzione del brano il regista opta per un montaggio e una sincronizzazione

⁸ Il film è online in Istituto Luce (URL: <<http://www.archivioluce.com/archivio/>>), Mediateca di Roma (URL: <http://www.mediatecaroma.it/mediatecaRoma/directory/Percorsi_tematici/Musica_a_Roma.html>) e YouTube (URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=BRhiphWE8fw>> [data di accesso: 11/11/2016]).

particolari: se prescindiamo dalle brevi riprese delle mani sulla tastiera, Castellazzi fa esclusivamente ricorso alle riprese delle rovine e delle architetture suggestive dei fori romani: i torsi, le colonne, il campanile di Santa Francesca Romana, il tempio dei Dioscuri, l'arco di Costantino, il tempio di Vesta, frammiste a riprese naturalistiche, della luna che si nasconde dietro le nuvole o si specchia nella fontana, delle nuvole stesse che la celano e la trattengono. La sincronizzazione è particolarmente stretta nella parte centrale della performance: la direzione delle carrellate, il loro rovesciamento ottenuto non di rado tramite l'inversione del senso di scorrimento della pellicola, gli stacchi, il montaggio, l'articolazione del video corrispondono pedissequamente alle micro-articolazioni del brano musicale, alla direzione melodica, alla dinamica a terrazze palesemente sovrainposta al dato testuale e sempre ben rilevata. È l'unità di misura della musica a dare il ritmo al montaggio filmico.

La televisione arriva in Italia nel 1954 con il Programma Nazionale Rai, che sarà arricchito dal Secondo Programma solo sul finire del 1961. È indicativo che già nel 1962 il pianista si conceda alle telecamere e ai microfoni degli Studi Rai di Torino con estrema generosità. La regia di Vittorio Brignole salda indissolubilmente l'estetica in bianco e nero del pianoforte a quella in scala di grigi del pianista. Per fare questo ricorre a un'articolazione basata sulla tipica dialettica del film delle origini: titoli, intertitoli e sequenze filmate unitarie, che qui corrispondono alla ripresa della performance di un brano musicale, tra elementi di «autonomia» e di «concatenazione» (Gaudreault 2013). Dal punto di vista dell'immagine c'è la tendenza a creare un equilibrio, un bilanciamento di tipo formale tra due macchie scure in campo chiaro: il corpo del pianista e il corpo del pianoforte. I movimenti della telecamera sono lenti e restano dentro un angolo di 45 gradi in orizzontale; la ripresa è sempre laterale – il lato che il pianista offrirebbe al pubblico in una situazione di concerto – con inclinazioni limitate in verticale e rarissimi stacchi di montato. La telecamera non si concede mai (pare in realtà che non le sia stata concessa da Michelangeli) la ripresa frontale del volto del pianista, specie ravvicinata; questa è esclusiva delle mani, purché non si arrivi al dettaglio. Si apprezza l'eleganza e il controllo del corpo. Solo il volto arriva a tradire qualche movimento, trattenuto, della mandibola e della muscolatura del collo: una caratteristica che interviene soprattutto in previsione dei passaggi più rischiosi.

Al momento della messa in onda (1963) le registrazioni furono dette «concerti», una definizione per molti versi paradossale. Sono concerti che si svolgono in uno studio di registrazione, di fronte a una troupe spiazzata e infastidita, dotata di apposite pantofole per non disturbare l'evento che si sta materializzando di fronte a loro ma che pure non è per loro. Impensabile non accettare ogni idiosincrasia di Michelangeli, non concedere continui rimandi dell'evento performativo destinato alle telecamere. Impensabile, una volta che ha cominciato a suonare, pensare di interromperlo, anche dopo avere terminate le riprese, caute, timorose e reverenziali, anche quando la troupe, finiti i turni, lo ha ormai abbandonato al suo pianoforte e dunque non è più utile, mediaticamente, continuare a suonare. Impensabile fermarlo finché non si ferma da solo, anche se il portiere protesta: una interruzione manderebbe tutto a monte, perché il rischio della rottura, come già dimostrato in altre occasioni, è molto alto (Gambarotta 2014). Tutto questo per dare al pubblico televisivo un evento eccezionale. Si tratta di un pubblico che nell'Italia di quegli anni non è ancora così individualizzato come sarà in seguito: spesso la televisione presuppone una

fruizione collettiva, nelle abitazioni private o nei circoli che ne sono dotati. Ma in questo pubblico indifferenziato si trova un pubblico selezionato di cultori, allievi, musicisti, pianisti dilettanti (chiunque è un dilettante di fronte alla perfezione e alla infallibilità, vera o presunta, della performance di Michelangeli), professionisti, critici, musicologi, musicofili, audiofili – questi certo insoddisfatti dal suono degli apparecchi televisivi dell'epoca. La trasmissione televisiva è ancora un evento unico, di per sé ripetibile ma quasi mai ripetuto: nessuna possibilità di rivedere *ad libitum*.

La messinscena televisiva non cambia, qualunque sia l'autore eseguito. Siamo nella fase in cui la ripresa televisiva delle performance strumentali si è standardizzata in una prassi non più creativa (Varon 2011), in un mestiere che, tuttavia, pare funzionale alle esigenze del performer. Qualunque sia il brano che esegue, è sempre Michelangeli che va in scena, la sua immagine, il suo stile. Per la Rai il pianista passa in rassegna tutti i suoi autori, fissando televisivamente il suo repertorio più ampio: di Beethoven le *Sonate* ai due estremi cronologici, op. 2 n. 3 in do maggiore e op. 111 in do minore; la *Sonata* in do maggiore di Galuppi; di Scarlatti le *Sonate* in do minore L 352, do maggiore L 104, la maggiore L 483 (una novità del suo catalogo), si minore L 449. Di Chopin tutti i cavalli di battaglia: *Sonata* n. 2 in si bemolle minore op. 35; *Ballata* in sol minore op. 23, *Scherzo* in si bemolle minore op. 31, ma anche *Andante spianato e Polacca brillante* op. 22, la *Fantasia* op. 49, la *Berceuse* op. 57 e un gruppo di *Valzer* (op. 69 n. 1, op. 34 n. 1 e quello postumo in mi bemolle maggiore) e *Mazurke* (op. 68 n. 2, op. 33 n. 4, op. 30 n. 3). Infine Debussy: tutte le *Images*, prima e seconda serie, *Children's Corner*, e due numeri dal secondo libro dei *Préludes*: *Canope* (X.) e *Bruyères* (V.). La televisione è già catalogo, il nuovo catalogo che affianca e provvisoriamente rimpiazza quelli discografici.⁹

Nel 1987 la Rai ripropose queste registrazioni di Michelangeli con la presentazione di un Roman Vlad in grado di coniugare le esigenze della comunicazione televisiva al commento musicologicamente informato. I suoi interventi a un tempo ricchi e concisi introducevano e articolavano le otto trasmissioni incorniciando, con le loro riprese a colori, il bianco e nero delle performance di Michelangeli, già storicizzate. Si trattava di una vera e propria rimediazione, pur dall'interno dello stesso medium televisivo. Era l'epoca già molto individualista della televisione capillarmente diffusa, dell'ampliamento dell'offerta televisiva con l'ingresso nel mercato delle emittenti private. Ritrasmettendo Michelangeli, la Rai si poneva quale baluardo di un servizio pubblico di qualità, votato alla cultura musicale 'alta'. Era anche l'epoca del VHS e dunque della videoregistrazione: la moltiplicazione di copie magnetiche, con i mezzi di riproducibilità già casalinga e sempre più alla portata di tutti, ha senza dubbio amplificato il successo della trasmissione televisiva, specialmente tra pianisti o aspiranti tali, che hanno inscatolato quegli eventi di grande raffinatezza, da rivedere e ascoltare a piacere, nonostante la cattiva qualità del suono pianistico in televisione, specialmente videoregistrato. Vlad ha poi raccontato di non aver mai ricevuto cenni di approvazione da Michelangeli ma di avere saputo solo in seguito, dalla vedova, delle attestazioni di stima per la comprensione profonda della sua arte (Vlad 2011, p. 32).

⁹ Ritroviamo tutte le puntate Rai nei tre DVD Opus Arte pubblicati tra il 2005 e il 2006 con i titoli *Michelangeli plays Beethoven*, *Michelangeli plays Chopin* e *Michelangeli plays Debussy* (OA 0939-41).

Il 7 aprile 1981 Michelangeli offrì un recital televisivo live a Lugano, autorizzando una produzione video, recentemente riedita in DVD.¹⁰ La messa in scena assume i connotati di una confessione: il tratto di autenticità emerge a dispetto del fatto che il pianista si conceda in realtà a un apparato di ripresa televisiva molto complesso e sofisticato sul piano tecnico. A differenza di quanto avveniva nel 1962, Michelangeli torna a concedere alla telecamera tutta la sua figura. Le inquadrature variano più del solito, per la presenza di molte telecamere, ognuna con ampie possibilità di movimento, per la regia televisiva di János Darvas. Le riprese si soffermano spesso sul volto del pianista segnato dal tempo. Ciò permette una valutazione impossibile ai tempi delle registrazioni Rai; ma almeno rispetto ai film precedenti la mobilità del volto si è accentuata notevolmente. Dalle riprese è possibile apprezzare la magnificazione dei micromovimenti facciali, che si conformano in modo impressionante a una coreografia della performance. Da un certo punto di vista è la messa in scena della concentrazione, dello sforzo fisico e della tensione psicologica ed espressiva di Michelangeli. Questi non cerca la telecamera ma nemmeno la rifugge, e il suo sguardo cade non di rado sia sul pubblico in sala sia su quello a casa. I brani eseguiti sono ancora i capisaldi del repertorio: due *Sonate* di Beethoven nella prima parte, op. 26 e op. 22; la *Sonata* di Schubert in la minore D 537 e le quattro *Ballate* di Brahms op. 10 nella seconda parte, dedicata ai brani del disco digitale Deutsche Grammophon uscito lo stesso anno. L'evento però non è paragonabile a una cover del disco. La tensione del live cambia completamente il senso dell'interpretazione pianistica. Il modo in cui Michelangeli accoglie gli applausi finali è un misto di ritrosia e concessione al pubblico, estetica della trasparenza e completa esposizione del corpo viscerale della performance. Sono le immagini con le quali si concludeva la trasmissione televisiva del programma *Paganini* il 14 giugno 2015. Proprietaria della registrazione, la televisione svizzera approfittava per integrare nel suo format, in due parti, il concerto di Lugano nella sua interezza. Era proprio il grado di esposizione mediatica del corpo del pianista e soprattutto del suo volto ad autenticare Michelangeli suggellandone la commemorazione.

4. La performance della persona musicale

«What musicians perform first and foremost is not music, but their own identities as musicians, their musical personae»
(Auslander 2006, p. 102)

Le trasmissioni Rai sono solo un aspetto della presenza televisiva di Michelangeli. Nel 1964, in occasione della registrazione di una performance negli studi della RTF di Parigi,

¹⁰ *Beethoven, Schubert, Brahms. Recital in Lugano*, regia televisiva: János Darvas; prodotto da Karl Faust e Carlo Piccardi; registrato dal vivo: Auditorium della RTSI, Radiotelevisione della Svizzera Italiana, Lugano, 7 aprile 1981; DVD, Digital Remastering PCM stereo, DD 5.1, DTS 5.1, Radiotelevisione della Svizzera Italiana /Polytel Music Productions /distribuito da TDK, 2004.

il pianista concede una breve intervista a Bernard Gavoty, trasmessa in una puntata della serie «Les grands interprètes» (Francfort 2014; Lavat 2011). Dato che Michelangeli non ha lasciato scritti («non ne sono capace, non è il mio mestiere», sosteneva), le interviste, rilasciate con parsimonia ai giornali e alla televisione, sono il veicolo principale del suo pensiero, che ha peraltro il pregio di portarci anche la sua voce. Gavoty pone, a un certo punto, una domanda molto diretta sull'uomo, al di là del pianista: «Quel homme est vous?». Michelangeli risponde in italiano: «Non credo che dipenda da me il poter dire questo, io non ho mai pensato a me». L'estetica della trasparenza, in continuità con l'ideologia dell'interprete come mediatore di istanze altrui, quelle cioè dei compositori 'eseguiti', non potrebbe essere posta con più radicalità. Qualche anno dopo, nell'estate del 1969, concede un'intervista filmata a Carlo Florindo Semini durante i corsi di Villa Helenum a Lugano, nati da un'idea dello stesso intervistatore. Rispondendo con minore ritrosia a una domanda sulla sua vocazione all'insegnamento puntualizza: «Forse lei non sa, ma è 30 anni che faccio il mestiere dei concerti, ma è 35 anni che insegno [...] Ho cominciato a insegnare perché mi hanno chiesto, non è un vizio o una mania, anzi ho fatto grandi sacrifici per dividere il tempo in maniera... decente, diciamo, fra i concerti e l'insegnamento, è sempre stata una mia grande preoccupazione». L'intervistatore poi mette in rilievo la generosità assoluta dell'insegnamento di Michelangeli che non è mai stato remunerato. La risposta è anche qui schiva ma dice molto del tratto morale della persona: «Sì ma questo fa proprio parte della mia *forma mentis*. Penso che il sapere è un diritto, conoscere è un diritto, non è facoltativo». È una posizione politica sull'insegnamento musicale come progetto culturale, che implementa la sua identità di musicista.

In precedenza Michelangeli era più riluttante. Quando nel 1959 si era fatto riprendere per un documentario della PROA Produttori Associati trasmesso dalla Rai, aveva preferito non parlare del tutto limitandosi a pochi cenni a mezza voce.¹¹ Dal documentario emerge il discorso su Michelangeli, nel quale Maner Lualdi si immerge, da reporter, secondo la consuetudine dei documentari della PROA di Federigo Valli, facendo interviste palesemente sceneggiate sia ad Arezzo, dove si svolgevano i corsi di perfezionamento, sia a Castiglion fiorentino, dove risiedevano il maestro e gli allievi durante i corsi. Il reporter si mette in ascolto di ciò che la gente sa e dice di Michelangeli, concentrandosi su chi ha avuto qualche contatto con lui, dal barbiere al saldatore. Incidentalmente i rumori della fabbrica vengono paragonati dal giornalista alla «musica dodecafonica» come sinonimo di cacofonia, alla quale vengono contrapposte, implicitamente, le armonie del pianoforte di Michelangeli e dei suoi allievi. Non manca un accostamento con un campione dello sport, al quale l'artista viene paragonato per la grande fama di cui gode in città, con un commento sulla circostanza incredibile: non si crederebbe che un pianista possa sfidare uno sportivo quanto a popolarità. In seguito il film si concentra sulla sede degli Amici della Musica di Arezzo e dunque sulla quotidianità dei corsi, con annotazioni sugli strumenti, messi a disposizione da Michelangeli non prima di averne controllato personalmente la messa a punto, e sulle finestre chiuse per esplicita disposizione del maestro, che fanno del palazzo

¹¹ Il documentario *Arturo Benedetti Michelangeli: il maestro dei maestri* (33'), prodotto da Federico Valli, è stato riedito nel DVD *Opus Arte Michelangeli plays Debussy* (OA 0941), 2006.

uno «scrigno di suoni». Lualdi intervista gli allievi dei corsi in assenza del maestro, senza alcuna seriosità ma in tono piuttosto leggero e scanzonato, il che non impedisce l'emergere di apprezzamenti iperbolici, suggeriti da Lualdi e ripresi dagli allievi: Michelangeli vi viene dipinto come il solo musicista «spaziale» rispetto a pianisti che possono aspirare al massimo alla definizione di «atmosferici».

Gli allievi sono a volte affermati concertisti, in ogni caso insegnanti e maestri; ciò contestualizza e giustifica il sottotitolo del documentario, attenuato dalle minuscole: «il maestro dei maestri». La telecamera si spinge fino a documentare una parte di una lezione. Discretamente, dietro una porta lasciata aperta, si scorge Michelangeli di spalle mentre, in piedi, dietro un allievo, ne controlla o ne calibra la performance suggerendo mimeticamente la resa espressiva: si percepisce il canto con cui il maestro al tempo stesso accompagna e guida il decorso melodico di *Clair de lune*, dalla *Suite bergamasque* di Debussy. Egli congeda l'allievo prima della fine del brano. Lualdi può così avvicinarsi e salutare, da amico di vecchia data, Michelangeli. Quest'ultimo deve adempiere a una promessa fatta a Milano al reporter, e concede una breve performance: un pezzo dalle *Canciones y Danzas* di Mompou e un valzer in mi bemolle maggiore per un certo periodo attribuito a Chopin e certamente spurio. Nel fare questo autentica sé stesso come persona di parola, concedendo alla televisione italiana una performance minimale, ma caratterizzata, anche nel pezzo facile, dalla consueta maestria timbrica.

Questo modo di avvicinarsi a un pubblico televisivo, per quanto timido e sempre mediato da persone di fiducia, apre degli squarci audiovisivi, paradossalmente, sulla performance di una identità sobria che non si concede all'esibizione, che si sottrae alla pressione delle «folle» o dei «seguaci» e si concentra, anche al di là delle performance pianistiche, sugli allievi. Questo aspetto sottolinea la complessità della persona mediale. Il discorso di Michelangeli su sé stesso corrisponde a una rappresentazione del suo stile, e si nutre di questa complessità. La rappresentazione non si limita alla performance pianistica, ma riguarda anche la sua identità di musicista, la sua «persona musicale» (Auslander 2006). Tale identità si costituisce nel discorso culturale a partire dalla relazione tra il performer e la sua immagine mediale, che coinvolge una rete sociale e include produttori, allievi, testimoni, studiosi e più in generale autori che a Michelangeli hanno dedicato qualche sforzo ermeneutico. Il discorso sulla performance si nutre delle ricostruzioni dei libri sull'artista, che passano in rassegna gli elementi decisivi della sua identità. Si insiste particolarmente sul doppio livello della persona, pubblico e privato. Da una parte titoli e sottotitoli lavorano sul mito del timbro e del tocco: «Il grembo del suono» (Sabatucci 1996), «La magia del suono» (Bianchi 1999), «Il suono ritrovato» (Bramani *et al.* 1999), «Ogni suono una goccia di cristallo» (Ghislanzoni 2014); oppure su quello dell'integrità morale e artistica senza concessioni: «Rigore e coerenza» (De Carli 1999), «Genio e compostezza» (Martinengo Villagana, Monti 1998), «La perfezione si fa musica» (Della Ferrera 2005), «L'asceta» (Rattalino 2006). Anche la vita è naturalmente al centro del discorso; la vita, però, di una persona speciale: «Vita con Ciro» ha pur sempre per sottotitolo «La moglie del pianista più grande si racconta» (Benedetti Michelangeli 1997). Il semplice titolo «Un incontro» (Torno 2007) è occasione per una difesa dell'uomo dalla chiacchiera dei media, con qualche accento di troppo sulla religiosità francescana e sull'occasionale

autodefinizione di monarchico. In altri casi si fissano alcuni «appunti per un biografo» (Martini 1997) o si raccolgono «opinioni in ricordo del grande pianista» (Della Mura 2015). In ogni caso la tendenza è chiara: si afferma la completa identità tra Michelangeli pianista e Michelangeli persona, sulla base di un principio di verità e autenticità.

Anche la retorica intorno alla persona inerisce a un discorso implementato collettivamente, che riguarda alcuni aspetti ricorrenti: il rapporto di affinità elettiva con l'aristocrazia; la forte religiosità francescana; l'intransigenza che lo porta a rifiutare compensi per lezioni e corsi di perfezionamento e che culmina nel rifiuto di un contratto in esclusiva con la Philips; le vicende della casa discografica BDM fondata nel 1965 da Nicola Filiberto Di Matteo con Michelangeli, che non fa in tempo a proporre una linea editoriale e il cui fallimento, nel 1968, si trova all'origine del pignoramento di molti beni, e soprattutto dei pianoforti di Michelangeli, circostanza che lo porta alla decisione di lasciare l'Italia per la Svizzera; la destinazione dei proventi di importanti concerti a opere di beneficenza e la restituzione di importanti onorificenze a fronte della mancata realizzazione di alcune di queste opere; la disdetta di concerti collegati a eventi mondani e pacchetti turistici; l'attacco cardiaco durante il recital di Bordeaux nel 1988, l'intervento salvifico di un medico in sala e la complicata operazione all'aorta, con successiva rinascita artistica; l'eccentricità del pianista che porta con sé almeno due dei suoi pianoforti in occasione di concerti e registrazioni; il ruolo dei collaboratori più intimamente in rapporto con i suoi strumenti, i migliori accordatori e tecnici, che lo seguono ai concerti e nelle sessioni di registrazione per garantire una intonazione e una messa a punto sempre impeccabile; la rottura di rapporti personali e di lavoro per gesti amichevoli percepiti da Michelangeli come offensivi; la passione per le auto da corsa messa in parallelo con la passione per la meccanica del pianoforte.

Tra i testimoni Cord Garben (2004) è stato il più attento a ricostruire le dinamiche divistiche della figura di Michelangeli. È stato il primo, non a caso, a notare la vicinanza con aspetti della biografia di Glenn Gould, segno che la mitologizzazione ha bisogno di riprodurre schemi prefissati pur nella estrema diversità di atteggiamenti estetici. Il discorso sulla performance pianistica ripercorre tappe narratologiche obbligate. L'attenzione musicologica si è prevalentemente concentrata sulle «eccentricità» di Gould (Ashby 2012; Sanden 2009). Tuttavia la retorica di Michelangeli, ispirata a un'estetica e a un'etica più tradizionali (trasparenza del performer, centralità del testo musicale in una sua lettura autentica, primato del compositore, aderenza alla volontà dell'autore), si colloca esattamente sullo stesso piano. Quando suona, Michelangeli non può che riprodurre Michelangeli, ripetere sé stesso mentre ripete la sua performance – indipendentemente dal fatto che suoni Chopin o Beethoven, Debussy o Scarlatti.

Michelangeli è un pianista mediale anche e proprio nelle sue prese di posizione per principio contrarie ai media, ai quali si concede nondimeno con una certa continuità e generosità. In Italia, nel 1987 e nel 1990, la Rai aveva implicitamente proposto una contrapposizione tra Michelangeli presentato da Vlad, e Gould commentato da Rattalino, che per lo più rimediava le trasmissioni televisive canadesi di Bruno Monsiegeon. Si trattava di due stili performativi molto diversi: quello di Gould, caratterizzato da un approccio alla musica e ai media tanto scaltro e innovativo quanto controverso; quello

di Michelangeli, non meno moderno ma ispirato a un atteggiamento estetico opposto, caratterizzato da diffidenza verso i media, e tuttavia non meno efficace sul piano della comunicazione.

Che lo si voglia o meno, che lui stesso lo volesse o meno, Michelangeli si inserisce negli stessi meccanismi di produzione, diffusione e moltiplicazione della sua immagine e del suo suono attraverso i media. L'uomo è il suo stile, ma questo è una funzione del discorso e vive del rapporto circolare tra la persona, la performance, i media e le diverse tipologie di pubblico e fruitori: dagli allievi che conoscono aspetti della persona privata nel suo ruolo dell'insegnante – uno dei tanti modi di mediare socialmente l'identità musicale della sua persona – agli spettatori delle performance live, al vasto pubblico dei media. In tutti i casi non si tratta che di volti diversi, di performance diverse di uno stile individuale per definizione ineffabile ma riproducibile infinitamente tanto nella sua forma registrata o mediale, quanto nella sua forma discorsiva. Oltre il testo, oltre la persona, sono queste coordinate a definire la performance come oggetto di circolazione.

Bibliografia

- Adorno Th.W. (1928/1965), *Nadelkurven*, «Musikblätter des Anbruch», 10, pp. 47-50; rist. in «Phono. Internationale Schallplatten-Zeitschrift», 11/6, pp. 123-128.
- Adorno Th.W. (2001), *Zu einer Theorie der musikalischen Reproduktion. Aufzeichnungen, ein Entwurf und zwei Schemata*, Lonitz H. (hrsg. von), Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Adorno Th.W. (2012), *Long Play e altri volteggi della puntina*, Carboni M. (a c. di), Roma, Castelveccchi.
- Ashby A. (2012), *Gould's Eccentricity in Context: A Pragmatist View of Musical Interpretation*, relazione al convegno "The Glenn Gould Legacy", University of Toronto, 24 September.
- Auslander P. (2006), *Musical Personae*, «TDR: The Drama Review», 50/1, pp. 100-119.
- Benedetti Michelangeli G. (1997), *Vita con Ciro. La moglie del pianista più grande racconta*, Rossi M. (a c. di), Bologna, Ermitage-Edimedia.
- Benjamin W. (1936), *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 5/1, pp. 40-68.
- Benjamin W. (2012), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Desideri F. (a c. di), Roma, Donzelli.
- Bianchi G. (1999), *Arturo Benedetti Michelangeli. La magia del suono*, Firenze, Feeria.
- Biosa S. (2003), *Discografia*, in Kozubek 2003, pp. 129-217.
- Bolter J. D., Grusin R. (1999), *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge, Mass., The MIT Press.
- Bramani L. et. al. (1999), *Il suono ritrovato di Benedetti Michelangeli*, Milano, Musicom/Electa-Elmond/Banca Intesa.
- Chion M. (2001), *L'audiovisione: suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau [ed. or. *L'audio-vision: son et image au cinéma*, Paris, Nathan, 1990].
- Cook N. (1998), *Analysing Musical Multimedia*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Cook N. (2013a), *Beyond the Score: Music as Performance*, Oxford/New York, Oxford University Press.
- Cook N. (2013b), *Beyond Music: Mashup, Multimedia Mentality, and Intellectual Property*, in

- Richardson J., C. Gorbman and C. Vernallis (ed. by), *The Oxford Handbook of New Audiovisual Aesthetics*, Oxford/New York, Oxford University Press, pp. 53-76.
- Cook N. (2015), *Seeing Sounds, Hearing Images: Listening Outside the Modernist Box*, in Borio G. (ed. by), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Farnham, Ashgate, pp. 185-202.
- De Carli O. (1999), *Arturo Benedetti Michelangeli: rigore e coerenza*, conferenza: Centro Culturale dell'Accademia dei Filodrammatici, Milano, 25 febbraio, [online] URL: <http://www.ottaviodecarli.com/files/benedetti_michelangeli.pdf> [data di accesso: 11/11/2016].
- Della Ferrera P. C. (2005) (a c. di), *La perfezione si fa musica: Arturo Benedetti Michelangeli*, Azzano San Paolo, Castelli Bolis Poligrafiche.
- Della Mura S. (2015) (a c. di), *Arturo Benedetti Michelangeli. Opinioni in ricordo del grande pianista a venti anni dalla morte (1995-2015)*, Empoli, Ibiskos Editrice Risolo.
- Duella M. (1986) (a c. di), *Musiche per organo del Settecento lucchese*, Brescia/Kassel, Paideia/Bärenreiter.
- Fiske J. (1987), *Television Culture*, London, Methuen.
- Francfort D. (2014), *Vous avez dit «classique»? La musique classique à la télévision française des années 1950 aux années 1990*, «Le Temps des médias», 1/22, pp. 107-122.
- Gambarotta B. (2014), *Ombra di giraffa*, Milano, Garzanti.
- Garben C. (2004), *Arturo Benedetti Michelangeli. In bilico con un genio*, Varese, Zecchini Editore [CD allegato] [ed. or. *Arturo Benedetti Michelangeli. Gratwanderungen mit einem Genie*, Hamburg, Europäische Verlagsanstalt, 2002].
- Gaudreault A. (2013), *Titles, Subtitles, and Intertitles: Factors of Autonomy, Factors of Concatenation*, «Film History», 35/1-2, pp. 81-94.
- Geeves A., J. Sutton (2014), *Embodied Cognition, Perception, and Performance in Music*, «Empirical Musicology Review», 9/3-4, pp. 247-253.
- Ghislanzoni A. (2014) (a c. di), *Arturo Benedetti Michelangeli. Ogni nota una goccia di cristallo*, Roma, Biblioteca Nazionale Centrale di Roma.
- Jensen K.B. (1999), *Semiotica sociale dei media*, Roma, Meltemi [ed. or. *The Social Semiotics of Mass Communication*, London, SAGE 1995].
- Kozubek L. (2003), *Arturo Benedetti Michelangeli. Come l'ho conosciuto*, Palermo, L'Epos [ed. or. *Arturo Benedetti Michelangeli jakim go znam*, Katowice, Wydawnictwo Unia, 1999].
- Lavat P. (2011), *Musique classique et télévision dans la première moitié des années 1950. Vers une institutionalisation*, in Delavaud G. et D. Maréchal (dir.), *Télévision: le moment expérimental*, Rennes, Editions Apogée, pp. 452-460.
- Leman M. (2007), *Embodied Music Cognition and Mediation Technology*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Leman M., P.-J. Maes (2014), *Music Perception and Embodied Music Cognition*, in Shapiro L. (ed. by), *The Routledge Handbook of Embodied Cognition*, Cambridge (Mass.), MIT Press, pp. 81-89.
- Martinengo Villagana C., S. Monti (1998), *Arturo Benedetti Michelangeli: genio e compostezza*, Bornato in Franciacorta, Fausto Sardini Editore.
- Martini L. (1997), *Arturo Benedetti Michelangeli. Appunti per un biografo*, Firenze, Le Monnier.
- Montani P. (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma/Bari, Laterza.
- Negroponte N. (1995), *Being Digital*, New York, Alfred A. Knopf.

- Rattalino P. (2006), *Arturo Benedetti Michelangeli. L'Asceta*, Varese, Zecchini Editore.
- Rattalino P. (2013), *Benedetti Michelangeli, Arturo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, [online] URL: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-benedetti-michelangeli_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/arturo-benedetti-michelangeli_(Dizionario-Biografico)/>) [data di accesso: 11/11/2016].
- Rink J. (1990), Review of Wallace Berry's *Musical Structure and Performance*, «Music Analysis», 9/3, pp. 319-339.
- Rink J. (2002), *Analysis and (or?) Performance*, in Rink J. (ed. by), *Musical Performance: A Guide to Understanding*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 35-58.
- Sabatucci A. (1996) (a c. di), *Arturo Benedetti Michelangeli. Il grempo del suono*, Milano, Albert Skira.
- Sanden P. (2009), *Hearing Glenn Gould's Body: Corporeal Liveness in Recorded Music*, «Current Musicology», 88, pp. 7-34.
- Schweinitz J. (2011), *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*, New York, Columbia University Press.
- Scollo Lavizzari M. (2003), *INCOM*, in *Enciclopedia del Cinema*, [online] URL: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/incom_\(Enciclopedia_del_Cinema\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/incom_(Enciclopedia_del_Cinema)/>) [data di accesso: 11/11/2016].
- Tallone C.A. (2011), *Fede e lavoro. Memorie di un accordatore*, Milano, Rugginenti.
- Torno A. (2007), *Arturo Benedetti Michelangeli. Un incontro*, Brescia, Editrice Morcelliana.
- Varon G.V. (2011), *Performing Performances: Some Considerations on the Role of the Filming and Recording Crews in Classical Music Videos*, Performance Studies Network International Conference, University of Cambridge, 14-17 luglio, [online] URL: <http://www.cmpcp.ac.uk/wp-content/uploads/2015/11/PSN_2011_Varón.pdf> [data di accesso: 11/11/2016].
- Vlad R. (2011), *Vivere la musica. Un racconto autobiografico*, Torino, Giulio Einaudi editore.
- Walton K. (1990), *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Zagorski-Thomas S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press.

La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale

Michela Garda

1. La poesia sonora tra il segno e il suono

Nel 1980, mentre la grande rinascita dell'interesse speculativo per l'oralità stava approssimandosi al suo culmine, ma non era ancora apparsa *La presenza della voce* di Zumthor (1983) e la filosofia del vocalico di Cavarero (2003) era molto di là da venire, Michel de Certeau (2001) ripensò il concetto di oralità come il rovescio della scrittura che, grazie ad essa, si definisce come frontiera della cultura occidentale. Questo avvenne anche grazie all'incontro con la filosofia di Foucault e con la sociologia di Bourdieu. La grande metafora del processo attraverso cui la scrittura si afferma come «legge interna di ciò che si è costituito come 'occidentale'» è, per Certeau, il *Robinson Crusoe* (Certeau 2001, p. 198). Al suo centro sta l'incontro di Robinson con l'Altro. Esso si manifesta con un'impronta sulla spiaggia e viene «immediatamente marcato dal suo predicato essenziale: il selvaggio è un passante; lascia il segno (attraverso macchie, lapsus eccetera), ma non si scrive. Altera un luogo (lo perturba), ma non ne fonda alcuno. La 'finzione teorica' inventata da Daniel Defoe disegna così una *forma* dell'alterità relativa alla scrittura, e che imporrà anche una sua identità alla voce, poiché, più tardi, Venerdì apparendo si troverà di fronte a un'alternativa che avrà una lunga storia: gridare (lacerazione 'selvaggia', che invoca l'interpretazione e la correzione di un 'trattamento' pedagogico – o psichiatrico) oppure fare del proprio corpo l'esecuzione della lingua dominante» (Certeau 2001, pp. 222-223). La dimensione orale, tuttavia, mette continuamente in moto la scrittura che, cercando di trascriverla e di tradurla, non fa che deformarla. Certeau parla di un'erotica della scrittura: «è l'inaccessibile del suo 'oggetto' che la fa produrre» (Certeau 2001, p. 230). Lo sguardo di Certeau ci conduce in prossimità di un fenomeno di cui l'insistenza della filosofia e della psicoanalisi sul tema della voce non è che un sintomo vistoso: il desiderio di possedere la voce, la voracità per questo oggetto sfuggente. A differenza della concezione di Lacan, che pure interpreta la voce come oggetto del desiderio (il famoso «oggetto piccolo a»), la prospettiva di Certeau inquadra il problema del rapporto tra voce e scrittura nel dramma della costruzione della modernità e nei costi delle sue pratiche esclusive. La sua resistenza a ipostatizzare la voce come Voce, che suona oggi tanto più come un monito degno di ascolto, si accompagna alla raccomandazione di riconoscerla nel complesso reticolo della cultura della scrittura: «L'oralità s'insinua piuttosto, come uno dei fili di cui è composta, nella rete – interminabile trama – di un'economia scritturale» (Certeau 2001, p. 196). Di questi fili Certeau ha tracciato una mappa incerta e lacunosa, offrendo soltanto una manciata di riferimenti. Allargando lo sguardo alle arti della parola ha individuato alcune «scene» in cui la voce si manifesta come «brusii del corpo»: momenti speciali nell'opera lirica, oppure laddove il testo letterario «si modifica divenendo lo spessore ambiguo in cui

si agitano suoni irriducibili a un senso. Un corpo plurale in cui circolano, effimeri, brusii orali, ecco ciò che diventa questa scrittura disfatta, ‘scena per voci’» (Certeau 2001, p. 231).

Il rapporto di dominio fra la scrittura e la voce individuato da Certeau non si gioca soltanto sulla distinzione tra culture scritte e culture dell’oralità primaria, ma – come si è appena visto – anche nell’ambito di quei brandelli di oralità secondaria che si insinuano tra gli interstizi della scrittura. Tuttavia per avere un quadro più completo è necessario ricordare che tra gli opposti margini di oralità e scrittura si apre uno spazio in cui la voce opera in quel dominio intermedio definito di recente «auralità», che si riferisce alla dimensione performativa di un testo. Dar voce a un testo, infatti, sia esso poetico o teatrale, reintroduce i parametri vocali espunti della scrittura: l’intonazione, l’altezza, il tempo, gli accenti (intesi in senso non grammaticale). Il corpo della voce dà corpo al testo, produce un addensamento semantico e addomestica il dominio della scrittura. Per valutare appieno il gioco tra voce e scrittura, per scavare a fondo nella trama dell’economia scritturale, bisogna tuttavia spingersi verso le zone di confine tra le arti performative. È lì che si possono cogliere con maggior evidenza le tracce lasciate dalla voce nel suo lavoro tra i margini opposti del campo del linguaggio: il vocalico e il semantico, l’orale e lo scritto, l’individuale e il collettivo, il corpo e lo ‘spirito’, la performance e il testo.

Nel corso del Novecento, al confine tra poesia sonora, musica vocale e teatro musicale e di parola è emersa una sorta di ‘terra di mezzo’ nella quale convergono le sperimentazioni sul linguaggio e in particolare sulla voce ‘senza parole’ – brusii del corpo, talvolta, che esulano dalla funzione semantica propria del linguaggio e resistono alla scrittura. Questo tipo di sperimentazioni costituisce una sorta di auto-riflessione della e sulla voce che corre in parte in parallelo alla grande stagione della linguistica e della filosofia della voce, talvolta anticipandola, pur da rotte distanti. Esse ci mostrano come nella dimensione dell’estetico, la voce ‘lavora’ tanto nella dimensione linguistica del significato quanto in quella materiale del suono. In questo saggio non si parlerà tuttavia di teatro, se non nel senso di un teatro della parola e nella parola, né ci si avventurerà a tracciare una storia di queste sperimentazioni, ma si prenderanno in esame alcuni esempi per osservare come le modalità di ‘registrazione’, siano esse scritte o mediatizzate, presentino un intreccio complesso e multidirezionale che mette in discussione la consequenzialità tra il testo e la sua esecuzione e interpretazione.¹

La poesia ha riaffermato nel secolo passato la sua dimenticata vocazione alla pubblica declamazione, alla sua performance, si direbbe oggi accettando la parola inglese come un termine tecnico che si riferisce indifferentemente a mezzi diversi (poesia, musica, teatro) sottolineandone la contiguità invece che la distinzione.² Ciò è avvenuto non soltanto nel senso della riscoperta di una pratica sommersa dalla lettura silenziosa e dalla primarietà

¹ A questo proposito si veda il testo introduttivo a Bernstein (2003, in particolare pp. 8-10).

² Per quanto riguarda la rinascita della lettura pubblica della poesia si veda Middleton (1998). Sulla performance poetica si è sviluppato un campo di studio molto attivo soprattutto nell’ambito dell’anglistica. Oltre a Bernstein (1998) si veda Wheeler (2008) e Perloff e Dworkin (2009). Sul riassetto della concezione delle arti performative nel Novecento si veda anche Garda (2014).

del testo scritto, ma soprattutto come esplicitazione di una tendenza alla significazione che il materiale sonoro possiede di per sé. L'attenzione per la performance comporta una rivalutazione di questo aspetto da una funzione sussidiaria a una sostanzialmente equiparata a quella testuale. I sostenitori di questa posizione hanno interpretato l'audiotesto – ossia la registrazione dell'interpretazione vocale della poesia ovvero del fonotesto (Stewart 1990) – come un testo che si affianca alla sua iscrizione su carta, rivendicando in tal modo una sostanziale multitestualità della poesia moderna (Bernstein 1998, p. 12). Pur lasciando agli studiosi di poesia la discussione di questo capitolo del *performative turn*, è interessante osservare come la poesia sonora nel Novecento abbia istituito una tensione con il versante 'semantico' della poesia, rafforzandone, appunto, quello 'vocalico' e approssimandosi, senza però confondersi, al lavoro sul suono che è proprio della musica. Charles Bernstein ha proposto una descrizione efficace dello spazio simbolico in cui si articola la presenza della voce nella poesia: «La performance (senza accompagnamento) della poesia ha come suo limite superiore la musica, come realizzato da ciò che si chiama poesia sonora e come limite inferiore il silenzio, come realizzato in ciò che è stato chiamato la poesia visiva. Curiosamente questi due limiti si intersecano, come quando una poesia visiva è declamata (*performed*), o una poesia sonora è notata (*scored*) come una poesia visiva» (Bernstein 1998, p. 11).³ In questo senso si può affermare che la poesia nel Novecento ha esemplificato nei suoi stessi generi la tensione e l'inevitabile intreccio tra suono e silenzio e tra suono e segno.

Proprio nel suo collocarsi al confine tra il suono e il segno questo genere poetico è stato teatro di provocazioni talvolta cariche di un'esplicita violenza simbolica (come nel caso di Marinetti, ad esempio), ma si è affermata anche come luogo di deliberato rifiuto del linguaggio come istituzione, muovendosi spesso sulla linea sottile fra il gratuito e l'anti-arte. Tuttavia, pur nell'affondo contro la cultura legittima, questo genere collocato per definizione sul versante performativo appartiene alla cultura letteraria e non sfugge alle sue forme di 'registrazione' e di testualizzazione. La tipologia dei testi della poesia sonora si rivela però problematica fino dai suoi 'incunaboli'.⁴ Hugo Ball recitò le sue prime poesie sonore nel 1916 al Cabaret Voltaire. Di questo evento, di cui non esistono registrazioni, possediamo una tradizionale testimonianza scritta, vale a dire il resoconto dettagliato della première al Cabaret Voltaire nel diario dell'autore, pubblicato nel 1927:

³ Sulla storia della *poesia sonora* si veda Lora-Totino (1978 e 1989); Fontana (2004); Szkárosi (s.d.); McCaffery e Nichol (1978).

⁴ Per incunaboli ci si riferisce qui in senso traslato ai testi che sono entrati, in quanto documenti delle avanguardie, nella storia della letteratura. McCaffery (McCaffery e Nichol 1978, pp. 6-18) propone una periodizzazione della storia della poesia sonora in due fasi cruciali: una appartenente al periodo 1875-1928, caratterizzata da una ricerca sugli aspetti non semantici e acustici del linguaggio e culminante tanto nelle sperimentazioni del futurismo italiano e russo quanto in quelle dada; l'altra, più recente, iniziata negli anni Cinquanta. Queste fasi storiche, tuttavia, si profilano come ricerche autonome, sia per il contesto in cui sono collocate le avanguardie prima europee e poi americane del primo e secondo Novecento, sia anche per la loro unicità. Come fa notare McCaffery, l'interesse per la dimensione acustica e asemantica della poesia è un filone antico, onnipresente nella cultura orale e emergente nei testi poetici di ogni epoca. Si veda a questo proposito Connor (2014).

Ho inventato un nuovo genere di poesia con “versi senza parole” o composizioni di suoni [*Lautgedichte*], in cui il bilanciamento delle vocali è soppesato e distribuito solo in virtù del valore dato alla sequenza iniziale. Questa sera ne ho dato la prima lettura pubblica. Per l’occasione mi sono preparato un costume speciale. Le gambe erano infilate in una sorta di tubo di cartone azzurro brillante, un cilindro che arrivava stretto ai fianchi, dandomi l’aspetto di un obelisco. Sopra portavo un enorme colletto che faceva anche da mantello, ritagliato ancora nel cartone, ricoperto di fogli, all’interno color rosso scarlatto e dorati fuori. Era fissato alla gola di modo che, alzando e abbassando i gomiti, potevo muoverlo come si trattasse di ali. A completare il travestimento, un cappello cilindrico da sciamano, alto, a strisce bianche e azzurre. Ho sistemato dei leggi su tutti e tre i lati della scena, rivolti verso il pubblico. Vi ho posato il manoscritto, vergato con la matita rossa: così celebravo ora sull’uno ora sull’altro. Tzara era al corrente dei miei preparativi e dunque s’è trattato di una vera piccola prima. Tutti erano curiosi, così mi sono fatto portare sul piedistallo al buio, perché non potevo camminare nella mia colonna, e ho cominciato a declamare lento e solenne:

*gadji beri bimba
grandridi lauli lonni cadori
gadjama bim beri glassala
gladridi glassala tuffm i zimbrabim
blassa galassa tuffm i zimbrabim...*

Poi gli accenti si son fatti più pesanti; l’espressione era più intensa, quando sottolineavo le consonanti. Ben presto mi sono reso conto che i miei mezzi espressivi, se volevo restare serio (e lo volevo ad ogni costo), non erano all’altezza della solenne messa in scena. Fra il pubblico ho notato Brupbacher, Jelmoli, Laban, la signora Wigman. Ho avuto paura del ridicolo e mi sono dato un contegno. Avevo eseguito, davanti al leggio di destra, *Il canto di Labada alle nuvole* e, a sinistra, la *Carovana degli elefanti*. Mi son rivolto di nuovo al cavalletto di mezzo, sbattendo vigorosamente le ali. Le difficili serie di vocali e il ritmo travolgente degli elefanti mi avevano permesso un ultimo effetto in crescendo. Ma adesso come dovevo concludere? Ho notato allora che la mia voce, cui non restava altra via, aveva assunto la cadenza antichissima della lamentazione sacerdotale, lo stile del canto liturgico, che si leva come un gemito in tutte le chiese cattoliche dell’Oriente e dell’Occidente.

Non so cosa mi ha suggerito questa musica. Ma ho cominciato a cantare le sequenze di vocali come un recitativo nello stile ecclesiastico e non solo mi sforzavo di restare serio, ma costringevo a farlo anche l’uditorio. Per un momento mi è sembrato che emergesse dalla mia maschera cubista il volto pallido e turbato di un ragazzo, quel volto a metà sconvolto a metà curioso d’un giovinetto di dieci anni, che pende tremante e avido dalle labbra di un sacerdote agli uffici funebri e alle messe solenni della sua parrocchia. A questo punto si è spenta, come da disposizione, la luce elettrica e sono stato portato via dal podio nella botola, coperto di sudore, come un magico vescovo (Ball 2006, pp. 67-68).

Le annotazioni diaristiche di Ball sono molto vivaci: si trattò al tempo stesso di una première delle sue poesie sonore e della sua ultima apparizione al Cabaret Voltaire, che si concluse in uno stato di disagio e di vergogna. Le poesie sonore non erano una novità assoluta: Ball aveva avuto dallo stesso Marinetti le *Parole in libertà*, e forse conosceva il lavoro di Chlebnikov (cfr. Elderfield 1974, p. XXVII). Ma al di là delle questioni più propriamente poetiche, questa testimonianza – sia essa un resoconto fedele di quanto

accaduto nella serata del 23 giugno 1916 o meno – non soltanto fa luce su alcuni aspetti personali dell'esibizione di Ball (il suo timore di precipitare nel ridicolo, la regressione infantile, la fragilità nervosa), ma soprattutto evidenzia una peculiarità della poesia sonora come genere: la necessità di un'organizzazione del livello sonoro. Ciò che Ball scopre (o dice di scoprire) nella flagranza della performance è il fatto che, quando recita un testo costituito da fonemi sconnessi dall'ordine della cosiddetta seconda articolazione, ovvero quella della parola, la voce rimane anche priva del sostegno della melodia della lingua, del suo profilo prosodico e intonazionale. L'autore sembra (o finge di) accorgersi soltanto in scena che i testi distribuiti sui leggi sono visivi e non performativi: consentono soltanto una limitata articolazione ritmica e prosodica derivata dalla differenziazione vocalica e consonantica e dall'onomatopea ritmica del passo pesante degli elefanti e di presunte lingue africane.⁵ L'intuizione di concludere salmodiando si colloca fra lo psicodramma, la felice intuizione cabarettistica e la parodia, consapevole o inconsapevole, del valore culturale dell'arte e della poesia in particolare.

Il testo di *Elephantenkarawane*, pubblicato in *Dada Almanach* nel 1920,⁶ impiega diversi caratteri e stili di stampa, compresi il corsivo e il grassetto, per evidenziare le differenti combinazioni sonore e, presumibilmente, i punti culminanti della declamazione e della sua articolazione formale. Esso combina le caratteristiche di un copione per la recitazione – di una *performance score*, ovvero di un testo preparato per fare da sostegno mnemonico all'esecuzione come doveva essere il manoscritto «con la matita rossa» – con quelle di un prototipo di poesia visiva. Prima della pubblicazione in *Dada Almanach*, *Elephantenkarawane* era stata inserita in un'antologia intitolata *Dadaco* e curata da George Grosz, che avrebbe dovuto uscire a Monaco per i tipi di Kurt Wolff ma che non fu mai pubblicata. La bozza presenta un testo che si potrebbe definire, pur anacronisticamente, 'multimediale'. Accanto al testo della poesia è collocata infatti la fotografia di Hugo Ball nel costume descritto nel diario, posto al centro tra due leggi. La pagina incorpora così un aspetto della teatralità della performance come appunto il costume. La presentazione del testo aggiunge alla molteplicità dei caratteri e degli stili grafici l'uso del colore. Le lettere dell'alfabeto contengono una sorta di fuga di segni, che comporta una sorta di rovesciamento parodistico del *Gesamtkunstwerk* (McCaffery 2009, p. 118): essi comprendono un'indicazione sonora, non deducibile altrimenti dal testo, e un valore visivo, trasformando così ogni lettera in un fascio di raggi puntati verso forme diverse di significazione.

Nel territorio della poesia sonora ci sono produzioni che impiegano in maniera più consapevole e strutturata aspetti del linguaggio musicale. Esse utilizzano materiale esclusivamente fonetico, senza cercare gli effetti dell'iconismo verbale. È il caso, per

⁵ Probabilmente Ball aveva subito la suggestione dell'eco frammentario di lingue africane e oceaniche arrivato al cabaret Voltaire, presumibilmente, tramite il suo proprietario Jan Ephraim, e delle loro trasformazioni onomatopeiche da parte di Richard Huelsenbeck (cfr. Elderfield 1974, pp. XXI-XXII). Cfr. McCaffery (2009, pp. 119 e 312n). È interessante notare che si manifesta qui in maniera incoativa e non priva di venature razziste la suggestione per l'ascolto 'musicale' del profilo melodico delle lingue sconosciute, che si incontrerà di nuovo nella sperimentazione musicale con il materiale linguistico.

⁶ Il testo originale è reperibile alla URL: <<http://sdr.lib.uiowa.edu/dada/da/index.htm>> [data di accesso: 20/07/2016].

esempio, di *Soundrel* (1919) di Raoul Hausmann⁷ e di *Ursonate* di Kurt Schwitters. *Ursonate* è particolarmente interessante in quanto, pur trattandosi di una poesia sonora interamente composta di fonemi, è strutturata secondo una logica ibrida, verbale e musicale. Essa prende inizio da un materiale fonetico pre-composto: l'inizio di una delle poesie fonetiche dell'amico Hausmann. La versione finale fu pubblicata con i caratteri del grafico tedesco Jan Tschicold sulla rivista curata dallo stesso Schwitters, «Merz», nel 1932.⁸ La presentazione grafica di questo testo rappresenta la scelta finale fra vari tentativi di realizzare una “notazione” soddisfacente. Essa risulta comunque accompagnata da un lungo paratesto esplicativo, nel quale vengono illustrati sia alcune caratteristiche strutturali, sia i criteri della notazione.⁹

Benché ci si riferisca spesso a questo tipo di scrittura con il termine di notazione fonetica,¹⁰ questo termine è solo parzialmente appropriato. Nell'illustrare i segni impiegati, Schwitters dichiara che le lettere impiegate vanno pronunciate come nella lingua tedesca. Questo fatto è rilevabile graficamente soltanto dalla presenza della dieresi. Gli unici accorgimenti grafici per trascrivere la pronuncia sono: 1) il raddoppio delle vocali, per indicare la vocale lunga; 2) la distinzione tra la consonante singola, che va pronunciata atona, e quella seguita da una o più vocali, che va invece intonata; 3) le consonanti *b p d t g k z*, se ripetute, vanno pronunciate in ripetizione; *f h j m n r s w ch sch*, se indicate da lettere ripetute, vanno pronunciate allungate, mentre le maiuscole hanno soltanto la funzione di suddividere; 4) nelle parti a ritmo libero, gli a capo e i segni di interpunzione vanno intesi come nella normale lingua scritta, mentre nel ritmo misurato vanno intesi come linee di battuta o come indicazione di battuta attraverso una corrispondente suddivisione dello spazio scrittoria in segmenti spaziali della stessa grandezza, e non come interpunzioni, le quali vanno invece intese come indicazioni timbriche. Dunque, la cosiddetta notazione fonetica è piuttosto una forma di notazione ibrida che tiene conto tanto della pronuncia delle lettere dell'alfabeto e dei fonemi, quanto di alcuni aspetti della dimensione performativa e musicale del testo. Nel testo di *Ursonate* queste indicazioni sono di carattere verbale, espresse perlopiù da una parola o da una breve formula (*gesungen, gekreischt, mit erhobener stimme, laut, leise, munter, sehr kräftig beginnen, bewegt, bewegter, einfach, sehr bewegt, schmerzlich* ecc.), oppure precisate con una descrizione più ampia, come avviene nel secondo movimento («gleichmässig vorzutragen. takt genau 4/4. jede folgende

⁷ Questo componimento può essere ascoltato nella sua esecuzione originale da questa URL: <<http://writing.upenn.edu/pennsound/x/Dada-Sounds.html>> [data di accesso: 19/05/2016].

⁸ *Ursonate* fu elaborata progressivamente, dal 1922 al 1932, in una serie di versioni che esplorano diverse maniere di notazioni. Esse furono pubblicate in varie sedi tra il 1923 e il 1927. La versione finale è ora ripubblicata in Schwitters (1973, pp. 214-242). La storia della pubblicazione delle versioni parziali è tracciata dal curatore del volume in una lunga e dettagliata nota (pp. 311-312). Una copia mimeografata del 1953, probabilmente prodotta da Jöhl e da un gruppo di studenti zurighesi, è stata descritta da Perloff (2010) come testimonianza della ricezione negli anni Cinquanta di questo testo divenuto probabilmente, assieme alla rivista «Merz», una rarità.

⁹ Tanto le «erklärungen meiner ursonate [sic]» (spiegazioni della mia *ursonate*) quanto gli «zeichen zu meiner ursonate [sic]» (segni della mia *ursonate*) si leggono ora in Schwitters (1973, pp. 312-313).

¹⁰ Si veda soprattutto Perloff (2009, p. 108) e Perloff (2010, p. 8).

reihe ist um einen folgenden viertel ton tiefer zu sprechen, also muss entsprechend hoch begonnen werden» [sic]),¹¹ nel terzo («*äußerst langsam vorzutragen*»)¹² e nell'ultimo («*der vierte teil ist streng taktmäßig, außer den in der durcharbeitung eingeschobenen rezitationen*» [sic]).¹³

A differenza della maggior parte degli esempi di poesia sonora, specialmente quella futurista, la rappresentazione grafica del testo risulta scarna di segni performativi, ma attenta alla disposizione spaziale delle stringhe di suoni e alla loro collocazione in una cornice aperta al lato sinistro che al contempo ha un valore decorativo e strutturale (Fig. 1). Al lato destro della cornice Schwitters ha indicato i temi 'vocomusicali' impiegati con il numero progressivo che li identifica. Orizzontalmente la cornice si interseca con altre linee; queste costituiscono la segmentazione musicale del componimento, il quale, come è anche illustrato nelle *Erklärungen*, è suddiviso come una sonata in quattro tempi (Rondò, Largo, Scherzo con trio, Presto con cadenza) incorniciata da un'introduzione e da una conclusione. Ciascuno di questi movimenti è strutturato secondo una logica che sfrutta la ricorsività e la permutabilità, proprie tanto del linguaggio verbale quanto di quello musicale, per trattare il materiale fonetico secondo tecniche riconducibili a procedimenti musicali quali esposizioni, transizioni, sviluppi, variazioni e riprese, ibridati con procedimenti di tipo additivo. Gli sviluppi, infatti, sono in gran parte condotti aggiungendo progressivamente a ogni stringa nuovi foni appartenenti allo stesso tema (per es. *böwö, böwörö, böwörötää* ecc.), come se si formassero parole. I macro-segmenti formati dalle segmentazioni appena illustrate sono a loro volta suddivisi in unità più piccole, costituiti da singoli temi, oppure da temi diversi che in questa combinazione costituiscono una nuova unità. Le sottili linee tratteggiate orizzontali nel testo individuano questo livello tematico.

Accanto all'articolazione formale di tipo musicale ne è evidenziata una seconda, contrassegnata dalle lettere dell'alfabeto maiuscolo collocate a sinistra della cornice. Secondo questa segmentazione tutto il componimento risulta suddiviso in sezioni corrispondenti alle 26 lettere dell'alfabeto tedesco. Ognuna di esse, la cui lunghezza può variare di molto, individua una particolare modularità del lavoro tematico che consiste in microvariazioni, aggregazioni ed espansioni. *Ursonate* riceve così una compiutezza formale sulla base di due criteri diversi e integrati, per quanto in maniera assai astratta: la struttura del ciclo sonatistico e le 26 sezioni corrispondenti alle lettere all'alfabeto. La conclusione (*Schluss*), a sua volta suddivisa nei segmenti X e Y, presenta la sequenza dei foni corrispondenti alle lettere dell'alfabeto tedesco (secondo la notazione personale di Schwitters) esposti a ritroso dalla fine all'inizio, ed enfatizza il raggiungimento della vocale iniziale *Aaaaa* e la sua dolorosa scomparsa (*schmerzlich*) nell'ultima stringa. Nella conclusione l'ordine dei segni e dei foni vengono a coincidere, ricapitolando tutta la struttura dell'opera sul piano del suono.

¹¹ «Eseguire in maniera uniforme. battuta esattamente 4/4. ogni linea successiva va pronunciata un quarto di tono sotto al precedente, per cui va iniziata sufficientemente acuta» (Schwitters 1973, p. 227).

¹² «Da eseguirsi con estrema lentezza» (Schwitters 1973, p. 229).

¹³ «La quarta parte è rigorosamente cadenzata, eccetto le recitazioni inserite nello sviluppo» (Schwitters 1973, p. 230).

1922–1932	ursonate	
einleitung:		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1
	kwii Ee.	
Ooooooooooooooooooooooooooooooooooooo,		6
dll rrrrrr beeeee bö,	(A)	5
dll rrrrrr beeeee bö fümms bö,		
rrrrrr beeeee bö fümms bö wö,		
beeeee bö fümms bö wö tää,		
bö fümms bö wö tää zää,		
fümms bö wö tää zää Uu:		
erster teil:		
thema 1:		
Fümms bö wö tää zää Uu,	pögiff,	1
	kwii Ee.	
thema 2:		
Dedesnn nn rrrrrr,	Ii Ee,	2
	mpiff tillff too,	
	tillll,	
	Jüü Kaa? (<i>gesungen</i>)	
thema 3:		
Rinnzekete bee bee nnz krr müü ?	ziiuu ennze, ziiuu rinnzkrrmüü,	3
rakete bee bee.		3 a
thema 4:		
Rrumppff tillff toooo?		4

Figura 1 da Kurt Schwitters, „ursonate“, da Id., *Das literarische Werk*, hrsg. von Friedhelm Lach © 1973, DuMont Buchverlag, Köln und Kurt und Ernst Schwitters Stiftung, Hannover, S. 214.

Si è di fronte senza dubbio a un testo molto particolare: innanzitutto esso risulta iperdeterminato, in quanto incorpora un meta-testo, rappresentato dalla numerazione dei temi e delle sezioni tematiche. Tuttavia esso presenta zone di indeterminazione più ampie sia rispetto a un testo di poesia lineare, sia rispetto a una partitura musicale tradizionale. Nella poesia lineare, infatti, è pur sempre attiva l'iperdeterminazione sistemica dello scritto, nonostante il discorso ellittico proprio di questo genere,¹⁴ mentre il testo di *Ursonate* è costituito soltanto da fonemi, la cui intonazione prosodica e articolazione è espressa soltanto in minima parte dal sistema di segni impiegato. Per quanto riguarda il versante musicale, tanto la dimensione delle altezze quanto quella della dinamica (salvo qualche eccezione) sono lasciate in gran parte all'esecutore.

Schwitters era consapevole di questo aspetto. Nell'illustrare i segni impiegati, egli suggerisce anche eventuali modalità di scrittura alternative e per quanto riguarda le altezze osserva: «è possibile una scrittura come le note musicali, se il tempo è regolare, per esempio: questo sarebbe un altro modo non evidente di scrivere il secondo movimento».¹⁵ È probabile che Schwitters qui intendesse esprimere una preferenza per un tipo di notazione non specialistica, o che comunque volesse lasciare la scrittura in bilico tra le convenzioni dei segni musicali e di quelli verbali. Sicuramente egli considerava la sua *Ursonate* piuttosto come una partitura musicale che come una poesia sonora adatta anche a una fruizione visiva e silenziosa del segno. Sembra essere questo il senso della sua affermazione molto spesso citata: «È meglio ascoltare la mia sonata, piuttosto che leggerla»,¹⁶ una frase che, se non fosse del tutto ovvia, si potrebbe applicare a qualsiasi partitura musicale, dato che ogni partitura presuppone, rispetto ai testi verbali, un primato dell'auralità; e proprio come con le partiture, se non si prende in mano la *Ursonate* per eseguirla, la si legge per studiarla. Per questo Schwitters fornisce al lettore una prima guida al testo tramite i segni metatestuali, numerici e alfabetici illustrati in precedenza.

Se non avessimo alcuna registrazione dell'esecuzione dello stesso Schwitters, il testo sarebbe tanto indeterminato quanto lo sono molte partiture del passato remoto che pure vengono eseguite. L'uso dei fonemi slegati dal livello articolatorio della parola esige, infatti, la presenza della voce per farsi lingua. Nella voce del poeta prende corpo non soltanto la voce del testo, bensì anche il sogno di una voce originaria che si fa spazio nella scrittura e oltre la scrittura. In questo senso le registrazioni originali di Schwitters hanno un valore testuale.¹⁷ Come ogni testo, esse dischiudono lo spazio per altre interpretazioni. Fra queste una delle più interessanti è quella del performer e poeta olandese Jaap Blonk. Fra

¹⁴ Cfr. Leoni (2009, p. 15). Sul concetto di ellisse in poesia si veda, inoltre, Piombino (1998, pp. 53-72).

¹⁵ Schwitters (1973, p. 313).

¹⁶ Schwitters (1973, p. 313).

¹⁷ Le registrazioni originali di *Ursonate* di Schwitters si trovano in *Urwerk. Schwitters und andere lesen Schwitters*. MP3-CD mit Begleitbuch, Zweitausendeins Verlag, Frankfurt am Main 2008. In questa raccolta si possono ascoltare sia la versione restaurata di un'incisione del 1925 conservata in un disco etichettato come «Probeaufnahme A1910» e scoperto di recente nel lascito dell'autore, sia la registrazione radiofonica del 1932 presso la Süddeutsche Rundfunk. Inoltre sono pubblicate l'interpretazione del figlio Ernst del 1958, quella di Max Ernst del 1964 e le più recenti interpretazioni di poeti sonori e virtuosi vocali come Jaap Blonk (2003) e Salome Kammer (2005).

le sue molte interpretazioni di *Ursonate*, quella più interessante e innovativa è senz'altro l'interpretazione audiovisiva effettuata con la collaborazione di Golan Levin e intitolata *Ursonography*.¹⁸ La performance live di Jaap Blonk è arricchita dalla presenza di sottotitoli animati, ottenuti grazie all'impiego in tempo reale di un programma di riconoscimento vocale e di uno di *score following*, modulato sui tempi e sulla voce dell'artista. La scrittura proiettata sullo schermo si avvale di effetti tipografici che traducono visivamente i diversi parametri della voce (piano e forte, staccato e continuo, vicino e lontano). La trasformazione in tempo reale del segno acustico in segno visivo sospende virtualmente la primogenitura del segno rispetto alla voce propria della civiltà scrittoria e mette in scena la scrittura come traccia della voce. Senza venir meno alla fedeltà al testo di Schwitters, questa performance multimediale live restituisce a *Ursonate* la primarietà della voce, mostrando al contempo le potenzialità performative delle tecnologie riproduttive.

2. Suono e segno nella sperimentazione vocale

Gli esempi citati esemplificano una tendenza della poesia sonora che mira a costruire una «voce che parla una lingua a venire» attraverso una complessa integrazione di testo e performance e grazie all'impresito di alcune tecniche formali e strutturali proprie della musica. Se ora ci spostiamo sull'altro versante della 'terra di mezzo' gettando uno sguardo all'interno della complessa riflessione sul linguaggio musicale costitutiva dell'avanguardia musicale degli anni Cinquanta e Sessanta, è possibile constatare un ripensamento radicale del rapporto con il testo e con la parola.¹⁹ Un filone importante di questa riflessione pratica sul linguaggio e sulla parola è stato illustrato efficacemente da uno dei protagonisti di questa stagione, Luciano Berio:

La musica vocale più significativa degli ultimi decenni ha investigato esattamente questo: la possibilità di esplorare e assorbire musicalmente l'intera faccia del linguaggio. Abbandonando l'articolazione puramente sillabica di un testo, la musica vocale può intervenire sulla totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali. Può essere utile al compositore ricordare che il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il più semplice rumore, è inevitabilmente significante: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o culturale che sia (Berio 2006, p. 41).

¹⁸ *Ursonography* è stata presentata per la prima volta all'Artefact Festival di Lovanio, il 18 febbraio 2007. Il video, espressamente prodotto come documentazione di questa performance, è reperibile su Vimeo, URL: <<https://vimeo.com/2687898>> [data di accesso: 03/06/2016].

¹⁹ Mi riferisco qui a un complesso di approcci diversi che vanno da una trasformazione del trattamento del testo verbale all'impiego della lingua verbale come materiale musicale, esemplificato da alcune opere chiave di quegli anni quali *Le marteau sans maître* di Boulez (1954), *Gesang der Jünglinge* (1955-1956) di Stockhausen, *Il canto sospeso* (1958) di Nono, *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958) di Berio, *Glossolalie* (1959-1960) di Schnebel, *Aventures* (1962) e *Nouvelles Aventures* (1965) di Ligeti. Su questi problemi si veda Klüppelholz (1976); Kogler (2003); Metzger, Riehn (1993).

La versione di Berio di questo capitolo della storia del rapporto tra musica e linguaggio comprende anche l'appropriazione di quelle dimensioni vocali che sono restate al di fuori della tradizione della musica d'arte vocale: dunque non soltanto il livello fonetico, ma anche il profilo emotivo, ovvero l'intonazione vocale e i suoni pre-linguistici che risultano incorporabili nella musica a condizione di poterli concettualizzare musicalmente.

Assorbire musicalmente anche il livello fonico, intonativo e gestuale della lingua è stato possibile soltanto grazie a un nuovo tipo di ascolto e soprattutto a un nuovo tipo di voce: una voce autoriflessiva, in grado di andare al di là delle norme codificate della vocalità e capace di integrare nel registro del canto un universo di suoni vocali non necessariamente linguistici.²⁰ L'appropriazione musicale di questa dimensione ha comportato una sorta di operazione chirurgica sul corpo della voce. Si è trattato infatti di separare la voce dalla parola frammentando il testo fino a renderlo irriconoscibile; di separare le vocalizzazioni non verbali, i gesti sonori, gli stessi profili intonativi dall'atto di *parole*. Certo, anche ridotta a 'brusio del corpo', la materia vocale conserva comunque una disposizione a significare, come ammette lo stesso Berio e come dimostrano gli esempi radicali di poesia sonora illustrati in precedenza.

Questo lavoro sulla voce, da una parte comporta una mortificazione del suo potenziale significativo, dall'altra sortisce l'effetto di una riscoperta di una totalità della significanza corporea, storicamente neutralizzata dalla pratica che Barthes definiva feno-canto (Barthes 2001, p. 260). Protagonista indiscussa di questa stagione è stata Cathy Berberian,²¹ che debuttò sulla scena della sperimentazione vocale con *Aria with Fontana Mix* di Cage e *Thema (Omaggio a Joyce)* di Luciano Berio, entrambe del 1958.

*Aria*²² è un'opera che inaugura la pratica della nuova vocalità grazie alla libertà di scelta (in quanto a tempo, altezze e dinamiche, ma soprattutto tipi di emissione vocale) lasciata all'interprete e alle innovazioni introdotte nel campo dei possibili suoni vocali della sua prima interprete e dedicataria. Il testo è composto da vocali, consonanti e parole in cinque lingue diverse (armeno, russo, italiano, francese, inglese). Da quanto si legge nella pagina introduttiva della partitura (Cage 1958), la parte vocale è rappresentata da linee nere, talvolta affiancate da una linea tratteggiata e/o da un colore, e indicano l'impiego di diversi stili vocali. La relazione tra i segni e gli stili scelti va decisa preventivamente dall'esecutore. I quadrati neri prescrivono usi non musicali della voce, percussioni ausiliarie, dispositivi meccanici o elettronici. Cage volle specificare nell'introduzione alla partitura a stampa le scelte fatte da Cathy Berberian nella prima esecuzione dell'opera; una scelta irrituale per un progetto compositivo che prevedeva la più ampia discrezionalità dell'interprete.

²⁰ È quanto Cathy Berberian e Luciano Berio definiranno «Nuova vocalità». Si veda, a questo proposito, un testo dedicato alla definizione del concetto in Berberian (1966a).

²¹ Rimane un compito della ricerca futura ampliare il quadro ad altre voci che contribuirono a definire il campo della nuova vocalità, come Carla Henius, Liliana Poli, Dorothy Dorow e altre.

²² Si tratta di una composizione per voce sola, eseguibile in autonomia oppure con *Fontana Mix* o con parti del *Concert for piano and orchestra* di Cage. Il tipo di notazione grafica corrisponde a grandi linee a quello denominato CC nel *Concert*, e la procedura usata per determinare il materiale è quello di *Fontana Mix* ma, analogamente a quanto accade in molte parti del *Concert*, include una sorta di catalogo di modalità esecutive. Cfr. Pritchett (1993, p. 130).

Questa iscrizione testuale si può intendere al contempo come un omaggio alla cantante e come il riconoscimento del carattere innovativo e costruttivo delle sue scelte performative.

I dieci stili vocali scelti dalla dedicataria (voce jazz, da contralto lirico, *Sprechstimme*, tono drammatico, alla Marlene Dietrich, coloratura lirica, folk, orientale, infantile, nasale) illustrano l'estrema versatilità della sua voce e la disponibilità a esplorare tecniche di emissione eterogenee – tutti aspetti che ritroviamo nella successiva carriera, caratterizzata dalla frequentazione di repertori diversi.²³ Tanto più interessanti sono le scelte della cantante riguardo all'interpretazione dei quadrati neri che dovrebbero coprire l'ambito del «rumore», incluso quello vocale, una categoria che coincide con la classificazione futurista di Russolo.²⁴ Qui Berberian si dimostra innovativa e provocatoria nel preferire ai rumori meccanici il linguaggio del corpo (colpo con il piede, schiocco di dita, battito di mani) e della voce: l'urlo (anzi, lo strillo di chi si trova davanti un topo) e la risata, ma soprattutto una galleria di emissioni di voce espressive (sdegno, disgusto, rabbia, piacere sessuale), fino alla semplice inspirazione ed espirazione, intese come manifestazioni tanto di sofferenza quanto di pace; infine le onomatopее, che includono sia i versi di animali (cane e uccellini) sia quelle codificate dai fumetti come veri e propri segni linguistici (tsk, tsk e ugh). Brusii, dunque, gesti che, come le onomatopее, diventano parole, significanti emancipati dalla loro origine fisiologica e naturale grazie al taglio inferto dal loro assoggettamento a una logica esterna, quella musicale.

Berio affermò che la voce di Berberian costituì per lui «una specie di secondo laboratorio di fonologia» (Berio 1981, p. 102). Ciò significa, dalla parte del compositore, entrare nel corpo vivo della voce, come Benjamin pensava facesse l'operatore di una ripresa cinematografica che «penetra profondamente nel tessuto dei dati» (Benjamin 1966, p. 38); dalla parte dell'interprete, invece, presuppone il far lavorare la grana della propria voce per levigare, spossessare e presentare la voce nuda nella sua estensione completa,²⁵ dal soffio dell'espirazione e inspirazione alla coloratura.

Visage (1961) e *Sequenza III* (1965) rappresentano il risultato di questo lavoro congiunto in cui la voce di Cathy è al contempo partecipe dell'elaborazione del materiale e intelligente interprete del brano. Non si entrerà qui nel merito di ciascuna delle due opere,

²³ Questo aspetto è ampiamente documentato dalla discografia della cantante, che spazia dalle interpretazioni monteverdiane del 1969 e del 1975 dirette da Harnoncourt alle due raccolte che attraversano i generi della musica d'arte novecentesca, *folk* e *popular*: *Magnificathy. The Many Voices of Cathy Berberian*, LP Wergo 1971 (con musiche di Monteverdi, Debussy, Cage, Bussotti, Weill, McCartney/Lennon, Gershwin e con *Stripsody* della stessa Berberian), e Luciano Berio, *Recital I (for Cathy)*, LP RCA 1973. Questo aspetto fu messo particolarmente in rilievo negli omaggi discografici postumi, come quello uscito nel decennale della scomparsa, *Cathy Berberian. Nel labirinto della voce*, CD, Ermitage 1993 (ERM 136), allegato al numero speciale di «Symphonia» dedicato a Cathy Berberian (IV/30 1993) e *Hommage à Cathy Berberian*, CD, Accord 1997.

²⁴ Mi riferisco in particolare alla quinta e sesta 'famiglia' di rumori, che include i rumori ottenuti tramite percussione e le voci di animali e uomini (Russolo 1916, p. 15). Ciò non significa che Cage avesse letto Russolo, ma testimonia che i suoni non verbali erano comunemente considerati rumori.

²⁵ In questo senso si preferisce parlare oggi di 'voce estesa' rispetto ai singoli ambiti dei generi vocali e anche rispetto ai limiti delle possibilità vocali precedentemente fissati. Questo vale sia a proposito di Cathy Berberian, sia delle tecniche successivamente impiegate da cantanti di provenienze diverse.

oggetto di numerosi studi analitici.²⁶ È tuttavia necessario sottolineare che esse, viste nella prospettiva della voce, rispetto ad *Aria* rappresentano tanto un ampliamento dell'iscrizione delle vocalizzazioni non-linguistiche nel registro del canto, quanto un sorta di promozione del pre-verbale a post-verbale, integrato nel complesso sistema di segni impiegati nelle due composizioni. Mentre in *Visage* la traccia della voce è la sua registrazione su nastro, *Sequenza III* presenta una notazione complessa, che si articola in cinque livelli:²⁷ la scrittura alfabetica per le parole del testo, la scrittura fonetica per i fonemi, la scrittura musicale tradizionale, i segni speciali, che indicano modalità di emissione e di condotta del suono che esulano dalla pratica tradizionale, e infine 43 aggettivi per indicare i caratteri prosodici di *Sequenza III* (secondo un sistema successivamente utilizzato e ampliato per *A-Ronne*, De Santis 2012, pp. 252-253). Si tratta dunque di una partitura caratterizzata da diversi livelli notazionali, allineata in questo alle pratiche diffuse tra gli anni Cinquanta e Sessanta, che impiegano una serie di segni speciali per indicare azioni ed effetti strumentali e vocali non codificati in precedenza. La partitura realizza al livello del segno l'equiparazione di materiale fonemico e materiale musicale, propria della strutturazione compositiva, e si avvale del tradizionale uso di espressioni agogico-verbali, benché questo livello sia integrato nella struttura compositiva del brano alla stregua degli altri parametri. Questo testo esplica l'ovvia funzione di fissazione dell'opera, ma anche di iscrizione della voce come insieme di tecniche e possibilità espressive che ne ridefiniscono i confini e la pratica. Al contempo esso costituisce una riflessione sulla voce e sul riassorbimento della dimensione sua puramente sonica nel registro linguistico, sintetizzando ricerche e risultati raggiunti in altre opere dello stesso periodo. Da questo punto di vista le incisioni della voce di Cathy Berberian costituiscono un audiotesto irrinunciabile, ma non il documento dell'unica possibile interpretazione di quest'opera.²⁸

Anche Cathy Berberian ha voluto inscrivere la sua voce in una specifica forma musicale che sta al confine tra la poesia sonora e la composizione musicale: *Stripsody*. Come accennato più sopra, la cantante aveva sperimentato la sua capacità di integrare i suoni non linguistici della voce in maniera provocatoria nella collaborazione con John Cage in *Aria*. La sperimentazione continuò parallela alla collaborazione con Berio ed Eco al documentario *Omaggio a Joyce. Documenti sulla qualità onomatopeica del linguaggio poetico* e alla composizione di Berio *Thema (Omaggio a Joyce)*, del 1958.²⁹ Il documentario descrive il lavoro di esplicitazione performativa del simbolismo sonoro del testo joyciano (che Berio chiamava onomatopea)³⁰ e della sua progressiva elaborazione e trasformazione in materiale puramente musicale. Se si può immaginare un ponte che unisce

²⁶ Queste composizioni hanno ricevuto una grande attenzione dal punto di vista analitico. Pertanto si ricordano qui solo i contributi più recenti: per *Visage* lo studio analitico di Menezes (1993); per quanto riguarda l'uso esteso della voce in generale e in Berio in particolare Anhalt (1984, in part. pp. 25-40) e Lyotard (1998); si veda inoltre Ramazzotti (2010).

²⁷ Menezes (1993, pp. 113-127).

²⁸ Come sottolinea Halfyard (2007, pp. 108 ss.).

²⁹ Anche su quest'opera vi è una vasta bibliografia: cfr. Scaldaferri (2000).

³⁰ In relazione alla lettura sonora di Berberian/Berio vanno ricordate le osservazioni di Connor (2014, pp. 82-83).

le terre di mezzo della poesia sonora e della musica del linguaggio, questo è senz'altro rappresentato da questi lavori su Joyce. Il lavoro su *Stripsody* si ricollega senz'altro alla duplice esperienza con Cage e con Berio/Eco, con l'intenzione, però, di marcare in senso autoriale e creativo, dunque non soltanto performativo, il proprio peculiare uso della voce. Il testo di *Stripsody* è costituito da una serie di onomatopee tratte dai fumetti e da alcuni frammenti di frasi e citazioni da brani musicali noti. La recente ricostruzione delle fonti manoscritte autografe dell'opera ci offre uno sguardo inedito sui manoscritti che hanno dato origine al testo pubblicato da Peters (Berberian 1966b), che presenta la versione grafica di Roberto Zamarin.³¹ Il manoscritto autografo della versione presumibilmente definitiva del 1966 si presenta a tutti gli effetti come la partitura performativa grafica di una poesia sonora, illustrata da piccoli disegni e corredata da brevi indicazioni esecutive.³² A differenza delle onomatopee della poesia sonora italiana futurista, si tratta qui di un testo che isola il linguaggio onomatopeico formalizzato dei fumetti e lo utilizza per raccontare una storia. La performance ne costituisce quindi una sorta di 'lettura' che esplicita il simbolismo sonoro e azzerla la distinzione tra il parlato e il cantato. La tendenza dei segni ai valori grafici trovò una doppia realizzazione grafica ad opera di altre mani: quelle di Zamarin per l'edizione Peters, che colloca i segni grafici in campo aperto oppure in uno spazio diastematico tagliato da tre righe; quelle di Vincenzo Carmi, il quale, grazie alla mediazione di Eco, pubblicò un raffinato oggetto multimediale costituito da un libro di immagini e da un EP con l'incisione di *Stripsody* (Carmi 1966). Le 14 tavole di Carmi offrono una rappresentazione grafica del testo che l'artista aveva ricevuto in una versione precedente a quella definitiva.³³ Il senso della sequenza di immagini, priva della stoffa del racconto concretizzato nella performance, trova dunque un ordine nell'elementare successione alfabetica. Il glossario che segue le 14 tavole riporta, in ordine alfabetico, «le accezioni adottate da Cathy Berberian per la sua esecuzione» nella versione registrata su nastro che aveva ricevuto dall'autrice. Si tratta di brevi descrizioni verbali dei suoni e del loro contesto (animale, umano o meccanico). Nell'economia del testo di Carmi, questa descrizione verbale dei suoni costituisce tanto una ridondante traccia della voce quanto un altrettanto ridondante riferimento alla dimensione acustica delle onomatopee fumettistiche. Ma si tratta pur sempre di un nuovo vocabolario compilato in parte dalla memoria del lettore di fumetti, in parte dall'ascolto della performance, che conferma, se mai ce ne fosse bisogno, la tendenza alla multitestualità della poesia visiva e sonora, alla cui pratica estesa questo testo si può facilmente affiliare.

Vi è un ultimo caso, che si intende presentare qui, di assorbimento da parte della musica o sarebbe meglio dire di riverberazione musicale della voce e della sua peculiare intonazione da parte della musica. Si tratta del lavoro svolto da Luigi Nono, con la voce

³¹ Si veda la ricostruzione delle diverse complesse stesure del testo e delle sue vicende performative proposta da Cestino (2014, pp. 88-127).

³² Il manoscritto autografo della versione del 1966, che si può considerare definitiva, per quanto soggetta a variazioni performative durante la carriera della cantante, è stato pubblicato in Cestino (2014, pp. 248-250).

³³ Una convincente ricostruzione delle intricate vicende relative alla genesi del testo di Berberian e di quello di Carmi, è in Cestino (2014, pp. 94 ss.).

e la ricerca da parte degli interpreti, per opere come *A floresta é jovem e cheja de vida* (1965-1966), *Musica-Manifesto n. 1* (1969), *Y entonces comprendio* (1969-1970). Nono aveva già lavorato in precedenza con la tecnica di ricodificazione del testo verbale in strutture musicali, dimostrando una sensibilità finissima per le valenze simboliche ed espressive del materiale fonetico, ma con *A floresta* il fuoco del lavoro sulla parola si concentra sull'interpretazione di testi documentari dalle voci vive degli interpreti.³⁴ La pratica compositiva scelta da Nono si allinea più alla pratica del teatro di parola che di quello musicale, in quanto il compositore, dopo una fase di cernita, riduzione e strutturazione formale e drammaturgica dei testi documentari scelti da Giovanni Pirelli, partiva dalla «lettura» degli interpreti stessi (gli attori Elena Vicini, Kadigia Bove, Berto Troni e il soprano Liliana Poli). Successivamente, secondo direzioni che partivano sia dall'immaginazione sonora del compositore sia dalle possibilità concrete delle voci, veniva distillato il potenziale espressivo umano che si sprigionava dalla parola 'detta', dal suo peculiare profilo melodico, prosodico e timbrico.³⁵ Per quest'opera Nono non predispose una partitura, affidandosi alla propria memoria e soprattutto a quella di ciascun attore e musicista. Le loro testimonianze concordano nell'affermare che esisteva una partitura definitiva fissata nella mente, dunque non scritta.³⁶ Nel corso delle numerose esecuzioni nei decenni successivi alla prima, gli interpreti si servirono della memoria, e Nono di un suo libro di regia, anche in questo seguendo piuttosto le pratiche teatrali che quelle dell'oralità. Va ricordato qui che le voci di attori e soprano interagivano con il nastro magnetico ed erano al centro di un evento musicale complesso, in cui la dimensione live era mediata dall'uso di microfoni e dalla spazializzazione del suono. Dai materiali di lavoro, nei quali Nono fissava al contempo il livello compositivo e quello performativo, emerge una ricerca sulla parola che sottolinea le potenzialità sonoro-espressive e i modi della sua inserzione nel tessuto elettronico. L'esempio (Fig. 2) illustra con chiarezza come Nono si avvalsesse della tecnica di analisi delle potenzialità vocali di un testo verbale servendosi del lavoro sulla viva voce degli interpreti, mantenendo intatto il significato linguistico ma riverberandolo musicalmente, in maniera non dissimile dai procedimenti della poesia sonora. L'evidenza delle annotazioni grafiche di Nono impiegata per i materiali di lavoro, vera e propria traccia del concreto confronto con le voci, rappresenta la 'registrazione' del fonotesto e al contempo, lo schizzo progettuale dell'esecuzione dal vivo e dell'audiotesto costituito dalla registrazione effettuata da Nono stesso su disco. Rispetto a questi materiali, la partitura, ricostruita come già detto a posteriori, fissa i parametri relativi all'altezza, al tempo e alla dinamica, lasciando cadere i dettagli più propriamente performativi per fare spazio alla collaborazione con altri interpreti e altre voci.

Gli esempi commentati fin qui, ben lungi dal rappresentare un elenco esaustivo delle sperimentazioni vocali a cavallo tra poesia e musica nel Novecento, intendono tracciare una parabola illuminando alcuni punti cruciali a partire dalle tracce del lavoro con e

³⁴ Cfr. De Benedictis (1999).

³⁵ Cfr. le testimonianze degli interpreti raccolte nella partitura ricostruita, Nono (1998, pp. XVIII-XXI). Per una contestualizzazione storica di quest'opera e delle pratiche vocali descritte si veda Garda (2011).

³⁶ Si vedano per esempio le testimonianze di Liliana Poli ed Elena Vicini in Nono (1998, pp. XVIII-XIX).

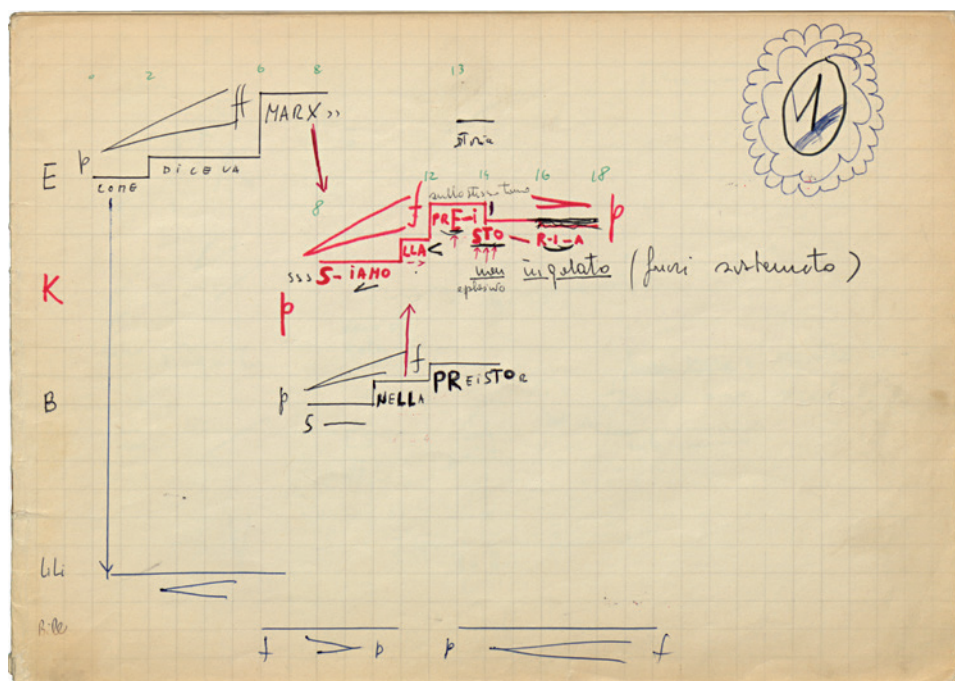


Figura 2 Particolare dalle parti vocali di *A.floresta* (Archivio Luigi Nono, © Eredi Luigi Nono).

sulla voce da parte di poeti e compositori. Questi punti segnalano i margini estremi della sperimentazione vocale in diverse fasi storiche della tensione tra suono e linguaggio, e testimoniano altresì il desiderio di rinnovamento radicale della parola che ha contrassegnato tutto il secolo scorso. Nel ripercorrere queste esperienze si è cercato inoltre di proporre una mappa della vocalità che segnala l'abbandono progressivo dei confini tra parlato, recitazione e canto, tra pre- e post-linguistico, tra corpo e parola, e di conseguenza tra poesia, teatro e musica.

Bibliografia

- Anhalt I. (1984), *Alternative Voices: Essays on Contemporary Vocal and Choral Composition*, Toronto, University of Toronto.
- Ball H. (2006), *La fuga dal tempo: fuga saeculi*, Pasian di Prato, Campanotto [ed. orig. *Die Flucht aus der Zeit*, München-Leipzig, Duncker & Humblot, 1927].
- Barthes R. (2001), *La grana della voce*, in Id., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Torino, Einaudi, pp. 257-266 [ed. orig. *Le grain de la voix*, «Musique en jeu», 9, 1972, pp. 57-63].
- Benjamin W. (1966), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, pp. 17-56 [ed. orig. *L'oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée*, «Zeitschrift für Sozialforschung», 5/1, 1936, pp. 40-68].

- Berberian C. (1966a), *La nuova vocalità nell'opera contemporanea*, in «discoteca», 62, pp. 34-35 [ripubblicato nell'orig. italiano e in trad. inglese in Karantonis P., F. Placanica and P. Verstraete (ed. by), *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, Burlington, Ashgate, 2014, pp. 51-66].
- Berberian C. (1966b), *Stripsody*, London/New York, Peters (EP66164).
- Berio L. (1981), *Intervista sulla musica*, Dalmonte R. (a c. di), Roma/Bari, Laterza.
- Berio L. (2006), *Un ricordo al futuro. Lezioni americane*, Torino, Einaudi.
- Bernstein Ch. (1998) (ed. by), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford, Oxford University Press.
- Cage J. (1958), *Aria*, London/New York, Peters (6701).
- Carmi E. (1966), *Stripsody*, interpretazione vocale di Cathy Berberian, testo introduttivo di Umberto Eco, Roma-Houston, Arco d'Alibert-Kiko Galleries [ripubblicato come *Stripsody*, interpretazione vocale di Cathy Berberian, illustrazione di Eugenio Carmi e introduzione di Umberto Eco, Busto Arsizio, Nomos, 2013].
- Cavarero A. (2003), *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Milano, Feltrinelli.
- Certeau M. de (2001), *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni lavoro, Roma [ed. orig. *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Paris, Union générale d'éditions, 1980].
- Cestino G. (2014), "When she looks at music": l'approccio performativo di Cathy Berberian attraverso lo studio delle sue partiture, Tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Pavia, Dipartimento di Musicologia e Beni Culturali, a.a. 2013-2014.
- Connor S. (2014), *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalizations*, London, Reaktion Books.
- De Benedictis A.I. (1999), *Costituzione della struttura musicale a partire dalla materia verbale. Sul rapporto testo-musica nelle composizioni dei primi anni Sessanta*, in Borio G., G. Morelli, V. Rizzardi (a c. di), *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, Firenze, Olschki, pp. 67-94.
- De Santis M. (2012), "Organizzare il significato di un testo". *Aspetti del rapporto musica/parola nell'opera di Luciano Berio*, in De Benedictis A.I. (a c. di), *Luciano Berio. Nuove prospettive*, Firenze, Olschki, pp. 237-266.
- Elderfield J. (1974) *Introduction*, in Hugo Ball, *Flight Out of Time: A Dada Diary*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press.
- Fontana G. (2004) (a c. di), *Verbivocovisual. Antologia di poesia sonora 1964-2004*, Milano, Monogramma [CD allegato al n. 25 della rivista «Il Verri»].
- Garda M. (2011), *Da Venezia all'Avana: Nono, la politica e le tradizioni musicali*, in De Benedictis A.I. e L. Zattra (a c. di), *Presenza storica di Luigi Nono*, Lucca, LIM, pp. 27-53.
- Garda M. (2014), *Opera, testo, esecuzione nelle arti performative*, «Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico», 7, pp. 5-20, [online] URL: <<http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14093/13081>> [data di accesso: 20/07/2016].
- Halfyard J.K. (2007), *Provoking Acts: The Theatre of Berio's Sequenzas*, in Halfyard J.K. (ed. by), *Berio's Sequenzas. Essays on Performance, Composition and Analysis*, Aldershot, Ashgate, pp. 99-116.
- Klüppelholz W. (1976), *Sprache als Musik: Studien zur Vokalkomposition seit 1956*, Herrenberg, Döring.
- Kogler S. (2003), *Am Ende, wortlos, die Musik: Untersuchungen zu Sprache und Sprachlichkeit im zeitgenössischen Musikschaffen*, Graz, Universal Edition.
- Leoni F.A. (2009), *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Bologna, Il Mulino.

- Lora-Totino A. (1978), *Futura: poesia sonora. Antologia storico critica della poesia sonora*, Milano, Cramps Records.
- Lora-Totino A. (1989) (a c. di), *Storia della poesia sonora*, «Baobab», 18, Reggio Emilia [4 cassette].
- Lyotard J.-F. (1998), “a few words to sing”, in Krims A., H.J. Klumpenhouwer and J.-F. Lyotard (ed. by), *Music/Ideology: Resisting the Aesthetic*, Amsterdam, G+B Arts International, pp. 15-36 [ed. orig. «Musique en jeu», 2, 1971, pp. 30-34].
- McCaffery S. (2009), *Cacophony, Abstraction and Potentiality: The Fate of the Dada Sound Poem*, in Perloff, Dworkin 2009, pp. 118-128.
- McCaffery S., B.P. Nichol [bpNichol] (1978) (ed. by), *Sound Poetry. A Catalogue for the Eleventh International Sound Poetry Festival*, Toronto, Underwhich.
- Menezes F. (1993), *Un essai sur la composition verbale électronique “Visage” de Luciano Berio*, Bologna, Mucchi.
- Menezes F. (1993), *Luciano Berio et la Phonologie. Une approche jakobsonienne de son Oeuvre*, Frankfurt am Main-Berlin, Lang.
- Metzger H.-K., R. Riehn (1993) (hrsg. von), *Autoren-Musik. Sprache im Grenzbereich der Künste*, München, edition text+kritik, vol. 81.
- Middleton P. (1998), *The Contemporary Poetry Reading*, in Bernstein Ch. (ed. by), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford, Oxford University Press, pp. 262-299.
- Nono L. (1998), *A floresta é jovem e cheia de vida*, per soprano, tre attori, clarinetto in si^b, lastre e nastri magnetici (1965-66), partitura a cura di Veniero Rizzardi e Maurizio Pisati, Milano, Ricordi.
- Perloff N. (2009), *Sound Poetry and the Musical Avant-Garde: A Musicologist's Perspective*, in Perloff M. and C. Dworkin (ed. by), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 97-117.
- Perloff N. (2010), *Archives, Collections and Curatorship: Schwitters Redesigned: A Post-War Ursonate from the Getty Archives*, «Journal of Design History», 23, pp. 195-203.
- Perloff M., C. Dworkin (2009) (ed. by), *The Sound of Poetry, the Poetry of Sound*, Chicago, University of Chicago Press.
- Piombino N. (1998), *The Aural Ellipsis in the Nature of Listening in Contemporary Poetry*, in Bernstein Ch. (ed. by), *Close Listening: Poetry and the Performed Word*, Oxford, Oxford University Press, pp. 53-72.
- Pritchett J. (1993), *The Music of John Cage*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Ramazzotti M. (2010), *Luciano Berio's Sequenza III: From Electronic Music to Extended Vocal Technique*, «Ex-Tempore. A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music», 15, pp. 81-86.
- Russolo L. (1916), *L'arte dei rumori: Luigi Russolo e la musica futurista*, Milano, Edizioni futuriste di poesia [fra le ed. moderne, Roma, Auditorium, 2009].
- Scaldaferri N. (2000), “Bronze by Gold” by Berio by Eco. *Viaggio attraverso il canto delle Sirene*, in De Benedictis A.I. e V. Rizzardi (a c. di), *Nuova Musica alla radio. Esperienze allo Studio di fonologia della RAI di Milano 1954-1959*, s.l., RAI-ERI, pp. 101-160.
- Schwitters K. (1973), *Das literarische Werk*, Lach F. (hrsg. von), Bd. I, *Lyrik*, Köln, Du MontSchauerg.
- Stewart G. (1990), *Reading Voices: Literature and the Phonotext*, Berkeley, University of California Press.
- Szkárosi E. (s.d.) (a c. di), *Il mondo è stato riconsiderato. Poesie italiane del Secondo Novecento, lineare, visiva, sonora, plurilingue*, CD-rom, Bölesész Conzorcium, Budapest.

- Travi I. (2000), *L'aspetto orale della poesia*, Verona, Anterem.
- Wheeler L. (2008) (ed. by), *Voicing American Poetry: Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca, Cornell University Press.
- Zumthor P. (1984), *La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino [ed. orig. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983].

Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione

Ingrid Pustijanac

1. La musica del secondo Novecento dalla prospettiva dei *performance studies*

Sotto la forte spinta proveniente dal campo dei *performances studies*, la ricerca sulla musica del secondo Novecento ha visto negli ultimi decenni, nonostante qualche anno di ritardo rispetto agli altri repertori, la formulazione di nuove questioni, la messa a fuoco di ulteriori aspetti significativi e l'applicazione di nuovi approcci e metodologie d'indagine. Il campo è inevitabilmente vasto, come testimoniano pubblicazioni sempre più numerose (e anche più recenti in confronto a quelle sui repertori del passato: Danuser, Mauser 1994; Heaton 2012; Hiekel 2013), e tende a sfuggire a una trattazione sistematica per la molteplicità degli aspetti toccati. Sono confluite in questo ambito indagini già precedentemente avviate sul rapporto tra compositore e interprete, tra pensiero e scrittura, ovvero tra suono e segno, indagini sulla questione della presunta assenza di spazi di interpretazione a favore dell'esecuzione più aderente possibile al testo ipercodificato e molte altre ancora.

Solo molto recentemente si sono aggiunte a questo campo d'indagine riflessioni sul ruolo della registrazione. Mentre per gli altri repertori vi è una lunga e articolata tradizione di studi del patrimonio discografico e in generale della musica su supporti audio (o multimediali) (Cook *et al.* 2009; Zagorski-Thomas 2014), per la musica del secondo Novecento molte altre questioni dovevano essere risolte prima di giungere a considerare in modo sistematico e con metodologie adeguate la questione della registrazione/mediatizzazione e del suo rapporto con l'esecuzione dal vivo. Parlando di incisioni discografiche, il numero crescente di interpreti di musica contemporanea o di coloro che includono brani contemporanei nei programmi concertistici/discografici permette di elaborare strategie di analisi comparativa delle esecuzioni per molte opere ormai considerate di repertorio. Questo è il caso di *Pression* di Helmut Lachenmann (Mosch 2006; Orning 2012), ma anche di *Dieci pezzi* per quintetto di fiati di György Ligeti (Lalitte 2015), per citare solo alcuni degli esempi più famosi.

Un fenomeno che in questa breve ricognizione introduttiva non può essere omesso, pur se non verrà qui esaminato in dettaglio, è la sempre più cospicua presenza di prodotti multimediali che si configurano come documentazione sistematica non solo dell'esecuzione (live o in studio) ma anche delle fasi di studio precedenti l'esecuzione, basate su una stretta collaborazione tra il compositore e l'esecutore (si veda per esempio il documentario *Climbing a Mountain: Arditti Quartet rehearse Brian Ferneyhough 'String Quartet no. 6'*, oppure *See the Sound. Hommage à Helmut Lachenmann* del gruppo milanese mdi

ensemble).¹ Questi materiali, sempre più frequenti e disponibili (grazie anche a canali come YouTube e Vimeo), testimoniano un cambiamento significativo nella fruizione della musica contemporanea, sia da parte degli ascoltatori sia da parte degli esecutori. Le tracce della registrazione (nel senso più lato del termine) si moltiplicano e si pongono in un rapporto sempre più dinamico e complesso con l'opera. Si configura così un panorama piuttosto articolato intorno a una singola opera, una sorta di discorso che risulta dall'unione di tutti i livelli. Questa ricerca si colloca pertanto in quel campo ancora tutto da indagare del rapporto che le registrazioni instaurano con le (precedenti e successive) esecuzioni dal vivo, i materiali scritti (nel migliore dei casi partiture di tipo tradizionale), le notizie di prima mano condivise con i compositori stessi (o con gli interpreti che hanno avuto modo di lavorare con il compositore), e tutta una serie di ambiti contestuali che un'indagine di questo genere non può tralasciare. Come si vedrà, la ricostruzione di molti aspetti dovrà necessariamente avvalersi della ricerca sul campo, in quanto lo stato della documentazione e preservazione di determinati dati è tuttora lacunoso, a volte anche irrimediabilmente perduto.

2. *Cifre* e le sue tracce

Cifre per pianoforte, uno (o più) pianoforti preparati e numero variabile di esecutori di Mario Bertoncini è un caso esemplare che consente di mettere in rilievo il dinamismo dei diversi livelli che concorrono a definire un'opera sperimentale degli anni Sessanta, focalizzandosi sulle sue registrazioni e senza perdere di vista altri campi d'indagine rilevanti per questo repertorio, come la questione della forma e la poetica dell'informale, il rapporto tra il gesto strumentale e la sua codifica notazionale, il rapporto tra la composizione e l'improvvisazione nella ricerca delle nuove risorse sonore.

La centralità di *Cifre* nell'opus del compositore si delinea con forza se consideriamo che si tratta del brano a cui è stato dedicato il numero più ampio di studi (Borio 1992, 2007; Bertolani 2006; Cavallotti 2012; Pustijanac 2014; 2016), che il compositore stesso vi dedica un'ampia sezione nella seconda giornata del *Dialogo X* (Bertoncini 2013, pp. 92-113), che è l'unico brano con ben tre registrazioni pubblicate e diverse esecuzioni in tutto il mondo, ovvero – detto con le parole di Daniela Tortora – che è il brano di Bertoncini più conosciuto, studiato ed eseguito (Tortora 2013, p. 18).²

Il progetto per quest'opera viene abbozzato già nel 1963. Insieme a *Voci sole* (1963), *Quodlibet* (1964) e *Tune* (1965), essa si colloca in quella che si potrebbe definire la prima fase della maturità poetica del compositore, contraddistinta dall'affermazione di

¹ *Climbing a Mountain: Arditti Quartet rehearse Brian Ferneyhough 'String Quartet no. 6'*; producer Paul Archbold & Colin Still, © Optic Nerve 2011; *See the Sound. Hommage à Helmut Lachenmann*, mdi Ensemble, 2016 (in corso di pubblicazione).

² L'unico altro brano con registrazioni multiple è *Chanson pour instrument à vent* (1974), presentato nel CD *Arpe eolie* sia nella prima esecuzione, sia nella versione berlinese del 2000, nella quale Bertoncini figura sempre come esecutore [cfr. Bertoncini, M. (2007), *Arpe eolie*, CD, die Schachtel, Milano]. Le tracce del CD, ad esclusione di *Istantanee II*, sono state pubblicate nella versione rimasterizzata dalla stessa casa discografica in un elegante LP nell'agosto 2016.

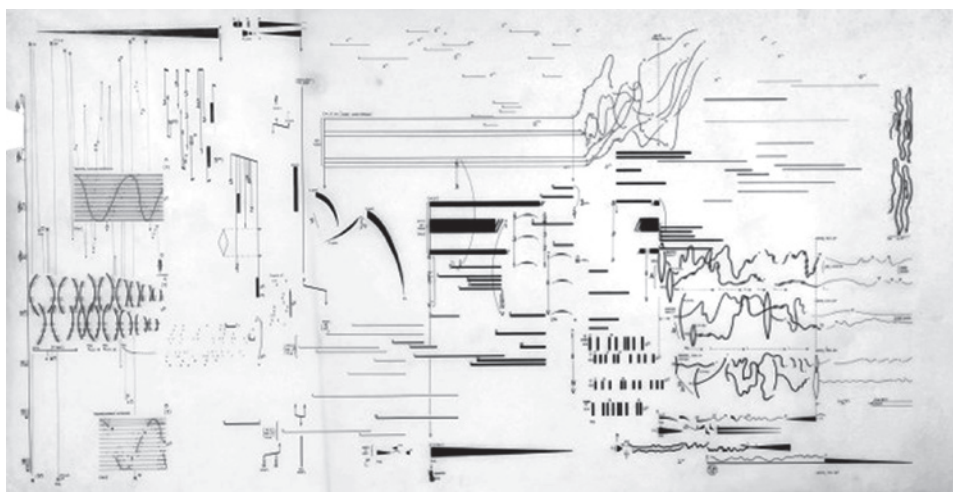


Figura 1 Mario Bertoncini, *Cifre*, riproduzione della partitura autografa.

un'attitudine compositiva che si discosta ormai ampiamente dai modelli preesistenti della scuola darmstadtiana ancora presenti in *Trio con pianoforte* (1959) o *Sei pezzi per orchestra* (1962). Tra l'ideazione e la stesura della partitura (nel 1967), si inseriscono diversi eventi che influiranno sul suo aspetto finale, tra cui un'intensa attività concertistica e il soggiorno presso lo studio di musica elettronica a Utrecht (Olanda). Le ricerche maturate nell'ambito della musica elettronica orienteranno in modo significativo le successive esplorazioni di nuovi mondi sonori acustici: essi sono inizialmente legati al mondo del pianoforte preparato, arricchiti in seguito dall'uso innovativo di alcune percussioni, fino ad arrivare, negli anni Ottanta, alla costruzione di vere e proprie installazioni sonore e, negli anni Novanta, a un rinnovato interesse per il pianoforte preparato (Cavallotti 2012).

La partitura di *Cifre* consiste in un unico foglio, le cui dimensioni originali sono 55 x 100 cm. La partitura non è mai stata pubblicata come edizione autonoma. Viene riprodotta nel 1968 in «Source» – rivista americana di musica d'avanguardia curata da Larry Austin – completa di biografia e di note all'esecuzione in lingua inglese (Bertoncini 1968).³ In seguito, ritroviamo una riproduzione lievemente rimpicciolita della partitura autografa nel booklet del LP dell'Edition RZ (1989). Immagini della partitura sono state in seguito inserite in alcuni testi (come Borio 1992; Bertolani 2006; Bertoncini 2013; Pustijanac 2016). Tutte le riproduzioni successive a quella americana differiscono da essa per il fatto di non contenere le lettere maiuscole che indicano la corrispondenza tra i materiali descritti nelle note all'esecuzione e la loro rappresentazione grafica nella partitura (si veda Fig. 1). Per la pubblicazione in «Source»,

³ I materiali di studio sulle opere di Bertoncini sono perlopiù inediti e conservati in parte presso l'archivio privato del compositore e in parte presso l'archivio dell'«Akademie der Künste» a Berlino. Vorrei qui ringraziare l'autore per aver concesso la riproduzione della partitura, per avermi fornito una lunga serie di dati di prima mano senza i quali sarebbe stato impossibile svolgere questa ricerca e per aver discusso animatamente con me alcuni punti salienti del discorso.

Bertoncini aveva fatto sovrapporre alla partitura un foglio trasparente contenente alcune lettere, facilitando così l'individuazione e la disposizione dei diversi gesti sonori (si veda Fig. 2).

La configurazione finale della partitura di *Cifre* si inserisce in quel campo di negoziazione che negli anni Sessanta travolge la notazione musicale, quando le sperimentazioni sul piano formale e su quello del materiale sonoro favoriscono l'innovazione dei sistemi di scrittura. Questi devono permettere da un lato una flessibilità formale (laddove presente), dall'altro un rapporto univoco (anche se personale, dunque arbitrario e non convenzionale, cfr. Kanno 2007) tra segno e suono, di qualunque genere esso sia, affinché – grazie a questa traccia – l'esecutore «esperto» (Heaton 2012) possa ricostruire l'intenzione e la coerenza intrinseca al brano ed interpretarne il senso. La centralità della scrittura (nelle sue molteplici accezioni di traccia del progetto compositivo, sia essa di natura notazionale, prescrittiva, descrittiva, verbale, grafica, multimediale, ecc.) si rivela essere un paradigma difficile da abbandonare. Risulta perciò più appropriato parlare di ampliamento e trasformazione del concetto di testo, che si presenta così integrato da un decisivo rinnovamento della prassi esecutiva.

Il percorso di Bertoncini, in cui si assisterà a un graduale abbandono della scrittura – anche nelle sue forme più sperimentali – e all'ideazione di progetti compositivi in cui costruzione dello strumento e composizione verranno a coincidere, riflette proprio questa difficoltà. *Cifre* si trova al crocevia di queste tendenze: la partitura, pur caratterizzata da una serie di elementi notazionali che tendono verso la definizione univoca di gesto e risultato sonoro (come in una partitura tradizionale), contiene anche elementi comuni alle partiture grafiche che rischiano di compromettere un'appropriata realizzazione del contenuto. Esse scaturiscono dalla non convenzionalità dei suoni e delle modalità della loro esecuzione, e comportano, oltre a un forte interesse verso la dimensione visiva/teatrale della performance come parte integrante del processo comunicativo (Di Luzio 2011; Schutz, Manning 2012), anche l'espansione di quel campo di informazioni necessarie all'esecuzione che la scrittura musicale – per quanto descrittiva e d'azione – non riesce a comunicare in modo totale. Le modalità di trasmissione di queste informazioni integrano in un processo unico scrittura, tracce mediatizzate (registrazioni audio/video) e pratica diretta. Questi aspetti sono tutti presenti in *Cifre*. Nella partitura, che evidentemente non utilizza la notazione tradizionale, sono però mantenute alcune convenzioni tipiche delle partiture degli anni Sessanta. Per esempio, lo spazio verticale è suddiviso proporzionalmente in ottave, coprendo tutta l'estensione dello strumento, ma contiene molti gesti sonori sovrapposti impossibili da realizzare da un solo esecutore: ciò obbliga a una scelta precisa per ogni singola esecuzione e questo diventa uno dei primi elementi distintivi (formalmente e contenutisticamente) di ogni sua performance.⁴ La partitura si legge in modo progressivo da sinistra a destra e, nel caso di alcuni specifici materiali, la durata viene indicata spazialmente come estensione di un determinato campo temporale (spesso viene modificata la valenza temporale di una singola unità spaziale, per es. *Rapido 1 cm = 1"*, *Lento 1 cm = 10"*). L'intensità dei

⁴ Nella partitura di dimensioni originali (55 x 100 cm), ogni 5 millimetri sull'ascissa corrispondono a un semitono. Nella fase di studio della partitura, questo dato permette (senza obbligo) di calcolare l'altezza esatta di alcuni gesti sonori.

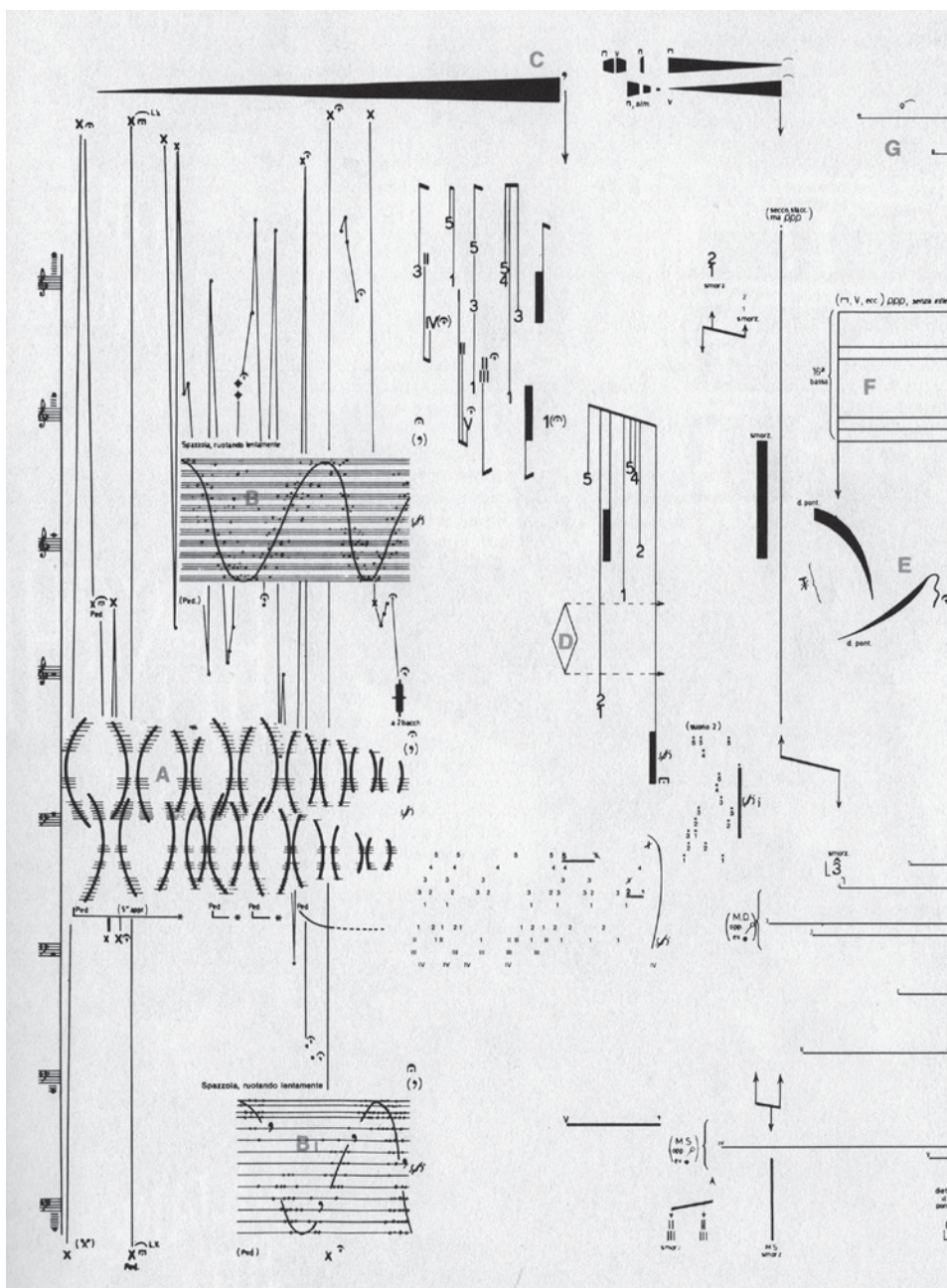


Figura 2 *Cifre*, versione pubblicata in «Source» contenente le lettere, dettaglio della prima parte della partitura.

gesti è suggerita dalla dimensione dei simboli. Significativa risulta l'indicazione che il compositore attribuisce alle modalità formali di esplorazione di ciascuna sezione: «[the performer] is not free to interrupt a section, for the sake of passing on to another, before that section has been brought to its logical conclusion; for example, the way a traditional performer considers the natural development of a phrase» (Bertoncini 1968). Questo aspetto rimanda all'orizzonte poetico dell'informale, che Bertoncini teorizza con sempre maggiore profondità attraverso il concetto di «forma cogente» (Bertolani 2006; Borio 2007). Osservato in un contesto storico più ampio, infatti, *Cifre* si colloca in una fase di superamento del principio seriale applicato a parametri sempre più globali e complessi, come gruppi, densità, campi, ecc., tramite una graduale apertura verso i fenomeni dell'indeterminazione, dell'informale e, più in generale, la poetica dell'opera aperta, prossima alle opere di John Cage e Earle Brown, autori che Bertoncini stesso frequentava in qualità di esecutore.

Ma ciò che rende *Cifre* un brano così unico non è soltanto la sua concezione globale, che rivela una grande attenzione del compositore verso l'equilibrio formale pur in un ambiente così intrinsecamente mobile. La forma qui «trae significato dall'unicità della comparsa di ciascun elemento, il quale appunto, non può venire ripetuto. Ogni momento desta l'attenzione dell'ascoltatore, poiché unico e irripetibile» (Bertolani 2006, p. 12). *Cifre* si costituisce come esperienza unica proprio per quella «forma di interdipendenza tra il gesto strumentale e l'evento sonoro» (Bertoncini secondo Tortora 2013, p. 20), entrambi rinnovati nella loro natura in un modo senza precedenti.⁵

Questa esigenza, che negli anni Sessanta emerge con urgenza, di rinnovare sia la tavolozza sonora sia la gestualità stessa della prassi esecutiva può essere messa in relazione con almeno tre ambiti musicali in forte cambiamento. In primo luogo, come è stato ampiamente indagato, la possibilità di una maggiore presa di consapevolezza e acquisizione delle nuove conoscenze del fenomeno acustico è stata maturata nel seno dello studio della musica elettronica. L'attitudine all'ascolto di nuovi mondi sonori lascia una traccia nella scrittura per organici tradizionali e funge da stimolo per la ricerca di nuove risorse che spingano gli interpreti (e i compositori) ad approcci innovativi verso il proprio strumento.⁶ Per Bertoncini è l'esperienza presso il Centro di musica elettronica (C.E.M.) a Utrecht, nel 1962 con M. G. Koenig, ad essere stata interpretata come uno dei principali stimoli per la ricerca degli anni a venire.

In secondo luogo, i Corsi internazionali estivi per la nuova musica di Darmstadt contribuiscono a favorire questo processo, in quanto la convivenza prolungata tra giovani compositori e interpreti rappresenta terreno fertile per la sperimentazione di nuove idee, la preparazione congiunta delle prime esecuzioni e la messa a fuoco di nuove soluzioni nell'ambito della notazione musicale (Borio, Danuser 1997). Al confine sempre più sfumato tra esecutore e compositore si aggiunge l'esperienza dei gruppi di improvvisazione libera,

⁵ Trent'anni dopo, in opere come *Suite "colori"* (1999) e *Solo aus dem Klavierquartett* (1993-94), le possibilità del pianoforte esteso saranno ulteriormente esplorate mediante l'utilizzo di una serie di artefatti inventati da Bertoncini per produrre nuove sonorità (prevalentemente continue) del pianoforte.

⁶ Questo rapporto è stato spesso citato anche in rapporto alla produzione di György Ligeti (Ligeti 1970).

come New Phonic Art di Vinko Globokar, AMM di Cornelius Cardew e il Gruppo di improvvisazione Nuova Consonanza di Franco Evangelisti (Wagner 2004), per limitarci a citare i gruppi europei più importanti. Il quadro di quegli anni non sarebbe completo se, in questo processo di apertura verso la sperimentazione, non si tenesse conto anche di questa esperienza, che travolge in vari modi sia i compositori sia gli esecutori, trasformando profondamente lo stesso pensiero compositivo. La liberazione del suono dai paradigmi del pensiero e dalle categorie compositive del passato rappresenta l'elemento più sperimentale di quel periodo storico e il momento in cui si sono affermati nuovi paradigmi della composizione, dell'esecuzione e dell'ascolto musicale (Utz 2013).

3. Le esecuzioni di *Cifre*

La prima esecuzione di *Cifre* risale al 1967, durante Les Nuits de la Fondation Maeght a St. Paul de Vence, nella versione per un esecutore solo ad opera del famoso pianista Claude Helffer, opportunamente istruito dall'autore durante la fase di preparazione (Bertoncini 1973, [13]). Non esistono tracce registrate di questa esecuzione. La prima registrazione viene realizzata durante l'esecuzione di *Cifre* da parte di Maura Cova, Alberto Neuman e Bertoncini stesso alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma all'interno della stagione concertistica di Nuova Consonanza nel 1968 (Tortora 2013, p. 19).⁷ Si tratta della prima delle tre registrazioni attualmente disponibili di *Cifre*.⁸

La seconda registrazione verrà realizzata da Bertoncini come unico interprete negli studi di RAI Milano nel 1970. Questa esecuzione fa parte di una serie di concerti da studio che Bertoncini realizza per la RAI, esecuzioni che venivano mandate in onda per intero oppure come momenti musicali separati, secondo le esigenze dei diversi programmi. Stando alla testimonianza di Bertoncini, l'esecuzione della musica dal vivo presso gli studi RAI aveva un duplice vantaggio. Da una parte forniva al giovane pianista un incarico di lavoro, dall'altra consentiva l'esecuzione e la registrazione, con una tecnologia avanzata, anche di composizioni proprie. Sono state realizzate così, con Bertoncini pianista, sia la registrazione di *Cifre*, sia quella di *Four Systems* di Earle Brown (entrambe nel 1970) e di *Cartridge Music* di John Cage (nel 1968). Assieme alla registrazione live di *Cifre* del 1968, esse confluiscono nel LP pubblicato nel 1989 dalla casa discografica berlinese Edition RZ diretta da Robert Zank.

L'etichetta Edition RZ si distingue negli anni Novanta per l'orientamento verso il repertorio elettroacustico e contemporaneo, pubblicando autori come Lachenmann (1990), Nono (1990) Feldman (1994) o Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza (1992). La scelta relativa al versante più sperimentale del repertorio contemporaneo viene

⁷ Nella lettera alla pianista Michela Mollià, Bertoncini riporta il 1967 come data del concerto. Sulla base della ricerca d'archivio, Tortora colloca invece questo concerto nell'anno 1968 (Tortora 1990, p. 202).

⁸ In un blog viene menzionata l'esistenza di una registrazione inedita di *Cifre*, ma dal confronto risulta essere la stessa versione del 1968. Cfr. *Bertoncini Unreleased Recordings 1964-1967*, disponibile su URL: <<http://inconstantsol.blogspot.it/2015/08/mario-bertoncini-1934-unreleased.html>> [data di accesso: 02/02/2016].

rafforzata dal layout sobrio e astratto delle copertine e dall'accuratezza del booklet. Nel caso del LP Bertoncini-Brown-Cage, il booklet si configura come parte fondamentale nell'identificazione dell'oggetto sonoro registrato. All'ampio testo introduttivo in lingua tedesca e inglese di Martina Schaak si aggiungono la riproduzione delle partiture (quella di *Four Systems* anche nella versione con le annotazioni per l'esecuzione di Bertoncini), due momenti dalla partitura di *Cartridge Music* insieme alla riproduzione di diversi fogli che contengono schizzi di Bertoncini elaborati per la sua realizzazione e infine sette fotografie contenenti la realizzazione pratica di alcuni materiali sonori di *Cifre*. Anche se le note all'esecuzione di quest'ultima opera non vengono pubblicate, il disco (con le due realizzazioni a cura dello stesso autore) e le informazioni fornite nel booklet si configurano come tracce fondamentali nella sua definizione.

Per la musica sperimentale degli anni Sessanta, infatti, la registrazione su dispositivi audio (o audio-video) è un momento tanto auspicabile quanto critico, vuoi per i luoghi e le modalità non consuete di produzione del suono, vuoi per la qualità ricercatamente instabile dei suoni e, non da ultimo, per il fatto che, nel caso delle opere informali, essa contraddice il senso stesso del concetto di opera aperta, in quanto fissa un'istantanea delle tante possibili varianti dello stesso progetto compositivo. Questo aspetto, unito alle difficoltà della ripresa tecnica dell'esecuzione (effettuata in diversi luoghi dello strumento, nel caso del pianoforte), rappresenta uno dei tanti elementi che sfuggono alla tradizionale definizione del rapporto tra l'opera, la sua esecuzione dal vivo e la sua registrazione (dal vivo o in studio). Tuttavia, proprio nel caso delle opere in cui la scrittura presenta elementi di indeterminazione di alcuni parametri, il corpus delle registrazioni si costituisce gradualmente come parte integrante del testo stesso e ne testimonia le possibili concretizzazioni espandendo il campo delle sue manifestazioni, in un modo simile a quello veicolato dalla pluralità di interpretazioni per quel che riguarda il repertorio classico, ma con una portata di gran lunga più vitale per la sopravvivenza stessa dell'opera.

Un ulteriore tassello al costituirsi di una costellazione di tracce intorno a *Cifre* si aggiunge nel 1997. Questo è l'anno in cui il pianista-compositore tedesco Reinhold Friedl, con il suo trio pianistico Piano Inside-Out (formato per quell'occasione, oltre a Friedl, dal pianista Michael Iber e dal pianista-compositore italiano Stefano Taglietti), partecipa ai concerti aeroportuali di Pescara con un importante programma sul pianoforte esteso che include anche *Cifre*. Questa esecuzione, accuratamente preparata in collaborazione con l'autore, rappresenta la base per la successiva registrazione avvenuta nel 1998 negli studi del Süddeutscher Rundfunk di Stoccarda, nella quale la pianista-compositrice coreana Yun Kyung Lee prenderà il posto di Taglietti.

Il progetto discografico viene pubblicato dall'etichetta Edition Zeitklang, la cui missione è sottolineata dalle parole introduttive del booklet:

Edition Zeitklang (Edition "The sound of the times") was established with the aim of promoting contemporary music. In particular young and less known composers will be supported in presenting their work to a wider audience. In addition interesting pieces from all periods will be presented in juxtaposition to contemporary music, performed mainly by ensembles with unusual instrumentation, uninfluenced by mainstream trends. More than just

another new CD-label, Edition Zeitklang will be a platform for new impulses in contemporary music (CD 1998).

Il contenuto aderisce pienamente al programma dell'etichetta e include, oltre a *Cifre* come pezzo 'storico', anche brani di giovani compositori non molto noti, come Bernfried Pröve, Laurie Schwartz, László Vidovsky, nonché brani degli stessi esecutori Yun Kyung Lee e Reinhold Friedl. Il livello tecnico della registrazione è altissimo e viene sottolineato tramite l'inserimento dei nomi e delle biografie dei tre tecnici audio che partecipano alla sua realizzazione. Tra questi Tilman Jörns, classe 1939, era una leggenda delle registrazioni orchestrali del Süddeutscher Rundfunk. Nonostante le possibilità tecniche sofisticate, le riprese non vengono però manipolate formalmente mediante tagli e le tracce sono lasciate integre come se si trattasse di un'esecuzione da concerto.⁹ La presenza di tecnici esperti è essenziale alla buona riuscita del prodotto, soprattutto per via della natura sofisticata dei materiali sonori di cui queste opere sono intessute e della difficoltà di catturare i suoni mediante il corretto posizionamento dei microfoni.

4. Le registrazioni di *Cifre* a confronto

Procedendo con uno studio comparativo delle tre registrazioni, si chiariscono non solo le ovvie differenze formali, ma si comprende in modo più profondo la natura stessa di quest'opera. La prima versione, quella del trio Cova-Neuman-Bertoncini, è la più corta (6'47"), ma è strutturalmente ricca per via dell'esecuzione sovrapposta di materiali diversi ad opera dei tre pianisti. Si apre con la realizzazione dell'elemento C (suono continuo prodotto dai crini dentro la cordiera, indicato con un segno di crescendo pieno in cima al foglio), insieme all'elemento B (spazzola di metallo dentro i crini) e suoni percussivi nella parte acuta della tastiera.¹⁰ A partire da questa situazione iniziale, che viene chiusa dall'elemento D (veloci brevi cluster a mani alternate in registro acuto, un elemento di inevitabile risonanza stockhauseniana), l'esecuzione si contraddistingue per la graduale ascesa di suoni singoli e cluster non preparati realizzati sulla tastiera da Neuman.¹¹ Sopra questa linea molto definita, che attraversa tutta la partitura, si alternano altri materiali. Tra questi, sin da questa prima esecuzione di *Cifre* diventa identificativo dell'opera l'elemento F (4'14"-5'02"), che consiste nello sfregare con le dita impolverate di cloroformio sei crini, legati da una parte al coperchio del pianoforte e dall'altra a corde precisamente indicate (fa, fa#, sol, do, re♭, fa). Un altro gesto sonoro, che si fissa con il tempo in modo stabile come gesto di chiusura a scapito della possibilità di finali molteplici, è rappresentato dai suoni molto acuti effettuati dai campanacci tenuti con entrambe le mani e fatti glissare sulle corde (ca. 5'27" fino alla fine; si confronti anche il finale della versione Bertoncini 1970, ca. da 9'50" e quello del Trio Piano Inside-Out, ca. 11'56").

⁹ Comunicazione personale di Reinhold Friedl (email del 27/07/2016).

¹⁰ Per una descrizione e un commento più dettagliato dei materiali sonori e della loro esecuzione, si veda Bertolani (2006).

¹¹ Comunicazione personale di Bertoncini (email del 19/02/2016).

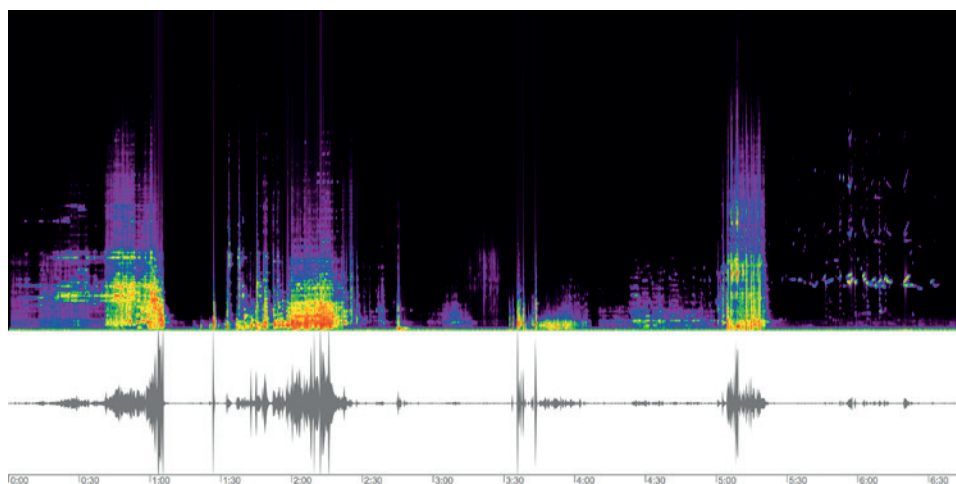


Figura 3 Sonogramma e forma d'onda di *Cifre*, versione Bertoncini-Cova-Neuman.

La versione di Bertoncini solo, registrata nello studio Rai (durata 11'03"), è l'unica ad essere stata elaborata mediante la sovraincisione di eventi aggiuntivi sul nastro originale: essi hanno lo scopo di ottenere quella complessità di relazioni e situazioni sonore che potenzialmente caratterizzano *Cifre* e che non sono tecnicamente realizzabili nell'esecuzione da parte di un solo pianista (benché egli utilizzi due pianoforti). Questa esigenza, che era affiorata sin dalla prima esecuzione di Helffer, viene risolta nel 1970 dalla possibilità di registrare due volte sullo stesso nastro. Da qui nasce probabilmente anche l'idea – realizzata nei primi anni Settanta – di elaborare un estratto di *Cifre* per esecutore solo e nastro magnetico a quattro piste, di cui rimangono soltanto la partitura autografa (una pagina contenente la versione 'fissata' degli eventi estratti dalla partitura originale, Fig. 4) e le note all'esecuzione che Bertoncini ha formulato nella lunga lettera inedita (datata Berlino, 3 novembre 1973) inviata a Michela Mollia, la pianista che eseguì il brano a Monaco.¹² La pagina dell'estratto è molto significativa perché mette sotto la lente d'ingrandimento alcuni elementi che, nella ricezione esecutiva di *Cifre*, sono diventati i più caratterizzanti, come il già citato finale o l'«accordo» di crini (entrambi riportati nel secondo sistema).

La versione di Bertoncini del 1970, inoltre, si contraddistingue anche per la significativa presenza di pause che articolano la struttura delle singole sezioni, rendendo molto chiara la definizione dei diversi gesti sonori. La prima di queste pause appare particolarmente lunga nell'economia di tutto il brano (1'43"-1'58") ed è il risultato di una decisione forte

¹² Di questa versione non ci sono registrazioni pubblicate. Nell'archivio privato del compositore esiste solo il nastro magnetico realizzato con singoli frammenti di *Cifre*, registrati in modo da fungere come ambiente sonoro per l'azione dal vivo del pianista, secondo le indicazioni precise della partitura.

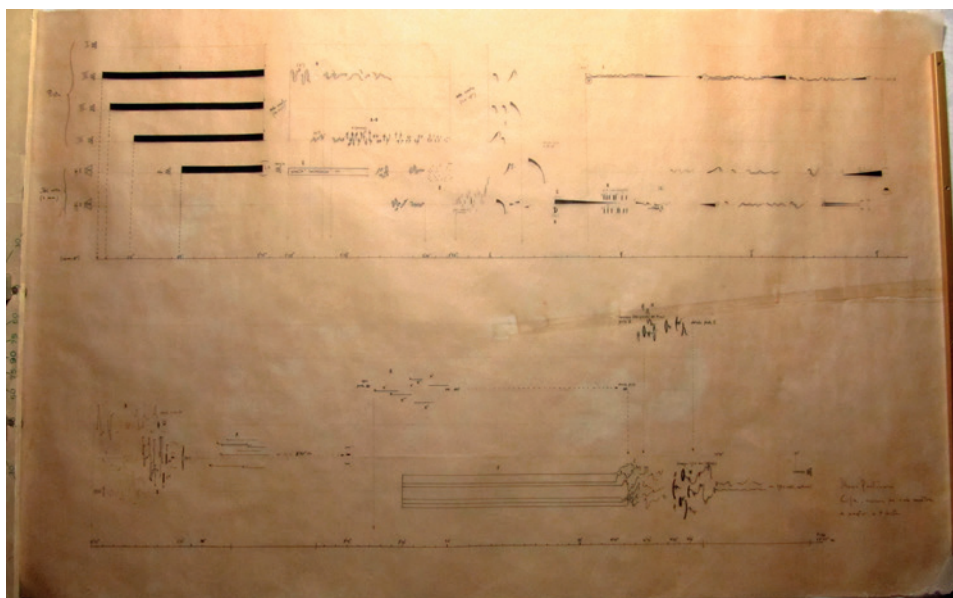


Figura 4 Estratto da *Cifre* per un pianista e nastro magnetico a quattro piste (per gentile concessione di Mario Bertoncini, archivio privato).

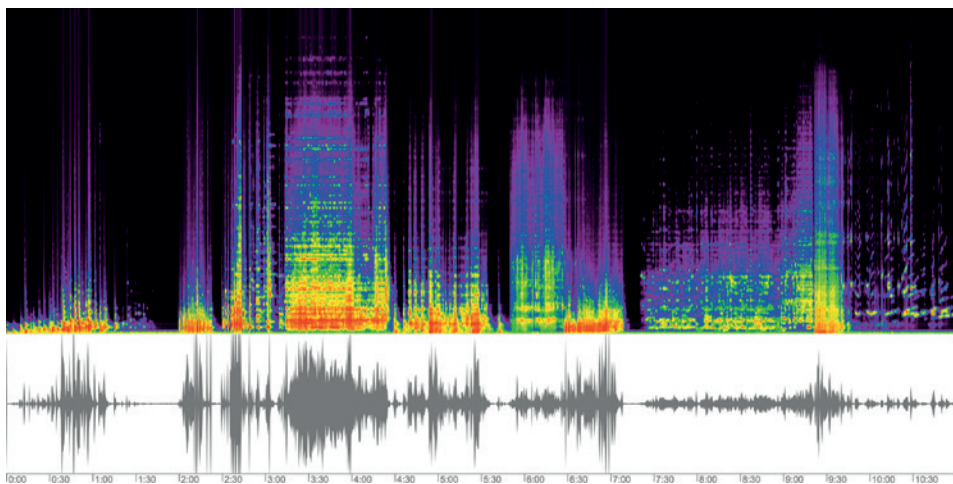


Figura 5 Sonogramma e forma d'onda di *Cifre*, versione Bertoncini solo.

sul piano formale, soprattutto se si considera che all'epoca (specialmente nell'ambito della musica elettronica) il silenzio era visto come nastro sprecato e si tiene conto del fatto che il compositore avrebbe potuto riempire questo vuoto nel momento della sovraincisione.

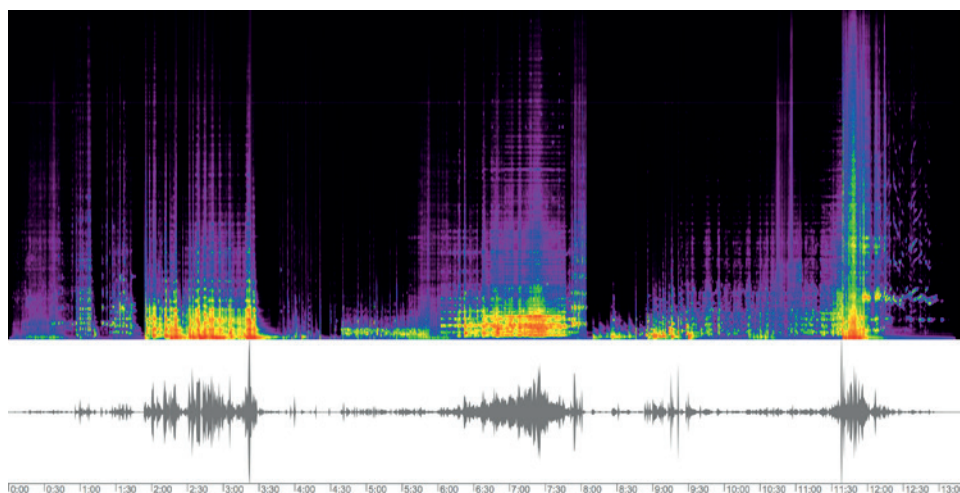


Figura 6 Sonogramma e forma d'onda di *Cifre*, versione Friedl-Iber-Lee.

La durata maggiore nella versione del 1998 (durata 13'19") a cura di Friedl-Iber-Lee viene sfruttata dai tre esecutori per esplorare con molta cura i dettagli formali di ogni singolo gesto che, approfittando delle sofisticate tecniche di registrazione, viene catturato con ricche e lunghe risonanze. Per alcune situazioni sonore, come per esempio la sezione di suoni percussivi (3'45"-4'35"), viene dato invece risalto alla disposizione spaziale degli eventi (avanti, dietro, destra, sinistra), accentuando così la qualità quasi elettronica del materiale. In questa versione si può notare anche un attento studio e un certo affiatamento tra i tre esecutori, che ha come conseguenza un'esecuzione coerente. I materiali sono presentati in una veste sonora consapevole e carica di esperienza tecnica ed espressiva, che trasformano *Cifre* in un'opera ancora molto attuale.

5. Conclusioni

Le brevissime e inevitabilmente parziali osservazioni di carattere analitico che accompagnano i sonogrammi e le forme d'onda delle tre esecuzioni di *Cifre* hanno una duplice funzione nel contesto di questo lavoro. Da una parte esse consentono di aggiungere al discorso sulle tracce della performance anche la questione, per nulla secondaria, dell'analisi delle opere sperimentali degli anni Sessanta. Nel caso di un'opera come *Cifre* infatti, notata in una partitura grafica e documentata da registrazioni esclusivamente audio, i diversi approcci analitici e le relative modalità di esemplificazione grafica tenderanno inevitabilmente a privilegiare il suo aspetto sonoro/timbrico (Pustijanac 2016). Tuttavia, un lavoro comparativo più approfondito potrà rivelare anche aspetti molto più significativi quali, per esempio, le dinamiche di interazione tra i materiali sonori scelti da diversi interpreti all'interno dello stesso processo o nel susseguirsi di archi di trasformazione successivi;

la collocazione formale, la durata e la direzionalità di specifici processi di esplorazione di gesti sonori scelti (visibili anche sui sonogrammi in corrispondenza di zone di maggiore intensità e continuità); la gestione dei silenzi e delle fasi di decadimento della tensione di processi specifici così come le diverse modalità di costruzione del dialogo, e così via. L'individuazione di questi processi conferisce a *Cifre* una veste riconoscibile pur nella molteplicità delle sue manifestazioni e, al contempo, stimola l'esplorazione di ulteriori letture latenti e inesplorate, in un processo di infinto rispecchiamento tra la partitura e le sue realizzazioni, come auspicato dalla poetica dell'informale e della forma cogente.

Dall'altra parte, i brevi cenni analitici andrebbero collocati nel più ampio contesto di studi sulla musica sperimentale degli anni Sessanta secondo la prospettiva sviluppata dai *performance studies*. La preponderante centralità dell'aspetto sonoro/timbrico nelle opere di questo periodo richiede un approfondito studio della prassi esecutiva, ricca di nuove gestualità strumentali e basata sull'uso di tecniche estese. Esso conferisce alla registrazione un ruolo determinante: audio o audio-video, la registrazione instaura con le altre tracce scritte (partiture e note all'esecuzione) o non scritte (esperienza diretta dell'interprete) un rapporto di forte complementarità. Nei processi di costruzione del senso musicale, in misura ancora maggiore rispetto al repertorio classico tradizionale, il ruolo degli aspetti performativi e della dimensione sonora si rivelano quindi fondamentali. Accanto ai diversi approcci come quello psicologico, cognitivo, neuroscientifico e percettivo che contribuiscono allo studio di questi aspetti, recentemente si sono avviati progetti di ricerca che tentano di estendere le metodologie sviluppate dai *performance studies* per il repertorio musicale del passato anche alla musica della seconda metà del Novecento. Si veda il progetto dell'Università di Graz intitolato "A Context-Sensitive Theory of Post-tonal Sound Organisation", coordinato da Christian Utz, Dieter Kleinrath e Markus Neuwirth. L'obiettivo è indagare i meccanismi attraverso i quali viene gestito l'ascolto delle opere qui definite post-tonali, incluse quelle sperimentali basate sulla ricerca timbrica. La ricerca sulla musica del secondo Novecento basata sugli studi del processo compositivo, del pensiero teorico e degli aspetti strutturali delle opere riceve così un importante stimolo proveniente dai *performance studies*, arricchendosi di nuove domande e nuovi risultati. Tali elementi contribuiscono alla comprensione della complessa rete di elementi che definiscono la produzione artistica di quella fase in cui la sperimentazione ha profondamente scosso le fondamenta del linguaggio musicale.

Bibliografia

- Borio G., H. Danuser, (1997) (hrsg. von), *Im Zenit der Moderne. Die internationalen Ferienkurse für Neue Musik Darmstadt 1946-1966*, 4 voll., Freiburg im Breisgau, Rombach.
- Cook N. (2001), *Between Process and Product: Music and/as Performance*, «Music Theory Online», 7/2, [online] URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> [data di accesso: 02/02/2016].
- Cook N. (2012), *Introduction: Refocusing Theory*, «Music Theory Online», 18/1, Special Issue "Analyzing Performance", [online] URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.cook.html>> [data di accesso: 02/02/2016].

- Cook N. (2013), *Beyond the Score. Music as Performance*, New York, Oxford University Press.
- Cook N., E. Clarke, D. Leech-Wilkinson, J. Rink (2009) (ed. by), *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Danuser H., S. Mauser (1994), *Neue Musik und Interpretation*, Mainz, Schott.
- Di Luzio C. (2011), *Sound, Space and Gesture in Music Theatre Today*, in Emmenegger C. und O. Senn (hrsg. von), *Five Perspectives on "Body and Soul" and Other Contributions to Music Performance Studies*, Zürich, Chronos Verlag, pp. 181-190.
- Dimpker C. (2013), *Extended Notation: The Depiction of the Unconventional*, Münster, LIT Verlag.
- Heaton R. (2012), *Instrumental Performance in the Twentieth Century and Beyond*, in Lawson C. and R. Stowell (ed. by), *The Cambridge History of Musical Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 778-797.
- Hickel J.P. (2013), *Umwertungen und Möglichkeitsräume. Zur Interpretation der Musik seit 1950 und der Abkehr von Klischeebildungen*, in Hickel J.P. (hrsg. von), *Ans Licht gebracht: zur Interpretation Neuer Musik*, Mainz, Schott, pp. 9-23.
- Kanno M. (2007), *Prescriptive Notation: Limits and Challenges*, «Contemporary Music Review», 26/2, Special Issue "Contemporary Performance", pp. 231-254.
- Karkoschka W. (1965), *Das Schriftbild der neuen Musik*, Celle, Moeckverlag.
- Lalitte P. (2015), *Analyser l'interprétation de la musique du XXe siècle: Une analyse d'interprétations enregistrées des Dix pièces pour quintette à vent de György Ligeti*, Paris, Hermann.
- Leech-Wilkinson D. (2012), *Compositions, Scores, Performances, Meanings*, «Music Theory Online», 18/1, Special Issue "Analyzing Performance", [online] URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.leech-wilkinson.html>> [data di accesso: 02/02/2016].
- Ligeti G. (2007), *Auswirkungen der elektronischen Musik auf mein kompositorisches Schaffen (1970)*, in Id., *Gesammelte Schriften*, Lichtenfeld M. (hrsg. von), Mainz u. a., Schott, pp. 86-94.
- Mosch U. (2006), *Das Unberührte berühren Anmerkungen zur Interpretation von Helmut Lachenmanns Werken Pression und Allegro sostenuto*, in Hickel J. P. (hrsg. von), *Musik inszeniert. Präsentation und Vermittlung zeitgenössischer Musik heute*, Veröffentlichungen des Instituts für Neue Musik und Musikerziehung Darmstadt, Band 46, Mainz u. a., Schott, pp. 25-46.
- Orning T. (2012), *Pression – A Performance Study*, «Music Performance Research», 5, including CMPCP / PSN Special Issue, pp. 12-31.
- Seeger C. (1958), *Prescriptive and Descriptive Music-Writing*, «The Musical Quarterly», 44/2, pp. 184-195.
- Schutz M., F. Manning (2012), *Looking Beyond the Score: The Musical Role of Percussionists' Ancillary Gestures*, «Music Theory Online», 18/1, Special Issue "Analyzing Performance", [online] URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.12.18.1/mto.12.18.1.schutz_manning.html> [data di accesso: 02/02/2016].
- Thomas P. (2007), *Determining the Indeterminate*, «Contemporary Music Review», 26/2, Special Issue "Contemporary Performance", pp. 129-140.
- Thomas E. (1965) (hrsg. von), *Notation neuer Musik*, in *Darmstädter Beiträge für Neue Musik IX*, Mainz, Schott.
- Tortora D. (1990), *Nuova Consonanza. Trent'anni di musica contemporanea a Roma (1959-1988): Cronologia dell'attività concertistica (1962-1988)*, Lucca, LIM.
- Utz C. (2013), *Erinnerte Gestalt und gebannter Augenblick. Zur Analyse und Interpretation post-tonaler Musik als Wahrnehmungspraxis – Klangorganisation und Zeiterfahrung bei Morton Feldman, Helmut Lachenmann und Brian Ferneyhough*, in Hickel J.P. (hrsg. von), *Ans Licht gebracht: zur Interpretation Neuer Musik*, Mainz, Schott, pp. 40-66.

- Wagner T. (2004), *Franco Evangelisti und die Improvisationsgruppe Nuova Consonanza. Zum Phänomen Improvisation in der Neuen Musik der sechziger Jahre*, Saarbrücken, Pfau Verlag.
- Zagorski-Thomas S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press.

Bibliografia su Bertoncini (una scelta)

- Bertolani V. (2006), *La musica di Mario Bertoncini. Tra progettazione formale e poetica dell'informale*, tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia – Facoltà di Musicologia.
- Bertoncini M. (1968), *Cifre (partitura)*, «Source», 2/2, luglio 1968, pp. 7-9.
- Bertoncini M. (2013), *Dialoghi musicali in forma di dialogo: X e XII*, in Tortora D. (a c. di), *I discorsi della musica, Collana di studi musicologici I*, Roma, Aracne.
- Borio G. (1992), *Klang als Prozeß: die Komponisten um Nuova Consonanza*, in Angermann K. (hrsg. von), *Giacinto Scelsi*, Taunus, Hofheim Verlag, pp. 11-25 [tr. ingl.: *Sound as Process: Scelsi and the Composers of Nuova Consonanza*, in Sciannameo F. and A.C. Pellegrini (ed. by), *Music as Dream: Essays on Giacinto Scelsi*, Maryland, Scarecrow, 2013, pp. 41-52].
- Borio G. (2007), *Mario Bertoncini: Ritratto d'un innovatore radicale*, in Bertoncini M., *ARPE EOLIE e altre cose inutili*, Milano, die Schachtel, pp. V-IX.
- Cavallotti P. (2012), *Das Klavier als universeller Klangkörper. Suite 'colori' von Mario Bertoncini*, in Hohmeier S. (hrsg. von), *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung*, Mainz u. a., Schott, pp. 77-94.
- Friedl R. (2000a), *Schlagen, streichen, bürsten, werfen... Mario Bertoncini, der Entdecker des Klavierinnenraums*, «Neue Zeitschrift für Musik», 161, pp. 22-25.
- Friedl R. (2000b), *Mario Bertoncini im Gespräch*, «Neue Zeitschrift für Musik», 161, pp. 24-25.
- Pustijanac I. (2014), *Mario Bertoncini und die Gruppo di Improvvisazione Nuova Consonanza. Giacinto Scelsi's Erbe in den kompositorischen Poetiken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Italien*, in Celestini F. und E. Reissig (hrsg. von), *Klang und Quelle. Ästhetische Dimension und kompositorischer Prozess bei Giacinto Scelsi*, Wien, LIT Verlag, pp. 65-80.
- Pustijanac I. (2016), *New Graphic Representation for Old Musical Experience: Analyzing Improvised Music*, in Bratus A. and M. Lutz (ed. by), *Dossier: Analysis beyond Notation in XXth and XXIst Century Music*, «El oído pensante», 4/1, [online] URL: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oïdopensante>> [data di accesso: 11/11/2016].
- Tortora D. (2013), *Introduzione*, in Bertoncini M., *Dialoghi musicali in forma di dialogo: X e XII*, pp. 9-27.

Discografia su Cifre

- Bertoncini M. (1989), *Cifre, Four Systems* [Earle Brown, Version Bertoncini], *Cartridge Music* [John Cage, Version Bertoncini], Edition RZ LP-1002, 1989.
- Bertoncini M. (1998), Reinhold Friedl, Michael Iber, Yung-Kyung Lee, *Piano Inside-Out*, Edition Zeitklang, CD ISRC DE-L29-98-0002, 1998.

Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell'evento performativo nella *popular music* registrata

Alessandro Bratus

1. La performance tra live e registrazione

Una delle peculiarità dei recenti sviluppi degli studi sulla performance musicale è che a una concentrazione sulle prassi dei repertori della musica d'arte, ad accompagnarsi alla storica tradizione etnomusicologica di attenzione alla dimensione performativa nei suoi caratteri sociali e simbolici, non ha corrisposto nei *popular music studies* un impulso paragonabile – per profondità ed esiti – sui piani metodologico e analitico.¹ Tra le eccezioni si può ricordare il volume di Philip Auslander sul *glam rock*, il cui *background* può però essere più propriamente inserito nel contesto dei *performance studies* come ambito di studi autonomo e non necessariamente focalizzato sulla musica (2006a). Il suo approccio, sebbene autorevole e apprezzato, non si può però dire abbia determinato l'inizio di una riflessione specifica su come questi temi possono incidere sulla conoscenza e l'analisi di questi repertori.² Un altro esempio è rappresentato da *The Musicology of Record Production* di Simon Zagorski-Thomas, frutto di uno sforzo dell'autore di riportare all'interno del discorso musicologico le istanze e le voci di quanti operano nello studio di registrazione (2014).³ Il nono capitolo del volume, intitolato *Performance in the Studio*, offre una panoramica dedicata alla relazione tra i materiali performativi registrati in studio e il disco. Zagorski-Thomas descrive questo processo evidenziando la rilevanza di tre fattori: le dinamiche relazionali tra i vari attori che si muovono intorno allo studio di registrazione, le necessità pratiche che intervengono a dare forma al processo tecnico della registrazione, e il rapporto che ogni performer costruisce con la tecnologia. Più in generale, permane in questo campo di studi una concezione della performance mediatizzata come riproduzione

¹ A titolo di esempio, si pensi al progetto pluriennale di ricerca portato avanti all'interno del AHRC Research Centre for Musical Performance as Creative Practice (URL: <<http://www.cmpcp.ac.uk/>>, data di accesso: 08/11/2016) e all'impulso fondamentale che ha saputo imprimere negli ultimi anni alle riflessioni su questi temi, mentre per una recente panoramica su questa prospettiva di studi in ambito etnomusicologico, cfr. Lutz (2016).

² A questo proposito vale la pena di rilevare come il suo testo più celebre, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture* – pubblicato in prima edizione nel 1999 –, tocchi la musica come uno degli ambiti di applicazione del concetto, senza implicare una concentrazione esclusiva sui repertori della *popular music*.

³ Una simile convergenza è anche testimoniata dalle altre attività delle quali lo studioso britannico è stato tra i principali animatori: la fondazione dell'ASARP (Association for the Study of Record Production), della conferenza annuale "The Art of Record Production" e della rivista online «The Journal on the Art of Record Production».

di un evento. A questo proposito, è un chiaro segnale di tale tendenza l'indicazione che si trova all'interno dell'introduzione di una miscellanea dal titolo *Performance and Popular Music*. In quella sede si evoca, ad esempio, la categoria dell'inaspettato' come qualità specifica dell'evento dal vivo, opposto alla sua mediatizzazione a causa della mancanza di 'energia' ed 'eccitazione' che caratterizzerebbe quest'ultima (Inglis 2006, p. XV).

Il metodo analitico presentato in questo articolo ha l'intenzione di illustrare una possibile alternativa a un simile uso 'ideologico' della categoria del live, di cui si è nutrita soprattutto la pubblicistica e la promozione di questi repertori, per concentrarsi – al contrario – sull'inseparabilità del supporto dal suo contenuto. Di conseguenza l'approccio presentato nelle pagine seguenti si fonderà sul processo di produzione degli artefatti registrati, quale canale privilegiato per indagarne il nesso tra il loro momento generatore (la performance) e la loro composizione in un oggetto materiale dalle forme discorsivamente connotate. La specificità della *popular music* sotto questo profilo emerge in maniera netta, in quanto primo repertorio a diventare dominante nei consumi e a essere storicamente documentato in strettissima relazione con i processi di riproducibilità tecnica del suono.⁴ Piuttosto che valutarne la portata in quanto documenti storici o descriverne la rilevanza in quanto parte di una successione di tendenze stilistiche ed estetiche, mi interessa in questo caso affrontare gli artefatti registrati nei loro effetti comunicativi, in relazione al pubblico che viene definito dalla loro stessa costituzione materiale. Non mi concentrerò, quindi, sulla ricostruzione di una possibile etnografia delle strutture di produzione, o sugli usi sociali dei prodotti musicali o audiovisivi. Lo sguardo sarà focalizzato, invece, sulla definizione del medium in quanto istanza comunicativa progettata per essere esperita secondo determinate modalità e provvista di una precisa finalità per un preciso destinatario. La dimensione collettiva implicita nella fruizione del medium elettronico – in grado di rendere il singolo fruitore parte di una formazione più ampia che prende il nome generico di 'pubblico' – non è, sotto questo profilo, soltanto determinata dalla replicabilità dell'oggetto, ma anche dalle scelte relative ai materiali che ci vengono presentati. Sono questi ultimi, infatti, a diventare uno stimolo per la formazione di identità, in risposta alle caratteristiche del prodotto mediale stesso:

The term "media" names any modes of presentation that relays to us some version of the reality from the outside; it operates by means of a series of foreclosures that makes possible what we might call its message, which impinges on us, by which I mean both the foreclosure – what is edited out, what is outside the margins – and what is preserved. [...] It may seem something of a leap, but I want to suggest that this very brief account of what is unchosen in the force of the image articulates something about ethical obligations that imposes themselves upon us without our consent (Butler 2015, pp. 102-103).

L'idea che una dimensione etica possa diventare determinante nella definizione della connessione diretta dell'artefatto mediale con i propri fruitori, quale snodo tra questi

⁴ Inoltre, come ricorda Roy Shuker, l'evoluzione tecnologica legata alla registrazione interagisce dinamicamente con le altre narrazioni storiche della *popular music*, creando una dialettica tra evoluzione stilistica e possibilità compositive fondamentale per lo sviluppo dei suoi linguaggi (2001, pp. 53-54).

ultimi e la realtà della quale si pone come garante, sarà un punto determinante per definire i processi di autenticazione nel paragrafo conclusivo di questo articolo.

2. Analisi e performance negli artefatti registrati: dal *concept* performativo all'oggetto

L'idea da cui procede questo articolo (e in particolare il suo titolo) è che sia possibile partire dalla differenza operativa tra un livello astratto di costruzione dell'oggetto e la sua concretizzazione in un materiale performativo – successivamente trasformato in un prodotto – per riconoscere nelle arti performative registrate la presenza di almeno due livelli diversi di performatività. Entrambi definiscono atti di costruzione discorsiva, ma afferiscono a due modalità diverse di «agire attraverso la parola», secondo la classica definizione di John L. Austin (1962). La prima è quella interna al testo, e viene costituita dagli elementi invarianti in grado di identificarlo, in primo luogo attraverso il suo titolo. In una canzone, ad esempio, il testo verbale e la sequenza delle sezioni saranno gli elementi che più difficilmente possono essere variati, pena il suo mancato riconoscimento da parte degli ascoltatori. Questi elementi introducono un livello di costruzione narrativa indipendente dalla performance, e che ne contiene, per così dire, la molteplicità delle possibili realizzazioni. Diversi sono stati i termini usati per descrivere questo livello di definizione del testo, da quella più generale di *script* proposta da Nicholas Cook (2001) a quella di *song* proposta da Allan Moore occupandosi specificamente di *popular music* registrata (2012, pp. 15-16). Ciò che hanno in comune tali concetti è il fatto di considerare questa serie di elementi invarianti come un attributo strutturante, ponendo in secondo piano le sue valenze culturali che insistono sulle idee di genere musicale, stile e relative connotazioni. A mio modo di vedere, tali connessioni tra struttura e significato non dovrebbero essere distinte; per questo motivo tenderei a considerarle sotto la rubrica più ampia di 'concept performativo'.⁵

A questo primo livello di astrazione fa da contraltare una seconda opzione relativa alla performatività del testo registrato, che indica gli attributi specifici di una realizzazione dell'oggetto, sia che questa avvenga dal vivo di fronte al pubblico, sia che questa sia costruita attraverso la mediazione tecnologica come evento virtuale. Ciò che indica è la presenza di un 'progetto performativo', in grado di produrre un'interpretazione unitaria per le varianti locali e di descriverne la specificità. Va precisato subito, per evitare ogni possibile equivoco, che l'uso di questo termine non va inteso nel senso di un'attribuzione di autorialità individuale. La domanda rilevante a questo proposito non è 'di chi è il progetto?': piuttosto, l'interrogativo è spostato sulle finalità, non necessariamente coerenti da parte dei partecipanti all'elaborazione della performance o dell'artefatto registrato, che informano

⁵ Uso questo termine per instaurare un parallelismo con il *design* e la progettazione di prodotti, ambiti nei quali il *concept* non implica solo la realizzazione di un prototipo, bensì ne definisce anche l'orizzonte di riferimento, le connotazioni d'uso ed esperienziali, il contatto con idee e oggetti anche solo remotamente collegati. Attraverso il riferimento al *concept* che ne informa la progettualità l'oggetto diventa parte integrante di una rete di associazioni operative tanto sul piano pratico, quanto su quello simbolico.

l'adozione degli elementi varianti rispetto al *concept* inteso come punto di partenza, come contenitore di una gamma – ampia pur se non infinita – di realizzazioni. Tali intenzioni sono spesso, per non dire praticamente sempre, il risultato di una negoziazione, consapevole o inconsapevole, tra diversi attori: i musicisti (ognuno dei quali probabilmente avrà un'idea e un'intenzione diversa), il manager, le figure tecniche, il pubblico, e così via.

Ciò è vero, e forse in misura ancora maggiore, nel caso delle scelte che vengono fatte nel momento della messa in forma dei materiali performativi all'interno di un prodotto mediale. Anzi, possiamo riconoscere la presenza di un ulteriore 'progetto performativo', questa volta concentrato non sull'esecuzione di un particolare brano musicale, bensì relativo alle modalità con cui quella determinata performance può essere trasmessa a un pubblico lontano nel tempo e nello spazio attraverso un supporto registrato. La congruenza o, al contrario, la frizione tra queste due diverse intenzioni comunicative è ciò che permette di andare a considerare l'artefatto mediale in sé come portatore di specifiche istanze, a loro volta frutto di una negoziazione tra ragioni estetiche, tecniche ed espressive, la cui origine è ancora una volta segnata da una negoziazione collettiva.

La registrazione permette quindi anche una distribuzione delle istanze e delle progettualità che non necessariamente rispondono a una logica autoriale *stricto sensu*, nel senso di un pensiero compiuto che informa tutti gli aspetti di un oggetto, bensì evidenzia la presenza di processi relazionali che rispondono a precise dinamiche di potere, controllo, creatività condivisa (McIntyre 2008). È qui che i repertori basati sulla registrazione, in primo luogo la *popular music* ma con proporzione crescente anche tutte le altre pratiche musicali che passano attraverso la mediazione tecnologica per la propria conservazione e distribuzione commerciale, dimostrano il concetto di «schizofonia» coniato da Murray Schafer, ovvero la rimozione del suono – e quindi della performance che lo origina – dal contesto originario della sua produzione (Schafer 1985, pp. 129-131). Ciò ha implicazioni profonde e diversificate che vanno a problematizzare una serie di punti relativi a tutta la catena produttiva delle musiche registrate, riproducendone la complessità e sottolineandone le stratificazioni multiformi in termini di istanze simboliche e pragmatiche: «Schizophonia gets intensively schizoid here because of the ways the splitting of sounds from sources simultaneously implicates matters of music, money, geography, time, race, and social class» (Feld 1994, p. 262).

Come si vedrà nelle pagine seguenti, l'analisi di tre versioni della stessa canzone dei Jefferson Airplane – ciascuna veicolata da un medium diverso (disco, televisione, cinema) –,⁶ sarà un'occasione non solo per dimostrare la distinzione già schizzata tra 'concept performativo' e 'progetto performativo', ma per aggiungere a questi due livelli di performatività quello proprio del medium.⁷ In generale, una tale distinzione può essere

⁶ Si tratta dell'edizione discografica ufficiale della canzone (Jefferson Airplane, *Volunteers*, 33 giri, RCA Victor, LSP-4238, 1969), della performance ripresa al Festival di Woodstock disponibile nei contenuti speciali dell'edizione del film uscita in occasione del quarantennale del concerto (Micheal Wadleigh, *Woodstock (40th Anniversary Ultimate Collector's Edition)*, DVD box-set, Warner Home Video, 2009) e dell'esibizione del gruppo al Dick Cavett Show del 19 agosto 1969 (disponibile su YouTube all'URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=sYsQJIdgApY>>, data di accesso: 08/11/2016).

⁷ L'ipotesi di una performatività dei media è stata recentemente avanzata, in particolare in relazione alla

associata a momenti diversi nella realizzazione di un artefatto mediale, generalmente riconducibile a una successione ordinata che permette di distinguere:

1. una fase preliminare in cui vengono stabiliti i connotati generali del pezzo, le sue strutture fondamentali a livello musicale e verbale, i suoi riferimenti stilistici, il carattere dal punto di vista performativo e delle convenzioni di genere;
2. uno o più eventi, ripresi dalle telecamere, dai microfoni, o elaborati elettronicamente e consegnati alla registrazione, durante i quali vengono realizzati i materiali che testimoniano un momento performativo in senso proprio, nella sua qualità di avvenimento unico ed effimero;
3. la composizione delle tracce (qui intese letteralmente in quanto 'impronte' sul supporto lasciate da un evento) realizzate nel corso della performance, attraverso i procedimenti del montaggio e dell'elaborazione del segnale audio o video, che vanno a dargli forma in accordo con le caratteristiche del medium e delle sue finalità comunicative.

Naturalmente se queste tre fasi possono essere distinte a livello astratto in una successione cronologica in senso teleologico e logicamente orientato, nella prassi in ogni artefatto mediale esse si distribuiscono e interagiscono dinamicamente tra loro, pur rimanendo comunque intellegibili le loro peculiarità specifiche.

La matrice appena presentata segue una logica di tipo processuale e temporale, che presenta fondamentalmente due vantaggi dal punto di vista operativo e teorico. In primo luogo permette di affrontare oggetti diversi, contraddistinti da tipologie di pubblico, convenzioni rappresentative, riferimenti stilistici disparati, attraverso il comune riferimento a quello che li accomuna dal punto di vista materiale, produttivo, ovvero la partecipazione a una modalità di produzione condivisa. Al di là delle differenze di contenuto, è il loro contenitore a far parte di un sistema industriale dedito alla valorizzazione del supporto in quanto veicolo per l'espressione della personalità del performer, simulacro della sua identità inconfondibile riprodotta in infinite copie. In quest'ottica è quest'ultimo a diventare una funzione della traccia, a offrire ad essa il valore aggiunto capace di distinguerla in quanto potenziale catalizzatore per un investimento affettivo e simbolico da parte del pubblico.

In secondo luogo, seguire una logica di questo tipo – mettendo al centro il momento della performance quale materiale grezzo, quale componente di base di una catena di rimediazioni (Bolter-Grusin 1999) –, permette di superare non solo le barriere tra i generi, ma anche tra media diversi come la registrazione sonora e l'audiovisivo. Rispetto all'evento performativo originario, infatti, entrambe queste modalità di presentazione di un'esperienza riprendono un evento da specifici punti di vista e di ascolto, per poi successivamente presentarlo ai propri fruitori secondo una logica narrativa e discorsiva

performance musicale, da Maurizio Corbella (2015). Nella sua proposta il valore performativo affidato al medium si esprimerebbe nel suo costituirsi quale strumento di indagine meta-teorica sulle molteplici possibilità di segmentazione e interpretazione di una traccia preesistente inserita in un complesso audiovisivo, quale garanzia ed elemento che ne moltiplica – ma al tempo stesso ne limita – le possibili *affordance*.

preordinata. La ricostruzione di tale processo segue in questo modo la successione temporale della costituzione materiale dell'oggetto, nel tentativo di rispettarne le specificità e di ricostruirne, attraverso un'ipotesi induttiva, l'aspetto filologico anche in assenza dei materiali che non giustifichino la genesi.

Un'analisi degli artefatti mediali che prenda le mosse da una problematizzazione dell'evento performativo – e dalla nozione di autorialità allargata che tali questioni sollevano – ha il vantaggio di mettere in questione l'equivalenza, tanto diffusa in filigrana negli studi sulla *popular music* quanto bisognosa di una discussione sul piano teorico e pragmatico, tra disco e opera. È un atteggiamento che prende corpo, ad esempio, in maniera paradigmatica negli scritti di Theodor Gracyk, quando definisce i dischi nel rock come «autographic musical work» (1996, p. 36), la cui la genuinità sarebbe garantita dal contatto originario con il corpo del performer. Discutendo del rapporto tra la performance e il disco, Gracyk insiste sulla qualità trasparente della registrazione, così come questa è pensata in funzione di un'estetica di tipo realista che la musica eredita dal cinema e dalla fotografia. Nel momento della sua fruizione il disco non è, ma tuttavia viene esperito come testimone di una performance: «the parent theme is that any mechanical recording is essentially the documentation of some independent reality. [...] Ideally, recording is invisible and the audience should *ignore* contributions from the recording process» (Gracyk 1996, p. 39). La stessa ipotesi riemerge con forza nella prospettiva teorica di Vincenzo Caporaletti (2005, p. 80), e – in controluce – si può ritrovare in una grandissima parte della letteratura analitica sulla *popular music* che si concentra sull'incisione discografica quale espressione di una precisa volontà autoriale. Non voglio negare, con questo, che non vi siano parallelismi tra disco e opera, e che tale identificazione non sia giustificata in casi specifici: è sicuramente la mancanza di un testo scritto quale primo referente ad aver reso necessario il ricorso a una testualità alternativa, rappresentata dalla registrazione sonora, quale riferimento per lo studio e l'analisi di queste musiche.

A questo riguardo la posizione di Auslander è maggiormente articolata, e si confronta con l'opposizione tra registrazione e performance dal vivo: è nel rock, come macro-genere, che per la prima volta le istanze di queste due forme dell'espressione artistica si contemperano nel dimostrare la rilevanza dell'idea di *liveness*, secondo la quale la valutazione estetica del disco è condizionata dall'esibizione dal vivo, e questa – di converso – viene convalidata in senso intermediale dai suoi precedenti mediatizzati, stratificati nella memoria degli spettatori (Auslander 2008, pp. 85-97). Il disco può diventare opera, secondo questa logica, solamente passando per un referente esterno a se stesso, ed effimero come la performance, ponendo di fatto una serie di difficoltà teoriche e pragmatiche che necessariamente devono essere risolte passando attraverso la sua considerazione in quanto costruito artificiale, risultato dalla combinazione di materiali performativi. Rimane, però, un punto contro al quale quest'identificazione si scontra, ovvero l'idea di una *liveness* organica alla mediazione tecnologica, funzionale a un'intenzione comunicativa che tende a farsi percepire come testimonianza di un evento reale indipendentemente dalle condizioni della sua produzione (Auslander 2008). Questa dimensione, proponendo la performance mediatizzata come evento, con le sue caratteristiche di fallibilità, imprevedibilità, estemporaneità che ne rendono l'ascolto

interessante e appassionante, sembra cozzare contro l'idea di opera quale forma ideale e perfetta di un brano musicale.

Delle due, l'una: o si consegna l'idea del disco a una fissità che nega, in pratica, la sua origine performativa (pur se una performance virtuale e ricostruita), oppure si riconosce all'artefatto mediale la possibilità di testimoniare un progetto performativo specifico, che si negozia volta per volta in relazione a specifici contesti di produzione e ascolto. Questa seconda opzione esclude – nella maggioranza dei casi, almeno – una perfetta sovrapposizione tra artefatto mediale e opera, e aiuta a considerare all'interno delle specifiche forme di creatività della *popular music* il ruolo centrale svolto dalla tecnologia. In questo senso il tentativo di Paul Sanden di teorizzare una serie di categorie attraverso le quali «we may begin to understand how performance has become mediatized while still maintaining many of the qualities that make it performative» (Sanden 2013, p. 159), se da un lato fornisce diverse chiavi di lettura per articolare questa tensione, dall'altro riconosce il problema ma non risolve la questione, articolando un panorama complesso per il quale manca, ancora una volta, una struttura teorica e concettuale comune. Nel paragrafo conclusivo tenterò di dimostrare come questo *trait d'union* può essere ricercato nell'idea di autenticazione, costruita attraverso la rappresentazione mediatizzata delle qualità audiotattili del corpo – reale, virtuale o simulato –, quale strumento originario per la produzione di suono.

Una concezione utile nel pensare alla relazione tra testo e registrazione emerge dalla prospettiva aperta dalla definizione di *deadness*, quale approccio più ampio alla concettualizzazione socio-tecnologica dei processi di produzione della musica registrata. Nella proposta teorica portata avanti da Jason Stanyek e Benjamin Piekut in un recente articolo sui duetti postumi e sulla loro realizzazione, il centro dell'attenzione è quello che viene definito un «arrangement of technologies and bodies that is less about preservation than it is about complex forms of rearticulation» (2010, p. 16). Se in quello scritto i due studiosi si concentrano su un oggetto paradossale, ovvero il duetto sulla canzone *Unforgettable* tra lo scomparso Nat King Cole e la figlia Nathalie Cole, il centro della loro argomentazione intorno alla nuova articolazione dei materiali performativi resa possibile dalla tecnologia ha certamente un'eco più vasta e che riguarda, in generale, tutto l'ambito della produzione legata ai media sonori e audiovisivi. È appunto in quest'ottica che diventa possibile parlare dei processi di elaborazione di un testo mediale come messa in forma di una serie di tracce riprese da uno strumento di registrazione, che possono appunto essere considerate 'morte' in quanto testimonianza di un momento irrecuperabile del passato. Tali tracce acquisiscono una rilevanza perché sono percepite come prodotto di un corpo, che ne determina l'impronta sonora e la dimensione tattile, in quanto conseguenza di un'azione fisica su uno strumento. Ancora una volta l'idea di opera si trova – quando pensata in relazione alla registrazione – a confrontarsi con le istanze legate alla fisicità, alla materialità del suono e della sua generazione, che ne confondono i contorni e portano a pensare all'identità delle diverse testimonianze mediali più come a oggetti rispondenti a un preciso programma comunicativo, che non come manifestazione ideale di un'espressione artistica provvista del grado di definizione e intenzionalità comunemente associati a quel termine.

3. *Volunteers* dei Jefferson Airplane: la rivoluzione attraverso i media

Il lavoro di comparazione tra manifestazioni mediali differenti dello stesso oggetto culturale fornisce indicazioni a più livelli: in primo luogo permette un ragionamento ad ampio raggio sulle specificità di ogni medium e sulle strategie che danno forma ai suoi materiali costitutivi; in secondo luogo, osservandone i tratti varianti a livello performativo e strutturale, conserva una connessione con l'evento performativo in quanto manifestazione di un'azione appartenente a un preciso momento nel tempo e nello spazio; in ultimo testimonia la presenza di una serie di elementi che ne definiscono le condizioni di riconoscibilità, definendo la posizione del brano, dei musicisti e delle convenzioni espressive all'interno del contesto di riferimento.

3.1. *Tre artefatti mediali a confronto*

Un primo livello di analisi, relativo specificamente alla costituzione dell'artefatto mediale, può definirsi in relazione alle caratteristiche del medium usato quale veicolo per la trasmissione di un determinato materiale performativo. Nel caso delle tre versioni di *Volunteers* prese in esame in questo capitolo, le dimensioni che risultano più significative sono quelle della distribuzione stereofonica delle fonti sonore e le scelte relative al montaggio. Entrambi questi aspetti portano in sé i segni di progetti performativi diversi, conseguenti alle caratteristiche e alle limitazioni del formato di distribuzione e fruizione, oltre che delle scelte in termini comunicativi determinate dalla negoziazione tra i vari attori che partecipano al processo di realizzazione materiale del singolo artefatto.

Nella versione discografica di *Volunteers* la caratteristica più particolare della scena sonora è rappresentata dal posizionamento delle due chitarre, suonate da Paul Kantner e Jorma Kaukonen, sui canali sinistro e destro. La distinzione tra le due parti viene confermata anche dal diverso ruolo dei due strumenti. La prima chitarra (Kantner) esegue la sequenza di accordi che accompagnerà la strofa, mentre la seconda chitarra (Kaukonen), dall'altro lato dello spazio sonoro, inizia alla seconda battuta insieme a basso, piano e batteria con una lunga nota tenuta, alterata attraverso la tecnica del *bending*. La differenza è evidente anche a livello di suono: più simile a quello di uno strumento acustico nel caso di Kantner, pur se con una lieve distorsione che non 'impasta' il suono degli accordi; maggiormente saturato e compresso nel caso di Kaukonen, una scelta che valorizza la costruzione di una parte che si muove in maniera fondamentalmente monodica. Basso, batteria, piano e voci sono invece missati al centro, in corrispondenza con una configurazione 'diagonale' della 'scatola sonora' che proprio in quel periodo cominciava ad affermarsi quale standard nella produzione discografica (Dockwray, Moore 2010). Due ulteriori aspetti completano la descrizione della spazializzazione delle fonti sonore. Il primo è la presenza di una serie di livelli prospettici che articolano una presenza maggiore della voce principale, della batteria e del basso in primo piano, mentre la chitarra di Kaukonen si pone in posizione intermedia insieme ai cori, ancora più in profondità sono posizionati il pianoforte e la chitarra ritmica. Il secondo è rappresentato dalla differenza nella distanza delle due chitarre dall'ascoltatore, che nel caso dello strumento di Kaukonen fa uso di un effetto di

riverbero funzionale a evocare uno spazio ampio e inclusivo, mentre il suono che proviene dal canale destro è più secco, meno risonante.

Sotto questo profilo, è particolarmente interessante constatare che scelte praticamente identiche vengano riproposte nel *sound design* dell'esibizione a Woodstock del gruppo. Qui, anzi, la contrapposizione spaziale tra le due chitarre è sottolineata ulteriormente dal volume maggiore della parte ritmica, che si pone a un livello sonoro simile a quello della chitarra solista. Inoltre la maggiore presenza della batteria rispetto al basso potenzia gli aspetti relativi al coinvolgimento corporeo dello spettatore. Tale scelta, insieme alla considerazione del supporto su cui questa particolare sequenza filmata trova posto – i contenuti extra di un DVD che uscito per celebrare i 40 anni di uno dei momenti più discussi, celebrati e mitologizzati nella storia della *popular music* anglo-americana – punta nella direzione di un ascolto 'nostalgico', che proprio nel disco trova il suo primo referente a livello di autenticazione sonora. Inoltre, la distribuzione delle due chitarre sui due lati della scena stereofonica risponde all'immagine visiva del concerto di Woodstock in particolare, e del gruppo più in generale, che vede i due chitarristi sempre disposti sui lati opposti del palco. Quest'ultima constatazione conferma ulteriormente la presenza di circuiti di 'immaginazione intermediale' (Montani 2010), che si riferiscono in questo caso sia alle abitudini performative dei Jefferson Airplane, sia alla più generica evocazione di una *liveness* per un pubblico lontano nel tempo e nello spazio.

Inoltre, la presenza di un'illusione di spazialità creata attraverso la stereofonia ricollega la registrazione audio al suo aspetto sinestetico, rimandando alla creazione di un'immagine che si manifesta alle orecchie dell'ascoltatore. La messa a sistema di questa componente con il modo di presentarsi sul palco dei Jefferson Airplane mira ad autenticare il disco come esperienza di ascolto legata all'esibizione del gruppo dal vivo, mentre diventa nel messaggio del DVD una componente imprescindibile nell'esprimere la sua connessione con il passato e l'esperienza del disco stesso. Di simili stratificazioni intermediali esistono moltissimi casi, e giocano con un livello di memoria sonora dell'ascoltatore che significativamente mette in relazione l'esperienza dell'ascolto con una componente prossemica, visiva, ancora una volta coerente con l'idea di un ascolto degli artefatti registrati che non è sicuramente uguale, ma assimilabile – proprio per la presenza di tali artifici che ne testimoniano la progettualità – a quello di una performance live. D'altronde lo statuto della registrazione sonora come parzialmente legato a un'idea se non visiva, perlomeno materica e corporea, è già stata avanzata da Vincenzo Caporaletti con la sua teoria audiotattile (2005), e segnala la presenza di fenomeni di convergenza mediale già ampiamente teorizzati (Jenkyns 2006).

Un secondo aspetto importante relativo ai processi di mediazione tecnologica riguarda il caso dell'audiovisivo, e può essere avvicinato considerando la struttura audiovisiva vera e propria, attraverso un'analisi che si appunti sulla costruzione del complesso multimediale a partire dalla sua segmentazione in inquadrature, sequenze, scene. Nel caso di *Volunteers*, un'analisi di questo genere lascia emergere come nelle due performance mediatizzate per una fruizione di tipo cinematografico e televisivo si ritrovi la presenza di differenti strategie della rappresentazione, delle quali si possono intuire la qualità specifica e le finalità. Una considerazione preliminare può essere avanzata considerando

anche solamente il numero e la disposizione dei tagli di montaggio impiegati nella rappresentazione delle due versioni di *Volunteers* qui analizzate. Rispetto a una durata pressoché identica delle due esecuzioni, i tredici stacchi della regia del Dick Cavett Show contrastano fortemente con i ventisette della sequenza filmata a Woodstock. Questa differenza di ritmo audiovisivo comincia a rivelare la fondamentale difformità dei codici comunicativi tra questi due media – da un lato la televisione con il suo desiderio di porsi come ‘finestra sulla realtà’, dall’altro lato il cinema come proposta allo spettatore di un punto di vista che ne evidenzia la matrice autoriale.⁸ Una tale disparità, riguardante tanto le finalità ultime, quanto il valore testimoniale assunto dai due mezzi di comunicazione, trova una conferma qualitativa nella tipologia delle inquadrature e, conseguentemente, nel tipo di sguardo proposto allo spettatore.

Nel caso della ripresa televisiva, i reiterati ‘totali’ sul gruppo o le inquadrature più o meno fisse che includono l’intera band tendono a proporre una distanza e una oggettività che ben si coniuga anche con il suo rivolgersi a un pubblico generalista e non necessariamente allineato con le posizioni, lo stile di vita e l’agenda politica della controcultura dell’epoca. Al contrario, la presenza nella versione di Woodstock di una serie di inquadrature parziali, focalizzate su dettagli relativi al singolo musicista, propone una prospettiva intima e interna, con l’intento di creare una sensazione di inclusione dello spettatore. Sono solamente due i momenti in cui viene proposta un’inquadratura che comprende l’intero gruppo nella sequenza filmata a Woodstock, introdotti alla fine della seconda strofa e durante il solo. Qui la camera inquadra il palco dall’angolo posteriore destro, includendo anche la distesa del pubblico in secondo piano, e introducendo il punto di vista dei musicisti stessi. Anche in questo caso la ripresa cinematografica propone un punto di vista soggettivo, mimetico rispetto all’esperienza dei protagonisti dell’evento, nel segno di un progetto comunicativo che punta a portare lo spettatore all’interno della situazione rappresentata sullo schermo.

3.2. Media-specificity e progetti performativi

Veniamo ora al livello degli elementi varianti, ovvero quelli che dovrebbero garantire l’unicità della performance esperita attraverso il medium, la sua possibilità di offrirsi quale testimonianza di evento ricostruito (o costruito *ex novo*) attraverso l’uso della mediazione tecnologica. Sotto questo aspetto l’investimento di fiducia richiesto all’ascoltatore dalla fruizione di un disco o di un prodotto audiovisivo si rivela particolarmente rilevante. Il paradosso che ci si trova a risolvere, in altre parole, è quello di essere di fronte a un

⁸ Nel caso di Woodstock, Julie Lobalzo Wright ha commentato in questi termini le scelte portate avanti a livello visivo dalla regia del documentario che racconta gli eventi del festival: «The film represents the crowd as not *just* an audience, there to view a concert, but *also* a community that has gathered to eat, sleep, and commune together for three days. [...] The audience often dwarfs the performers, demonstrating that the essence of the event was really the coming together of the “Woodstock generation” and not the entertainment provided by the musicians» (2013, p. 77). Sulle convenzioni relative alla presentazione televisiva della performance musicale, si veda anche Forman (2012, pp. 169-229).

costrutto artificiale basato su materiali performativi, ma che viene in una certa proporzione comunque consumato come fosse una performance in sé e per sé, a prescindere dalle effettive condizioni della sua realizzazione. Gli elementi varianti permettono di leggere la progettualità della performance testimoniata dallo specifico artefatto mediale, a sua volta prodotto delle intenzionalità dei singoli performer (ossia il livello per il quale si proporrà la definizione di ‘progetto performativo’) e conseguenza dell’orizzonte discorsivo (*concept* performativo) dal quale l’oggetto si origina.

Uno di questi, nel caso di *Volunteers*, è quello relativo alla realizzazione della struttura macroformale. Se in precedenza, infatti, si è osservato come la sequenza delle sezioni della canzone non sia soggetta a variazione, lo è invece la loro durata, in una configurazione che può essere riassunta visivamente in questo modo:

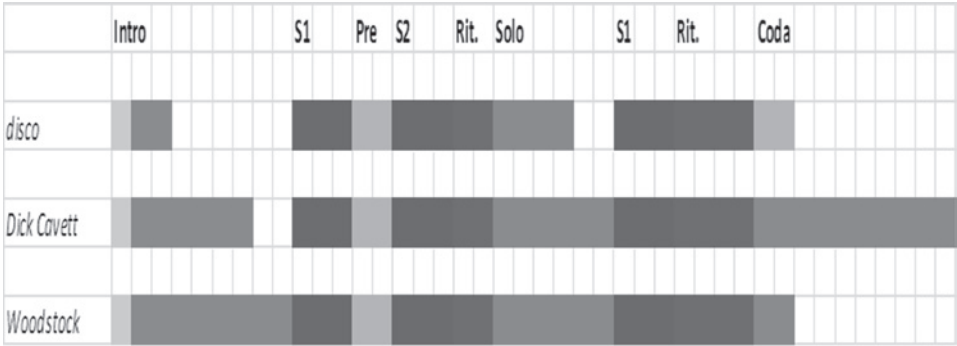


Tabella 1 Strutture formali delle tre versioni di *Volunteers*.

Le varianti introdotte nella realizzazione di ogni versione convergono con le specificità dell’evento di cui intendono porsi come testimonianza. Non stupisce, sotto questo profilo, che la versione discografica sia quella più breve e la formulazione delle varie sezioni maggiormente sintetica; la qualità ideale della performance costruita in studio di registrazione deve puntare proprio a questo risultato, ovvero massimizzare la resa di ogni singola canzone all’interno dei confini materiali del supporto su cui viene commercializzata. Nelle versioni che riproducono un evento dal vivo, invece, si noterà come le parti strumentali siano quelle maggiormente espanse, in primo luogo introduzione e conclusione, in secondo luogo il solo.

Sotto tale profilo le scelte messe in campo dalla versione televisiva e cinematografica permettono di coglierne le rispettive finalità. A Woodstock l’introduzione serve come momento di ‘sincronizzazione’, tanto in senso propriamente tecnico tra i musicisti, quanto nel senso figurato di coinvolgere gli spettatori all’interno della stessa ‘vibrazione’. È importante, in questa situazione, che questa sorta di inno generazionale chiami a raccolta la comunità performativa discorsivamente attraverso la canzone intorno al gruppo prima dell’inizio della strofa (soprattutto in vista del climax del ritornello, nel quale il ruolo sociale della comunità viene rivendicato nella maniera più chiara). Diversa la strategia impiegata

nel corso dell'esibizione al Dick Cavett Show: a fronte di uno stacco metronomico più veloce di circa quindici pulsazioni al minuto, già di per sé indice di una diversa urgenza espressiva, la sezione qui maggiormente espansa è la coda strumentale, che si allunga e diventa in pratica un secondo solo di chitarra.⁹ L'introduzione di questo secondo momento solista, in cui la qualità estemporanea dell'esibizione viene portata in primo piano, rivela il tentativo di caricare la performance di caratteri in grado di far passare attraverso un mezzo 'neutro' e 'obiettivo' come quello televisivo l'energia prorompente di un gruppo e di una canzone come questa.

Sarà evidente, a questo punto, come la comparazione tra le diverse versioni della stessa canzone o pezzo strumentale sia uno strumento imprescindibile per ricostruire lo specifico progetto narrativo relativo a ogni artefatto mediale. Le differenze tra le diverse esecuzioni sono in questo caso rivelatrici della molteplicità di connotazioni delle quali un singolo pezzo può agire come catalizzatore, e che si manifestano nella sua presentazione mediatizzata. L'ipotesi di un progetto performativo che presiede alle finalità comunicative di una performance, e successivamente della sua messa in forma su un supporto registrato, infatti, sembrerebbe andare in senso contrario. Un livello identificabile con quello di opera, semmai, potrà ritrovarsi a un livello di astrazione maggiore, quello che si definirà come '*concept* performativo', pur se provvisto di caratteri talmente schematici ed essenziali da sfuggire a una rigida codificazione. Invece il progetto performativo in sé parrebbe rivendicare lo strettissimo legame di ogni performance, anche quella finalizzata alla produzione di un disco, con le specifiche condizioni della sua realizzazione materiale, che rende ogni registrazione inevitabilmente legata al proprio contesto.

Nel caso di *Volunteers*, nel confronto tra la versione discografica e le due esibizioni a Woodstock e al Dick Cavett Show, colpisce nella seconda la mancanza di un'esclamazione (*Pick up the cry!*), che viene cantata nel primo caso all'unisono da Grace Slick e Marty Balin, e dalla sola Slick nella performance televisiva. A livello processuale, questo 'pertichino' serve a dare maggior forza persuasiva all'attacco della seconda strofa del testo, introducendo un appello rivolto direttamente all'ascoltatore della canzone. A livello narrativo e semantico, la volontà inclusiva di far convergere sotto la stessa bandiera tutti i 'volontari' della rivoluzione non-violenta rappresentata dalla controcultura viene espressa da questo invito a farsi coinvolgere in prima persona in quanto sta succedendo.

Questa chiamata all'azione ha un senso all'interno di quei prodotti mediali che sono rivolti a un pubblico generico e indifferenziato, rispetto al quale si cerca di rafforzare la propria capacità di incidere sulla realtà attraverso la forza del numero. Non stupisce da questo punto di vista, allora, che proprio nell'esibizione di Woodstock questo dettaglio nella performance della canzone venga a cadere; il risultato è quello di andare a escludere un invito all'azione nel contesto in cui sarebbe risultato meno utile, anzi ridondante. Nel festival che stava celebrando la comunità della controcultura e la sua unità come una delle forze più caratteristiche della cultura statunitense alla fine degli anni Sessanta, non avrebbe infatti alcun senso spingere all'azione il pubblico: per il solo fatto di essere presenti, gli

⁹ Per la precisione, si passa da 100-101 BPM (come valore medio) delle versioni discografica e di Woodstock, ai circa 117 BPM della versione televisiva.

spettatori erano già parte di una comunità, che si riconosce in quell'occasione come formazione collettiva ampia e rilevante. Una simile interpretazione assume una visibilità migliore se letta in senso retrospettivo: proprio per la valenza simbolica che il festival e la sua mitologia visuale e discorsiva ha assunto nel corso dei decenni precedenti, tale dettaglio assume un significato ancora più profondo. L'atto della mediatizzazione, oltre a testimoniare un evento e la sua temporalità, si pone anche quale istanza di conservazione della memoria, e come tale diviene soggetto a processi di negoziazione e riconfigurazione dei significati collegati alla costruzione e conservazione dell'eredità culturale delle proprie comunità di riferimento.¹⁰

3.3. Concept performativi e dimensioni strutturali

La scelta di *Volunteers*, tra le tante che avrebbero potuto essere messe al centro del discorso metodologico del capitolo, è stata favorita dalla presenza di una particolare tensione verso la performatività. La rivendicazione della posizione degli attivisti della controcultura del periodo quali 'volontari per l'America', infatti, attiva una serie di rappresentazioni dei ruoli sociali già a livello del solo testo verbale. La rappresentazione di se stessi, e del proprio gruppo di pari, come portatori di una posizione politica progressista può portare a concepire l'intera canzone come una rappresentazione (o un atto di *wishful thinking*) di un cambiamento in atto, che può incidere sulla realtà proprio nel momento in cui diviene parte di una coscienza condivisa tra performer e pubblico. In questo senso la performance registrata, sebbene non possa essere del tutto identificata con quella di uno spettacolo dal vivo e forse ne rappresenti una derivazione depotenziata, può mantenere la possibilità di porsi come esperienza trasformativa, così come discusso da Erika Fischer-Lichte nel caso del teatro e della *performance art* (2014, pp. 301-310). Una certa rilevanza dell'idea del performativo – e quindi del suo potenziale di trasferirsi nella realtà sociale –, perlomeno come istanza costitutiva dei materiali, può essere in questo senso recuperata anche all'interno della fruizione dei media. Sotto tale profilo il contatto tra il performer e l'ascoltatore/spettatore è assicurato dalla presenza 'audiotattile' del primo (Caporaletti 2005) e la co-presenza del pubblico viene sostituita dalla creazione di comunità disperse nel tempo e nello spazio, ma consapevoli della propria esistenza come collettività creata dalla stessa presenza dell'oggetto riprodotto in serie.¹¹

Sono partito da queste prime considerazioni sul testo verbale perché questo rappresenta il più chiaro elemento invariante a emergere dal confronto tra le tre versioni di *Volunteers*, oltre a rappresentare il più immediato vettore dei significati letterali, narrativi e metaforici della canzone. Infine, il medium della parola assume anche la funzione di identificare la canzone in associazione con un secondo aspetto della sua organizzazione che non muta

¹⁰ Sull'audiovisivo come archivio della memoria, si cfr. Zucconi (2013).

¹¹ Mi riferisco in questo caso soprattutto alla dimensione sonora, e in secondo luogo alla sua relazione di sincronia/asincronia con l'immagine nel caso dell'audiovisivo (Grodal 2009), in grado di garantire a livello percettivo la possibilità degli artefatti mediali di essere esperiti in termini simili a quelli di una esperienza diretta della realtà.

nelle tre esecuzioni, ossia la successione delle sezioni formali in una sequenza strutturata in questo modo: introduzione/strofa 1/pre-ritornello/strofa 2/ritornello/solo/strofa 1/ritornello/coda. A questi moduli che si succedono nel corso della canzone sono associate due sequenze armoniche ricorrenti. La prima, quella associata alle strofe e al solo, è una sequenza di tre accordi distribuiti in maniera irregolare all'interno di un pattern di due battute, secondo un modello ritmico che può essere schematizzato in forma semplificata in questo modo:

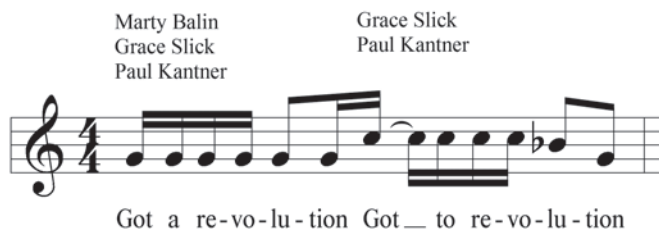


Esempio 1 Schema-base del *loop* armonico della strofa di *Volunteers*.

Pur nella ricorrenza ciclica che lo ancora a una scansione regolare di otto pulsazioni, il ciclo presenta una serie di accenti in contrasto con il metro del 4/4, marcati dai cambi di accordo che si posizionano in *off-beat*, nel primo caso e nel terzo caso in levare, nel secondo caso sul quarto sedicesimo del secondo tempo della battuta. È questo un primo esempio di un livello performativo del testo inscritto negli elementi che definiscono l'identità della canzone, operante nella creazione di un *interlocking* ritmico tra la scansione regolare della batteria e la progressione armonica, con l'effetto di generare una tensione produttiva in termini di impulso verso la ripetizione. Per contrasto, il secondo giro armonico della canzone – usato per pre-ritornello e ritornello – prevede l'alternanza di due accordi, il Sol e il Fa, rispettivamente I e $\flat$ VII del modo di Sol misolidio, nel quale cambia completamente il trattamento ritmico, dato che a ogni accordo è riservata la durata di una battuta.

Un ultimo elemento invariante della canzone in cui si può riscontrare la presenza di elementi di ordine performativo si può individuare nel meccanismo antifonale delle parti vocali. L'alternanza tra la voce principale (Marty Balin) e le due voci di Grace Slick e Paul Kantner, pur se con variazioni minime nelle diverse performance, mantiene una riconoscibilità in tutte le versioni, tanto da proporsi all'analisi come componente strutturale. Da un lato, questo tratto segnala una vicinanza perlomeno ideale con la tradizione performativa delle comunità afroamericane, che dei meccanismi di *call and response* fanno uso in contesti diversissimi. Dall'altro lato, l'adozione di questa tecnica indica la scelta di allinearsi con una comunità marginalizzata e, proprio in quel periodo, in lotta all'interno della politica nazionale statunitense per il riconoscimento dei propri diritti. La 'rivoluzione' evocata nel testo verbale, in altre parole, è tanto quella perseguita dagli *hippie* con i quali i Jefferson Airplane possono essere più direttamente associati, quanto quella per i diritti civili della popolazione nera americana. Discutendo questo aspetto dell'organizzazione musicale, è anche interessante sottolineare un ulteriore dettaglio associabile a un comportamento performativo inscritto nella struttura della canzone stessa.

Si tratta del momento di ‘risposta’ inserito nella strofa, che ai versi cantati da Marty Balin oppone il *refrain* «*Got a revolution / Got to revolution*» (armonicamente da leggere in corrispondenza con la seconda battuta dell’Esempio 1).



Esempio 2 Alternanza tra le voci nella risposta vocale della strofa.

Mentre la prima parte di questa unità fraseologica (cantata all’unisono dalle tre voci del gruppo) vede una corrispondenza tra accento verbale e accento musicale, rispettivamente sulle sillabe *got* e */lu/*, la parte finale (cantata da Grace Slick e Paul Kantner) inizia sull’ultimo sedicesimo del secondo *beat*, a confermare l’impulso contrametrico già presente a livello di ritmo armonico. Il passaggio semantico dalla menzione di ‘una rivoluzione’ all’essere ‘coinvolti nella rivoluzione’ passa anche per questo dettaglio strutturale, segno dell’urgenza e del coinvolgimento diretto dei cantanti con le cause che stanno sostenendo.

Va precisato, in chiusura a questo paragrafo, che la distinzione tra progetto e *concept* performativo – e il riferimento alla scrittura del paragrafo precedente – non vuole in alcun modo riproporre in altri termini una distinzione tra parametri ‘primari’ e ‘secondari’, o ‘sintattici’ e ‘statistici’.¹² Non è infatti totalmente vero che tutti gli elementi invarianti siano rappresentabili attraverso la scrittura, così come quelli più propriamente ‘performativi’ e inerenti la testimonianza di evento registrato su un supporto non lo siano. Un’inflessione dialettale, una particolare tecnica di approccio allo strumento non rappresentabile attraverso la notazione può essere parte del suo *concept* performativo così come il testo verbale, la struttura armonica di base o la sequenza delle sue parti, e contribuire non meno di questi ultime a garantirne la riconoscibilità e l’identità. Trattandosi di livelli di astrazione che vengono analiticamente costruiti per induzione, i due livelli del progetto e del *concept* performativo mantengono una loro identità solo in quanto parte di una sequenza temporalmente orientata e che pertiene all’elaborazione dell’artefatto registrato, non ai suoi parametri compositivi. Anzi, a seconda del genere di riferimento e delle sue convenzioni, una diversa rilevanza delle diverse componenti e l’ampiezza della loro rispettiva variabilità sarà anche indicativa delle principali coordinate relative ai valori e all’orizzonte di riferimento in cui l’oggetto va a inserirsi. Il grado di fissità dei brani in un repertorio come quello del metal, ad esempio, è intimamente correlato con la sua volontà di

¹² Faccio qui riferimento alle definizioni di Meyer (1989; 1998).

costruirsi in quanto ‘musica colta’, così come – all’estremo opposto – le improvvisazioni nel jazz richiedono la presenza di una voce personale e propria di ogni musicista, in grado anche di testimoniare l’irripetibilità di ogni evento.

4. La performance mediale: testimonianza e autenticazione dell’evento

La storia dello sviluppo dei media di ripresa e riproduzione sonora è contraddistinto da una tendenza verso il progressivo perfezionamento che procede verso un’idea di fedeltà, di rispondenza tra la traccia mediale e la produzione fisica delle sue manifestazioni sonore e visive nel segno della ricerca di un possibile realismo (Katz 2010, pp. 21-29; Eisenberg 2005, pp. 89-131). Ciò si collega, in primo luogo, all’evocazione di una prossimità implicita nell’idea stessa di ripresa, che permette all’ascoltatore o allo spettatore una vicinanza con il performer inedita dal punto di vista dell’esperienza quotidiana, recuperandone la dimensione auratica e delineando la possibilità di un tipo diverso di personalità autoriale, risultante dall’origine corporea dei materiali performativi (Caporaletti 2005, pp. 121-135). In questo senso possiamo dire che nei repertori della performance registrata non è tanto la traccia sul disco, o la riproposizione del momento del concerto, ad avere il compito di rappresentare il performer. Piuttosto il contrario: è quest’ultimo a diventare una funzione del prodotto discografico o audiovisivo, che è anche il punto terminale della catena di valorizzazione economica della produzione della *popular culture*, rispetto al quale il musicista funziona quale marchio riconoscibile e garanzia di una serie di caratteristiche stilistiche ed espressive.

Una seconda declinazione dell’idea di fedeltà che opera nella definizione della relazione tra performance e registrazione è quella che ha a che fare con il grado di discrezionalità e variabilità che in ogni genere musicale, inteso come costruzione culturale in grado di definire e unificare in una definizione una serie di fatti musicali (Fabbri 1996, pp. 7-32; Holt 2007, pp. 1-29), viene assegnato al momento dell’esecuzione. Se da un lato vi sono generi in cui il rispetto del ‘testo’ rappresentato dal disco è massimo, e deve esserlo perché così funzionano le condizioni di autenticazione proprie della comunità di riferimento, dall’altro lato vi sono generi per i quali è proprio la differenza tra disco ed esibizione dal vivo a diventare uno dei fattori cardine per il riconoscimento del valore da parte degli appassionati (è il caso, ad esempio, del ruolo determinante svolto dall’improvvisazione nel jazz).¹³ In entrambi questi esempi l’idea di fedeltà – a una modalità performativa o a un evento – rimane centrale per determinare le strategie con le quali i materiali di base vengono riconfigurati nel disco o nel prodotto audiovisivo.

L’idea di fedeltà, infine, è anche implicita nella stessa concezione di un medium di registrazione quale surrogato di un’esperienza diretta. Sotto questo punto di vista l’indagine sulla relazione tra performance e testo mediale si iscrive all’interno di una più ampia riflessione sulla potenzialità di acquisire un valore testimoniale da parte di questi

¹³ Il primo è il caso caratteristico di tanta parte del pop *mainstream*, nel quale spesso la sovrapposizione tra reale e mediato viene a costruirsi in relazione al videoclip (Auslander 2006b, pp. 86-87).

oggetti. In questo senso, la definizione di *media witnessing* può essere descritta in questi termini:

[...] is the witnessing performed *in*, *by*, and *through* the media. It is about the systematic and ongoing reporting of the experiences and realities to *mass audiences*. [...] It refers simultaneously to the appearance of witnesses in media reports, the possibility of media themselves to depicted events, and the positioning of media audiences as witnesses of the depicted events, configurations that are amenable to handy summary through a tripartite distinction between witnesses *in* the media, witnessing *by* the media, and witnessing *through* the media (Frosh, Pinchevski 2009, p. 1).

Nel momento della performance lo strumento di registrazione agisce come un testimone rispetto allo spettatore o all'ascoltatore: è in questo modo che può offrirgli una via per partecipare a un evento che viene sperimentato da una posizione temporale e spaziale distante da quella originale. Va però, d'altro canto, rilevato che un processo di messa in forma di materiali performativi non testimonia nient'altro se non se stesso, ovvero un evento ricostruito attraverso un procedimento tecnico che riorganizza una serie di tracce del reale in un artefatto riproducibile.¹⁴ Ciò che lo rende credibile è, da un lato, il riferimento al performer che garantisce la connessione con una figura autoriale ben definita, dall'altro lato l'autorità acquisita dallo strumento di registrazione in sé, in quanto strumento al quale viene culturalmente riconosciuta un'obiettività in grado di articolare in maniera neutrale la distanza tra esperienza di un evento e la sua configurazione discorsiva (Peters 2001, pp. 33-34). È da questo punto di vista che la questione relativa alle procedure di autenticazione entra in un orizzonte che ha più a che fare con un atto di fede da parte del fruitore nei confronti della testimonianza mediatizzata.¹⁵

Grazie al riferimento ai processi di autenticazione, il discorso sviluppato finora si svincola da una prospettiva puramente analitica per andare a insistere su considerazioni di ordine diverso, nelle quali l'attenzione per le strutture non può prescindere da un'interpretazione che tenga conto del contesto di riferimento. È precisamente in questo quadro che gli oggetti culturali assumono un valore per i propri ascoltatori, assumendo la possibilità di trascendere il proprio statuto di prodotti destinati a un pubblico di massa. O meglio, dimostrano il proprio statuto di prodotto pensato per la riproducibilità tecnica proprio in quanto vengono programmaticamente pensati per mettere in rilievo – e creare un rapporto di inclusione all'interno del vissuto dei propri ascoltatori – i meccanismi della propria ricezione, sia quando si postuli una trasparenza del medium, sia quando se ne

¹⁴ Un ambito di studi che ha sviluppato rilevanti strumenti teorici e pragmatici per affrontare questa dinamica è quello degli studi sulle pratiche del documentario e sulla sua costruzione. Su questo aspetto, si veda in particolare Ellis (2012 pp. 31-33; pp. 98-107).

¹⁵ È curioso, e indicativo al tempo stesso delle valenze che questi termini hanno assunto nel corso della storia del pensiero, che termini come *liveness* e *deadness* siano stati impiegati, ben prima che negli studi sulla mediazione tecnologica, da un filosofo come William James. Partendo da una posizione di empirismo radicale, James riferisce la qualità di 'ipotesi' a «anything that may be proposed to our belief; and just as the electricians speak of live and dead wires, let us speak of any hypothesis as either live or dead» (James 2005 [1896], p. 95); rispetto a queste la scelta di credere o meno alla loro validità si compie nei termini di un'opzione esercitata dal singolo.

sottolinei programmaticamente il ruolo di contenitore per specifiche valenze discorsive che ne sottolineano i limiti.¹⁶

Si deve ad Allan Moore il primo serio tentativo di includere la prospettiva dell'autenticazione all'interno dei *popular music studies*, sulla base di un modello di ricezione di matrice peirciana (2002).¹⁷ Muovendo dal concetto di 'autenticità', molto frequentato nella letteratura critica e giornalistica sulla *popular music* ma mai chiarito con precisione, lo studioso britannico definisce l'autenticazione come un'attribuzione da parte degli ascoltatori sollecitata da precise strategie performative, comunicative, stilistiche. Ritengo si possa rendere ancor più efficace una simile impostazione se la si separa dalle varie accezioni comuni della parola 'autenticità', per considerare invece i fenomeni di autenticazione in sé come chiave del funzionamento stesso dei media. O meglio, intendendo il termine autenticità nel suo valore letterale, ovvero segnale del legame tra l'esperienza fruita attraverso il medium e la sua origine reale. Ecco perché alla matrice tripartita in senso semiotico di Moore ho cercato di contrapporre una matrice, egualmente tripartita, ma basata sulle fasi cronologiche di elaborazione di un oggetto mediale rispetto a un evento performativo che ne rappresenta il centro. La questione, in altri termini, si sposta dall'interesse per chi autentica l'artefatto mediale, alle strategie che l'artefatto registrato mette in campo per far risaltare la propria connessione con tre istanze diverse relative alla promessa di una vicinanza con il performer:

- un **concept performativo**, rappresentato da tutti quegli elementi che mettono il fruitore in grado di situare lo specifico oggetto all'interno di un contesto più ampio, nel quale interagiscono tanto gli elementi che ne determinano l'identità specifica (ovvero quelli invarianti tra le diverse performance), quanto quel complesso di idee, opinioni, aneddoti, convenzioni riguardanti gli usi e le interpretazioni sociali di una determinata performance, mediatizzata o meno. Quello che mi interessa rilevare in questo contesto è come entrambi questi momenti, quello strutturale e quello contestuale, preesistano all'evento performativo stesso, così come è concepito a livello della sua produzione;
- un **progetto performativo**, che si esprime nella testimonianza di un evento originale, confermando la presenza di un'azione, di un materiale che viene autenticato attraverso la presenza del corpo del performer. Come luogo simbolico dell'im-mediatezza rispetto alla presenza di una persona – reale o virtuale – dietro allo stimolo sensoriale veicolato dal medium, la centralità del corpo promette una via per superare la contrapposizione tra performance dal vivo e registrata, dal momento che tale opposizione diventa significativa solamente in relazione alle forme della sua ricezione, ma non ne muta sostanzialmente lo statuto (Davis 2012);

¹⁶ Sotto questo profilo ritorna probabilmente utile il concetto di 'ricezione nella distrazione' che emerge dalle posizioni di Adorno, Benjamin e Kracauer a proposito delle tipologie di esperienza estetica possibili nel contesto della riproducibilità tecnica. Per una recente discussione di questa idea nel contesto dell'attuale panorama dell'ascolto e della produzione di artefatti mediali, si cfr. Borio (2015, pp. 7-10).

¹⁷ Nonostante Moore non citi direttamente Peirce nel suo scritto, il riferimento alle categorie di autenticità come *first*, *second* e *third person authenticity* pare un'indicazione implicita di allineamento con quel tipo di riferimento teorico.

- un **oggetto performativo**, nel quale le istanze precedenti vanno a prendere una forma specifica, e che rappresenta il punto di contatto materiale del fruitore con le due istanze precedenti, avvicinabili attraverso l'indagine sulle dimensioni strutturali, filologiche, storiche. È da questo punto di vista che la registrazione può esprimere (o negare) la sua capacità testimoniale, conseguenza della sua apparente obiettività in quanto strumento di ripresa e riproduzione del reale, oltre alle capacità di creare simulacri di eventi che si consumano nel momento della loro fruizione mediale.

Una tripartizione del genere corrisponde alla prassi analitica delineata nelle pagine precedenti e promette di essere una via per risolvere quel conflitto tra ricerca dell'autenticità e riproduzione di massa che la mediazione tecnologica porta inevitabilmente dentro di sé. In un contesto del genere è naturale che gli artefatti mediali tentino di stabilire un contatto con lo spettatore, dato che il medium ha l'effetto di allontanarlo e, allo stesso tempo, avvicinarlo dall'esperienza diretta dell'evento riprodotto, un'intima contraddizione che lo riporta a confrontarsi direttamente con la natura del suo valore auratico.

In una pagina degli appunti di Walter Benjamin per *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, l'aura viene descritta come definita da due istanze apparentemente eccentriche: creare una distanza nei confronti del fruitore dell'opera d'arte e stabilire con lui una relazione di reciprocità. L'oggetto artistico deve porsi in una posizione remota, ma deve anche riuscire a parlarci direttamente, a instaurare un dialogo con noi per coinvolgerci pienamente:

The experience of aura rests on the transposition of a form of reaction normal in human society to the relationship of nature to people. The one who is seen or believes itself to be seen [glances up] answers with a glance. To experience the aura of an appearance of a being means becoming aware of its ability [to pitch] to respond to a glance. This ability is full of poetry. When a person, an animal, or something inanimate returns our glance with its own, we are drawn initially into the distance; its glance is dreaming, draws *us* after its dream (Benjamin 2015, p. 45).

Così come è stato discusso finora, il processo di messa in forma della performance nell'artefatto mediale risponde esattamente a questo doppio statuto dell'aura. Da un lato, infatti, si manifesta in quanto dimostrazione della frattura insanabile tra l'evento performativo e la sua rappresentazione attraverso il medium, rispetto al quale il fruitore non può evitare di percepire il diaframma imposto tra sé e la realtà da parte del supporto tecnologico. Dall'altro lato, però, la costruzione dell'esperienza affidata al medium punta a un'immersione in un ambiente inclusivo, la cui efficacia dipende sia dalla capacità dell'oggetto di rispondere a uno sguardo, sia dalla disponibilità dello spettatore a riconoscere una tale interazione.

Ancora una volta, è la dissoluzione di un'opposizione che ci porta a una possibile soluzione del problema, disegnando i contorni di una prassi analitica in grado di mantenere su un piano paritario l'indagine sulle strutture e la ricerca della rete dei significati dei quali gli oggetti culturali sono catalizzatori. Sul piano metodologico, ciò ricorda ancora che la tripartizione delineata tra *concept*, progetto e oggetto performativo non ha lo scopo di isolare i diversi livelli, ma al contrario diventa il primo passo per la ricostruzione di un oggetto unitario, del quali si distinguono – per scopi di sintesi e semplificazione a livello

pragmatico – una serie di stratificazioni pertinenti in primo luogo al processo produttivo. Se quello che interessa approfondire è la complessità di un oggetto caratterizzato da una grande densità di informazioni come quello della registrazione fonografica o audiovisiva, un approccio che in primo luogo suggerisca strategie per frammentarlo in una serie di componenti, per poi ricostruirne l'unità attraverso l'interpretazione, rappresenta un modo per non perdere di vista il complesso equilibrio stabilito tra le varie parti.

Per come è stata delineata nelle pagine precedenti, la relazione tra performance e mediazione tecnologica adombra una serie di temi dalla portata molto ampia, che hanno a che fare con la possibilità del medium di autenticare la rappresentazione di un evento avvenuto in un tempo e in uno spazio lontano dal fruitore, eppure riproposto come vivo e presente. In altri termini, le procedure di autenticazione assumono una funzione di garanzia nei confronti della distinzione tra reale e mediatizzato:

esercitando un controllo vigile e dichiarato (un controllo *critico e riflessivo*) sul rapporto tra il riproduttivo e il costruttivo, tra la forza performativa e il patto referenziale; un proporzionamento instabile dei due fattori, di cui non esiste la formula (perché è creativo nel senso più ampio), ma che può configurarsi efficacemente solo sullo sfondo di quel *debito* dell'immagine nei confronti del suo *altro*, che esprime in modo non equivoco la costitutiva esposizione etica dell'immagine autenticata (Montani 2010, p. 18).

Sebbene riferite all'audiovisivo (ma, a livello di relazione tra reale e riprodotto, l'applicazione degli stessi concetti alla registrazione solamente sonora si presta a una sovrapposizione pressoché totale), le parole di Pietro Montani pongono l'accento su due dimensioni, utili per tirare le fila del discorso svolto finora.

La prima è quella della plasticità delle configurazioni discorsive tra l'evento e la sua mediatizzazione: è proprio grazie alla molteplicità delle soluzioni possibili per rendere presente la performance a un pubblico assente che si possono interpretare le finalità di ogni oggetto nel contesto di una precisa strategia, coerente con le forme e con le modalità ritenute più adatte al proprio orizzonte di riferimento. È di questo gioco che non esiste una formula, dato che può essere solamente interpretato a livello di singolo oggetto, e per la cui definizione ho provato a ipotizzare (ed esemplificare) una matrice analitica generale da interpretare con la massima flessibilità. In tal senso la centralità degli elementi varianti o invarianti non sarà data una volta per tutte, bensì dipenderà dai generi, dalle convenzioni, dall'immaginario aggregato intorno alla figura del performer, ma potrà comunque essere declinata a livello teorico sui livelli del *concept*, progetto e oggetto performativo.

La seconda dimensione evocata da Montani è quella dell'autenticazione come procedura etica, che punta l'attenzione dello spettatore sull'alterità tra il costruito mediale e l'evento del quale si pone come rappresentazione. In questo senso la riflessione sul rapporto tra performance e registrazione diventa rilevante in quanto manifestazione della frattura tra il reale e la sua immagine, in un mondo nel quale la seconda sembra prendere sempre più il posto del primo. La posta in gioco, in altri termini, diventa particolarmente alta se considerata da questo punto di vista, riuscendo anche a diventare occasione per la discussione musicologica di confrontarsi con temi di portata più generale, pur procedendo da questioni che hanno origine nei domini dell'arte e dell'estetica.

Bibliografia

- Auslander P. (2006a), *Performing Glam Rock. Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- Auslander P. (2006b), *Liveness: Performance and the Anxiety of Simulation*, in Bennett A., B. Shank and J. Toynbee (ed. by), *The Popular Music Studies Reader*, Abingdon, Routledge, pp. 85-92.
- Auslander P. (2008), *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, London, Routledge.
- Austin J.L. (1962), *How To Do Things with Words*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Benjamin W. (2015), *Walter Benjamin's Archive*, London, Verso.
- Birch A. (2013), *Approaching Performance Through Mediation*, «Experiments and Intensities», 3, [online] URL: <<http://www.experimentsandintensities.com/published/vol-3/approaching-performance-through-mediation/>> [data di accesso: 03/03/2016].
- Blackman L. (2012), *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*, London, Sage.
- Bolter J.D., R. Grusin (1999), *Re-Mediation. Understanding New Media*, Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Borio G. (2015), *Aesthetic Experience Under the Aegis of Technology*, in Borio G. (ed. by), *Musical Listening in the Age of Technological Reproduction*, Farnham, Ashgate, pp. 3-22.
- Butler J. (2015), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Caporaletti V. (2005), *I processi improvvisativi della musica. Un approccio globale*, Lucca, LIM.
- Cook N. (2001), *Between Process and Product: Music and/as Performance*, «Music Theory Online», 7/2, [online] URL: <<http://www.mtosmt.org/issues/mto.01.7.2/mto.01.7.2.cook.html>> [data di accesso: 03/03/2016].
- Corbella M. (2015), *Performativity Through(out) the Media: Analyzing Popular Music Performance in the Age of Intermediality*, in Maeder C. and M. Reybrouck (ed. by), *Musical Analysis Experience. New Perspectives in Musical Semiotics*, Leuven, Leuven University Press, pp. 43-58.
- Dockwray R., A.F. Moore (2010), *Configuring the Sound-Box 1965-1972*, «Popular Music», 29/2, pp. 181-197.
- Davis S. (2012), *Liveness, Mediation and Immediacy. Innovative Technology Use in Process and Performance*, «Research in Drama Education», 17/4, pp. 501-516.
- Eisenberg E. (2005), *The Recording Angel. Music, Records and Culture from Aristotle to Zappa*, New Haven, Yale University Press.
- Ellis J. (2012), *Documentary. Witness and Self-Revelation*, London, Routledge.
- Fabbri F. (1996), *Che genere di musica?*, in Id., *Il suono in cui viviamo. Inventare, produrre e diffondere musica*, Milano, Feltrinelli.
- Feld S. (1994), *From Schizophonia to Schismogenesis: On The Discourses and Commodification Practices of World Music and World Beat*, in Keil C. and S. Feld, *Music Grooves: Essays and Dialogues*, Chicago, University of Chicago Press, pp. 257-289.
- Fischer-Lichte E. (2014), *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, Roma, Carocci.
- Forman M. (2012), *One Night on TV Is Worth Weeks at the Paramount. Popular Music on Early Television*, Durham, Duke University Press.
- Frosh P., A. Pinchevski (2009), *Why Media Witnessing? Why Now?*, in Frosh P. and A. Pinchevski (ed. by), *Media Witnessing. Testimony in the Age of Mass Communication*, London, Palgrave, pp. 1-19.
- Gracyk T. (1996), *Rhythm and Noise. An Aesthetics of Rock*, Amsterdam, I.B. Tauris.
- Grodal T. (2009), *Embodied Visions. Evolution, Emotion, Culture, and Film*, Oxford, Oxford University Press.

- Holt F. (2007), *Genre in Popular Music*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Inglis I. (2006) (ed. by), *Performance in Popular Music. History Place and Time*, Aldershot, Ashgate.
- James W. (2005) [1896], *The Will to Believe*, in Capps J.M. and D. Capps, *James and Dewey on Belief and Experience*, Urbana, University of Illinois Press.
- Jenkins H. (2006), *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*, New York, New York University Press.
- Katz M. (2010), *Capturing Sound. How Technology Changed Music*, Berkeley, University of California Press.
- Lobalzo-Wright J. (2013), *The Good, The Bad and The Ugly '60s: The Opposing Gazes of "Woodstock" and "Gimme Shelter"*, in Edgar R., K. Fairclough-Isaacs and B. Halligan (ed. by), *The Music Documentary: Acid Rock to Electropop*, New York, Routledge.
- Lutzu M. (2016), *Representing Performance in Ethnomusicological Studies*, «El Oído Pensante», 4/1, [online] URL: <<http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/download/8037/7238>> [data di accesso: 03/03/2016].
- McIntyre P. (2008), *The Systems Model of Creativity: Analyzing the Distribution of Power in the Studio*, «Journal of the Art of Record Production», 3, [online] URL: <<http://arpjournal.com/the-systems-model-of-creativity-analyzing-the-distribution-of-power-in-the-studio/>> [data di accesso: 03/03/2016].
- Meyer L.B. (1989), *Style and Music. Theory, History, and Ideology*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Meyer L. (1998), *A Universe of Universals*, «The Journal of Musicology», 16/1, pp. 3-25.
- Montani P. (2010), *L'immaginazione intermediale. Perlustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Roma/Bari, Laterza.
- Moore A.F. (2002), *Authenticity as Authentication*, «Popular Music», 21/2, pp. 209-223.
- Moore A.F., P. Schmidt, R. Dockwray (2009), *A Hermeneutics of Spatialization for Recorded Song*, «Twentieth-century Music», 6/1, pp. 81-112.
- Moore A.F. (2010), *Where is Here? An Issue of Deictic Projection in Recorded Song*, «Journal of the Royal Musical Association», 135/1, pp. 145-182.
- Moore A.F. (2012), *Song Means: Analysing and Interpreting Recorded Popular Music*, Farnham, Ashgate.
- Moylan W. (2002), *The Art of Recording: Understanding and Crafting the Mix*, Abingdon, Focal Press.
- Peters J.D. (2001), *Witnessing*, «Media Culture Society», 23/6, pp. 707-723.
- Sanden P. (2013), *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology and the Perception of Performance*, London, Routledge.
- Schafer M.R. (1985), *Il paesaggio sonoro*, Lucca, Ricordi-LIM.
- Shuker R. (2001), *Understanding Popular Music*, London, Routledge.
- Stanyek J., B. Piekut (2010), *Deadness. Technologies of the Intermundane*, «TDR: The Drama Review», 54/1, pp. 14-38.
- Tagg P. (2012), *Music's Meanings. A Modern Musicology for Non-musos*, Larchmont, MMSMP.
- Walton K. (1990), *Mimesis as Make-Believe*, Cambridge (Mass.), Harvard University Press.
- Zagorski-Thomas S. (2014), *The Musicology of Record Production*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Zucconi F. (2013), *La sopravvivenza delle immagini nel cinema. Archivio, montaggio, intermedialità*, Sesto San Giovanni, Mimesis.

Davanti alla macchina da presa

La registrazione della performance attoriale nel primo cinema italiano

Elena Mosconi

1. Il cinema, tra creazione e riproduzione

La comparsa del cinema alla fine dell'Ottocento ha determinato una forte rivoluzione dello sguardo: il nuovo mezzo espressivo, «occhio» del Ventesimo secolo (Casetti 2005) in grado di intercettare le istanze più avanzate della modernità, offriva per la prima volta agli spettatori uno strumento capace di rispondere all'intensificazione della vita nervosa delle città e creava una nuova relazione tra reale e immaginario dando a quest'ultimo una forma pienamente visibile. La ricostruzione del dibattito critico e teorico delle origini del cinema in ambito italiano, che negli ultimi anni ha conosciuto una decisa accelerazione,¹ ha posto particolare attenzione agli elementi di novità del medium e di discontinuità con le arti del passato. Anche perché, come ha osservato Casetti (2014, p. 275), «early film theory was not a well-defined discursive practice [...]. Works in early film theory operated on the basis of a simple, yet broad purpose: understand the new invention and justify its success. Their goal was to make sense of the cinematic medium and identify its place within social phenomena. To do so, early film theory aimed at identifying cinema's qualifying traits, highlighting its new effects, and appreciating its unique potentialities; it sought to achieve its goal quite concretely by developing references that the reader could immediately verify». La teoria, o per meglio dire il sistema di glosse che accompagnava il cinematografo, era nata con l'obiettivo di spiegarne la novità, di verificarne il funzionamento e di includerlo nelle pratiche quotidiane.

L'aspetto 'riproduttivo' della tecnologia – quello di specchio del reale – è rimasto più defilato, sia perché meno enfatizzato da critici e teorici, sia perché ha interessato un periodo cronologicamente limitato, che si colloca soprattutto all'indomani della nuova invenzione.² Tuttavia l'invito di uno storico della tecnologia come Rick Altman (2001) a porre attenzione a tutti i tipi di discorsi prodotti al momento della nascita di un nuovo mezzo senza trascurare piste secondarie, evitando letture teleologiche che portino a spiegare fenomeni del passato con gli occhi del presente, e l'importanza che egli accorda alla «storiografia della crisi», autorizzano a ripercorrere brevemente alcuni snodi del dibattito alla luce di questa linea secondaria. L'Italia non ha conosciuto un teorico

¹ Tra i contributi capaci di offrire nuove e stimolanti linee di ricerca, nell'impossibilità di citarli tutti mi limito a segnalare Mazzei, Quaresima (2004-2005); Andreazza (2008); Alovio (2013); Bertellini (2013); Alovio, Carluccio (2014); Casetti, Mazzei (2014).

² Per approfondimenti su questo aspetto rinvio in particolare a Grignaffini (1989) e Boschi (1998 e 2001).

della riproduzione cinematografica come Matuszewski, il quale nel 1898 affermava perentoriamente che la fotografia animata, consentendo «la rappresentazione fedele di tutti i movimenti, dal più lento al più brusco, dal più ampio al più minuto realizza la più sbalorditiva vittoria dell'uomo sull'oblio. Essa conserva e restituisce ciò che la semplice memoria non era in grado di far rivivere, e tantomeno le sue ancelle: la pagina scritta, il disegno, la fotografia» (Grazzini 1999, pp. 69-70); tuttavia ha registrato saltuariamente qualche forma di consapevolezza sulle possibilità testimoniali del mezzo filmico.

L'obiettivo di questo saggio è quello di provare a rileggere il primo cinema italiano come dispositivo di registrazione di una performance, seguendo una suggestione che si origina da lontano, dalle cronofotografie di Eadweard Muybridge antenate del *cinématographe*, le quali scomponavano e ricomponavano il movimento animale e umano, dando inizio alla dialettica tra performance e riproduzione meccanica che è alla base della storia dell'immagine in movimento (Solomon 2012). Per delimitare il campo di indagine, dopo una prima ricognizione su alcuni snodi del dibattito teorico, vorrei concentrarmi sul problema della registrazione della performance attoriale, e in particolare sulla capacità del cinema di immortalare le doti recitative di alcuni grandi protagonisti della scena italiana di inizio secolo. Un tentativo che va controcorrente rispetto al percorso evolutivo del medium che, dopo un ampio dibattito sugli elementi di specificità di cinema e teatro, è andato accentuando le differenze non solo tra i due mezzi espressivi, ma anche riguardo alle rispettive tecniche attoriali. Se a caratterizzare il teatro erano l'uso della parola, la compresenza di attore e pubblico, la continuità della performance attoriale e la sua unicità, dal momento che essa si riproponeva, ad ogni recita, con varianti, il cinema al contrario si definiva per l'assenza di parola, per la separazione tra attore e pubblico, nonché per la fissità e parcellizzazione dell'interpretazione dell'attore.³ Attraverso l'analisi di alcuni casi, e sulla base delle poche testimonianze audiovisive superstiti, intendo mettere a fuoco l'atteggiamento di un manipolo di celebri attori nei confronti del cinema, che richiedeva loro ripetutamente delle prestazioni per interessi di marketing. Restituire la voce ad alcune personalità di primo piano della scena italiana mi pare utile a cogliere un punto di vista interno e, in ultima analisi, una riflessione di carattere meta-discorsivo sulla performance nel momento aurorale di una (possibile) mutazione di pelle.

Tra i contributi più rilevanti della teoria del cinema in ambito italiano, vi sono quelli di Giovanni Papini (1907) e Enrico Thovez (1908), che appaiono a distanza di pochi mesi, non appena il cinema comincia a trovare uno spazio stabile e a configurarsi come attività economico-industriale (Alovisio 2014). Al filosofo Papini, tra i primi a sottolineare la modernità del cinema, non sfugge la capacità del mezzo di rivelare, come in uno specchio, la microfisica delle espressioni («l'imperfezione di certi movimenti, il ridicolo di certi gesti meccanici, la grottesca vanità delle smorfie umane»); egli inoltre nota come il cinema sia

³ Queste opposizioni, puntualmente osservate da Walter Benjamin, sono anche alla base dello scetticismo degli studiosi di *Performance Theory* nei confronti del cinema e dei media (Deriu 2007; 2011). Per una ricostruzione della gestazione de *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, rinvio a Benjamin (2012).

«più breve, meno faticoso e meno costoso» del teatro, concentrato su un solo senso, quello della vista, e capace di rappresentare «avvenimenti vasti e complicati, che non potrebbero essere riprodotti sopra un palcoscenico, neppure dai più abili macchinisti».

Anche il meno conosciuto Thovez, critico e poeta, si pronuncia a favore del cinema in un ricco intervento che spazia in vari territori, riprendendo alcune delle osservazioni di Papini. Per limitarmi alla prospettiva che qui interessa, accenno solo al fatto che, oltre a manifestare entusiasmo per un linguaggio che si propone come surrogato tanto della realtà quanto dell'arte e del teatro, perché riesce a «far apparire» le cose senza che esse «siano» realmente, e perché risponde alla sintesi dei tempi moderni, Thovez opera una prima storicizzazione del mezzo. «La storia del cinematografo», osserva, «ha due stadi nettamente distinti e quasi antitetici: fu dapprima ingegnosa e fedele ricomposizione meccanica della realtà in movimento, una realtà un po' tremula di infanzia malsicura [...], ma realtà sincera, e come tale piacque agli spiriti colti ed agli artisti, ma non fu troppo gustata dalla folla» che ne avrebbe privilegiato invece la seconda fase, incentrata sulla costruzione narrativa («della fantasia, dell'illusione scenica, della mimica, della truccatura»). La 'riproduzione meccanica' offerta dal primissimo cinema, secondo il critico, sarebbe stata apprezzata in prima battuta dagli intellettuali – tra cui, è lecito supporre, anche gli artisti del gesto, i teatranti – forse perché dotati di risorse sufficienti per non lasciarsi sopraffare dallo sconvolgente realismo della fotografia in movimento.

2. Dal teatro al cinema

Il lungo e articolato dibattito sul rapporto tra cinema e teatro nei primi vent'anni di vita del nuovo medium è stato ricostruito con puntualità da alcuni studiosi⁴ che ne hanno messo in luce gli snodi in rapporto alle varie fasi della giovanissima invenzione: in linee molto schematiche, si passa da un iniziale disinteresse nel primo decennio ai primi interventi in difesa o contro il cinematografo, considerato un parente prossimo del teatro senza i relativi requisiti artistici. Dopo l'avvento del lungometraggio, a partire dagli anni Dieci del Novecento, le argomentazioni di sostenitori e detrattori del cinema si fanno più precise: se in un primo momento prevale il riferimento alla scena teatrale in funzione nobilitante per il cinema, successivamente si preferisce enfatizzare le differenze e le specificità delle due forme espressive. Ad alimentare il dibattito vengono via via chiamati critici, intellettuali, ma anche autori drammatici, attori ed esperti vari, in ragione dei diversi punti di contatto tra cinema e teatro che investono, oltre agli spazi di fruizione (i teatri, utilizzati anche per proiezioni cinematografiche), i testi, gli autori e naturalmente gli attori di cinema e teatro: un ampio insieme di professionalità portatrici di interessi – culturali e economici – che talvolta appaiono inconciliabili. In tal senso è ricorrente l'accusa al cinema di aver sottratto spettatori al teatro.

La figura del grande attore teatrale è convocata nel dibattito in maniera strumentale, a sostegno di argomentazioni pro o contro il cinematografo che solitamente nascono da

⁴ Per un'introduzione ai rapporti tra teatro e cinema si vedano Bernardini (1996) e Camerini (1983). Tra i contributi più significativi sul dibattito teorico segnalo: Angelini (1990); Aurigemma (1991); Gherardi (2009).

un'ipotesi pregiudiziale, e non da una valutazione obiettiva della professionalità e della resa cinematografica dell'interpretazione; tuttavia, come si avrà modo di vedere, proprio il riferimento al grande attore offre l'opportunità di evidenziare una varietà di problemi legati alla recitazione sulla scena e sullo schermo.

In primo luogo vi è da stabilire se il cinema sia «l'ultimo passo del teatro o [...] il primo di un'arte e di un'industria nuova» (S. F. 1912). Da una parte l'aspetto meccanico e riproduttivo del dispositivo impedisce che possa essere considerato come una forma d'arte; dall'altra si osserva – al contrario – la sua capacità di coinvolgere grandi artisti: «non sdegnano di scrivere i soggetti per le films autori drammatici celebri, e [...] a interpretare quei lavori si prestano delle artiste come Sarah Bernhardt e la Rejane e degli attori come il comm. Ermete Novelli e il comm. Ermete Zacconi» (S. F. 1912).

In questa indecidibilità, del resto comprensibile, per un linguaggio che va evolvendo rapidamente e che non ha ancora sviluppato estetiche chiare, alcuni osservano come l'interpretazione davanti alla macchina da presa sia fredda e senza vita: al cinema

l'azione dell'attore diventa inevitabilmente ed unicamente meccanica, perché manca la suggestione della scena e del pubblico che dà vita e controllo alla sua azione artistica. Egli è necessariamente portato ad alterare la sincerità della propria manifestazione artistica, sia perché, dinanzi alla pellicola che gira, egli non sente ciò che rappresenta, costretto come è di quando in quando a sostare e riprendere la posa per le esigenze fotografiche, sia perché la sua azione deve, forzatamente, *condensarsi* nei limiti della *film*, sia perché, infine, essendo la cinematografia scenica l'artificiosa riproduzione di un artificio, tutti i toni debbono forzatamente essere alterati e falsamente intesi. I più grandi artisti, di fronte alla pellicola, non recitano nel vero senso della parola, ossia non rivivono nel proprio sentimento l'azione immaginata dal poeta, ma nel più felice dei casi si limitano a fare della mimica, e si capisce come debbano riuscire più efficaci coloro che nella mimica riserbano il maggior segreto dell'arte loro (Montecchi 1911).

Secondo il critico Montecchi, che scrive per una rivista teatrale, il cinema non può competere con la scena per l'incapacità di sostenere drammi psicologicamente complessi (qui ridotti a un «pupazzettato tremolio») e per la impietosa verosimiglianza della fotografia, che ne disvela «l'artificio dell'artificio».

Dalle file dei sostenitori del cinema, Roberto Bracco propone un escamotage per evitare l'impasse relativo alla dubbia natura artistica del cinema:

Si è confuso il *mezzo*, che è fotografia e meccanismo, con lo *scopo* conseguito, che è ... *la rappresentazione*. [...] Or bene, il novissimo sta proprio in quel complesso di agilità fotografiche e meccaniche che consentono di ritrarre e poi di ripetere, con precisa identità, cinquanta volte, mille volte, diecimila volte, senza incomodare né l'autore né gl'interpreti, la tale o tal altra rappresentazione; ma la rappresentazione come rappresentazione non ha, in sé, nulla che possa parere e ritenersi novissimo. Si tratta d'una finzione scenica dalla quale è eliminato l'intervento della voce. Questo è tutto (Bracco 1916).

Si tratterebbe, in altre parole, di considerare il nuovo ritrovato tecnico come fotografia di una rappresentazione, questa in sé fornita dei presupposti di artisticità. La parentela più prossima al cinema viene così individuata nella pantomima, un genere di teatro senza

parole che è solitamente incluso tra le forme d'arte (Gariazzo 1919). L'equivalenza cinema-pantomima è frequente, tanto in accezione positiva quanto denigratoria. Intellettuali come Giuseppe Prezzolini⁵ e Antonio Gramsci vi ricorrono, ad esempio, per lamentare la decadenza del teatro:

L'insincerità psicologica, la falsa espressione artistica hanno ridotto il teatro allo stesso livello della pantomima. Si cerca, e nient'altro, di creare nel pubblico l'illusione di una vita solo esteriormente diversa da quella solita di tutti, nella quale cambiano solo l'orizzonte geografico, l'ambiente sociale, dei personaggi, tutto ciò che nella vita è argomento di cartolina illustrata, di curiosità visiva, non di curiosità artistica, fantastica. E nessuno può negare che la film abbia per questo lato una superiorità schiacciante sul palcoscenico. È più completa, più varia, è muta, cioè riduce il ruolo degli artisti a semplice movimento, a semplice macchina senza anima, a quello che in realtà sono anche nel teatro (Gramsci 1916).

L'aspetto meccanico del cinema, che ben si adatta a ripetere il vano gesticolare di «marionette vuote», ma non può contenere la vita, l'anima della recitazione del grande attore della scena, è anche il tema del coevo *Si gira...* di Luigi Pirandello: un romanzo che disegna con acuta sensibilità l'affacciarsi di un tempo nuovo, scandito dall'impietosa insensibilità delle macchine.⁶ L'afasia che affligge l'operatore Serafino Gubbio, ridotto a «mano che gira una manovella», è metafora di quella stessa «morte della parola» che colpisce non solo il cinema ma la società intera. Non resta che farvi fronte, suggerisce un drammaturgo come Fausto Maria Martini:

Perché, quindi, permettere che l'illustre attore, il quale veste gli abiti di Otello, reciti quei memorabili versi nutriti della più dolorante umanità, prima d'uccidere Desdemona che dorme nel suo letto? Perché permettere che Amleto ripeta la milionesima volta il monologo della morte e del dubbio? Perché farlo indugiare sulla soglia dell'al di là? Perché lasciare che il poeta fermi nel verso immortale l'ansia del passaggio supremo? Che cosa veramente interessa il pubblico, della tragedia di Otello, della tragedia di Amleto? Di quella, il fazzoletto di Desdemona fatto rubare a Jago, e lo strangolamento operato dal moro geloso sulla bionda innocente, e la morte di lui; di questo, oh! Solo i segni esteriori della demenza d'Ofelia. Il resto? Oh, il resto è letteratura e non giova all'età moderna: il resto, diremo con una frase dello stesso Shakespeare, il resto è parola "Words, words, words". La parola è morta (Martini 1912).

L'argomentazione di Martini porta con sé due conseguenze: l'una, di carattere teorico e generale, riguarda il processo di riduzione operato dal cinema, ancora incapace di dar luogo a trame e situazioni complesse e – in mancanza dell'espressione verbale – inevitabilmente

⁵ «A me pare che il cinematografo salvi il teatro, come la fotografia ha salvato la pittura e la pianola, perfezionandosi, salverà la musica. E cioè: la perfezione dei mezzi meccanici rende impossibile alle arti la concorrenza nella brutale imitazione del vero, o nel semplice diletto del passatempo, che le traviano, e quindi le spinge su altre strade, le purifica, le raffina, le salva. [...] Ora il cinematografo compie verso il teatro lo stesso ufficio rivelatore». Prezzolini (1914) evidenzia come la concorrenza del cinema possa sortire effetti positivi sul teatro.

⁶ Sulla posizione di Pirandello nei confronti del cinema si veda Andreazza (2008, pp. 81-96).

orientato a mostrare azioni, fatti, movimenti: importanti drammi shakespeariani vengono abitualmente ridotti e condensati, come si avrà modo di vedere, in film della durata di 15 minuti. L'altra, più operativa, ha a che fare con la recitazione degli attori: «parlate, parlate anche quando eseguite scene cinematografiche», scrive Luigi Marone agli attori. «Le papere non sono registrate dalla macchina di presa, ma le parole che dite vi faranno muovere i muscoli della faccia che daranno l'espressione giusta di quello che dovrete dire e fare» (Marone 1909a). La parola deve essere evocata, surrogata, «atteggiata e trasformata nell'atteggiamento plastico di un attore».⁷ Essa però non può in ogni caso sostituire l'espressione verbale:

Anche se in cinematografo si parlasse, si dovrebbe necessariamente parlare male, a frasi monche, senza virtù letterarie, senza poesia, giacché il quadro più lungo di una film può durare perfino due minuti, il tempo necessario per dire un paio di battute. È il giuoco della fisionomia; è la mimica sapiente; è l'elasticità dell'intelligenza che in cinematografo sono ragioni di successo. Un artista drammatico, soprattutto un grande artista, ha un'arte fatta quasi sempre di pause, perché egli non soltanto parla al pubblico, ma spiega il valore di ogni singola parola (Paradisi 1913).

All'attore privato della parola restano le importanti risorse espressive della mimica e del gesto. Anche a questo riguardo i commenti⁸ tendono a evidenziare le differenze tra cinema e teatro, a partire dalla resa fotografica dell'azione:

Se la parola è ignota allo schermo, il gesto ha in questo un carattere particolare di assoluta inferiorità. Ciò che è espressione del viso, nello sguardo e in tutti i lineamenti [...] non risulta nella fotografia cinematografica quasi mai riprodotto nella sua verità e compostezza [...] Il gesto, ricostruito nella sovrapposizione delle immagini fotografiche successive, non rende la perfezione di quello naturale, compiuto senza soluzione di continuità: sullo schermo assume sempre un che di artificiato, più evidente quando risponde ad un lento gioco psicologico (Rosso 1916).

Il cinema, che richiede gesti ed espressioni più verosimili e meno marcati rispetto al teatro, sembra ancora in cerca di codici di recitazione adeguati:⁹

⁷ «In tal caso abbiamo il fotodramma. Per le ragioni anzidette il fotodramma ha una profonda analogia col melodramma, e spesso nella struttura di questo si può risalire alla struttura di quello» (Maraziti Zaffignani 1913).

⁸ In pochissimi casi i commentatori mettono a fuoco la differenza tra la recitazione codificata della pantomima, nella quale un gesto corrisponde a un preciso stato d'animo, a quella più indeterminata di cinema e teatro.

⁹ E tuttavia si comincia a individuare nel primo piano, nella raffigurazione ingrandita del volto, un aspetto peculiare del cinema: «io vorrei che, in un giorno non lontano, il nostro pubblico sapesse fermare la propria attenzione con religioso interesse e con mirabile stupore non più di fronte ad un cozzo balenante di corpi in lotta o ad inseguimento di banditi, ma di fronte ad un solo volto che, comparando sulla tela per un certo indugio di tempo, esprimesse in una maschera tremenda tutto l'orrore di un'invisibile ed interiore tragedia» (Baldassarri 1912).

L'attore ottimo sul teatro può divenire anche ottimo in cinematografia se si adatta ad alcune esigenze che quest'arte nuova vuole assolutamente. [...] Questa non è mimica né recitazione, ma deve partecipare dell'una e dell'altra cosa, delicatamente, senza esagerazioni, senza preoccupazioni. Solo il movimento delle labbra, un volgere di occhi, una espressione precisa di tutto il volto deve dirci chiaramente quella parola che non sentiamo, ma che s'intuisce, e quindi ci trasporta, ci conquide. L'attore deve immedesimarsi della propria parte e *recitarla* naturalmente, accompagnandola con le parole, che la cinematografia non riproduce, ma che lo spettatore deve idealmente sentire (Marone 1910).

Numerosi critici si battono contro la presunta superiorità degli attori teatrali al cinema, e sostengono la necessità che essi si adeguino alle regole del linguaggio cinematografico.

I nostri lettori avranno certamente assistito alla rappresentazione di films aventi per protagonista Novelli, Garavaglia e altri celebri attori italiani, francesi, e di altre nazionalità. Indubbiamente in questo caso noi avremo ammirato nel protagonista una sobrietà di gesti superba, un trucco impeccabile, e se si vuole considerare come efficace il metodo di recitazione in uso nei teatri, una dizione mimica irreprensibile. D'altro lato [...] l'opera dell'attore di teatro, scelto a recitare occasionalmente pel cinematografo [...] è generalmente parlando molto meno efficace di quella di un attore di cinematografo. [...] L'attore di teatro suole dare maggiore importanza alla parola che al gesto, mentre l'attore di cinematografo, pur essendo abituato a parlare in scena deve dare alla mimica, che è l'unica forma rappresentativa che lo pone in comunicazione col pubblico, maggiore accentuazione (Morvillo 1911).

Non emerge tuttavia con altrettanta chiarezza quali debbano essere le caratteristiche peculiari della recitazione cinematografica. Agli attori di cinema è richiesta in ogni caso una maggiore professionalità, scevra dall'improvvisazione e capace di nutrirsi, al contrario, di esercizi e prove ripetuti:

Altra rappresentazione farebbe l'attore se potesse prima ideare nella mente la propria parte; inoltre egli va lasciato libero, non bisogna cercar di renderlo impacciato sotto ad un insegnamento pedante, il quale o renda schiavo e non vero nel modo di gestire, perché è inutile; per quanto uno abbia l'istinto d'imitare non riuscirà mai ad ottenere quel grado di perfezione impostagli dal direttore scenico (Voller Buzzi 1911).

Con l'avvento del lungometraggio si affaccia nel dibattito il tema del rapporto tra attore e regista, all'epoca chiamato 'direttore artistico', o *metteur-en-scene*; una figura autoriale che può minare (o limitare) l'autonomia dell'interprete, preponderante nel caso del teatro:¹⁰

La tecnica stessa della lavorazione cinematografica dimostra che, anche nel campo dell'interpretazione, è soltanto il direttore artistico che CREA l'interpretazione stessa: l'attore la ESEGUE. E non per questo è meno artista anche egli. Appunto come può essere grande artista

¹⁰ Così, ad esempio, osserva Umberto Paradisi: «E poi, quale direttore artistico oserebbe trattare Ermete Zacconi, Ermete Novelli, De Santis, Tina di Lorenzo con quell'autorità con cui tratta i suoi compagni di palcoscenico abituali? Troppo rispetto egli deve a questi grandi per poterli costringere in quel cerchio di ferro che è la ragione tecnica del cinematografo» (Paradisi 1913).

un virtuoso di violino, quand'anche il pezzo che egli realizzi in suoni non sia di sua creazione, e quand'anche non una nota egli possa aggiungere o modificare, che il creatore abbia scritto (Rivetta 1921).

Sul finire del decennio è ampiamente riconosciuta l'importanza del direttore artistico come «direttore d'orchestra [...] capace di imprimere ai diversi elementi dello spettacolo un'anima sola» (Gariazzo 1919, p. 255) e di rendere omogenei i livelli interpretativi degli attori. In sua assenza «l'attore abilissimo soverchia le espressioni degli altri, sfugge al governo, domina da solo e l'opera risulta squilibrata [...]. Le varie personalità degli attori, non più costrette da una sola volontà, emergono qua e là con disarmonia, e il pubblico considera volta a volta l'abilità dell'uno e dell'altro, vede l'attore invece di vedere il personaggio; e l'opera nel suo assieme perde di suggestione» (Gariazzo 1919, p. 257).

Nel vasto insieme di interventi sull'attore e la recitazione cinematografica prevale, come si è visto, un atteggiamento di perplessità (se non di sfiducia) nei confronti degli attori teatrali 'prestati' al cinema, particolarmente se di grande fama: giudicati dai conservatori come traditori della nobile tradizione della scena, vengono bistrattati anche dagli apologeti del cinema perché incapaci di prestarsi alle esigenze interpretative dell'immagine in movimento.

Una voce isolata, nel suo cauto ottimismo, è quella di Giulia Cassini Rizzotto, attrice e drammaturga attiva nel cinema e nel teatro la quale – in un ampio e concreto bilancio sul tema – individua problemi e spiragli di proficua collaborazione tra schermo e scena. In primo luogo ammonisce gli attori teatrali che disprezzano il cinema pur traendo da esso fama e guadagni, invitandoli a considerare la loro condizione di privilegio:

L'attore – specialmente il grande attore – ch'è temporaneamente chiamato, anzi pregato previo adeguato compenso, s'intende – a prestare l'opera sua per un soggetto cinematografico, entrando nel palcoscenico del teatro di cristallo, trova già tutto pronto per l'esecuzione della film; tutto a posto ed organizzato e provato, e gli attori cinematografici che lo serviranno tra breve sono lì, all'ordine, come piccoli astri satelliti che devono al momento opportuno girare attorno all'astro maggiore. Si farà certo qualche prova d'"affiatamento"; si darà qualche ritocco all'ambiente secondo i gusti e le abitudini sceniche dell'Attore illustre, ma lo "sgrossamento" era già fatto in precedenza, e di qui forse ne viene che il Grande Attore, non avendo assistito al lavoro paziente, meticoloso e difficile di preparazione, vedendo questi attori camminare e muoversi, più o meno bene, secondo la loro capacità artistica, con quella meccanica necessaria alle *masse*, ch'è la conseguenza della precisa esecuzione degli insegnamenti ricevuti, giudica trovarsi fra dei mimi, fra degli automi, agenti e non pensanti, cui il soffio dell'arte, della vera arte fatta di genio, di cuore, di nervi, e di sangue non sfiorerà una sola volta.

Il cinema, sostiene, è fatto del lungo e paziente lavoro di numerose professionalità tecniche e artistiche che si armonizzano in vista del risultato, e che stanno trovando una propria originalità espressiva. In merito alla recitazione, nota dei progressi in senso naturalista: «oggi la mimica, dai troppo larghi e forti gesti, va scomparendo; nella scena cinematografica oggi si recita, anzi si parla, si vive, ci si commuove, così che vi sono delle situazioni sì ben trovate, tanto sapientemente svolte e sobriamente condotte, da non restar molto addietro alle scene del teatro drammatico».

Naturalmente la cinematografia non può competere con l'arte drammatica, la cui superiorità non è in discussione, ma ne è una riconoscente «sorella minore» che va crescendo in fretta,

pur bella nel suo gesto più largo, più inciso, spesso classico, che riproduce ed ingrandisce l'espressione dei visi dei nostri attori più illustri e cari, svelandone certi particolari che alla folla entusiasta [...] e lontana dal loggione sono spesso sfuggiti. E la sorella maggiore dimentica [...] o misconosce di quanto giovamento la minore sia, oltre che ai grandi, agli umili, ai più infelici figli dell'arte drammatica? [...] Parlo dei vecchi, dei cari poveri vecchi compagni nostri, che inabili per sordità, o manchevolezza di parola e di memoria, sono costretti per molti anni, gli ultimi, i più tristi della loro vita, gli anni dei ricordi e dei rimpianti! [...] A mendicare più o meno dignitosamente, la vita dei compagni più giovani e più fortunati – e non sempre tutti generosi. – Questi vecchi, questi miseri vinti di un'arte grande e nobile, trovano nella industria delle films un pane che riesce ai meschini tanto più gradito, inquantochè non è frutto di elemosina, ma di quel po' di lavoro che le loro travagliate carni possono dare [...] Se si pensasse a questi benefici [...] e ad altri ancora [...] si finirebbe a non più combattere, ma a benedire l'arte cinematografica (Cassini Rizzotto 1914).

Attingendo con tutta probabilità anche alla propria competenza professionale, l'attrice e regista offre una diversa prospettiva sull'attore di fama. La sua immagine, ingrandita e moltiplicata per mille volte sullo schermo, si tramuta in un'icona popolare che travalica i limiti connessi all'attività professionale dal vivo, come la possibilità di effettuare un ridotto numero di spettacoli, l'invecchiamento (e relativa disoccupazione), la morte stessa.

Già il critico Marone (1909b) aveva espresso concetti analoghi:

Che cosa è rimasto all'arte scenica della grande attrice Adelaide Ristori? Che cosa resterà di Tommaso Salvini? La storia dell'arte ci dirà che *furono* artisti inarrivabili; ma, e poi? Come i nostri figli potranno farsi un concetto esatto di quell'arte sublime? La cinematografia solo ce li potrebbe rappresentare in qualche scena culminante, e se arriveremo ad unire ad essa una macchina parlante, i secoli venturi potranno avere la visione completa di ciò che furono i nostri grandi. Possono – a mo' di esempio – Novelli e Zacconi andar a dar rappresentazioni nei paeselli? E perché quei cittadini di province non debbono prendersi il gusto di ammirare Novelli e Zacconi? La cinematografia supplisce tutto, abbrevia tutte le distanze, uguaglia tutte le borse. I sommi attori nostri non dovrebbero prestarsi a *posare* innanzi all'obiettivo cinematografico? Errore! errore! errore! Dovrebbero invece fare a gara, non fosse altro per lasciare almeno qualche cosa della loro arte, destinata a morire con loro?

Il cinema, dunque, come dispositivo di democratizzazione e di memoria del grande attore; come macchina deputata alla registrazione della performance attoriale: un'idea che perdura nel momento in cui i mattatori della scena italiana hanno imboccato, per motivi anagrafici, la strada del declino.¹¹ Non resta che spostare il campo di osservazione e provare a cogliere, attraverso alcuni esempi emblematici, come i grandi attori abbiano vissuto l'esperienza cinematografica.

¹¹ Nel 1914 Ermete Zacconi ha 57 anni, Eleonora Duse 56, mentre Ermete Novelli 63.

3. Mattatori sullo schermo

Se il dibattito critico sull'impiego dell'attore teatrale nel cinema evidenzia soprattutto la differenza tra i due linguaggi e la necessità di adottare stili recitativi precipui, vale ora la pena provare ad investigare, da un'altra prospettiva, le pratiche messe in atto da un manipolo di attori italiani tra i più celebrati rispetto al nuovo medium. Cosa pensano e come operano i 'grandi' della scena nazionale nel momento in cui si confrontano con il cinema?

Prima di affrontare nello specifico alcune *case histories*, occorre richiamare brevemente la personalità del 'grande attore', figura che inizia la sua parabola storica da metà Ottocento e giunge fino alla prima guerra mondiale. Nel sistema dei ruoli teatrali del tempo, basato su una classificazione gerarchica, il grande attore è un primo attore o capocomico, detentore di una posizione di dominio che gli consente la scelta delle parti da interpretare (Jandelli 2002).

Nell'ultimo scorcio dell'Ottocento il grande attore diventa poi un 'mattatore' che accentra su di sé l'attenzione e la responsabilità dello spettacolo, sottomettendo tutti i codici espressivi all'esaltazione del proprio talento (Livio 2000). «Un ruolo questa volta non, o non solamente, teatrale ma anche sociale, che si colloca con una sua ben precisa valenza nella scala dei valori del tempo» (Livio 1989, p. 51), poiché si fa espressione dell'individualismo romantico e del primo positivismo incarnato dall'imprenditore liberale che rischia in prima persona il suo capitale e la sua impresa, mentre gli altri attori sono suoi scritturati o dipendenti.

La stagione del mattatore, secondo la cronologia proposta da Claudio Meldolesi (1984, pp. 11-14), si colloca dopo quella dei precursori – che lambiscono la metà dell'Ottocento – e quella dei grandi attori romantici veri e propri (come Adelaide Ristori e Tommaso Salvini, i quali terminano la loro attività verso il 1890), e si posiziona a cavallo tra i due secoli, proprio negli anni della nascita del cinema;¹² essa comprende attori nella fase più matura della loro carriera, nati intorno alla metà dell'Ottocento.

Il grande attore, nume tutelare assoluto dello spettacolo, sceglie a propria misura il repertorio: privilegia i ruoli che sente più consoni e adatta sia il testo che la caratterizzazione dei personaggi alla propria sensibilità, convinto di dover offrire interpretazioni memorabili, fortemente marcate. Così riesce a far convergere su di sé gli sguardi del pubblico, favorendone l'immedesimazione con il personaggio a cui ha dato vita, e promuovendone il ricordo. Non è raro che gli spettatori leghino l'attore ai ruoli preferiti e ricorrenti: ad esempio Ermete Zacconi è un celebre Cardinale Lambertini o Osvald (degli *Spettri* ibseniani), così come Ermete Novelli è Michele Perrin o Shylock, l'usuraio ebreo de *Il mercante di Venezia*; l'identificazione interprete-ruolo stabilisce una pietra di paragone con cui si dovranno confrontare le future generazioni di attori.

La fase mattatoriale si segnala «per l'importanza che assumono gli autori e il teatro di repertorio [...], per l'adozione di un sincretismo recitativo che applica al

¹² A queste fasi succederanno quella degli attori passatisti, a partire dal 1910, e infine quella degli attori indipendenti, che dalla metà degli anni Venti pone fine al teatro di tradizione.

dramma i trucchi del teatro comico, per il trasferimento dell'arte grande-attorica del movimento al movimento e alla dizione delle battute» (Guccini 1991, p. 92). I segni di una trasformazione nella recitazione si rendono evidenti proprio negli anni Ottanta dell'Ottocento, allorché – osserva Mirella Schino – vi è una maggiore instabilità sociale, ma anche un sensibile avvicendamento generazionale degli artisti che innervano di una nuova sensibilità le proprie interpretazioni, mossi anche dall'esempio di Sarah Bernhardt, giunta in Italia nel 1882. Il nuovo stile, secondo un'esponente (critica) della generazione precedente come Adelaide Ristori (Schino 1990, pp. 74-75), è improntato alla 'nevrosi' che connota i tempi, a una recitazione 'falsa e acrobatica', volta a colpire gli spettatori (anche attraverso effetti e costumi lussuosi) anziché a farli riflettere sulla verità dei sentimenti suscitati. «La Duse, Novelli, Zacconi, figli d'arte, anzi, tutti e tre figli di guitti, sembrano non voler sfuggire, nonostante la loro grandezza, al ricordo di una formazione avvenuta agli infimi ranghi del teatro. C'è dunque la risonanza di un livello teatrale più basso: ma nell'arte di grandi attori quali la Duse o Zacconi non è certo qualcosa di direttamente visibile. [...] Da questo magma teatrale la generazione 'nuova' (che in quel magma è nata e cresciuta) ha cavato i materiali di partenza, che poi ha rielaborato. Proprio in quel mondo vecchio ha trovato il primo embrione di quanto apparirà tanto nuovo, e che, a colpo sicuro, gli spettatori identificheranno con la maniera moderna cui anelavano» (Schino 1990, pp. 81-82).

Con l'arrivo del cinema, all'inizio del Novecento, questa modernità sarà superata da un sentire ancora più rapido e nervoso, che risulterà spiazzante per gli stessi mattatori. Vediamo ora, in dettaglio, alcune delle loro reazioni alla nuova invenzione.

3.1. *Ermete Novelli, comico mattatore*

Considerato tra i grandi interpreti teatrali italiani ottocenteschi, Ermete Novelli ha goduto di una popolarità internazionale.¹³ Le sue doti comunicative, unite alla sua capacità di caratterizzare i personaggi, ne hanno fatto un eccellente interprete del repertorio comico, a cui è andato aggiungendo nell'ultimo decennio dell'Ottocento anche ruoli tragici e drammatici (*La morte civile*, *Nerone*, *Luigi XI*, *Otello*, *Amleto*, *Shylock* de *Il mercante di Venezia*, gli ibseniani *Spettri*, *Anatra selvatica*, ma anche *Papà Lebonnard*, *Kean*, ecc.). Dopo aver dato vita a un teatro semi-stabile all'inizio del nuovo secolo ("La casa di Goldoni"), riprende le tournées in patria e all'estero continuando a solcare le assi del teatro (benché più saltuariamente) fino alla morte. L'amore per la scena, la grande potenza mimica e interpretativa («semplice, chiara e lineare – vorremmo dire persino troppo "scoperta"» – Pardiari 1965, p. 97), la forte presa sul pubblico, l'abilità nel forgiare i personaggi, il gigantismo e il dominio assoluto sul testo, che costituiscono i motivi incontrastati del suo successo, dall'altro lato prestano il fianco ai giudizi poco benevoli di alcuni critici, che possono essere sintetizzati nelle parole dell'influente Silvio d'Amico:

¹³ Per un'introduzione su Novelli si vedano Pardiari (1965), Persiani (2002) e l'autobiografico Novelli (1919).

Nessuno quanto lui persiste a considerare, di fatto, la tragedia o la commedia che rappresenta, come la vecchia commedia dell'arte, come un puro e semplice canovaccio, una trama, uno schema offerto alla sua abilità perch'egli vi possa inserire e ricamare i suoi consueti virtuosismi tragici e comici (d'Amico 1914).

Pur riconoscendo le eccezionali doti del comico che è in grado di agire «con naturalezza prodigiosa, ridere, piangere, implorare, comandare», anche con una certa versatilità, di padroneggiare la scena e soggiogare il pubblico, d'Amico osserva come questa vitalità titanica, «non sottoposta a un principio (il testo e, nel testo, il carattere) capace di condurla a una superiore sintesi artistica, resta ad uno stato di esuberante forza naturale, incapace di superare la dimensione del frammento, forse intenso, ma privo di spessore semantico» (Orecchia 2003, p. 32). Restio ad assoggettarsi alla disciplina del testo, Novelli risulta per d'Amico essenzialmente un primo attore che, per quanto dotato, è teso a convogliare su di sé l'attenzione sacrificando i comprimari e la dinamica dei rapporti tra i personaggi; un istintivo uomo di scena che coglie prontamente le situazioni per dar vita ai personaggi, sorretto anche dal trucco (e meno dalla voce), ma che – in definitiva – non va oltre la costruzione di 'maschere', dal momento che crea in sé, piuttosto rigidamente, personaggi a volte privi di uno sviluppo interiore.

Un giudizio certamente condizionato dal pensiero di d'Amico sul teatro, teso a privilegiare il teatro di regia (d'Amico 1929) in funzione opposta al primato dell'attore, ma che può fornire qualche elemento di chiarezza sul Novelli attore cinematografico.

La prima comparsa di Novelli al cinema è piuttosto precoce: l'attore viene immortalato dal fantasista Leopoldo Fregoli, uno dei primi in Italia a utilizzare un apparecchio cinematografico all'interno dei suoi spettacoli di arte varia. Nel primo cortometraggio, *Ermete Novelli legge il giornale* (realizzato nel periodo 1897-1899) «l'attore Ermete Novelli in mezza figura, seduto a un tavolino all'aperto, sfoglia vari giornali commentandone il contenuto con la mimica, e guardando in macchina» (Aprà 2002, p. 66). Nel secondo, *Sogno nuovo* (altrimenti conosciuto come *Ermete Novelli in famiglia*), che risale al medesimo periodo, «Novelli è in piedi, nel giardino di quella che è presumibilmente la sua villa con in braccio un bambino (o bambina). Entra da destra una donna (si suppone sua moglie) con un grosso cane. I due fanno giocare il bambino mettendolo in groppa al cane» (Aprà 2002, p. 66).¹⁴

Forse inconsapevolmente, Fregoli consegna al vasto pubblico un ritratto emblematico di Novelli: la sua immagine al naturale (e non quella dei suoi celebri personaggi, che ricorre nelle cartoline e nell'iconografia dell'attore) mentre si produce in una mimica espressiva. Il cinema dei primissimi anni, ancora 'fotografia in movimento', rende visibile la mimica dell'attore fuori dai teatri. Sempre la mimica e l'espressività dell'attore sono il perno su cui si basa la serie di film che interpreta nel 1910: gli sheakespeariani *Il mercante di Venezia* (per la film d'Art nel 1910, attribuito a Gerolamo Lo Savio) e *Re Lear* (diretto

¹⁴ Nelle memorie di Fregoli la scena, dopo la lettura del giornale, doveva dar corso alla visualizzazione del contenuto degli articoli; successivamente l'entrata in scena dei cani dell'attore avrebbe dovuto provocare la distruzione dei giornali (Colagreco 2002, p. 51). È evidente il riferimento ai primi cortometraggi Lumière, e in particolare alle scene familiari.

da Giuseppe De Liguoro), oltre a *La morte civile* (attribuito a Gerolamo Lo Savio). La riduzione del dramma per il cinema privilegia la presenza in scena di Novelli, vero e proprio fulcro narrativo intorno a cui si dipanano le vicende, al punto che, quand'anche l'attore non è in scena, il set è predisposto per accoglierne l'ingresso. Inoltre le esigenze espressive di Novelli determinano anche la dilatazione temporale di alcune scene che costituiscono il climax emotivo dell'opera. Tale è, ad esempio, in *Re Lear* l'incontro tra il protagonista e la figlia Cordelia («the beguiling Francesca Bertini and theatrical star Ermete Novelli (Lear) draw out the emotional charge of the scene, which is allowed time for the pathos to work its effects», Buchanan 2009, p. 125).

Anche ne *La morte civile* la morte del protagonista, posta al termine del dramma¹⁵ occupa una lunga parte del testo di Giacometti; una durata che la critica rileva come eccessiva:

morendo, ha dimenticato di essere davanti all'obiettivo, che registra ogni più piccola mossa, ha dimenticato (o forse non ha saputo mai) che ogni tre secondi, un metro di film si raccoglie nello chassis ricevitore della macchina da presa, e credendo di essere in palcoscenico, ha cercato per parecchi secondi, con la gamba destra, la posizione più comoda per poter poi cadere, morendo: ed ecco che l'effetto di una morte che sulla scena impressiona tanto, s'è perduto in cinematografia per quel lungo movimento della gamba destra, che ne fa veder troppo la preparazione, togliendo alla pellicola il momento emozionante (Emmeci, 1911).

L'attenta analisi del film svolta da Gherardi (su una copia che è priva del frammento relativo al movimento della gamba) mostra il lavoro dell'attore che si è attenuto fedelmente al testo originario e rileva come la critica si sia invece «sincronizzata sull'esibizione teatrale di Novelli, da cui la ripresa cinematografica viene facilmente soverchiata» (2009, p. 289). A distanza di tempo risulta più chiaro come il film mostri «invece la 'rinnovata' ricchezza della micromimica facciale di Novelli. Il movimento del dialogo è stato trasferito nel movimento del volto, che aspira ad offrire una metafora visiva del suono mancante» (*ibidem*).

Alla luce della precoce attività cinematografica dell'attore, e delle scarse testimonianze superstiti, si può allora provare a rileggere i difetti rilevati da d'Amico come indicatori di una sensibilità incline al lavoro cinematografico: la capacità di 'sentire' il gusto del pubblico, l'attitudine a rendere popolare il testo, a improvvisare, l'abilità nel trucco, nella costruzione di maschere. Il comico dell'arte sembra essere – almeno in potenza – un intuitivo performer cinematografico, un esploratore che padroneggia una solida tecnica (quella teatrale) all'interno di un territorio – quello della narrazione cinematografica – ancora in gran parte indefinito.

Quattro anni dopo, quando il lungometraggio si è ormai affermato e il divismo cinematografico femminile inizia a oscurare il primato dei grandi attori teatrali, Novelli porta sullo schermo due suoi celeberrimi cavalli di battaglia per la Ambrosio, diretti da Eleuterio Rodolfi su sceneggiatura di Arrigo Frusta. Questa volta, anziché la 'riduzione' e la contrazione dei primi cortometraggi, i film privilegiano la fedeltà 'verbale' al testo di

¹⁵ Un'attenta analisi del film è svolta da Davide Gherardi (2009, pp. 280-293), all'interno di un interessante profilo critico su Ermete Novelli che si estende fino alla p. 308.

partenza, lasciando libero campo ai dialoghi (Alovisio 2005, pp. 277-279). Si tratta di una scelta inusuale, rispetto alle mode che si vanno imponendo e che evolvono verso forme di integrazione narrativa; una scelta che tuttavia viene colta e valorizzata dai critici:

Non ci era apparso così nel *Luigi XI*, ma nel *Michele Perrin* era veramente Lui, così vero, così umano, così vivo, come siamo soliti a vederlo sulla scena. Ho messo un tempo in dubbio che l'artista drammatico possa realmente lasciare memoria di sé per mezzo del cinematografo, ora in gran parte mi ricredo. Resterà ignoto ai posteri il magistero della parola, ed è molto, ma rimane, oggi, la sua azione. Novelli sullo schermo *parla*. Non un gesto, non un'azione superflua, non un atto al quale non si potesse d'un subito applicare la parola. Sabato sera ho letto tutta la parte di Novelli sullo schermo. [...] Vale la pena di parlare di questo film come film di scuola. In esso gli attori avrebbero tanto da imparare. Il Novelli dovrebbe essere per loro come un libro aperto, sul quale potrebbero trovare tutto quanto occorre per imparare a stare in scena, recitare, gestire, esprimere con lo sguardo, con la posa e con il gesto (Berton 1913).

Non è difficile scorgere lo scopo monumentale e testamentario di questi film, realizzati nel momento in cui l'attore sta dando l'addio alle scene. Ma è ancora una fase intermedia, nella carriera cinematografica di Novelli, che evolve verso un traguardo ulteriore: quello di drammi originali, realizzati appositamente per il cinema. Si tratta di tre film: *Il più grande amore* (diretto nel 1915 dal figlio Enrico Novelli, più conosciuto come Yambo), *Automartirio* (1917, di Ivo Illuminati) e *Morte che assolve* (1918, di Carlo Alberto Lolli), questi ultimi prodotti da Elettra Raggio, una colta attrice-autrice milanese, fondatrice di un'omonima casa cinematografica (Mosconi 2008a, 2008b). I melodrammi consentono all'attore di vestire i panni del vecchio padre ora burbero ora benefico, e di prodursi in alcune scene-madri ricche di pathos: la generosità con i deboli; la cacciata dei parenti; la violenza; la vendetta; l'omicidio; l'attacco cardiaco; il perdono; la morte, ecc. ... Anche in quest'ultima fase, segnata dal coevo imperante divismo, Novelli sembra andare controcorrente, privilegiando questa volta un lavoro di sottrazione. In *Morte che assolve*, l'ultimo film sopravvissuto, l'attore nel ruolo del burbero e crudele guardiacaccia Falco limita il ricorso alla parola e ai gesti ampi: si prodiga con naturalezza e capacità di improvvisazione in una vasta quantità di espressioni e di scene in interni e *en plen air*, mantenendo una notevole coerenza tra riprese ampie e primi piani, incorporati in una sintassi cinematografica che ha fatto dei progressi nella gestione delle inquadrature e dei raccordi di montaggio.¹⁶ Libero dal ruolo di mattatore, e dalla sudditanza di un testo teatrale da rispettare, diviene un comprimario che offre il suo contributo alla resa complessiva del film, e perciò viene elogiato dalla critica che sottolinea la «parte interpretata con sobrietà di gesto, ma con non minore potenza» (Bertoldo 1918). A breve distanza da questa prova, in un ampio e elogiativo ritratto funebre (in seguito alla morte avvenuta il 30 gennaio 1919), Giulia Cassini Rizzotto scrive:

¹⁶ Si ponga a confronto, ad esempio, la scena della morte nei primi film, la cui durata eccessiva era stata stigmatizzata dalla critica, con quella del guardiacaccia in *Morte che assolve*, limitata a pochi secondi e a uno svolgimento adeguato ai ritmi della più ampia sintassi.

Negli ultimi anni suoi, Egli portò anche nel campo cinematografico la luce dell'arte sua. E fu anche qui, grande; non brusco, volutamente, sforzandosi in tragiche espressioni, non disordinate e pagliacesche smorfie bernesche, ma forti, incisive, e soprattutto vere maschere dolorose, e piane, dolci, serene espressioni di letizia (1919).

Peccato che, nella sua corsa verso una piena legittimazione culturale, il cinema abbia rinunciato alla lezione apparentemente antimoderna, ma originale, acuta e vigorosa, dell'ultimo erede della commedia dell'arte.

3.2. Edoardo Ferravilla, artista multimediale

Edoardo Ferravilla, milanese del 1846, è una delle personalità di spicco del teatro dialettale meneghino: entrato nel 1870 nella compagnia del Teatro Milanese, inizia presto a infarcire le commedie con proprie battute e a caratterizzare in modo autonomo i personaggi, fino a divenire autore di 'tipi' e di testi comici e a dar vita a una propria compagnia (Ferravilla – Sbodio – Giraud). Nel corso degli anni Settanta definisce le diverse maschere che ripropone e perfeziona, con successo crescente a Milano e in tutta Italia, fino al 1905, quando si ritira dalle scene. Negli anni successivi ricompare saltuariamente in teatro e nel 1914 porta sullo schermo i suoi successi: *La class di asen*, *Massinelli in vacanza*, *Tecoppa & C.*, *Ferravilla nelle sue più caratteristiche interpretazioni*.¹⁷ Si tratta di pellicole credute perdute, ma di recente restaurate dalla Fondazione Cineteca Italiana di Milano che le ha riproposte con l'inserimento di intertitoli (derivati dalle sue commedie) e, nel caso di *Ferravilla al trucco / Scena musicale a soggetto*, con la sincronizzazione della voce, tratta da registrazioni audio effettuate dallo stesso Ferravilla.¹⁸

Si tratta di film che non hanno goduto – a dispetto della celebrità del loro interprete – di una grande fama. Tra le poche critiche coeve al riguardo, quella dell'autorevole «La Vita Cinematografica» che osserva a proposito di *Massinelli in vacanza*:

Commercialmente – non v'ha dubbio – questa film avrà dovunque il miglior esito: il nome del protagonista è un richiamo possente per far affollare ogni locale. Ma artisticamente, con tutto il rispetto dovuto al grande scomparso, il lavoro non ha nulla di straordinario. Il compianto Ferravilla, che in teatro ha divertito due generazioni, come nessun altro mai ha saputo, sullo schermo si è ridotto alle modeste proporzioni di un qualunque attore fra i tanti che conta l'arte cinematografica. Pensiamo che avrebbe fatto meglio a non posare in film: se non vi fossero le

¹⁷ *Massinelli in vacanza* (regia di Arnaldo Giacomelli, visto di censura 6073 del 31.12.1914, fotografia di Luca Comerio, produzione Luca Comerio); *La class di asen* (regia di Arnaldo Giacomelli, visto di censura 6074 del 31.12.1914, fotografia di Luca Comerio, produzione Luca Comerio); *Ferravilla nelle sue più caratteristiche interpretazioni* (regia di Arnaldo Giacomelli, visto di censura 6075 del 31.12.1914, fotografia di Luca Comerio, produzione Luca Comerio), *Scena a soggetto musicale* (regia di Arnaldo Giacomelli, visto di censura 6076 del 31.12.1914, fotografia di Luca Comerio, produzione Luca Comerio per la Musical Film). Martinelli (1993) non documenta *Tecoppa & C.*, dall'omonima commedia di Ferravilla, di cui è sopravvissuta una parte.

¹⁸ La discografia di Ferravilla è ricostruita in Sciuto (2012, pp. 504-506), purtroppo priva di datazione, anche se si può supporre coeva alla registrazione cinematografica, data la morte dell'artista nel 1915.

scritte a suscitare un po' d'ilarità nel pubblico, il lavoro avrebbe ben scarso interesse. Infatti l'arte del Ferravilla era fatta di mimica e di battute spiritose; mancando queste ultime, è venuto a mancare, sullo schermo, l'ausilio maggiore perché i suoi lavori fossero gustati sulla tela come lo erano sul palcoscenico. Del resto, i primi lavori cinematografici dei grandi artisti della scena di prosa sono sempre stati una grande delusione per tutti, e su queste colonne abbiamo dovuto registrare parecchi insuccessi (Cavallaro [il rondone] 1915).

Dalla recensione dello spettacolo si ricava che il film presentava didascalie riassuntive delle battute che finivano per spezzare il ritmo della recitazione, ma rendevano il milanese di Ferravilla certamente comprensibile a un pubblico vasto.

La scelta di portare i grandi successi di Ferravilla al cinema si inquadra in un più ampio fenomeno di commercializzazione dei capolavori del teatro intrapreso con particolare lungimiranza dalla Musical Film, una casa di produzione milanese legata a Lorenzo Sonzogno, editore musicale nipote dell'editore Edoardo, desideroso di sfruttare gli autori sotto contratto con la famiglia (Bernardini 2015, pp. 687-689). Tra i film realizzati vi sono il *Ballo Excelsior* (regia di Luca Comerio, 1913), *La reginetta delle rose*, tratta dall'operetta di Gioacchino Forzano con musica di Ruggero Leoncavallo (regia di Caramba [Luigi Sapelli], 1914) e la trasposizione di alcuni successi di Eduardo Scarpetta come *Miseria e nobiltà* (con la probabile regia di Enrico Guazzoni, 1914), *La nutrice* (regia di Alessandro Boutet, 1914) e *Un antico caffè napoletano* (regia di Gino Rossetti, 1914), interpretati dallo stesso Scarpetta.

Non vi è dubbio che Sonzogno persegua un intento commerciale facendo leva sulla popolarità degli artisti o degli autori, tuttavia cerca di mettere in atto soluzioni originali, come avviene per il *Ballo Excelsior* (Mosconi 2006, pp. 55-74): le commedie di Scarpetta vengono annunciate, ad esempio, con l'accompagnamento di musica napoletana appositamente composta. Più che la consueta proiezione muta, l'editore ha in mente spettacoli arricchiti dall'orchestra, da un commento musicale *ad hoc*, o ancora da accorgimenti che surrogino la mancanza di parola del film. Verrebbe da pensare – senza che per ora vi siano prove certe – al possibile impiego di dischi sincronizzati, o di attori che recitano dal vivo, almeno in situazioni particolarmente rilevanti. Uno sperimentalismo quasi di stampo 'multimediale' che si rivela tuttavia perdente: «proprio per il loro impianto esplicitamente teatrale e per l'importanza del ruolo affidato all'orchestra in sala», questi film «risultano adatti soprattutto per essere proiettati in luoghi e per occasioni particolari e non possono avere larga diffusione commerciale» (Bernardini 2015, p. 689).

Nel momento in cui viene ripreso da Luca Comerio, Ferravilla ha già 68 anni:¹⁹ dunque è un vecchio che interpreta ruoli da giovane, come quello di Massinelli. Ma si sa che l'attore ha sempre disgiunto, per tutta la sua carriera, l'età anagrafica da quella dei suoi personaggi, anche grazie a un paziente lavoro di truccatura, documentato dai brani di pellicola sopravvissuti: in *Ferravilla al trucco*, quasi come in un film privato, egli si presenta al tavolo della toilette in camicia e si accinge al trucco, sotto gli occhi di Gigia,

¹⁹ Per un profilo ampio su Edoardo Ferravilla si vedano: Sciuto (2012), Agostini (2009) e Geraci (1996); per una articolata e originale analisi de *La class di asen* si rimanda a Sciuto (2012, pp. 201-229).

la nipotina che reciterà nella *Scena a soggetto musicale*. In un piano laterale ravvicinato, Ferravilla è colto in una dimensione intima e rilassata, prima dello spettacolo, mentre scambia alcune parole con la ragazza. Concentrato nel trucco (che prevede l'utilizzo di un naso finto), ignora la macchina da presa, se non per qualche sguardo fugace, soprattutto al cambio d'inquadratura, quando la macchina da presa indietreggia per poter riprendere l'attore che mette gli abiti di scena, ossia vestaglia, parrucca e fez, per la *Scena a soggetto musicale*. Questa celebre farsa, nata come improvvisazione all'interno di una commedia di Cletto Arrighi, *Dal tecc alla cantina*, ma proposta come testo autonomo dal 1876, ha al centro la figura di un anziano ipocondriaco che, per passare la sera, si mette al pianoforte per 'fare un po' di musica', intonando per la nipote, con voce querula, romanze e canzoni; successivamente, essendosi fatto tardi, indugia nello spegnere una candela e nel prendere commiato dal pubblico prima di andare a dormire: gesti solo apparentemente banali, che divengono metafora dell'abbandono della vita da parte di un anziano. Alla reazione del pubblico, che era solitamente comica, Ferravilla commentava, contrariato: «Capissen no che el va a mori, sti àsen!» (Luzzi 1954, p. 761).

Nel cortometraggio superstito, l'attore è inquadrato dapprima frontalmente in figura intera mentre siede in poltrona; quindi, con analoga distanza, al pianoforte, per poi essere colto in un piano ravvicinato (mezza figura) che ne mette in risalto le espressioni del volto, solcato da rughe, che contrastano con la giovinezza della ragazza che gli siede alle spalle; infine un'inquadratura più larga lo riprende in piedi, mentre armeggia con il lume: dopo aver salutato il pubblico (frontalmente), dà le spalle e, ingobbito e malfermo, si prepara a uscire di scena da una porta laterale. La mimica, le espressioni del volto, le posture sono esaltate dalla ripresa filmica, benché priva delle parole.

Massinelli – uno tra i più celebri personaggi di Ferravilla – è invece un giovane sciocco, catalizzatore di scherzi, bonariamente vendicativo e in cerca di avventure anche sentimentali. Le sue difficoltà linguistiche (che lo portano a evidenti strafalcioni) non gli impediscono di progettare astute bravate. Soprattutto, però, agisce come motore di microcosmi sociali (la scuola, la famiglia altolocata) che si prestano ad essere messi in caricatura (Sciuto 2012, pp. 150-153). La sua comparsa avviene con *La class di asen* (il cui testo risale al 1879), uno «scherzo comico con cori» la cui ripresa cinematografica rispecchia, nelle linee di fondo, la trama e il sistema dei personaggi: il bidello brontolone e energico, che rimbrotta i ragazzi indisciplinati e il maestro disordinato (e che all'occorrenza fa intervenire la figlia quindicenne per domare la classe in assenza del maestro); il maestro poco autoritario vittima di scherzi; le 'autorità' scolastiche (il Direttore e gli esaminatori, di cui uno laico e l'altro ecclesiastico che si punzecchiano tra loro); la classe degli asini, il cui campione è Massinelli, il quale sostiene un'interrogazione disastrosa. Le principali varianti riguardano le estremità del film: all'inizio, per presentare se stesso e lo spettacolo, Ferravilla entra in scena nel costume dello scolaro, con alle spalle una scenografia della Corsia dei Servi (l'odierno corso Vittorio Emanuele) che lascia intravedere il Duomo di Milano; l'interrogazione è sintetizzata e ridotta alle materie di geografia e matematica (scompaiono le domande di carattere religioso, forse per non esporre la pellicola a problemi censori); i cori sono spostati alla fine del film, quando tutti gli alunni e gli esaminatori escono dall'aula per una parata ginnico-militare. Anche la canzone è intonata al momento

storico, precedente l'ingresso in guerra: «Guerreggiam, guerreggiam. A la guerra partiam, e poi ritornamm, andiam si, andiam. On doi, on doi».

Al contrario *Massinelli in vacanza* (il cui testo è pubblicato nel 1890) presenta, nel brano di pellicola superstite, una forte sintesi: le civetterie di Massinelli, ospite degli zii, con la cameriera Ghita sono solo alluse, mentre si dà spazio alla lettera fortemente sgrammaticata che questi scrive a Lauretta, figlia di una contessa amica degli zii, di cui è invaghito. Questa finge di stare al gioco per far ingelosire il fidanzato Luis, con cui poi si riconcilia lasciando di sasso lo sprovveduto corteggiatore. Nel film un lungo primo piano presenta Massinelli intento a scrivere la missiva, azione a cui si presta con scrupolo e ampio spiegamento di gesti e lente espressioni facciali; poi la scena si sposta a casa di Lauretta, corteggiata da Massinelli, e quindi – nel corso di una festa a cui partecipa l'alta società – si assiste all'esibizione al piano e al canto della romanza (Massinelli, inquadrato in piano americano, si sporge verso il pubblico a cui ogni tanto si rivolge, come a un'immaginaria platea) *Ahi, su quel sasso*, caricatura del patetismo dell'opera italiana.

Alla luce di queste pellicole, Ferravilla appare profondamente distante dai comici cinematografici che, negli stessi anni, stanno mietendo enormi successi sugli schermi italiani ed europei: i repentini cambi di ambientazione, il ricorso più marcato al *plen air*, la frenesia gestuale e mimica, l'exasperazione e la surrealtà delle situazioni da questi proposte trovano agio sullo schermo e incontrano maggiormente i gusti del pubblico.²⁰ Tuttavia i film dell'attore meneghino rivelano alcuni aspetti interessanti, sui quali la ricerca è ancora agli inizi: in primo luogo la centralità del personaggio nel cogliere e nell'analizzare i meccanismi di una realtà sociale dagli aspetti contraddittori e risibili (certamente sostenuta dalla presenza di copioni teatrali che identificano dei personaggi a tutto tondo). In secondo luogo la frequente presenza di esibizioni musicali e di canzoni anche nelle pellicole che, oltre a confermare le doti inventive di Ferravilla, autore delle sue 'colonne sonore',²¹ postula il probabile ricorso a elementi 'esterni' al film durante le proiezioni: dai dischi sincronizzati all'esecuzione delle partiture di Ferravilla durante i film come accompagnamento musicale, alla possibile presenza di cantanti. Infine i film analizzati presentano un uso dei primi piani più frequente, statico e prolungato in rapporto alle pellicole coeve,²² probabilmente anche come atto d'omaggio al celebre artista che viene scrutato da vicino e a lungo nei momenti culminanti della pièce. Lavoro sul personaggio, commento esterno e lunghi primi piani: tratti reputati 'troppo teatrali' per risultare vincenti nel percorso di istituzionalizzazione del cinema; oggi – a distanza di un secolo – tracce fedeli di una performance attoriale.

²⁰ Sui comici del cinema muto italiano si vedano, tra gli altri: Cherchi Usai, Jacob (1985); Brunetta (1993, pp. 192-199); Manzoli, Menarini (1999); Mosconi (2000); Gili (2005); Blom (2013).

²¹ Sul rapporto tra Ferravilla e la musica si veda Geraci (1996, pp. 322-324). Sulla possibile sincronizzazione con dischi si esprime anche Giovanni Lasi nel booklet che accompagna il DVD *Tecoppa e altri personaggi di Edoardo Ferravilla*, edito da MIC, Museo Interattivo del Cinema, Milano, 2013.

²² Sull'affermazione del primo piano nel cinema rinvio a Carluccio (2006, pp. 59-84) e, rispetto al caso italiano, a Jandelli (2014, pp. 66-70), limitandomi a sottolineare l'eccentricità dell'uso rispetto a Ferravilla. L'effetto primo piano, utilizzato per dar modo alle dive di percorrere lo spazio dal fondo del palcoscenico verso il primo piano, qui è sostituito da primi piani statici e prolungati.

4. Il cinema: uno strumento rivelatore

Si potrebbe continuare a lungo l'analisi, ma è opportuno arrestare a questo punto il discorso: la ricognizione delle carriere dei grandi attori teatrali, compresi quelli dialettali – a cui andrebbero aggiunti Giovanni Grasso, Eleonora Duse, Ruggero Ruggeri, Emma Gramatica, Giacinta Pezzana, Eduardo Scarpetta – permette di cogliere il tipo di rapporto che essi intrattennero con il primo cinema italiano, ben al di là dei luoghi comuni che ne hanno accentuato a lungo l'inadeguatezza (per cui la loro recitazione sarebbe stata troppo teatrale per adattarsi al nuovo medium) o l'ostilità, per ragioni di concorrenza tra la scena e lo schermo.

I grandi attori si lasciarono tentare dal cinema, alle cui lusinghe non opposero – in generale – soverchie resistenze, facendone non solo un veicolo di introiti economicamente sicuri, attraverso un'attività stagionale che riempiva i buchi delle loro tournée, ma anche uno strumento (monumento) di registrazione delle loro performance, soprattutto in tarda età, e di diffusione della loro icona divistica presso ampie platee.

Forse furono proprio i produttori cinematografici, i registi e i critici (di teatro e di cinema), preoccupati di evidenziare le differenze tra i due linguaggi, a non accorgersi delle loro risorse e potenzialità (con le dovute eccezioni, come quella di Eleonora Duse, cfr. Jandelli 2006), e a minimizzare, od occultare le tracce delle loro performance filmate. «Se le capacità dei grandi attori si fossero imposte al mezzo cinematografico avremmo dunque assistito allo sviluppo d'una filmografia basata sul personaggio, inteso quale necessario termine di confronto della creatività attorica», ha osservato Guccini (1991, p. 87). Perché è proprio la creazione del personaggio il tramite di quell'attività performativa che teatro e cinema hanno in comune: è qui che la *compatibilità pragmatica* tra i due linguaggi mostra l'altra faccia di quella *distinzione categorica* che è stata alimentata dalla teoria.²³ Il modo di forgiare i personaggi, più che la costruzione del plot o la gestione dello spazio scenico, come abbiamo visto, è un importante indicatore della cura, della creatività e persino dello sperimentalismo (Guccini 1991, p. 96; Gherardi 2009, p. 362) con cui affrontarono l'esperienza cinematografica.

Nei loro personaggi filmati gli attori hanno depositato le tracce della loro performance. Ma soltanto una decodifica attenta e paziente dei film e delle fonti superstiti, superando il pregiudizio di una recitazione 'di mestiere' e di una ripresa passiva, può rivelarne tutto lo spessore, permettendoci di cogliere come la traccia porti inscritta, in filigrana, anche un'idea di recitazione, di cinema e, in definitiva, di arte.

Bibliografia

- Agostini E. (2009), *Edoardo Ferravilla*, Archivio Multimediale Attori Italiani, [online] URL: <<http://amati.fupress.net/S100?idattore=191&idmenu=8>> [data di accesso: 10/09/2016].
- Alonge R., G.D. Bonino (2000) (a c. di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi.

²³ Mutuo i termini da Guccini (2002).

- Alovisio S. (2005), *Voci del silenzio. La sceneggiatura nel cinema muto italiano*, Torino/Milano, Museo nazionale del cinema – Il Castoro.
- Alovisio S. (2013), *L'occhio sensibile. Cinema e scienze della mente nell'Italia del primo Novecento*, Torino, Kaplan.
- Alovisio S. (2014), *Il cinema italiano dalle origini all'avvento del sonoro: un quadro introduttivo*, in Alovisio S. e G. Carluccio (a c. di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, UTET, pp. 3-29.
- Alovisio S., G. Carluccio (2014) (a c. di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, UTET.
- Altman R. (2001), *La parola e il silenzio. Teoria e problemi generali di storia della tecnica*, in Brunetta G.P. (a c. di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V: *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 829-854.
- Andreazza F. (2014), *Identificazione di un'arte. Scrittori e cinema nel primo Novecento italiano*, Roma, Bulzoni.
- Angelini F. (1990), *Serafino e la tigre. Pirandello tra scrittura teatro e cinema*, Venezia, Marsilio.
- Aprà A. (2002), *Filmografia*, «Bianco e Nero», 63/3-4, maggio-agosto, pp. 62-67.
- Aurigemma F. (1991), *Il dibattito cinema-teatro fino al 1914*, in Verdone M. (dir.), *Teatro contemporaneo*, appendice VIII, Roma, Lucarini, pp. 27-53.
- Baldassarri E. (1912), *L'azione cinematografica in rapporto alla psicologia dello spettatore*, «Il Cinema-Teatro», 2/27, 26 maggio, p. 3.
- Benjamin W. (2012), *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Tre versioni (1936-39)*, Desideri F. (a c. di), Donzelli, Roma.
- Bernardini A. (1996), *Teatro e teatranti alle origini del cinema italiano*, «Ariel», 11/2-3, maggio-dicembre, pp. 11-19.
- Bernardini A. (2015), *Le imprese di produzione del cinema muto italiano*, Bologna, Persiani.
- Bertellini G. (2013) (a c. di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, Herts, John Libbey.
- Bertoldo (1918), *La nostra critica*, «La Vita Cinematografica», 9, numero speciale, 25 dicembre, p. 216.
- Berton A. (1913), *L'inaugurazione del Gran Cinema Ambrosio col Michele Perrin, interpretato dal gran Novelli*, «Il Maggese Cinematografico», 1/17, 25 dicembre, pp. 9-10.
- Blom I. (2013), *All the same or Strategies of Difference. Early Italian Comedies in International Perspective*, in Bertellini G. (a c. di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, Herts, John Libbey, pp. 171-184.
- Boschi A. (1998), *Teorie del cinema. Il periodo classico 1915-1945*, Roma, Carocci.
- Boschi A. (2001), *Le origini della teoria del cinema*, in Brunetta G.P. (a c. di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V: *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi, pp. 355-374.
- Bracco R. (1916), *Geremiade*, «L'arte muta», 1/2, 15 luglio, pp. 1-3 (poi in Id., *Tra le arti e gli artisti*, Napoli, Giannini, 1919, pp. 299-300).
- Brunetta G.P. (1993), *Storia del cinema italiano. Il cinema muto 1895-1929*, vol. I, Roma, Editori Riuniti.
- Brunetta G.P. (2001) (a c. di), *Storia del cinema mondiale*, vol. V: *Teorie, strumenti, memorie*, Torino, Einaudi.
- Buchanan J. (2009), *Shakespeare on Silent Film. An Excellent Dumb Discourse*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Camerini C. (1983), *La formazione artistica degli attori del cinema muto italiano*, «Bianco e Nero», 44/1, gennaio-marzo, pp. 7-43.
- Camerini C., R. Redi (1980) (a c. di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio.

- Carluccio G. (2006), *Scritture della visione. Percorsi nel cinema muto*, Torino, Kaplan.
- Casetti F. (2005), *L'occhio del Novecento. Cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani.
- Casetti F. (2013), *Italy's Early Film "Theories": Borders and Crossings*, in Bertellini G. (a c. di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, Herts, John Libbey, pp. 275-282.
- Casetti F., L. Mazzei (2014), *La modernità controversa. Cinema ed esperienza del moderno in Italia dal 1900 al 1945*, «Immagine», 9, pp. 143-185.
- Cassini Rizzotto G. (1914), *Arte drammatica e cinematografia*, «La Vita Cinematografica», 5/24, 30 giugno, pp. 53-55.
- Cassini Rizzotto G. (1919), *Ermete Novelli. Il grande scomparso*, «Film», 6/5, 9 febbraio, p. 5.
- Cavallaro A.A. [Il rondone] (1915), *Massinelli in vacanza*, «La Vita Cinematografica», 6/40-41, 7-15 novembre.
- Colagrecò L. (2002), *Il cinema negli spettacoli di Leopoldo Fregoli*, «Bianco e Nero», 43/3-4, maggio-agosto, pp. 640-661.
- Cherchi Usai P., L. Jacob (1985) (a c. di), *I comici del muto italiano*, «Griffithiana», 24-25, ottobre.
- Dall'Asta M. (2008) (a c. di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna.
- D'Amico S. (1914), *Novelli se ne va*, «L'Idea nazionale», 30 novembre.
- D'Amico S. (1929), *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori.
- De Berti R., M. Locatelli (2008) (a c. di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, ETS.
- Deriu F. (2007), *Recitare per una apparecchiatura (o per due). Benjamin e il problema dell'attore cinematografico*, «L'Asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 11/12, gennaio, pp. 21-40.
- Emmeci (1911), *Giganti e pigmei*, «La Vita Cinematografica», Torino, 2/2, 30 gennaio, p. 9.
- Gariazzo P.A. (1919), *Il teatro muto*, Torino, Lattes.
- Geraci S. (1996), *Il contrario del coraggio. Edoardo Ferravilla tra gli artisti, i ribelli, e i teatri del suo tempo*, «Teatro e Storia», 11/18, pp. 305-331.
- Gherardi D. (2009), *La carriera degli attori italiani di prosa dalla scena allo schermo (1909-1916)*, Bologna, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Studi teatrali e cinematografici, XXI ciclo.
- Gherardi D. (2010), *Prima del divismo. La storiografia dell'attore nel cinema muto italiano: questioni, fonti e lineamenti per la ricerca*, intervento al Convegno "Grandi attori teatrali nel cinema muto italiano. Dalla scena allo schermo", Bologna, 29 novembre 2010, [online] URL: <<https://independent.academia.edu/DGherardi>> [data di accesso: 10/09/2016].
- Gili J. (2005), *André Deed: Boireau, Cretinetti, Gribouille, Toribio, Foolshead, Lehman...*, Recco, Le Mani.
- Gramsci A. (1916), *Teatro e cinematografo*, «L'Avanti», 26 agosto 1916, ora in Id., *Letteratura e vita nazionale*, Torino, Einaudi, 1950, pp. 248-249.
- Grazzini G. (1999), *La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci.
- Grignaffini G. (1989), *Sapere e teorie del cinema. Il periodo del muto*, Bologna, Clueb.
- Guccini G. (1991), *Il grande attore e la recitazione muta*, in Renzi R. (a c. di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli, pp. 87-98.
- Guccini G. (2002), *Rappresentazione e presenza: l'attore fra teatro e cinema*, in Vichi L. (a c.

- di), *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*, Udine, Forum, pp. 85-92.
- Guccini G. (2008), *Zacconi e il cinema. Strategie novecentesche del "grande attore"*, «L'asino di B. Quaderni di ricerca sul teatro e altro», 14, pp. 39-52.
- Jandelli C. (2006), *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'Epos.
- Jandelli C. (2002), *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento con un dizionario di 68 voci*, Firenze, Le Lettere.
- Livio G. (1989), *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia.
- Livio G. (2000), *Il teatro del grande attore e del mattatore*, in Alonge R. e G.D. Bonino (a c. di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. II: *Il grande teatro borghese: Settecento-Ottocento*, Torino, Einaudi, pp. 611-675.
- Luzzi B. M. (1954) (a c. di), *Edoardo Ferravilla, il suo tempo, la sua arte, i suoi compagni*, speciale «La Martinella di Milano», 11-12, pp. 748-785.
- Manzoli G., R. Menarini (1999), *Pinocchio, comico muto*, in Canosa M. (a c. di), *A nuova luce/ Cinema muto italiano*, «Fotogenia», 4/5, pp. 211-222.
- Maraziti Zaffignani C. (1913). *Il Fotodramma. II*, «La Vita Cinematografica», Torino, 4/18, 30 settembre, pp. 79-84.
- Marone L. (1909a), *Visioni d'arte*, «La Cine-Fono e La Rivista Fono-Cinematografica», Napoli, 3/72, 7 agosto, pp. 7-8.
- Marone L. (1909b), *L'arte del Movimento e della Luce*, «La Cine-Fono e la Rivista Fono-Cinematografica», 3/88, 11 dicembre, pp. 7-8.
- Marone L. (1910), *Attori in cinematografia*, «La Cine-Fono e La Rivista Fono-Cinematografica», 4/106, 23 aprile, ora in Camerini C. e R. Redi (a c. di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 95-96.
- Martinelli V. (1993), *Il cinema muto italiano 1914*, seconda parte, «Bianco & Nero», 53/3-4.
- Martini F.M. (1912), *La morte della parola*, «La Tribuna», 16 febbraio, ora in Mazzei L. e L. Quaresima (a c. di), *Microteorie. Cinema muto italiano*, «Bianco e Nero», 550-551, marzo-gennaio 2004-2005, pp. 72-73.
- Matuszewski B. (1898), *La fotografia animata: ciò che è, ciò che deve essere*, in Grazzini G., *La memoria negli occhi. Bolesław Matuszewski: un pioniere del cinema*, Roma, Carocci, 1999, pp. 69-96 (tit. orig. *La photographie animée. Ce qu'elle est, ce qu'elle doit être*, inedito).
- Mazzei L. (2014), *I percorsi della teoria*, in Alovio S. e G. Carluccio (a c. di), *Introduzione al cinema muto italiano*, Torino, UTET, 2014, pp. 233-277.
- Mazzei L., L. Quaresima (2004-2005) (a c. di), *Microteorie. Cinema muto italiano*, «Bianco e Nero», 550-551, marzo-gennaio.
- Meldolesi C. (1984), *Fondamenti del Teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni.
- Montecchi L.R. (1911), *Il pericolo cinematografico*, «La Maschera», 7/34, 10 dicembre, pp. 1-3.
- Morvillo A. (1911), *Gli attori nel teatro e nel cinematografo*, «Cinema», 23, 5 dicembre.
- Mosconi E. (2000) (a c. di), *L'oro di Polidor. Ferdinand Guillaume alla Cineteca Italiana*, Milano, Il Castoro.
- Mosconi E. (2006), *L'impressione del film. Contributi per una storia culturale del cinema italiano 1895-1945*, Milano, Vita & Pensiero.
- Mosconi E. (2008a), *Dive e antidive. Elettra Raggio e Astrea*, in Dall'Asta M. (a c. di), *Non solo dive. Pioniere del cinema italiano*, Bologna, Cineteca di Bologna, 2008, pp. 113-130.

- Mosconi E. (2008b), *Elettra Raggio e la sua opera: antiretorica della Diva nel cinema della transizione*, in De Berti R. e M. Locatelli (a c. di), *Figure della modernità nel cinema italiano (1900-1940)*, Pisa, ETS, 2008, pp. 47-72.
- Novelli E. (1919), *Foglietti sparsi narranti la mia vita*, Roma, Mondadori.
- Orecchia D. (2003), *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Università di Torino.
- Papini G. (1907), *La filosofia del cinematografo*, «La Stampa», 18 maggio.
- Paradisi U. (1913), *Critica e cinematografo*, «La Vita Cinematografica», 4/15, 15 agosto, ripreso in Camerini C. e R. Redi (a c. di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 188-190.
- Pardieri G. (1965), *Ermene Novelli*, Bologna, Cappelli.
- Persiani P. E. (2002), *Ermene Novelli sublime guitto*, Cesena, Il Ponte Vecchio.
- Pirandello L. (1916), *Si gira...*, Milano, Treves; poi con il titolo di *Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, Firenze, Bemporad, 1925.
- Pitassio F. (2013), *Actors, Famous Actresses: Notes on Acting Style in Italian Silent Films*, in Bertellini G. (a c. di), *Italian Silent Cinema: A Reader*, New Barnet, Herts, John Libbey, pp. 257-262.
- Prezzolini G. (1914), *Viva il cinematografo!*, «La Vita Cinematografica», 5/1, 7 gennaio, ora in Camerini C. e R. Redi (a c. di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 209-212.
- Renzi R. (1991) (a c. di), *Sperduto nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna, Cappelli.
- Rivetta P.S. [Toddi] (1921), *Valutazione industriale della cinematografia*, «Maschere», 3/10, 12 marzo, p. 1.
- Rosso A. (1916), *Quel che dovrebbe essere il dramma moderno del cinematografo*, «Apollon», 1/3, aprile, ora in Camerini C. e R. Redi (a c. di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 282-285.
- Schino M. (1990), *Sulla «tradizione» attorica: la nuova recitazione alta in Italia alla fine dell'Ottocento*, «Teatro & Storia», 5/1, aprile, pp. 59-87.
- Sciuto A. (2012), *Ferravilla autore, Ferravilla attore. La parola di Edoardo Ferravilla tra oralità e drammaturgia*, Milano, Tesi di Dottorato, Università degli Studi di Milano, Dottorato in Storia della Lingua e della Letteratura Italiana, XXV Ciclo.
- S. F. (1912), *Dietro le quinte dell'arte*, «La Vita Cinematografica», 3/14, 30 luglio, ripreso da Camerini C. e R. Redi (a c. di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 161-165.
- Solomon M. (2012), *Introduction*. In *Focus: Performance*, «Cinema Journal», 51/3, Spring, pp. 119-122.
- Thovez E. (1908), *L'arte di celluloidi*, «La Stampa», 42/209, 29 luglio, p. 3, ora in Mazzei L. e L. Quaresima (a c. di), *Microteorie. Cinema muto italiano*, «Bianco e Nero», 550-551, marzo-gennaio 2004-2005, pp. 47-50.
- Vichi L. (2002) (a c. di), *L'uomo visibile. L'attore dalle origini del cinema alle soglie del cinema moderno*, Udine, Forum.
- Voller Buzzi M. (1911), *L'arte drammatica e la cinematografia*, «La Vita Cinematografica», 2/22, 15 dicembre, pp. 1-3, ora in Camerini C. e R. Redi (a c. di), *Tra una film e l'altra. Materiali sul cinema muto italiano 1907-1920*, Venezia, Marsilio, 1980, pp. 133-136.

Indice analitico

- accento 9n, 12, 21n, 123
 accento melodico 12-14
 accento musicale 52, 122-123
 accento tonico 12-14, 123
 accento prosodico 74, 76
acusmatico 57
acustico 51, 75, 82, 86, 95, 98, 116
aedo 24n, 30
 aedico 13, 24n, 28
affordance 113n
agone vedi concorso
allestimento 11, 16, 28, 30, 34-37, 39-40, 44 e 44n, 61
 riallestimento 41
amebeo (canto) 10
analogico 4, 8, 53-54, 58-59
antistrofe 12-14
archiviazione 43, 60
archivio 49-50, 53, 56, 60n, 88, 95n, 99n, 102-103, 121n
artefatto 6, 62, 110-117, 119-121, 123, 125-127
arti performative 1-2, 5, 74 e 74n, 111
ascoltatore 53, 57, 59, 94, 98, 111, 116-118, 120-121, 124-126
ascolto (musicale) 57, 61, 66, 73, 77n, 83, 86, 98-99, 105-106, 113-115, 117, 126n
attore/attoriale 2, 4, 6, 10-11, 15-16, 24, 28-30, 34-36, 38, 41, 58, 87, 111-112, 116, 131-149
attrice 62, 138-139, 144
audience 22-23, 100, 114, 118n, 125
audiotattile 115, 117, 121
audiotesto vedi testo
audiovisivo 3-6, 22 e 22n, 31-32, 49, 60-62, 67, 82, 110, 113 e 113n, 115, 117-118, 121n, 124, 128, 132
aulòs 10
 auleta 37
autenticazione 6, 111, 115, 117, 124-126, 128
autenticità 43, 65, 68, 126-127
autografo 11, 26-28, 30, 43, 45, 86 e 86n, 95, 102
autore 5, 10-12, 15-16, 23-24, 26-31, 33-35, 41-42, 45, 49, 51, 64, 67-68, 75, 77, 81n, 95n, 98-100, 109, 133-134, 140, 145-146, 148
autoriale 27-29, 86, 112, 114, 118, 124-125, 137
autorialità 30, 111, 114
aura 49, 57-58, 62, 127
aurale 1, 4, 26-27, 31, 42n, 45, 57
auralità 26n, 74, 81
auratico 50, 57, 124, 127

cantante 57, 84-86, 123, 148
cetra 28, 29n
choregòs 23-24
chorodidàskalos 28, 34
cinegiornale 60, 62
cinema 6, 60, 62, 112, 114, 118, 131-149
 cinema muto 148n
cinematografia/cinematografico 4, 6, 50, 61, 84, 117-119, 132-134, 136-139, 142-149
cinematografo 131, 133, 135-137, 144
cinepresa 62
cognizione incorporata 53
commedia 9-10, 12n, 21, 29, 31n, 33-38, 40, 142, 145-147
compositore 52, 56, 66, 68, 82, 84, 87-88, 93-94, 95n, 98-101, 102-103
concept performativo 6, 111-112, 119-121, 123, 126-128
concorso (agone) 10, 16-17, 21-23, 25-26, 29, 32, 34-37, 39, 42, 44
copione 5, 11 e 11n, 13n, 26-27, 30, 33-34, 40-41, 43, 45, 77, 148
coreografia 11, 16, 65
coro 9-11, 14-16, 23, 28-29, 31-34, 41n, 44n, 116, 147
corpo 11, 15n, 16, 23, 31, 50, 53, 61-63, 65, 73-74, 81, 83-84, 88, 114-115, 117, 124, 126, 136n
cover 65

danza 5, 9-10, 15 e 15n, 54-56, 67
deadness 115, 125n
declamazione 2, 74, 77

- didaschia 5, 16, 146
didaskalia (allestimento scenico) 28
 didaskalos (regista) 37, 41
didaskalia (epigrafica) 36 e 36n, 44n
 digitale 4, 22, 51, 53-54, 58, 65
 digitalizzazione 60
 dinamica (musicale) 52, 61, 63, 81, 83, 87
 drammaturgia/drammaturgico 16, 21n, 23 e 23n,
 26-27, 37, 41-42, 52, 87
 drammaturgo 9-10, 12, 22-24, 26-29, 32, 34, 135,
 138
 edizione 86, 95, 109n
 edizione discografica 50, 51, 56, 58-59,
 112n
 edizione filologica 5, 12n, 26, 43, 59
 edizione pianistica 59, 61
 edizione videografica 112n
 epigrafe/epigrafico 5, 24-25, 35-36, 39, 44n
 epodo 13
 esecutore 28, 30, 41-42, 44n, 81, 83, 93-94, 96,
 98-99, 101-102, 104
 esecuzione 2, 4, 6, 16n, 24, 27-30, 45, 53-54, 61-
 62, 73-74, 77, 78n, 81, 83, 86-87, 93-96, 98-
 102, 104-105, 112, 118, 120, 122, 124, 138, 148
 esperienza 3, 10, 15, 21-22, 26, 31-32, 34, 39,
 45, 53-54, 57, 86, 88, 98-99, 104-105, 113,
 117-118, 121 e 121n, 124-127, 139, 149
 estetica/estetico 2, 31, 44, 50, 62-63, 66, 68-69,
 74, 110, 112, 114, 126n, 128, 134
 etica 6, 68, 110, 128
 etnomusicologia/etnomusicologico 1, 13n, 109

 feno-canto 83
 festa cittadina 10, 22, 24, 34
 festival 36, 60, 82n, 112n, 118n, 120-121
 fiction 60, 62
 film/filmico 4, 53, 57, 60 e 60n, 62-63, 65-66,
 112n, 118n, 131-132, 134-139, 142-149
 filologia/filologico 1, 5, 9n, 24, 26, 40-46, 59,
 114, 127
 fonema 77-78, 81-82, 85
 fonologia 84
 fonotesto vedi testo
 forma/formale 1n, 9, 14-15, 29n, 31, 52-53, 58,
 60-61, 63, 69, 73, 75, 77-79, 82, 85, 87, 94,
 96, 98, 101, 103-105, 109-110, 113-116, 122,
 127-128, 131, 133-135, 137
 forma cogente 98, 105
 forma d'onda 102-104
 messa in forma 112, 115, 120, 125, 127
 formularità 13
 fotografia/fotografico 25n, 51, 54, 57, 77, 100,
 114, 132-136, 142, 145n
 fraseggio 52, 59
 fraseologico 51, 61, 123
 fumetto 84, 86

 gesto/gestuale 5-6, 11, 15, 36, 42, 50, 52, 58, 68,
 82-84, 93-94, 96, 98, 104, 132-133, 136-139,
 144, 147-148
 gesto vocale 82
 gesto sonoro 83, 96 e 96n, 98, 101-102,
 105
 gesto strumentale 94, 98
 gestualità 5, 9-10, 16, 98, 105

 identità/identitario 16, 24, 31, 65-69, 73, 110,
 113, 115, 122-123, 126, 134
 improvvisazione 13, 94, 98-99, 124, 137, 144, 147
 incisione discografica 5, 51, 53, 55-56, 58-59,
 81n, 85-86, 93, 114
 sovraincisione 102-103
 indeterminazione 81, 98, 100
 informale 94, 98, 100, 105
 inquadratura 61-62, 65, 117-118, 144, 147
 installazioni sonore 95
 intermediale 49, 114, 117
 interpretazione 2n, 4-5, 14n, 45, 51-52, 59, 65,
 73-75, 81-82, 84-85, 87, 93, 100, 111, 113n,
 121, 125-126, 128, 132, 134, 137, 140, 141,
 145
 interprete 2, 27-30, 33, 41, 53, 57, 66, 83-84, 87,
 93-94, 98-99, 104-105, 134, 137, 140-141,
 145
 intertestuale 49
 intonazione/intonazionale 12, 14, 61, 68, 74, 77,
 81, 83, 86
 iscrizione 10, 24-25, 37 e 37n, 39, 75, 85

komodòs 37, 41

 lettura 26, 33, 41-44, 51-52, 59, 61, 68, 74 e 74n,
 76, 85-87, 105, 115, 131, 142n
 libro 24n, 28n, 33, 43, 45, 51, 53, 64, 67, 86-87,
 144

- linguaggio 2n, 4, 6, 10, 14, 26, 41, 62, 74-75, 77, 79, 82-86, 88, 105, 110n, 133-134, 137, 140, 149
- lirica (poesia)/lirico 9-13, 30, 43-44
- lirica (opera)/lirico 73, 84
- liveness* 3, 109n, 114, 117, 125n
- manoscritto 21n, 26, 31, 43, 45, 56, 61, 76-77, 86 e 86n
- mattatore 139-141, 144
- mediatizzazione/mediatizzato 3, 6, 74, 93, 96, 109-110, 114-115, 117, 120-121, 125-126, 128
- mediazione 4, 6, 62, 86, 109, 111-112, 114, 117-118, 125n, 127-128
- rimediazione 4-5, 49-50, 53-54, 60, 64, 113
- melodia/melodico 5, 11-14, 63, 67, 77 e 77n, 87, 116
- memoria 3-5, 10, 17, 24, 30-33, 36n, 39, 53, 86-87, 114, 117, 121 e 121n, 132, 139, 142n, 144
- microfono 63, 87, 101, 113
- mimesis*/mimetico 9 e 9n, 15 e 15n, 40, 52, 58, 67, 118
- mimico 11, 16, 133-134, 136-138, 141-142, 146-148
- micromimica 143
- montaggio 61-63, 113, 116, 118, 144
- movimento 45, 52, 63, 65, 132-133, 135-138, 141-143
- movimento continuo e discontinuo (della voce) 12-13
- movimento musicale 59, 78-79, 81
- movimento scenico 11, 13, 15-16, 38
- multimedialità/multimediale 3-6, 9, 11, 17, 44n, 77, 82, 86, 93, 96, 117, 145-146
- montaggio 61-63, 113, 116, 118, 144
- musica/musicale 2-6, 9-15, 17, 22-23, 25-30, 40n, 43-44, 45-50, 52-55, 57-58, 60-69, 73-79, 81-87, 93-96, 99-101, 103, 105, 110-115, 117, 122-124, 126, 135, 145-148
- musicologia/musicologico 1-4, 68, 109, 128
- neumatico 52, 59, 61
- notazione/notazionale 14n, 22, 27, 40n, 52, 78-79, 81, 83-85, 94, 96, 98, 123
- oggetto performativo 6, 127-128
- onomatopea 77 e 77n, 84-86
- opera 1, 2, 6, 10-11, 14 e 14n, 17, 21n, 23-24, 26-33, 41-45, 55n, 57, 60, 68, 73-74, 79, 82-87, 93-95, 98 e 98n, 100-101, 104-105, 11-115, 120, 127, 132n, 137-138, 143, 148
- opera aperta 98, 100
- oralità/orale 1-2, 4, 9, 14n, 21, 26-28, 30, 45, 73-75, 87
- orchestico 13, 25
- orchestra* 10
- orchestra/orchestrale 51, 53, 55-57, 59, 83n, 95, 101, 138, 146
- palaià dràmata* 14, 35, 37
- papiro/papiraceo 11n, 21-22, 26, 30, 40, 45
- parakataloghè* 10
- paratragedia 32
- partitura 6, 11-12, 14n, 44n, 51-53, 59, 61-62, 81, 83, 85-87, 93-97, 100-102, 104-105, 148
- partitura grafica 96, 104
- parola 2, 3, 5, 9-10, 12-17, 27, 29n, 34n, 43-44, 67, 73-74, 76-79, 81-85, 87-88, 94, 100, 111, 121, 126, 128, 132, 134-137, 139, 141, 144, 146-147
- parole* 83
- performance attoriale 4, 6, 131-132, 139, 148
- performance score* 77
- performative turn* 1, 75
- performatività 2 e 2n, 6, 17, 45, 111-112, 121
- performer 54, 61, 64, 67-68, 81, 98, 109, 113-114, 118-119, 121, 124-126, 128, 143
- persona 50, 57, 66-69, 126-127, 140
- persona musicale 53, 65, 67
- persona mediale 4-5, 50, 53, 67
- personaggio 6, 9, 12n, 15-17, 24n, 32, 34n, 38-40, 62, 135, 138, 140, 141-142, 145, 147-149
- phòrminx* 13
- pianista 49-54, 57-68, 99-103
- pianoforte 51-53, 58-59, 61, 63, 66, 68, 94-95, 98n, 100, 116, 147
- pianoforte preparato 94
- poesia/poetico 1-2, 4-5, 9, 11-13, 23, 25-28, 30, 35-36, 43-45, 73-79, 81-83, 85-88, 98, 136
- poesia visiva 75, 77, 86
- poesia sonora 5, 73-79, 81-83, 85-87
- poetica 1n, 9, 15 e 15n, 17 e 17n, 23, 29n, 39, 43-45, 74n, 94, 98, 105
- popular music* 6, 109-112, 114-115, 126
- popular music studies* 3, 109, 126

- prassi 31, 35, 37, 64, 109, 113, 127
 prassi esecutiva 1, 96, 98, 105
 produzione 1, 11n, 21, 33, 39-40, 43-44, 57, 69, 98n, 100, 105, 110, 112-115, 124, 126 e 126n, 145-146
 produzione audiovisiva 60, 65
 produzione discografica 49, 51, 54, 58-60, 116, 120
 progetto performativo 111-112, 115-116, 118-120, 126
 prosodico 12, 77, 81, 85, 87
 pubblico 2 e 2n, 5, 9, 16, 23-24, 26, 28, 31-33, 42, 54, 57-58, 60-65, 67, 69, 76, 110-113, 117-118, 120-121, 125, 128, 132, 134-138, 140-143, 146-148

 radio/radiofonico 53, 81n
 radiotelevisione 49, 65
 recitazione 10, 29n, 77, 88, 135-138, 141, 146, 149
 regia 27-28, 30, 61, 63, 65 e 65n, 87, 118 e 118n, 142, 145n, 146
 regista 28, 37, 41, 60, 62, 137, 139, 149
 registrazione 3-6, 11-12, 14-17, 22 e 22n, 24, 26-27, 30-31, 33-35, 40-45, 49-51, 53-56, 58-59, 62-65, 68, 74-75, 81 e 81n, 85, 87, 93-94, 96, 99-102, 104-105, 109-110, 112-115, 117, 119-120, 124-125, 127-128, 131-132, 139, 145 e 145n, 149
 replica 25-26, 29, 34-35, 37, 40, 42
 ripresa
 ripresa teatrale 14-15, 25-26, 34-37, 40-42
 ripresa audiovisiva / cinematografica / televisiva 6, 59, 61-65, 84, 100, 112n, 118, 143-144, 147, 149 ripresa (musicale) 79
 ripresa (sonora) 101, 124, 127
 riproducibilità 4, 22n, 49, 57, 64, 110, 125-127, 132n
 riproduzione 4, 33-34, 50, 100, 109, 127
 riproduzione cinematografica 131-134
 riproduzione fotografica 25n, 57, 95
 riproduzione sonora 52, 124
 ritmo/ritmico 5, 10, 12-13, 15, 17 e 17n, 21, 27, 44 e 44n, 61, 63, 76-78, 116-118, 122-123, 144n, 146
 rock 109, 114

schéma 15 e 15n
 scrittura 4, 9, 12-15, 17, 22n, 26-28, 31, 34, 45, 73-74, 78, 81-82
 scrittura fonetica 85
 scrittura musicale 15, 85, 93, 96, 98, 100, 123
 segno 6, 16n, 73, 75, 81-82, 85, 93, 96, 101
 semantico 39, 74-75, 120, 123, 142
 simulacro 4, 57, 113, 127
 sincronizzazione 61-63, 119, 145, 148n
 sinestetico 117
 spazialità 117
 spazializzazione (del suono) 87, 116
 sperimentazione 4-5, 73-75, 77n, 96, 98, 99, 105
 sperimentazione vocale 82-83, 85, 87-88
 spettacolo 5, 10-11, 13-14, 21-24, 26-36, 38-39, 41-42, 45, 57, 121, 138-140, 142, 146-147
 spettatore 9, 16n, 23n, 29, 31-33, 51, 58, 60-62, 69, 114, 117-119, 121, 124-125, 127-128, 131, 133, 137, 140-141
 audiospettatore 61
 stasimo 10, 15
 stile 5, 12n, 49-50, 52, 54, 57-59, 61-62, 64, 67, 69, 76-77, 83-84, 111, 118, 140-141
 strofa 116, 118-120, 122-123
 strofe 12-14
 studio di registrazione 53, 63, 109, 119
 suono/sonoro 2, 4-6, 13, 22, 50, 52-53, 57-58, 61, 64, 67, 69, 73-79, 81-88, 93-96, 98-102, 104-105, 110, 112-117, 121n, 124, 128, 138, 143, 148

 tattile 57, 115
 teatro/teatrale 1-3, 5-6, 10-11, 14-15, 21-24, 28-44, 55, 62, 74, 87-88, 121, 132-138, 140-142, 145-146, 148-149
 teatro antico 4, 5n, 9-11, 14-17, 21-24, 28-34, 36-37, 39-45
 teatro cambogiano 13n, 14n
 teatro di regia 142
 teatro musicale 9, 74, 87
 studi teatrali 1
 tecnica/tecnico 4, 14-15, 28, 43, 49-50, 52, 58-59, 61, 65, 74, 79, 82, 84-85, 87, 100-102, 104-105, 109-110, 112, 116, 119, 122-123, 125-127, 132 e 132n, 134, 137-138, 143
 tecnico (audio) 68, 101
 tecnologia/tecnologico 4, 6, 11, 17, 22 e 22n,

- 31, 44, 50, 57, 82, 99, 109, 110-112, 114-115, 117-118, 125n, 127-128, 131
- telecamera 63, 65, 67, 113
- televisione/televisivo 6, 49, 51, 53, 59, 63-68, 112, 117-120
- testimonianza 5, 15, 17, 33, 38, 39, 51, 75, 76, 78n, 87 e 87n, 99, 114, 115, 118, 119, 123-126, 132, 143
- testo/testuale 1-6, 9n, 11-17, 21-22, 25-28, 30, 34, 36-37, 40-45, 49, 51-53, 59-61, 63, 68-69, 73-75, 77-79, 81-87, 93, 95-96, 100, 109e 109n, 111-112, 114-115, 120-124, 133, 140-145, 147-148
- audiotesto 75, 85, 87
 - fonotesto 75, 87
 - intertestuale 49
 - multitestualità 75, 86
 - paratesto/paratestuale 60, 78
- testualizzazione 5, 26-28, 31, 33, 40, 42, 45-46, 75
- timbro/timbrico 67, 78, 87, 104-105
- tocco 52, 61-62, 67
- tòpos* figurativo 5, 40
- traccia 4-6, 9n, 12-13, 17, 28, 32, 34, 45, 51, 53-54, 56, 73-74, 82, 85-87, 94 e 94n, 96, 99-101, 104-105, 113 e 113n, 115, 124-125, 148-149
- tragedia 9-10, 14-15, 17n, 21, 25n, 28-29, 31-33, 35-39, 135, 142
- tragediografo 14, 28-30, 35, 39
- tragodòs* 11n, 29, 35-36, 41
- trasmissione 96, 116
- trasmissione manoscritta 26n, 28n, 42-43, 45
 - trasmissione orale 13, 26n, 28n
 - trasmissione radiofonica 53
 - trasmissione televisiva 64-65, 68
- verbale 13 e 13n, 16 e 16n, 22, 34, 41-42, 44, 77-79, 81-87, 96, 111, 113, 121-123, 135-136, 143
- post-verbale 85
 - pre-verbale 85
- verso (poetico) 11-14, 40-41, 76, 123, 135
- vocale (fonema) 76, 78-79, 83
- vocalico 73-75, 77
- vocalità 83 e 83n, 88
- vocalizzazioni 83-85
- voce/vocale 4-5, 12-13, 29n, 50-51, 53-57, 66, 73-77, 81-88, 94, 109, 116, 122, 124, 132, 134, 138, 142, 145, 147
- voce estesa 84n

Abstracts e note biografiche

Abstracts and short bios

E. ROCCONI: *Prima della 'prima': registrare la performance dei drammi greci antichi*

Parole chiave: teatro greco antico; musica greca antica; ritmica greca antica; danza greca antica.

La multimedialità del teatro greco antico, spettacolo che comprendeva parola, gestualità, danza e musica ed era originariamente concepito per una sola rappresentazione, pone molti problemi a chi voglia indagare la 'registrazione' delle sue diverse componenti costitutive. Il presente contributo indaga alcune possibili modalità di registrazione delle componenti performative dell'evento teatrale durante la fase dell'allestimento (cioè prima della 'prima') valutando la possibilità che, in virtù della natura ritmica e melodica della lingua greca antica e del carattere descrittivo e/o perlocutorio delle didascalie sceniche contenute nel testo, gli autori inscrivessero musica e gestualità nel codice linguistico. Fu probabilmente l'alto livello di performatività insita nel testo in sé a non aver per lungo tempo fatto percepire come necessaria l'elaborazione di una tecnologia di registrazione specifica per le sue diverse componenti multimediali.

E. ROCCONI: *Before the 'Premiere': Recording the Performance of Ancient Greek Dramas*

Keywords: ancient Greek drama; ancient Greek music; ancient Greek rhythmic; ancient Greek dance.

Ancient Greek theatre, a multimedia spectacle originally conceived for a unique performance which involved words, gestures, music and dance, raises many problems for scholars investigating the 'recording' of its different components. This paper explores some ways of recording the performative elements of the plays during their theatrical staging (meaning before the 'premiere'). It examines the possibility that, given the rhythmic and melodic nature of ancient Greek language and the descriptive and/or perlocutionary character of scenic information within the texts, the authors could inscribe music and gestural expressiveness into the linguistic code. The high level of performativity implied in the ancient texts probably delayed the need to develop a specific technology for recording the different multimedia components of Greek theatrical plays.

Eleonora Rocconi è professore associato di Lingua e letteratura greca presso l'Università di Pavia (Cremona). È tra i soci fondatori di *MOISA. International Society for the Study of Ancient Greek Music and its Cultural Heritage* e membro dell'Editorial Board di *Greek and Roman Musical Studies*, la prima rivista specialistica nel campo della musica greca e romana. I suoi interessi di ricerca comprendono la musica greca antica e il teatro.

Eleonora Rocconi is associate professor of Ancient Greek Language and Literature at the University of Pavia (Cremona). She is charter member of *MOISA. International Society for the Study of Ancient Greek Music and its Cultural Heritage*, and member of the editorial board of *Greek and Roman Musical Studies*, the first specialist periodical in the fields of ancient Greek and Roman music. Her research interests focus on ancient Greek music and drama.

F. MONTANA: *Drammi greci: dallo spettacolo 'monouso' all'idolo testuale*

Parole chiave: teatro greco antico; *performance culture*; oralità; auralità; registrazioni scritte.

L'articolo propone una definizione tipologica delle registrazioni scritte del teatro greco antico, basata su testimonianze letterarie, epigrafiche e iconografiche e sul dibattito critico corrente intorno a numerose questioni collegate. In primo luogo viene preso in considerazione il contesto storico di auralità e *performance culture* caratteristico dell'Atene classica (V-IV secolo a.C.), successivamente si esaminano sia la diffusione delle riprese teatrali, sia lo sviluppo della lettura privata di letteratura scritta e la nascita della filologia nell'età ellenistica (III-I secolo a.C.). La tipologia proposta si articola in registrazioni 'prolettiche', come l'autografo e i copioni realizzati per gli esecutori (attori, coro), e registrazioni 'analettiche', come copioni per riprese postume, edizioni filologiche e copie destinate alla lettura privata. Ne deriva la necessità di una riconsiderazione degli scopi, degli obiettivi e dei mezzi tradizionali della filologia classica, quando essa si rivolge alle opere del teatro attico antico.

F. MONTANA: *Greek Dramas: From the 'Single-Use' Performance to the Textual Idol*

Keywords: ancient Greek drama; performance culture; orality; aurality; written records.

The article proposes a typological definition of the written records of ancient Greek drama, based on literary, epigraphic and iconographic testimony, and on the most up-to-date critical debate on several related topics. Firstly, the historical context of aurality and performance culture, that is characteristic of classical Athens (5th-4th centuries BC), is considered. The focus then shifts to the spread of (re)performances as well as to the development in the private reading of written literature and the birth of philology in the Hellenistic era (3rd-1st centuries BC). The suggested typology includes 'proleptic' records, such as the autograph and the scripts copied for performers (actors, chorus), and 'analeptic' records, such as scripts for posthumous reperformances, scholarly editions, and copies for private reading. The essay underscores the need for a reassessment of the traditional aims, targets and means of classical philology regarding the products of ancient Attic drama.

Fausto Montana è professore ordinario di Lingua e letteratura greca all'Università di Pavia. Ricopre incarichi in varie istituzioni e progetti di ricerca, fra cui la *Société Internationale de Bibliographie Classique*, l'*Année Philologique*, il *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, i *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris Reperta*. I suoi campi d'interesse prevalenti sono il teatro attico e la filologia antica.

Fausto Montana is a full professor of Ancient Greek Language and Literature at the University of Pavia. He is a member of various institutions and research projects such as the *Société Internationale de Bibliographie Classique*, the *Année Philologique*, the *Lexicon of Greek Grammarians of Antiquity*, the *Commentaria et Lexica Graeca in Papyris Reperta*. His main interests are in Attic drama and ancient scholarship.

A. CECCHI: *Arturo Benedetti Michelangeli tra media, stile e discorso: la circolazione della performance musicale*

Parole chiave: produzione discografica; produzione audiovisiva; registrazione; rimediazione; aura.

Il saggio affronta la performance del celebre pianista Arturo Benedetti Michelangeli dal punto di vista della sua circolazione, e in particolare del suo coinvolgimento in produzioni legate ai diversi

media: dai primi dischi 78 giri alle registrazioni digitali e ai CD, dai cortometraggi alle trasmissioni televisive, dalle interviste ai libri che lo riguardano, incluse le rimediazioni del suo suono e della sua immagine, le recenti edizioni complete e le commemorazioni televisive. Nel fare questo il saggio si concentra anche sulla performance della identità di Michelangeli, del suo stile individuale, che include la sua concezione del testo musicale inteso come partitura scritta. In ogni caso, la 'persona musicale' di Michelangeli viene discussa in quanto rappresentata attraverso i media. La performance di questa 'persona mediale' viene presa in considerazione a più livelli in quanto aspetto del discorso culturale, del quale il saggio partecipa consapevolmente, adottando una procedura 'immersiva' rispetto alle pratiche e ai prodotti mediali.

A. CECCHI: *Arturo Benedetti Michelangeli, Between Media, Style and Discourse: The Circulation of Musical Performance*

Key words: recording; record production; audio-visual production; remediation; aura.

This chapter deals with the performance of the celebrated pianist Arturo Benedetti Michelangeli from the point of view of its circulation, and particularly, in terms of its involvement in media productions. These range from the early 78 rpm records to the digital recordings and CDs, from short films to TV broadcasts, from interviews to books about the pianist, including re-mediations of his sound and image, recent 'complete editions' and TV commemorations. In so doing, the chapter also focuses on the performance of Michelangeli's identity and individual style, which comprises his concept of the musical text as written score. However, Michelangeli's 'musical persona' is discussed insofar as it is represented in the media. The multi-level performance of this 'media persona' is considered as part of the cultural discourse, in which this chapter consciously participates by adopting an 'immersive' procedure with respect to media practices and products.

Alessandro Cecchi è ricercatore di Musicologia e Storia della musica all'Università di Pisa. Partecipa ai comitati editoriali delle riviste *Analitica* (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) e *Archival Notes* (Fondazione Giorgio Cini, Venezia). Suoi principali ambiti di ricerca sono la storia della teoria e dell'analisi musicale, l'estetica musicale, la musica per film e i media audiovisivi.

Alessandro Cecchi is a lecturer in Musicology and Music History at the University of Pisa. He is member of the editorial boards of the scholarly journals *Analitica* (Gruppo Analisi e Teoria Musicale) and *Archival Notes* (Fondazione Giorgio Cini, Venice). His main research interests are: the history of music theory and analysis, musical aesthetics, film music and audiovisual media.

M. GARDA: *La traccia della voce tra poesia sonora e sperimentazione musicale*

Parole chiave: sperimentazione vocale; notazione; poesia sonora; Luciano Berio; Cathy Berberian; Luigi Nono.

L'articolo affronta la sperimentazione vocale, in modo particolare l'uso della voce senza le parole, nel ventesimo secolo, allo scopo di delineare lo spazio che si estende tra le arti performative, quali la poesia sonora e la musica vocale, il teatro di parola e il teatro musicale. La sperimentazione vocale comporta una riflessione sulla voce e con la voce, che corre in parallelo con l'interesse filosofico e linguistico per la sua natura elusiva e il suo potenziale comunicativo ed espressivo. Questi esperimenti mostrano come la voce 'lavori' tanto nella dimensione linguistica del significato, quanto in quella materiale del suono. Basandosi su esempi tratti dalla nascente poesia sonora (Hugo

Ball e Kurt Schwitters) fino alla sperimentazione compositiva e vocale degli anni Sessanta (Luciano Berio, Cathy Berberian, Luigi Nono), si prendono in considerazione differenti tracce di registrazione scritte o mediatizzate, che illustrano una complessa interrelazione tra composizione, performance e notazione. Da quest'indagine emerge l'abbozzo di una nuova mappa della vocalità, nella quale i confini tra linguaggio, declamazione e canto, ambito pre- e post-linguistico, corpo e linguaggio, poesia, musica e teatro, sono costantemente messi alla prova ed elusi.

M. GARDA: *The Trace of the Voice Between Sound Poetry and Musical Experimentation*

Keywords: vocal experimentation; notation; sound poetry; Luciano Berio; Cathy Berberian; Luigi Nono.

The article tackles vocal experimentation, particularly the voice without words in the 20th century, in order to outline the space between the performative arts such as sound poetry and vocal music, drama and music theatre. Experimenting with the voice involves a reflection on the voice and with the voice, which parallels the philosophical and linguistic concern about its elusive essence and expressive and communicative potential. Such experiments show how the voice 'works' in the linguistic dimension of the meaning as well as in the material one of the sound. Drawing on examples from early sound poetry (Hugo Ball and Kurt Schwitters) to vocal and compositional experimentation of the Sixties (Luciano Berio and Luigi Nono), different traces of scriptural or mediatized 'recording' are taken into consideration, showing a complex interrelationship, between composition, performance and notation. From this research a new map's draft of vocalicity emerges, in which the borders between speech, declamation and chant, pre- and post-linguistic realm, body and language, as well as poetry, music and theatre are constantly challenged and eluded.

M. GARDA è professore associato di Estetica musicale e Sociologia della musica presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali in Cremona, Università di Pavia. E' l'autrice di due libri *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea del Settecento musicale* (1995) e *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (2007). I suoi recenti interessi di ricerca sono la performatività della voce e la teoria del gesto vocale.

M. GARDA is a associate professor of Musical Aesthetics and Sociology of Music at the Department of Musicology and Cultural Heritage in Cremona, University of Pavia. She is author of two books *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea del Settecento musicale* (1995) and *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (2007). Her recent research interests are in the performativity of the voice and in the theory of vocal gesture.

I. PUSTIJANAC: *Cifre di Mario Bertoncini: aspetti performativi della musica sperimentale degli anni Sessanta tra gesto, partitura e registrazione*

Parole chiave: notazione grafica; tecniche pianistiche estese; improvvisazione; indeterminazione; timbro.

Con la preponderante centralità dell'aspetto sonoro/timbrico nelle opere sperimentali degli anni Sessanta nuove dimensioni entrano a far parte del pensiero compositivo. Esse richiedono nuovi approcci di studio, restituiscono all'esecuzione, all'ascolto e alla registrazione dell'opera una posizione significativa nella definizione del suo orizzonte di manifestazione. A partire da *Cifre* di Mario Bertoncini si esamina la natura di queste diverse tracce evidenziando come esse si pongano in

un rapporto sempre più dinamico e complesso con l'opera. Questa ricerca si colloca in quel campo ancora tutto da indagare del rapporto che l'orizzonte delle registrazioni di musica sperimentale instaura con le esecuzioni dal vivo, con i materiali scritti, con le notizie di prima mano condivise con i compositori stessi o con gli interpreti che hanno avuto modo di lavorare con il compositore, e con tutta una serie di ambiti contestuali che in questo tipo d'indagine non possono essere trascurati.

I. PUSTIJANAC: *Cifre* by Mario Bertoncini: *Performance Aspects of Experimental Music from Sixties among Gesture, Score and Record*

Keywords: graphic notation; extended piano techniques; improvisation; indeterminacy; timbre.

The increasing centrality of sonic/timbre aspects in experimental works from the Sixties becomes part of new dimensions in the composers' thinking. These dimensions require new methodological approaches and bring the performance, the listening and the recording to the center of the work's manifestation horizon. The nature of these traces and the dynamic and complex relationship to the artwork is examined through the example of Bertoncini's *Cifre*. The research is part of a new field of studies which focuses on the relationships among experimental music recordings and live performance, written traces, information shared by the composer or the interpreter who collaborates with the composer and a whole palette of contextual purviews which are fundamental to this kind of research.

Ingrid Pustijanac è ricercatrice a tempo determinato del Dipartimento di Musicologia e Beni culturali dell'Università di Pavia. Le sue aree di ricerca principali sono lo studio delle tecniche compositive e della teoria musicale. Si occupa in modo particolare dello studio degli schizzi e dall'analisi del processo compositivo dei compositori del secondo Novecento tra cui György Ligeti, Gérard Grisey, Helmuth Lachenmann, Giacinto Scelsi, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino e altri.

Ingrid Pustijanac is a research professor at the University of Pavia in the Department of Musicology and Cultural Heritage. Her principal fields of research are composition technique and music theory, in particular that of the late 20th century composers such as György Ligeti, Gérard Grisey, Helmuth Lachenmann, Giacinto Scelsi, Luciano Berio, Salvatore Sciarrino, and others, based on sketch studies and analysis of the compositional process.

A. BRATUS: *Performance del/nel testo: per un approccio analitico alla mediazione tecnologica dell'evento performativo nella popular music registrata*

Parole chiave: produzione discografica; autenticazione; aura; tecnologia; Jefferson Airplane; liveness.

I prodotti sonori e audiovisivi dell'industria discografica sono oggetti che basano la loro costituzione su una serie di tracce registrate nel corso della performance, la cui registrazione è il primo passo per i successivi processi di messa in forma e produzione di significati. La conseguenza di tale processo produttivo, a livello analitico, sottolinea la necessità di preservare la distinzione tra l'evento dal vivo e la sua mediatizzazione. In questo capitolo la differenza tra questi due momenti è illustrata sulla base di tre performance mediatizzate di *Volunteers* dei Jefferson Airplane. Questa disamina ha lo scopo di proporre uno schema unitario per l'analisi di prodotti mediali diversi che condividono uno stesso regime di mediazione tecnologica. Oltre a delineare queste coordinate metodologiche, nella conclusione del saggio si discute il valore etico dei processi di mediazione tecnologica e autenticazione.

A. BRATUS: *Performance in/of the Text: For an Analytical Approach to the Mediatization of the Performative Event in Recorded Popular Music*

Keywords: record production; authentication; aura; technology; Jefferson Airplane; liveness.

Audio and video products of the recording industry are objects based on a series of tracks recorded during the performance, the realization of which is the starting point for the subsequent processes of shaping and production of meanings. The result of such a productive process, on an analytical level, underlines the importance of preserving the distinction between the live event and that of its mediatization. In order to address this point, this chapter focuses on three mediatized performances of the same song, *Volunteers*, by Jefferson Airplane. The analysis of this example demonstrates how it is possible to develop flexible schemes that, nevertheless, share a basic common matrix grounded on the same regime of technological mediatization. Besides outlining the best tools for investigating multifaceted relationship between performance and media artefacts, this chapter also discusses the ethical value of the mediatization and authentication processes.

Alessandro Bratus ha conseguito il dottorato di ricerca in Musicologia presso l'Università di Pavia (Cremona), dove svolge la sua attività come ricercatore nel campo della *popular music*. I suoi interessi di ricerca si concentrano sulla musica e i media nella *popular culture* italiana e angloamericana dagli anni Sessanta in avanti. E' il direttore di *Analitica. Rivista online di studi musicali*.

Alessandro Bratus received his PhD in Musicology in 2009 from the University of Pavia (Cremona), where he is currently a lecturer in Popular Music. His teaching and research focus on analytical approaches to music and media in Anglo-American and Italian popular culture since the 1960s. He is the head editor of *Analitica: Online Journal of Music Studies*.

E. MOSCONI: *Davanti alla macchina da presa. La registrazione della performance attoriale nel primo cinema italiano*

Parole chiave: cinema muto italiano; performance attoriale nel cinema; tecnica attoriale teatrale; Ermete Novelli; Edoardo Ferravilla.

L'imbarazzo dei *performance studies* nei confronti del cinema, arte meccanica che non prevede la compresenza di attori e spettatori nel medesimo spazio scenico, viene solitamente superato o attraverso una rimozione del mezzo filmico, oppure attraverso il suo superamento, inglobando l'audiovisivo all'interno di un complesso di tecniche a disposizione del performer. Il saggio intende offrire un contributo al dibattito indagando il rapporto tra grande attore, attore dialettale e cinema muto nel panorama italiano. E' un fenomeno poco indagato quello dell'avvicinamento al cinema, nella fase avanzata della propria carriera, di grandi attori di fine Ottocento / primo Novecento (da Ermete Novelli a Ernesto Ferravilla); esso merita di essere approfondito per cogliere l'orientamento e il pensiero dei vari soggetti – attori, registi, critici - in rapporto alle potenzialità offerte dal nuovo mezzo filmico (si badi: ancora rigorosamente muto). Si tratta semplicemente di una registrazione della performance attoriale, oppure il cinema viene colto dagli interpreti come un linguaggio che richiede una nuova tecnica espressiva? E qual è il rapporto tra recitazione 'in presenza' e mediata?

E. MOSCONI: *In Front of the Movie Camera: The Recording of Performance Acting in Early Italian Cinema*

Keywords: Italian silent cinema; actor's performance in the cinema; actor's theatrical technique; Ermete Novelli; Edoardo Ferravilla.

Cinema, being a mechanical art which does not require the presence of actors and audience in the same space, is rarely taken into account by the performance studies, except as a support device (among others) to live performances. The aim of this paper is to contribute to this challenging debate investigating the relationship between great actor, dialectal actor and silent cinema in Italy. The approach to cinema by the main actors of the late 19th/early 20th century (from Ermete Novelli to Ernesto Ferravilla), in an advanced period of their careers, is a phenomenon which has not been fully inquired. Nevertheless, it deserves a deeper examination in order to grasp the orientation and thought of various subjects – actors, directors, critics – in relation to the potential offered by the new medium of film, still strictly silent. Two questions emerge: was cinema simply the record of the actor's performance or was it a language requiring a new expressive technique? Which were differences and similarities between live and mediated acting?

Elena Mosconi è professore associato di Storia del cinema presso l'Università di Pavia, sede di Cremona. Fra i suoi interessi di ricerca vi sono il cinema muto, il cinema italiano e il rapporto tra cinema e forme sonore. Ha scritto *L'impressione del film* (Premio Limina, 2006) e ha curato, tra gli altri, *Cinema e sonoro in Italia* (1945-1970), «Comunicazioni Sociali» (2011), con Massimo Locatelli.

Elena Mosconi is associate professor of History of Cinema at the University of Pavia (Cremona). Her research interests focus on silent cinema, Italian cinema and the relationship between cinema and sonorous forms. She wrote *L'impressione del film* (Premio Limina, 2006) and edited, among other titles, *Cinema e sonoro in Italia* (1945-1970), «Comunicazioni Sociali» (2011), with Massimo Locatelli.

Registrare la performance **Testi, modelli, simulacri tra memoria e immaginazione**

a cura di Michela Garda ed Eleonora Rocconi

Abstract

La diffusa esigenza di oltrepassare la polarizzazione tra testo e performance richiede una riflessione sulle forme storiche della loro relazione. Questo libro si propone di integrare orizzonti disciplinari diversi impegnati nel confronto storico e teorico tra differenti modalità di testualizzazione nelle arti performative (poesia, teatro, musica e loro combinazioni). L'ambiguità del termine 'registrazione' sollecita l'attenzione per le molteplici implicazioni concettuali delle tecnologie impiegate per salvare le testimonianze della performance nella sua complessità, dalla civiltà orale/aurale all'attuale era digitale.

I saggi contenuti in questo volume si collocano sui due versanti opposti del continuum storico: il teatro greco antico, in quanto incunabolo della tradizione teatrale e musicale occidentale, e le innovazioni artistiche e tecnologiche del Novecento, nell'ambito della poesia sonora, della sperimentazione musicale, della *popular music*, della cinematografia e dell'audiovisivo.

Parole chiave

Performance; registrazione; teatro musicale; poesia sonora; musica sperimentale; *popular music*; fonografia; cinema e audiovisivo.

Michela Garda è professore associato di Estetica musicale e Sociologia della musica presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università di Pavia. È l'autrice di due libri: *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea del Settecento musicale* (1995) e *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (2007). I suoi recenti interessi di ricerca sono la performatività della voce e la teoria del gesto vocale.

E-mail michela.garda@unipv.it

Eleonora Rocconi è professore associato di Lingua e letteratura greca presso il Dipartimento di Musicologia e beni culturali dell'Università di Pavia. È autrice del volume *Le parole delle Muse* (2003) e curatrice dell'ebook *I suoni perduti. Musica ed eventi sonori in Grecia e a Roma* (2013). I suoi interessi di ricerca comprendono la musica greca antica e il teatro.

E-mail eleonora.rocconi@unipv.it

**Recording Performances:
Texts, models, simulacra between memory and imagination**

edited by Michela Garda and Eleonora Rocconi

Abstract in English

The widespread need to overcome the polarization text/performance requires a reflection on the historical forms of their relationship. This book aims at integrating the various disciplines engaged in the historical and theoretical comparison between different ways of textualizing performing arts (poetry, theatre, music and their combinations). The ambiguity of the term 'recording' prompts scholarly attention towards the conceptual implications of the technologies used to save the original complexity of the performance, from the oral/aural civilization to the current digital era.

The chapters aim at opening the discussion on cases at the opposite ends of the historical continuum: the ancient Greek theatre, incunabulum of the Western theatrical and musical tradition, and the artistic and technological innovations of the twentieth-century within sonic poetry, musical experimentation, popular music, cinema and audiovisuals.

Keywords

Performance; recording; musical theatre; sonic poetry; experimental music; popular music; phonography; cinema and audiovisual.

Michela Garda is associate professor of Musical Aesthetics and Sociology of Music at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia. She is author of two books: *Musica sublime. Metamorfosi di un'idea del Settecento musicale* (1995) and *L'estetica musicale del Novecento. Tendenze e problemi* (2007). Her recent research interests are in the performativity of the voice and in the theory of vocal gesture.

E-mail michela.garda@unipv.it

Eleonora Rocconi is associate professor of Ancient Greek Language and Literature at the Department of Musicology and Cultural Heritage of the University of Pavia. She is author of the book *Le parole delle Muse* (2003) and editor of the ebook *I suoni perduti. Musica ed eventi sonori in Grecia e a Roma* (2013). Her research interests focus on ancient Greek music and drama.

E-mail eleonora.rocconi@unipv.it

