

Conservatorio di Musica “F.A. Bonporti” (Trento)

**Dipartimento di discipline musicali ad indirizzo tecnologico in
Nuove Tecnologie e Multimedialità**

Anno accademico 2007-2008

Tesi di Laurea

Nicola Meneghini

“Tu sei soltanto in allarme”

(cinque sequenze in quadro)

radiodramma

Relatore prof. Massimo Priori

*... Un particolare ringraziamento all'autrice del testo **Ida Travi***

per la gentilezza e la disponibilità...

SOMMARIO

INTRODUZIONE.....	pag. 1
PREFAZIONE.....	pag. 2
I.- TESTO	
1. - Analisi esplicativa.....	pag. 3
2. - Analisi tecnico-formale.....	pag. 8
3. - Considerazioni estetiche.....	pag. 14
II. - CONNESSIONI MULTIMEDIALI	
1. - Formalizzazione del rapporto testo-musica.....	pag. 17
2. - Montaggio.....	pag. 21
III. - MATERIALI	
1. - Tecnica di ripresa e registrazione delle voci.....	pag. 23
2. - Aspetti compositivi.....	pag. 24
3. - Oggetti sonori.....	pag. 26
IV. - APPENDICE	
1. - Bibliografia.....	pag. 33
2. - Breve nota dell'autrice Ida Travi.....	pag. 34
3. - Partitura.....	pag. 35

INTRODUZIONE

Oggi come oggi il radiodramma, se si escludono alcune sparute applicazioni soprattutto nel campo della teatralizzazione di vicende di cronaca moderna e contemporanea, è poco frequentato e comunque ha dismesso le vesti di linguaggio di ricerca d'avanguardia (almeno nelle radiotrasmissioni di Stato).

La nostra è una civiltà fondata principalmente sulle immagini e il pubblico non è più abituato ad un ascolto diretto, senza mediazioni di sorta. Tuttavia questo non pregiudica la possibilità della conoscenza di un genere che le immagini le costruisce attraverso il suono e la voce, stimolando le proiezioni ipnotiche nell'ascoltatore e che, da un punto di vista estetico, offre ancora moltissime risorse da conoscere ed esplorare.

A prescindere dal processo storico che lo ha visto relegato via via ad un ruolo marginale quasi di subalternità, il radiodramma è ancora attuale e degno di essere proposto non solo nell'ottica di un recupero, nella riscoperta di una tradizione, ma anche come mezzo per proporre nuove soluzioni che utilizzino entità comunicazionali inedite, sia tecnologiche sia semantiche. In questo modo si possono comprendere appieno la modernità e l'attualità di un genere teatrale in grado, ora più che mai, di rendere al massimo livello qualunque tipo di rappresentazione pensata e concepita nell'ottica del racconto. Il contesto dell'elaborato preso in esame è dunque quello di una contemporaneità dove il radiodramma riesce ancora a ritagliarsi una sua propria posizione estetica, intesa come sviluppo e conseguenza di esperienze passate e dove l'apporto delle nuove tecnologie permette di aggiungere inedite ambientazioni espressive, nuove sonorizzazioni, nuovi media, da intendersi come punto d'arrivo subliminale di esperienze passate.

PREFAZIONE

Il fascino irresistibile che hanno sempre esercitato su di me le narrazioni radiofoniche e i radiodrammi, qualunque fosse il genere trattato, molte volte mi ha condotto ad un tale livello di immedesimazione da sentirmi presente nella vicenda come uno spettatore privilegiato. In tale veste potevo notare dettagli riservati e partecipare in prima persona alle emozioni come fossi uno dei personaggi. Era inevitabile che la proposta di sonorizzare un testo in chiave teatrale per una destinazione d'uso di questo tipo suscitasse in me l'entusiasmo più vivo. Oggi come oggi con un semplice note-book è possibile realizzare interamente un lavoro di questo tipo: l'editing audio, la composizione delle musiche, il montaggio sincronizzato al millisecondo, la spazializzazione, sono compresenti e realizzabili direttamente a casa propria senza doversi appoggiare necessariamente alle costosissime apparecchiature di attrezzati laboratori specializzati. Questo mi ha permesso di creare un lavoro completo in ogni sua parte, potendo gestire in prima persona ogni dettaglio, seguendo le varie fasi di ripresa, di registrazione e di elaborazione, avendo sempre tutto l'insieme del lavoro costantemente sotto controllo e realizzando un elaborato completo in ogni sua parte con un dispendio di mezzi davvero contenuto. Ho preferito lasciare le voci il più possibile al naturale, usando particolari riverberazioni ed echi solo quando il testo lo richiedeva. Le musiche sono pensate in una dimensione del tempo inteso come elemento imprescindibile sia come memoria del futuro che come background, sia come raccordo dialettico che come elemento di separazione.

I. - TESTO

'Tu sei soltanto in allarme'

cinque sequenze in un quadro

di Ida Travi

Analisi esplicativa

prima sequenza

1^a scena

Guarda, c'è una finestra¹, un pianoforte aperto con un bicchiere d'acqua sul cofano². E c'è una poltrona. Vicino c'è un tavolino. una sedia di legno.

Qualcuno ci ha gettato sopra un cencio, forse un golfino rosa.

C'è qualcos'altro dietro la poltrona. C'è qualcosa, ma non vedo bene...

C'è una ragazza³ in piedi, girata di schiena. E' girata di schiena e guarda un piccolo quadro al muro⁴.

2^a scena

Il fatto è che il quadro al muro raffigura un interno molto simile alla stanza in cui è stato appeso : è come un doppio... anche nel quadro c'è un pianoforte con un bicchiere d'acqua poggiato sopra. Il cofano è scheggiato. . Vedi? Quelle partiture stanno per cadere in terra. Anche nel quadro c'è una ragazza.... è ritratta in piedi, di schiena. E' ritratta nel momento in cui gira la testa verso l'artista che l'ha dipinta , si gira piano come attraversata da un pensiero.

3^a scena

Lei si gira⁵. Da una camera, sul fondo, qualcuno sta spiando la scena: si intravede il profilo, in controluce. Fuori è notte.... un albero nero, immobile, sospira.

E' tutto molto strano⁶. Ad un tratto la tenda svolazza, sbatte nel vento, la porta si spalanca e una macchina sparaneve butta dentro la tempesta.

Da dove viene questa tempesta⁷? Non ci crederai... ma di colpo io mi trovo in quella stanza e guardo verso la porta spalancata. E' un attimo! E quando rigiro la testa tutto è finito, in un attimo, tutto è finito. Tu dove sei? Non c'è più neve!.... Dov'è la neve?

1. **Guarda c'è una...**Un testimone esterno (io narrante) sta osservando una stanza e comunica ciò che vede ad un'altra presenza di cui s'intuisce l'esistenza ma che non si manifesta mai essendo solo il destinatario muto delle sue osservazioni.

2. **un pianoforte...** viene qui elencata una serie di oggetti che assumono subito un "peso" particolare in quanto, anche per i richiami che verranno fatti più avanti in un contesto di circolarità diffusa, sembrano essere essi stessi dei protagonisti "vivi" alla pari dei personaggi umani.

3. **C'è una ragazza** ... dentro la stanza, oltre agli oggetti, c'è una ragazza e un uomo che parla dal buio ma del quale non si conosce ancora l'identità.

4. **un piccolo quadro...** la ragazza sta guardando un piccolo quadro appeso al muro. Nel quadro ci sono gli stessi elementi del reale, un doppio nel quale essa può osservare la scena ed osservarsi. Nel quadro inoltre vede l'artista che l'ha dipinta: la ragazza è allo stesso tempo protagonista e spettatrice della scena.

5. **Lei si gira...** La ragazza si gira e smette di guardare il quadro e si gira anche nella realtà perché avverte la presenza di qualcuno nella penombra . S'intravede qualcuno che sta spiando la scena ma la stanza è in penombra e non si vede bene. Fuori della finestra è buio e si vede una pianta (l'identità di questo qualcuno la si capirà solo tra la fine della quarta e l'inizio della quinta sequenza).

6. **E'tutto molto strano...** In quel momento passa una fresa sparaneve che spara la tempesta dentro la stanza, c'è molto vento fuori.

7. **Da dove viene...** In tutto questo cataclisma il testimone esterno (io narrante), non si sa come, si ritrova esso stesso dentro la stanza, testimone e protagonista allo stesso tempo, e lo dice all'altra presenza muta che ascolta. Ma d'improvviso tutto ritorna fermo e non c'è più niente: né tempesta né neve. L'io narrante non vede più il personaggio muto di cui però s'intuisce ancora l'esistenza.

seconda sequenza

1^ scena

Dunque c'è una ragazza in piedi, di schiena. E' ritratta su una tela mentre guarda un piccolo quadro appeso al muro, come se il quadro fosse un orologio...

Come ti dicevo fuori è notte, e un albero nero, immobile, sospira.

Cosa fa quella ragazza, ferma in quella posa? Certo l'artista l'ha dimenticata...

E io, che ci faccio lì ⁸?

Guardo bene e vedo che c'è un uomo. L'uomo parla dal buio:

Sei tornata, dunque ⁹. Hai portato il bambino?

Silenzio.

Ah, eccolo là nella sua culla... Posso vederlo?

La ragazza non risponde.

Dorme?

La ragazza non risponde.

2^ scena

Una minaccia ha invaso la stanza ¹⁰, l'acqua fredda nel bicchiere.

Il pianoforte geme con un suono disumano, sembra un animale ferito...

Qualcuno ha uno scatto d'ira sull'ultima nota. Qualcuno si è alzato di colpo.

Adesso le cose sono ferme ¹¹ in una specie di terrore, ma sopra lo sgabello c'è come un cuscino d'aria...

E dietro la porta, un colpo di tosse, una risatina. Qualcuno bisbiglia nell'anticamera della notte...Ti annoio?

3^ scena

L'uomo è vecchio ¹², e indica il pianoforte con un cenno della testa:

Così... non suoni più! Dice (narrante)

La ragazza non risponde, prende il golfino dalla sedia e lo indossa piano.

Ah dovresti vederlo ¹³... E' un tenero golfino rosa con cinque bottoni blu.

E il vecchio le dice: *di la verità... credi ancora che io sia pazzo?*

Allora... lo credi? E perché non parli?

La ragazza si avvicina alla finestra e sposta un po' la tenda con la mano. (narrante)

Sta lì e guarda l'albero. Ha la frangia molto lunga sopra gli occhi.

8. **E io che ci faccio lì?**... l'io narrante, testimone esterno degli eventi, non riesce a capacitarsi, lui esterno al contesto e semplice osservatore, del fatto di essere presente nella stanza. Da questa posizione "privilegiata" nota un uomo che parla dal buio.

9. **Sei tornata, dunque**... Dall'io narrante si capisce che l'uomo è il padre della ragazza. È lì per vedere il bambino piccolo, suo nipote, ma la figlia non gli risponde mai (da notare la corrispondenza simmetrica tra il testimone I che parla e il testimone II che non parla mai).

10. **Una minaccia ha invaso**... la scena cambia all'improvviso, sembra che ci sia una forza soprannaturale che porta lo scompiglio nella stanza: il bicchiere, il pianoforte sembrano acquisire vita propria. C'è una presenza umana nella stanza che è infastidita da tutto questo marasma e si alza irritata dal suono disumano del pianoforte.

11. **Adesso le cose sono ferme**... all'improvviso tutto si ferma, tutto sembra sospeso nel terrore. Dietro la porta della stanza c'è qualcuno che rumoreggia e bisbiglia "... Ti annoio...". Non si capisce bene chi sia questa presenza, potrebbe essere la stessa che prima si è spazientita nel caos, ma potrebbe anche essere una presenza esterna alla scena (la donna che entra in scena più avanti?).

12. **L'uomo è vecchio**... riprende il dialogo tra il padre e la figlia (ma in realtà si potrebbe dire un monologo perché la figlia non risponde mai). Da notare in questa sezione del testo la continua alternanza, quasi ritmica e interdipendente, tra le osservazioni dell'io narrante e il padre che tenta di comunicare, inutilmente, con la figlia: le informazioni complete al lettore arrivano solo dalla somma dei due contributi dati dalla voce esterna e dal padre. Un esempio si ha quando l'io narrante nota i capelli dalla frangia molto lunga della ragazza e, subito dopo, il commento del padre "Ti verranno gli occhi storti. Con quei capelli".

13. **Ah dovresti vederlo**... l'io narrante nota la bellezza e i colori del golfino rosa con i bottoni blu.. Sembra quasi che la sua attenzione per la drammatica vicenda sia distolta, per un momento, dai colori di questo golf: l'io narrante non è solo un asettico descrittore di eventi ma partecipa anche in prima persona con la sua sensibilità.

terza sequenza

1^ scena

Il vecchio padre esce dall'ombra ¹⁴: (narrante)

Ti verranno gli occhi storti. Con quei capelli ...

Indossa un vecchio pastrano, residuo di guerra. (narrante)

Oh insomma... Parla!

La ragazza non risponde. (narrante)

Lui continua: *Ah, io lo l'ho so cos'è... E' che tu... Tu credi che la mamma... Tu credi che tua madre sia morta per colpa mia! Tu credi che sia colpa mia... Ma non è vero. Io non c'entro niente! Era il suo carattere. Non era mai contenta. Non le andava mai bene niente. Cosa potevo fare!... Le dicevo – vuoi questo? No! Vuoi quello, no!... Io ho la coscienza a posto... Lavoravo. Lavoravo e basta. Solo per voi. E' solo per voi che lavoravo... E' questo è il ringraziamento.*

Un vagito sale dalla culla ¹⁵. C'era una culla dietro la poltrona... non si vedeva. (narrante)

La ragazza si china e si rialza con un piccolo bambino in braccio. Tiene il palmo della mano in avanti, vuol tenere a distanza qualcosa. Si muove piano, arretra ...

E' un animale in posizione di difesa. E' soltanto una vergine con bambino ¹⁶.

Il vecchio dice.

E' sempre stato così. Non ti reggevi a in piedi e già stavi dalla parte di tua madre!

Ti ricordi? ...Ti ricordi, o no...? Una volta lei era lì che piangeva. Era proprio lì, vicino alla finestra... ..e piangeva ...e lo sa solo dio perché piangeva...

Lei era lì ... e piangeva anche quella volta... poi tu sbuchi di colpo dalla sua gonna... Salti fuori e dici: papà, perché non muori?

A questo punto l'uomo piega la testa ¹⁷. (narrante)

...Tu non hai pietà per questo vecchio... Non hai pena... Ma per questo ti ho chiamata!... Tu lo devi sapere: sto per morire!... Devi saperlo! sto per morire.

2^ scena

Quando un uomo sta per morire tutto ne porta il segno, non credi ¹⁸? (narrante)

La lampada, il bicchiere, l'albero fuori.... tutto è un campo grigio, confuso...

Quando qualcuno sta per morire tutto è scheletrito e nudo, non c'è niente che faccia da cornice. Ma sul golfino rosa, se potessero, io lo so, spunterebbero i fiori.

Certo, se potessero sul golfino spunterebbero i fiori... Spunterebbero, come una pennellata. Basta una pennellata... la porta si spalanca ¹⁹ e una macchina sparaneve butta dentro la tempesta. Il quadro si rifà. La ragazza si gira di colpo. Cade il bicchiere. Anche il quadro è per terra. E' un attimo. E tutto è cambiato.

Eppure tutto è uguale. Di nuovo, il sogno era pieno di neve ²⁰.

14. **Il vecchio padre...** In questo passo s'intuisce la ragione dell'incomunicabilità. Per bocca del padre si capisce che la figlia lo ritiene responsabile della morte della madre, lui tenta di discolarsi urlando, per la disperazione e la rabbia, le sue ragioni. Ma tutto è inutile perché il silenzio della figlia non gli concede la benché minima speranza di riconciliazione e perdono.

15. **Un vagito sale dalla culla** ... Spaventata e intimorita dalle urla del padre la ragazza prende il bambino in braccio e protende il palmo della mano come per difendersi: in questo punto è massimo il livello di incomunicabilità tra i due: il padre cerca con violenta disperazione un qualche segno di riavvicinamento ma la figlia risponde con il silenzio più assoluto e interpreta il messaggio del padre come una minaccia.

16. **E' soltanto...** questa osservazione dell'io narrante tende a mettere in evidenza la purezza del gesto di difesa del figlio quasi a rappresentare, idealmente, ogni donna nel suo essere di mamma protettiva.

17. **A questo punto...** il vecchio padre rivela il motivo per cui ha tentato di riconciliarsi con la figlia, sta per morire e ha voluto tentare un'ultima volta di avere un segno di perdono, di affetto. Ma la figlia anche dopo questa rivelazione si mostra totalmente impassibile, quasi disumana.

18. **Quando un uomo...** l'io narrante a questo punto, come da una posizione completamente neutrale e per questo in grado di esprimere delle considerazioni lucide e disincantate, costruisce attorno alla morte imminente del padre una cornice scenica dove gli oggetti stessi (la lampada, il bicchiere...) assumono un colore uniforme e indefinito, di morte appunto. Anche in quest'ambientazione desolata il golfino rosa con i bottoni blu, come nella terza sequenza, con i suoi colori vivi e con l'entusiasmo e la gioia che evocano, crea un contrappunto dialettico per opposti cromatici

19. **...la porta si spalanca...** come in precedenza la macchina sparaneve ripassa sulla strada sparando la tempesta dentro la finestra e riporta lo sconquasso totale nella stanza che ritorna tutta ricoperta di neve.

20. **il sogno era pieno di neve...** come già prima non è mai chiaro se l'ambientazione sia autentica o un semplice volo pindarico.

quarta sequenza

1^ scena

Ma che succede ²¹? Dall'uscio sul fondo entra una donna, parla tra sé e borbotta:
che disastro qui! Hanno messo luci fisse alle pareti. Ogni cosa è coperta da un manto bianco. S'intravede un pianoforte là sotto. In terra c'è un quadro, e i resti d'un bicchiere.

La donna appena entrata ha un grembiule celeste. Alza il lenzuolo. Spalanca la finestra. Raddrizza la sedia. Raccoglie i vetri con le mani, li toglie dalla pozza d'acqua. ...Dice : *i soliti vetri per terra*. Poi prende il quadro. Lo riappende al muro. Lo guarda. Lo guarda bene da vicino nel riverbero diffuso.... Quasi lo tocca col naso.

2^ scena

Anch'io lo vedo quel quadro ²². Lo vedo benissimo!...IO CHI ?

Ah che cosa orribile ²³. Qual è la verità? Ho freddo.. Avevo un golfino rosa? La porta sbatte. Mi giro di colpo. Una minaccia passa per la stanza... Con chi vivo adesso?
E il tempo? Il tempo è quando torna il sole sul cofano del piano. E la culla? ...dov'è finita la culla? C'è qualcosa dietro la poltrona, ma non si vede bene...

Poi, eccolo! entra in scena ²⁴. Prima spiava da dietro la camera... te l'ho già detto, no?
Si vedeva il profilo in controluce.. prima era in controluce e adesso... eccolo!
Entra in scena.

21. **Ma che succede...** l'io narrante ci conduce nello svolgimento della trama. Entra una donna (potrebbe essere una domestica?) e, visto il disastro, il disordine totale, comincia a rimettere in ordine. Gli oggetti da ordinare sono sempre gli stessi già visti prima: il pianoforte, il quadro, il bicchiere (rotto), la sedia. Tutti i gesti della donna sembrano quasi automatici frutto di una routine "i soliti vetri per terra" sembra quasi che facciano parte di una suggestione generalizzata dove ogni componente, umana o oggetto che sia, acquista un proprio spazio e peso specifico.

22. **Anch'io lo vedo quel quadro...** l'io narrante che sta descrivendo con dovizia di particolari la scena, a metà strada tra il reale e l'onirico, sembra essere sprofondato in una crisi d'identità. La confusione dei ruoli, l'ambivalenza degli oggetti, i repentini cambi di scena, il concetto di tempo sospeso in una sorta di apnea senza soluzioni, l'alternanza di reale e sogno l'hanno condotto a uno stato di confusione e disorientamento tale da non saper più riconoscere nemmeno se stesso.

23. **Ah che cosa orribile...** in questo momento l'io narrante sta facendo un feedback di tutto ciò che ha visto. Una specie di vertigine dove gli oggetti, i gesti, le ambientazioni, il tempo sono entità oramai smaterializzate e decontestualizzate. Tutto gira intorno come un vortice, tutto è confuso. Non si capisce fino a che punto l'io narrante sia effettivamente esterno alle vicende che racconta; pare che le sua coompartecipazione alle scene sia solo il frutto di suggestione., una suggestione forte però che lo fa soffrire davvero.

24. **Poi, eccolo! Entra in scena...** l'io narrante comunica all'altro testimone muto di aver visto e riconosciuto il personaggio scorto fin dalla prima sequenza ma che era sempre in controluce e non si poteva ancora riconoscere.

quinta sequenza

scena unica

E' un giovane uomo e cammina nella neve ²⁵.

'Bene'... dice alla ragazza.... 'Bene, bene... Va bene così...Chinati adesso.... mettiti a posto quei capelli... E riprendiamo dal padre... non girare intorno alla poltrona.

Aspetta, non devi guardare adesso dietro la poltrona. Hai freddo?...Va' più lenta quando metti il golf... Va bene, va bene. ...ma non voltarti così di colpo... Rovesci il bicchiere! E non fare la faccia spaventata. Non succede niente... Non aver paura...Non devi aver paura...Bene. Tu non hai paura. Sei solo in allarme. Tu sei soltanto in allarme.'

I fiocchi cadono nella stanza, uno dietro l'altro ²⁶. Loro s'inseguono girando in cerchio, come due animali. Ci sono le impronte nella neve. La ragazza muove la bocca, parla come un pesce.

'D'accordo, rifacciamo... Mi chino ²⁷?Avevo la faccia da paura? Va bene, rifacciamo. Tanto decidi tu!.. - Io non posso cambiare una virgola... Ecco!...io sono qui di spalle, davanti al quadro. Si vede il quadro? ...E' orrendo!... '

Lei continua a parlare-...

'E' orrendo! ...Allora ... tu sbatti la porta e io mi giro un'altra volta.

Va bene. Mi giro... Mi ascolti? ...Brr ,che freddo!... Ma dimmi, che senso ha?

E' tutta una scena. E' tutto inutile!. ...E non stare lì in quel modo! Guarda che sei tu che fai paura! '.....- Lei comincia a indietreggiare :

'Cosa dici? Il tempo?... Cosa vuoi che m'importi del tempo! ...Adesso mi giro, va bene, mi giro – tiene il braccio teso in avanti come se volesse tenere a distanza qualcosa-Mi giro, mi giro...io mi giro...ma tu non buttarmi sulla faccia quel lenzuolo!'

25. **È un giovane uomo**... pare che la presenza, preannunciata fin dall'inizio, sia quella di un giovane uomo.

Dalla quinta sequenza si può evincere che le atmosfere sospese, le ambientazioni oniriche, i flussi e riflussi del tempo, gli oggetti come entità viventi (tipici delle sequenze precedenti), fossero nient'altro che parte di una scena teatrale o filmica. Le parole del giovane uomo non lasciano dubbi, sono il segno evidente che solo l'ultima sequenza è autenticamente vera. Il giovane uomo sembra essere il regista e la ragazza un' attrice che deve seguire, suo malgrado e contro voglia, tutte le indicazioni impartitegli. Pare che anche l'io narrante sia stato tratto in inganno e non si sia reso conto che ciò che intravedeva era il regista di tutto e non una semplice comparsa. Sembra che l'io narrante, esterno a tutto lo svolgersi del racconto, sorta di occhio superiore delle vicende, da come accoglie il giovane uomo dopo averlo riconosciuto lo veda come la soluzione ultima di tutto l'intrico "*eccolo entra in scena*" (finalmente, si potrebbe aggiungere). Ma allora era già consapevole di chi fosse davvero quell'ombra?

26. **I fiocchi cadono**... riprende l'ambientazione di prima ma con un freddo che sembra essere più autentico, più vero.

27. **"D'accordo, rifacciamo**... l'attrice è sul set e molto malvolentieri cerca di seguire il copione e le indicazioni del regista. Pare intimorita dai suoi modi bruschi e violenti e continua a lamentarsi. Anche dalle sue parole, inoltre, è possibile avere una conferma della finzione delle sequenze precedenti "*E' tutta una scena. E' tutto inutile!*." Da notare l'atteggiamento tenuto dall'attrice nei confronti del giovane uomo e regista che sembra riprendere, per analogia, quello avuto dalla ragazza con il padre:

"... tiene il palmo della mano in avanti, vuol tenere a distanza qualcosa..." (terza sequenza)

"...*tiene il braccio teso in avanti come se volesse tenere a distanza qualcosa...*",

quasi a tradire un sentimento di timore nei confronti dell'uomo a prescindere dai ruoli ricoperti e dalle situazioni contingenti.

Analisi tecnico-formale

La prima sequenza è suddivisibile in tre scene. Ogni scena tende a descrivere dei dettagli dei particolari, una sua propria realtà contingente. Le scene si succedono in una sorta di sequenza giustappositiva dove gli elementi sembrano accumularsi, uno dopo l'altro, andando a comporre una specie di mosaico le cui tessere saranno riprese più volte nel corso del racconto.

La prima scena della prima sequenza descrive una situazione ambientale di sostanziale staticità, si nota l'assenza totale di termini che denotino qualsiasi forma di movimento. Quasi subito è evidente un'ambientazione multidimensionale dove la realtà contingente è sovrapposta a un'altra realtà virtuale o complementare. La contrapposizione tra queste due entità è particolarmente evidente nella seconda scena dove la descrizione del "reale" viene completata con la descrizione del contenuto del quadro che risulta esserne un doppio, un sorta di estensione allargata. Sembra quasi che le due dimensioni si completino a vicenda in una sorta di reciproca interdipendenza. A questa dimensione immota fa da contrapposizione la terza scena dove il movimento e il tumulto causato dalla "tempesta di neve" e dal vento portano, improvvisamente, devastazione, disordine e confusione nella stanza "...*Ad un tratto la tenda svola, sbatte nel vento, la porta si spalanca...*" alle quali segue subito una immobilità surreale quasi metafisica "*è un attimo! Quando mi giro tutto è finito, in un attimo, tutto è finito...*"

I personaggi vengono presentati in una circolarità ipnotica dove alle voci dei testimoni (uno che parla e l'altro che ascolta sempre muto) si contrappongono dei personaggi reali "*c'è una ragazza in piedi*" e altri intuiti nell'ombra "*c'è qualcos'altro dietro la poltrona...*" e "*qualcuno sta spiando la scena*" ma non ancora rivelati. La dimensione equivoca del tempo e dello spazio, del reale e del surreale si manifesta particolarmente con il disorientamento e la suggestione che esprime il testimone narrante esterno, che si sente proiettato nella scena esso stesso che un attimo prima vedeva e descriveva "...*ma di colpo io mi trovo in quella stanza...*".

Anche gli "oggetti" descritti sono trattati alla stregua di personaggi viventi che sembrano vivere di

vita propria. Figure retoriche del tipo “*un albero nero immobile, sospira*”, “*la tenda svolazza*”, “*il golfino rosa con i bottoni blu*” concorrono a formare, con i personaggi umani, un tutto fondato, come si vedrà oltre, sull’intenzione di portare nello stesso piano l’entità uomo e l’entità oggetto: gli oggetti sono umanizzati, personalizzati e gli esseri umani vengono via via perdendo il loro peso corporeo, la loro sostanza, oggettivati.

La seconda sequenza continua l’alternanza dialettica tra momenti di totale immobilità e altri dove la tensione e il movimento squarciano la scena come una sorta di meteora. Il nucleo principale è il dialogo diretto tra padre e figlia. Il padre parla e cerca di comunicare ma la figlia, rosa da un antico e insanabile rancore, non è disponibile ad accondiscendere alle sue richieste disperate. La prima scena della seconda sequenza riprende il clima espressivo della precedente. La voce narrante è essa stessa in scena (o almeno si sente tale e si vede lì): descrive dal di dentro ciò che vede, come un protagonista privilegiato anche se proiettato nella scena senza sapere bene come. Le dimensioni del reale e del virtuale, la realtà oggettiva e la realtà contenuta nel quadro si fondono quasi in un’unica dimensione onirica. Gli oggetti interagiscono con i personaggi sempre più da vicino e diventano anch’essi spettatori muti della scena. La ragazza è osservata nella doppia veste temporale e spaziale: è presente in scena e anche nel quadro mentre si gira. Entra e si capisce finalmente l’identità della presenza prima solo intuita, scorta nella penombra: il padre della ragazza. Nella seconda scena gli oggetti sembrano quasi acquisire vita propria “...*l’acqua freme nel bicchiere, il pianoforte geme con un suono disumano...*”. Nella terza scena l’atmosfera metafisica, sempre al limite tra reale e surreale, rende le cose vive, partecipi del tutto “...*adesso le cose sono ferme in una specie di terrore, ma sopra lo sgabello c’è come un cuscino d’aria...*”. Questo cuscino d’aria è la proiezione fisica di una sensazione palpabile che si respira, si percepisce ovunque, anche gli oggetti la “sentono”.

Calata in una nuova veste è da notare la sostanziale impossibilità, incapacità di comunicare dei vari personaggi: nella prima scena i due testimoni in realtà non dialogano mai: uno parla e l’altro ascolta in silenzio (sembra quasi un soliloquio con una presenza metafisica solo immaginaria) e nella

seconda sequenza il padre parla sempre ma non riesce mai ad ottenere alcuna risposta dalla figlia. Sembra emergere l'incomunicabilità dei personaggi, in scena e fuori scena, come leit-motive della narrazione drammatica, del clima espressivo. La ragazza ascolta, suo malgrado, il padre. In questo punto è curioso l'interagire della voce narrante che descrive la scena ma nel contempo partecipa in prima persona con delle considerazioni che ne rivelano quasi le proprie inclinazioni. Ad esempio nel momento estremamente drammatico in cui il padre sta subendo il silenzio della figlia, è curiosa la particolare attenzione dedicata al golfino rosa (descritto con dovizia di particolari) denotando un animo che, pur nella drammaticità del momento, riesce a cogliere dei particolari di per sé poco rilevanti. Sembra quasi che la voce narrante, il testimone esterno, sia esso stesso una presenza femminile: si potrebbe dire che i due, testimone e ragazza, sono quasi in simbiosi. Il silenzio che la ragazza oppone al padre (il quale vuole disperatamente comunicare con lei e desidera solamente di vedere il nipote neonato) e il suo atteggiamento distaccato si concretizza nei gesti, nelle azioni *“la ragazza.. prende un golfino rosa dalla sedia e lo indossa piano...”* e *“..si avvicina alla finestra e sposta un pò la tenda con la mano. Sta lì e guarda l'albero..”* che sono molto più eloquenti di qualsiasi parola.

La terza sequenza è suddivisa in due scene.

La prima scena narra il climax drammatico del dialogo impossibile tra padre e figlia. Il padre, esasperato, tenta d'interpretare il silenzio della figlia come retaggio di un passato pieno di incomprensioni e tensioni con la madre. Così facendo alza ulteriormente la voce spaventando il piccolo nella culla che comincia a piangere. La ragazza, impaurita, lo prende in braccio e si pone in atteggiamento difensivo. È così che il padre ricostruisce una scena, oramai lontana nel tempo, dove l'incomunicabilità tra i genitori (e la figlia che prendeva sempre le parti della madre) era totale. In questo contesto si capisce l'origine del silenzio della ragazza: il padre e la madre non si parlavano ed anzi erano in rottura totale, la figlia (probabilmente condizionata dalla madre) accusava il padre di ogni colpa e, perciò, alleandosi con essa gli era diventata ostile e indisponente. È a questo punto

che il padre rivela di essere sul punto di morire. Il vero motivo della sua visita era proprio questo: di trovare in punto di morte un po' di misericordia e di pietà. Nella seconda scena c'è l'intervento del recitante che commenta in tempo reale ciò che sta accadendo. Il testimone esterno (o esterna?), come già in precedenza, rivela di seguire con un certo distacco gli eventi. Ad una riflessione si potrebbe dire "estetica" sulla situazione psico-ambientale di un'atmosfera piena di morte "... *La lampada, il bicchiere, l'albero fuori..... tutto è un campo grigio, confuso...*" e "...*Quando qualcuno sta per morire tutto è scheletrito e nudo, non c'è niente che faccia da cornice...*", fa da contrappunto l'attenzione semplice, quasi puerile, verso il golfino rosa dai bottoni blu, sul quale, volendo, potrebbero nascere dei fiori colorati "... *spunterebbero come una pennellata. Basta una pennellata...*". In questa sequenza sono da notare una serie di contrapposizioni dialettiche che riguardano varie entità: i colori, che concorrono a rendere l'atmosfera contingente, passano dal grigio diffuso della prima scena, al rosa col blu e ai multiformi colori dei fiori della seconda: sembra quasi che si cerchi di sdrammatizzare una situazione troppo greve, dal peso insostenibile dando un tocco di leggerezza, una specie di apertura, di speranza. La contrapposizione tra il dialogo diretto, drammatico, in prima persona della prima scena e l'intervento asettico del testimone che si esprime in un tono neutro, quasi filosofeggiando in terza persona. Le due situazioni vengono giustapposte l'una all'altra e il momento del "cambio" è quanto mai inaspettato in quanto il reale, diretto, del dialogo si completa con il surreale delle considerazioni dell'osservatore creando un'interdipendenza dialettica. La contrapposizione tra il tempo reale, l'immobilità e la veridicità del dialogo e la situazione caotica, quasi metafisica, dell'ultima parte della 2^a scena dove gli oggetti, come nella prima scena, assumono un peso strutturale e le persone vengono poste sul loro stesso piano, quasi incorporee, senza peso. All'improvviso tutto sembra girare come in un vortice frenetico "... *la porta si spalanca e una macchina sparaneve butta dentro la tempesta. Il quadro si rifà. La ragazza cade di colpo. Cade il bicchiere. Anche il quadro è per terra...*". Tutto è sempre sospeso tra realtà e sogno e non si capisce mai dove prevalga l'una o l'altro, quale sia veramente la

dimensione autenticamente presente. È da notare tra l'altro l'immagine del pennello che si ricollega, come in filigrana, con il pittore della prima scena, del quale anzi sembra esserne un'estensione.

La quarta sequenza, in una sorta di crescendo drammatico, porta alle estreme conseguenze il senso di precarietà diffusa che permea ogni istante, percepito come subalternità di qualcos'altro, d'imponderabile. Il senso di confusione in scena sembra trasfondersi nell'osservatore esterno il quale, come in un circolo vizioso, sembra anch'esso perdere l'orientamento spaziale, temporale e la consapevolezza della propria identità. La sequenza è articolata in due scene anche in questo caso giustapposte dialetticamente. Nella prima scena entra nella stanza una donna (probabilmente la stessa che poco prima rideva e che aveva detto "... *ti annoio ?...*"). Essa trova nel disordine più totale i soliti oggetti di prima che sono ora ridotti ad un ammasso di rovine coperte di neve ma ancora ben riconoscibili "... *un pianoforte là sotto. In terra c'è un quadro, e i resti di un bicchiere...*". Dall'abbigliamento "... *la donna appena entrata indossa un grembiule celeste...*" sembra essere una domestica. Essa comincia a mettere ordine e ripulire tutto e, rimettendolo al suo posto, si sofferma a guardare il quadro. Mentre lo sta guardando s'intuisce il "...*riverbero diffuso...*" che aleggia nell'aria: una situazione di confusione piena di riflessi e di luce, dove gli oggetti, nel caos, sembrano unirsi gli uni con gli altri in una sorta di osmosi. La seconda scena descrive il climax espressivo e il senso di disorientamento provato dall'osservatore esterno che sembra essere letteralmente trascinato, come in un vortice, dentro la scena. Come già in precedenza (vedi prima sequenza terza scena) perde completamente se stesso e la propria identità, il proprio ruolo "... *Anch'io lo vedo quel quadro..IO CHI?...*" e sembra quasi che la voce narrante si trasformi di tanto in tanto in protagonista, partecipando in pieno alle vicende che sta osservando e commentando "... *avevo un golfino rosa...*" il golfino rosa era della ragazza?!? Infine opera una sorta di ricapitolazione, di flashback nel quale tutti gli oggetti, le situazioni ambientali appena osservate e descritte, gli ripassano davanti agli occhi istantaneamente, come una visione.

La scena termina con il richiamo ad un'altra presenza osservata fin dall'inizio (prima sequenza - seconda scena) allorquando nell'ombra era stato intravisto il profilo in controluce di qualcuno. Questa terminazione si raccorda indissolubilmente con l'inizio della quinta sequenza nella quale finalmente viene rivelata la vera identità di questa presenza misteriosa.

La quinta sequenza in apparenza sembra mettere un po' di ordine nelle cose. La presenza misteriosa è infatti un giovane uomo. Questi sembra essere il regista che sta dirigendo la giovane donna. Da ciò s'intuisce che quella di prima era tutta una finzione calata in un set cinematografico o teatrale. Ma anche nella realtà sta nevicando e l'uomo stesso cammina nella neve e "...i fiocchi cadono nella stanza...". Ma ci sono delle affinità e delle incongruenze che fanno pensare a qualcosa di strano, di imponderabile. Il giovane uomo è rivelato fin dall'inizio dalla voce narrante che lo scorge dapprima in controluce e poi lo vede bene. Ma la voce narrante, il testimone esterno, vede qualcosa che non dovrebbe vedere, sembra quasi essere un'entità superiore in grado di osservare tanto la scena recitata quanto la realtà stessa, dove il regista del tutto è esso stesso osservato e valutato da qualcuno che sta sopra, più in alto. Un altro elemento assolutamente rilevante è la sostanziale corrispondenza tra la violenza (disperata) del padre con la figlia in scena e la violenza, gerarchica, del giovane uomo con la ragazza. Sembrano quasi due prospettive diverse di una stessa condizione poco armonica. Anche in quest'ultimo caso, come nei precedenti dialoghi, emerge una latente difficoltà a comunicare tra i due personaggi: la ragazza subisce e sopporta malvolentieri le indicazioni del regista il quale, dal canto suo, non si preoccupa molto di avere delle risposte ma solo di essere ascoltato alla lettera. Peraltro è molto illuminante la frase che gli rivolge vedendola preoccupata e in tensione "...Non devi avere paura... Bene. Tu non hai paura. Sei solo in allarme. Tu sei soltanto in allarme..." che dimostra una certa qual supponenza d'interpretazione dei sentimenti d'angoscia e di tensione che stanno attraversando l'animo della giovane donna.

Considerazioni estetiche

Atmosfere oniriche¹, propense a non artificiosa teatralità, contraddistinguono le “cinque sequenze in un quadro” di “Tu sei soltanto in allarme”, nel corso delle quali Ida Travi mostra un personaggio femminile ritratto nei suoi intensi, contraddittori, rapporti con la figura paterna (che richiama, nel corso di un fallito tentativo di dialogo, quella materna), con la maternità (è presente un bimbo in culla), con un “giovane uomo” desideroso di assicurare (“Non succede niente...Non aver paura... Non devi aver paura. Sei solo in allarme”). Una “ragazza” osserva un “piccolo quadro” riprodotto se stessa, in quel medesimo luogo, nell’atto di essere ritratta dall’artista, mentre “qualcuno”, come nel racconto, “sta spiando”, secondo i canoni di una specie di gioco di specchi che, proprio nella sua illusorietà, mette in rilievo per contrasto vivide dimensioni affettive. Toni inquietanti, a tratti visionari, privi di contenuto ideologico e con sapienza accostati, tendono a non mitiche rappresentazioni del dolore quale uno dei naturali modi di essere: anziché opporgli rigide barriere, l’autrice, consapevole, propone atteggiamenti capaci di non trascurare intime significanze, tali cioè da condurre a prendere atto, fino in fondo, di una condizione suscettibile, in un più ampio contesto, di miglioramento. Bisogna partire dalla perspicua constatazione che non si può “soltanto” essere in allarme, bensì esserlo e basta: risulta, insomma, rifiutata ogni soluzione aprioristica come condizione cui non poter rinunciare. Importante è il percorso tramite il quale si raggiunge una meta, la conquista di quest’ultima consistendo, a ben vedere, in attimi privi di storia e, in ogni caso, mai definitivi: rilevanti risultano molteplici aspetti, ineffabili nel loro impulso vitale, eppure tali da interagire in maniera non infruttuosa. Consapevole delle notevoli difficoltà insite nell’impresa espressiva prescelta, Ida Travi si serve di una scrittura elaborata ad hoc, fusa nel suo stesso oggetto, ritenuta l’unica adatta alla bisogna: prendere in prestito modelli avrebbe costituito tradimento, colpevole rinuncia a un efficace uso di toni peculiari. Affascinanti tratti visionari sono in grado di richiamare, immediati, nodi cruciali proposti con inquieto, pregevole garbo.

1 - in “**Anterem**” n° 73, pagg. 24 e sgg.) ... Carte nel Vento » Febbraio 2007, anno IV, numero 6 » Marco Furia: Recensioni

Ma l'abito su misura di una concezione narrativa come questa non facilmente catalogabile, proprio per sua natura richiama alla memoria istanze poetiche proprie dell'estetica surrealista ed espressionista. Visto in quest'ottica il testo preso in esame se da un lato non concede molti punti di riferimento per una precisa collocazione stilistica, dall'altro integra le due visuali, permettendo di configurare la linfa da cui è scaturito il pensiero, il flusso emotivo, la guida primigenia. Per concepire un testo come questo, infatti, sempre in bilico tra sensibile e illusione, tra coscienza e semicoscienza, dove il dolore e l'incomunicabilità, ovunque presenti, sono paradigmi di un sentire che lascia l'uomo solo davanti a se stesso, nudo di fronte a una sensazione di desolazione senza luce, è inevitabile l'attingere a un bacino di vissuto che affonda le proprie radici proprio nel novecento espressionista e surreale. Ovviamente la quantità e qualità di queste correnti di pensiero è da considerarsi come metabolizzazione, fagocitamento di un flusso onnipresente nella vita quotidiana di tutti i giorni, nella formazione individuale e nel sentire comune. Il saperlo tradurre in parole e il proporlo in una propria interpretazione implica la capacità di calare il vissuto in una piattaforma viva, dove passato e presente convivono in un'unica dimensione. Il testo scritto come anello finale di una catena, come proiezione di un pensiero, come linfa vitale, come frammenti di vita presenti gli uni sugli altri è una mescolanza di sensazioni fatte di passato e di presente. Questo è ciò che anima *"Tu sei soltanto in allarme"*: Ida Travi fornisce una sintesi ideale dove trovano posto istanze estetiche oramai storiche, immerse in una unicità particolare fatta di ricerca e di attenzione e che le fonde, le rigenera per creare qualcosa che "non c'è", qualcosa di totalmente libero da qualunque gabbia stilistica di sorta. In ogni caso è particolarmente utile osservare come la storia estetica del brano sia continuamente presente in filigrana, in nuce, come qualcosa di intrinseco. Osservando infatti i nuclei fondativi, i cardini su cui ruotano i concetti base delle correnti di pensiero accennate si vedrà che, pur decontestualizzando il tutto e seguendo un filo puramente nominale e intenzionale, si potranno cogliere i gesti, le mosse che sono alla base del meccanismo di concepimento di questa creazione.

“Il surrealismo è come un automatismo psichico, un processo in cui l’inconscio, quella parte di noi che emerge durante i sogni, ma anche quando siamo svegli, ci permette di associare libere parole, pensieri e immagini senza freni inibitori e scopi preordinati. La caratteristica comune a tutte le manifestazioni surrealiste è la critica radicale alla razionalità cosciente e la liberazione delle potenzialità immaginative dell’inconscio per il raggiungimento di uno stato conoscitivo "oltre" la realtà in cui veglia e sogno sono entrambe presenti e si conciliano in modo armonico e profondo. Il Surrealismo è certamente la più 'onirica' delle manifestazioni artistiche, proprio perché dà accesso a ciò che sta oltre il visibile. Inoltre esso può comprendere immagini nitide e reali ma accostate tra di loro senza alcun nesso logico”. Se è vero l’assunto secondo cui il surrealismo sviluppa e approfondisce la ricerca che vede nell’immagine non la rappresentazione della realtà ma la rivelazione di tutto ciò che sfugge al mondo della ragione, allora la realtà interiore dell'uomo può essere rappresentata come entità appartenente alla sfera dell'inconscio contemplando, nell'inverosimile, la fusione di realtà e sogno: realtà e sogno si alternano in un gioco delle parti che lascia il lettore disorientato e allo stesso tempo ipnotizzato. In quest'ottica bisogna considerare anche la componente espressionista che, per definizione, usa la propensione a privilegiare, esasperandolo, il dato emotivo della realtà rispetto a quello percepibile oggettivamente compiendo, appunto, una deformazione e distorsione delle coordinate della visione. Il testo preso in esame è pregno di dimensioni di questo tipo in quanto la continua alternanza tra realtà autentica e realtà virtuale (intesa come sogno o come suggestione), la mancanza di precisi punti di riferimento logistici, ambientali e temporali, fanno ricondurre a delle visioni che vanno ben oltre la “semplice” collocazione estetica, per essere consegnate a qualcosa che la trascende, qualcosa che fa parte di un infinito presente fatto di vita reale, colta nella sua dimensione più schietta e per questo più autenticamente tragica, fatta sì di sofferenza pura ma anche di autentica gioia, una dimensione fuori del tempo, infinita appunto.

II. - CONNESSIONI MULTIMEDIALI

Formalizzazione del rapporto testo-musica

- ASPETTI GENERALI -

La musica scritta per “Tu sei soltanto in allarme” di Ida Travi vede l’impiego di più stili e forme espressive: dalla musica acustica pensata per organici tradizionali, alla musica elettronica pura, dall’elaborazione audio delle voci alla spazializzazione stereofonica. Le componenti interagiscono per andare a formare un tutto estremamente eterogeneo ma sostanzialmente uniforme nella concezione e nell’intento “comune” di valorizzare i contenuti del testo. Le musiche nuove acustiche per organici tradizionali quali l’orchestra d’archi, il duo violino e pianoforte, il pianoforte solo o i due pianoforti a quattro mani sono usate, tendenzialmente ma non sempre, per dare un senso di veridicità alle scene dove l’ambientazione e i contenuti siano chiaramente intelligibili. Viceversa in presenza di ambientazioni surreali e confuse, dove il disordine regna su tutte le dimensioni dello spazio e del tempo e dove per questo si creano degli stati d’ansia e di tensione spaventosi, è maggiore l’intervento dell’elettronica pura. In ambedue le situazioni può esserci l’effettistica sulle voci o sugli strumenti che contribuisce a rendere il clima espressivo contingente. In sostanza le due diverse circostanze, “ambientazione reale e descrittiva” e “surreale e drammatica” sono messe in evidenza dal diverso timbro sonoro del commento musicale: l’uno legato alla tradizione (ma in taluni casi rielaborato) l’altro con sonorità nuove non legate a qualcosa di noto o sicuramente conosciuto, rassicurante. Un altro aspetto importante nella miscelazione delle diverse componenti radiofoniche è l’uso del silenzio come momento in cui le voci rimangono sole con il loro suono a raccontare la nudità di quel particolare momento. Oppure gli interludi con sola musica impiegati alle volte come separatori di situazioni, altre volte come “memoria del futuro” perché preannunciano situazioni emotive che si scopriranno di lì a poco. Da notare infine il duplice uso dell’elettronica vista talvolta come sintesi pura e in altri casi come elaborazione audio.

- APPROFONDIMENTI -

Il primo rapporto testo musica “...*Guarda, c'è una finestra...*” vede l'interagire delle voce recitante femminile con gli archi in sottofondo che sono presenti come in filigrana e accompagnano, passo dopo passo, ogni istante della narrazione: dalla descrizione ambientale al commento in prima persona. Il secondo “...*Da dove viene questa tempesta...*” è commentato con il suono degli archi riverberato e, gradualmente, sempre meno acustico per rendere al meglio la mutata situazione ambientale. Il terzo “...*Dunque c'è una ragazza...*” vede l'interagire della voce femminile con il duo violino e pianoforte; è subito avvertibile la netta differenza che intercorre con la scena appena lasciata, tendenzialmente statica, con questa dove il movimento della musica contribuisce a rendere la novità contenutistica: l'avvento in scena dell'uomo. Da notare inoltre come l'attacco della seconda sequenza riprenda, nel testo, il clima espressivo della precedente e invece la musica proponga subito qualcosa di nuovo: le stesse parole, la stessa scena, acquistano così una nuova veste, una nuova luce. Il quarto “...*adesso le cose sono ferme...*” vede l'interagire della voce con l'elettronica: il clima surreale e l'angoscia sono in questo modo resi idealmente. Il quinto “...*L'uomo è vecchio e indica il pianoforte...*” è un lungo e snervante tentativo del padre di comunicare con la figlia. L'atmosfera è resa ancor più drammatica dalla meccanicità del “*piano random*” in sottofondo che, per opposto, nel suo fluire casuale procede in modo totalmente distaccato, sembra quasi che voglia riprendere e continuare l'atteggiamento distaccato della figlia. Il sesto “...*Ah, io l'ho so cos'è...*” procede per giustapposizioni: il silenzio totale che accompagna la disperazione del padre (che ricorda i contrasti con la madre) e il seguente intermezzo del piano che, con una musica dolcissima e proprio per questo tragica, rompe il silenzio drammatico e preannuncia la situazione successiva dove la figlia prende in braccio il bambino per difenderlo. Il settimo “...*È sempre stato così...*” annuncia il climax espressivo: il vecchio padre annuncia la propria morte imminente. La dichiarazione è seguita da un lungo intermezzo elettronico a sottolineare l'impossibilità di parlare ancora, almeno per un certo tempo. Subito dopo, su questo back-ground elettronico la voce

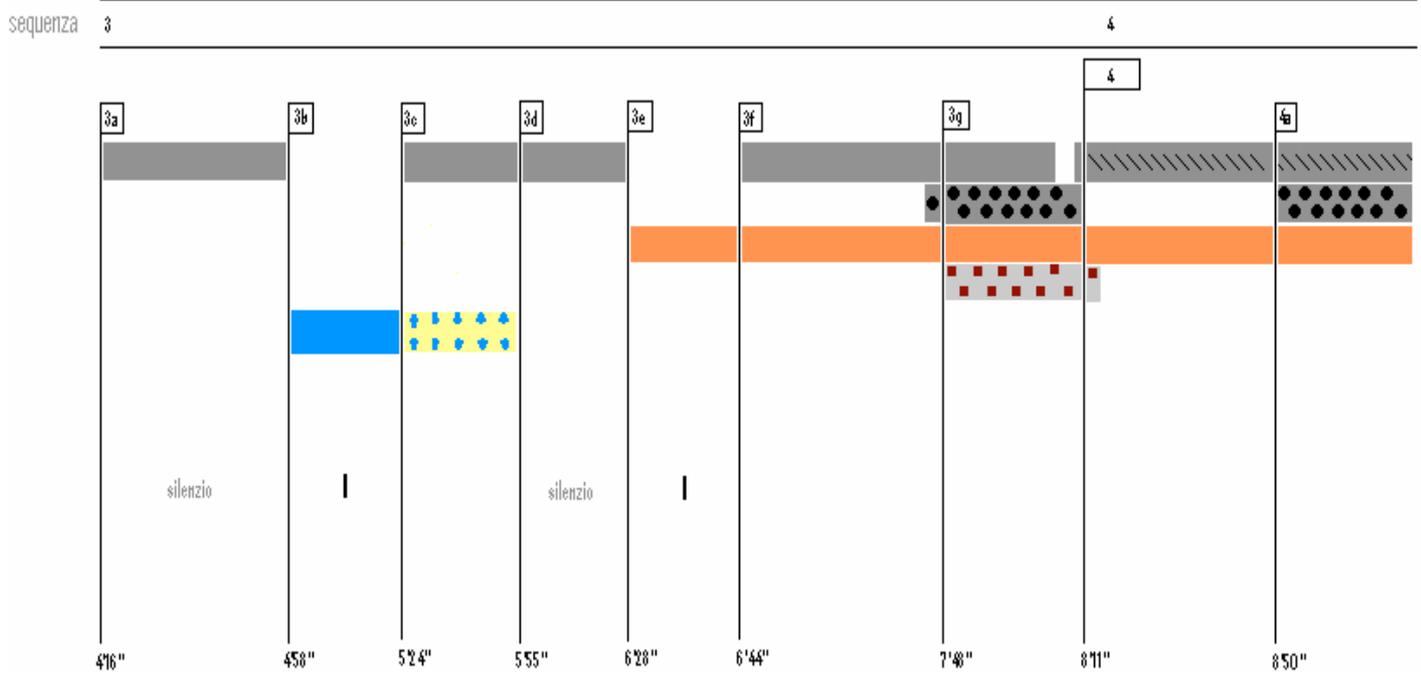
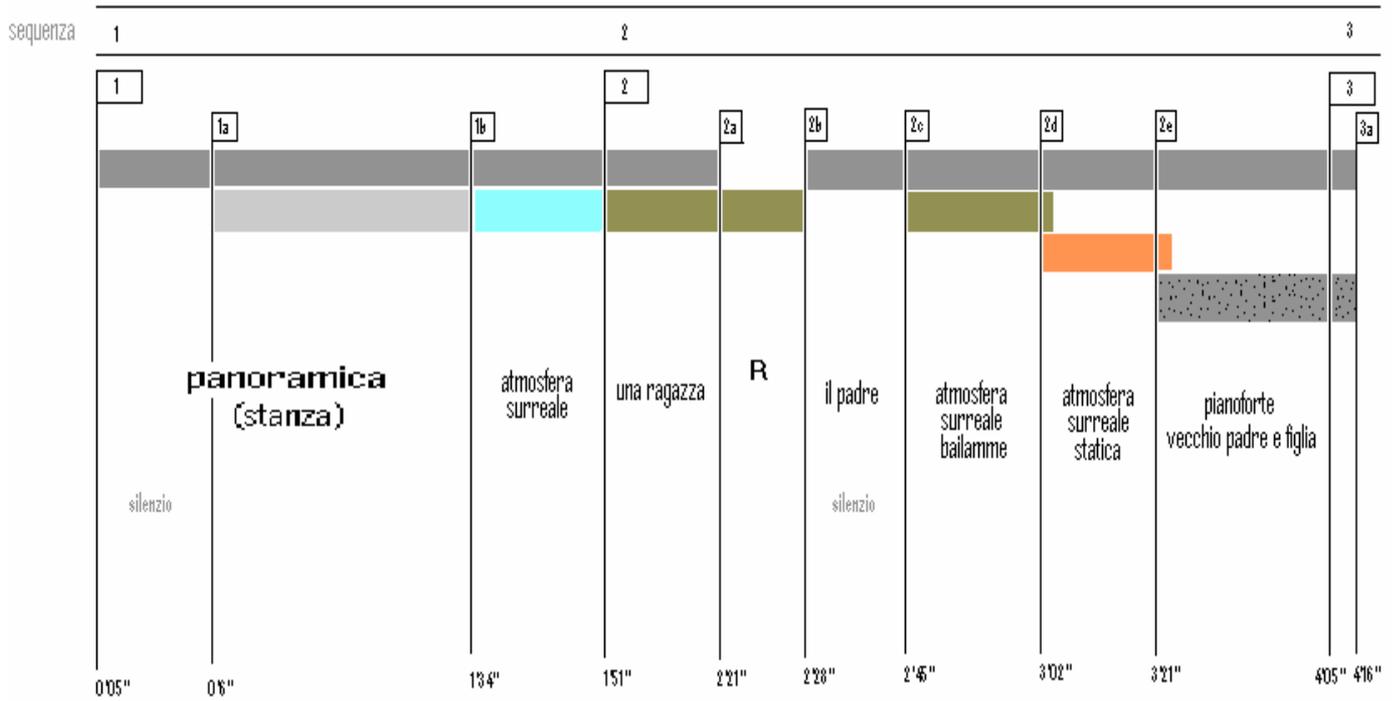
narrante, gelida, commenta la scena dall'esterno. Quando il testo dice "... *la porta si spalanca e una macchina sparaneve...*" all'intervento musicale elettronico in sottofondo si aggiunge un effetto di "modulazione ad anello" sulla voce stessa e l'effetto di "pan" sugli archi riverberati. Questi effetti contribuiscono a rendere l'atmosfera di suggestione e totale confusione che regna in questo momento. Nell'ottavo "...*Ma che succede?...*" la voce recitante in eco è commentata dall'elettronica e dal sommarsi degli effetti appena descritti. L'ottavo vede l'interazione musica-parola come complementarità dialettica: la voce racconta dei fiocchi di neve che girano vorticosamente nella stanza e i suoni dei pianoforti, nell'incedere implacabile della fuga con le note staccate e molto ritmiche, rendono musicalmente la scena della nevicata dando uno slancio, un inarrestabile movimento in avanti, quasi da crescendo, in vista del finale a sorpresa. La coda è come una lunga riverberazione della scena realizzata editando gli archi e il pianoforte in vari modi.

<i>sezioni</i>	<i>tempo</i>	<i>tipologie</i>	<i>genere</i>	<i>note</i>
A	00.00	recitazione, strumenti con elaborazione audio	acustico	Narrazione della sola voce recitante femminile. Ambientazione reale e descrittiva. Back-ground di musiche originali per orchestra d'archi.
B	01.30	recitazione con elaborazioni audio	elettronico	Narrazione della sola voce recitante femminile. Ambientazione surreale e drammatica. Archi riverberati.
C	01.50	recitazione, strumenti con elaborazione audio	acustico	Narrazione della sola voce recitante femminile. Ambientazione reale e descrittiva Musiche originali per Violino e Pianoforte.
D	02.29	recitazione	acustico	Narrazione delle voci recitanti maschile e femminile. Ambientazione reale e descrittiva.
E	02.46	recitazione, strumenti	acustico	Narrazione della sola voce recitante femminile. Ambientazione reale e descrittiva. Musiche originali per Violino e Pianoforte.
F	03.02	recitazione, oggetto sonoro	elettronico	Narrazione della sola voce recitante femminile. Ambientazione surreale. Musica elettronica originale in FM.

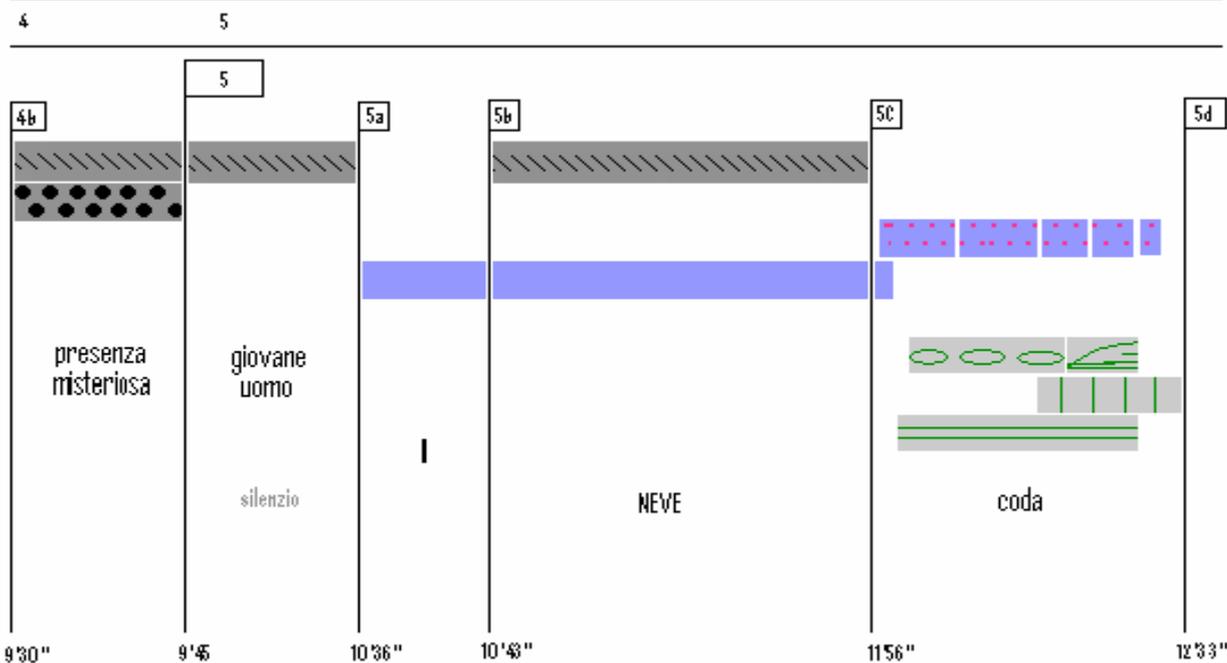
G	03.21	recitazione, oggetto sonoro	elettronico	Narrazione delle voci recitanti maschile e femminile. Ambientazione reale e descrittiva. Musica elettronica (Piano Random). La meccanicità della musica è in opposizione netta con il testo che procede, anzi, sempre con il solito tono espressivo.
H	04.17	recitazione	tacet	Narrazione della sola voce recitante maschile. Ambientazione reale e descrittiva.
I	04.58	Strumenti	acustico	Intermezzo Musica originale per pianoforte
L	05.25	recitazione, strumenti con elaborazione audio	acustico con elaborazione elettronica	Narrazione della sola voce recitante femminile. Ambientazione reale e descrittiva. Musica originale per pianoforte con effetto di riverberazione.
M	05.56	recitazione	tacet	Narrazione delle voci recitanti maschile e femminile.
N	06.28	oggetti sonori	elettronico	Musica elettronica originale in sintesi additiva. Ambientazione surreale e drammatica.
O	06.44	recitazione, oggetti sonori, elaborazione audio	elettronico	Narrazione delle voci recitanti maschile e femminile Ambientazione surreale e drammatica. Back-ground con musica elettronica originale in sintesi additiva. Elaborazione audio della voce femminile tramite “modulazione ad anello” ed effetto di riverberazione”. Elaborazione audio degli archi riverberati con effetto “pan” per spazializzazione stereofonica. Aggiunta dell’effetto “eco” alla voce.
P	09.44	recitazione, elaborazione audio	elettronico	Narrazione delle voci recitanti maschile e femminile Ambientazione reale e descrittiva. Aggiunta dell’effetto “eco” alla voci.
Q	10.35	recitazione, strumenti	acustico	Narrazione della sola voce recitante femminile. Ambientazione reale e descrittiva. Musica originale per due pianoforti a quattro mani.
R	11.53	elaborazione audio	elettronico	Coda Ambientazione surreale. Elaborazione audio degli archi: effetto “metalizer”, “time stretch”, “pitch shift”, “riverbero” e “modulazione ad anello”.

Montaggio

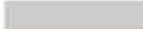
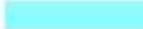
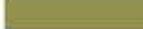
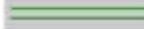
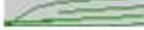
COMPENDIO SCHEMATICO - SUDDIVISIONE FORMALE IN SEQUENZE



sequenza



LEGENDA

- | | |
|--|--|
|  voce recitante |  voce recitante con modulazione ad anello e riverbero |
|  archi |  archi riverberati |
|  archi riverberati |  voce recitante con "eco" |
|  violino e pianoforte |  due pianoforti a quattro mani |
|  musica elettronica |  piano trasposto |
| R = raccordo |  archi edittati al grave |
|  piano random |  archi edittati all'acuto |
|  piano acustico |  archi edittati con modulazione ad anello |
|  piano acustico riverberato |  archi edittati con metalizer |
| I = INTERMEZZO | |

III. - MATERIALI

Tecniche di ripresa e di registrazione delle voci

Microfono CAD ET 2000 a cardiode con filtro antipop.

Posizionamento a V semifrontale, per motivi di interpretazione del testo.

Gli attori sono costantemente equidistanti dal microfono.

I microfoni sono collegati ad un mixer digitale Soundcraft 324

La registrazione è avvenuta con un leggero processore di dinamica: focusrite compounder.

Out del Mixer in scheda di acquisizione audio ECHODIGITAL layla24 collegata tramite PCI card a

Power Mac G4

Software di registrazione Logic Pro 7

La registrazione effettuata su due canali separati:

Registrazione 1

- diretta senza effetti, tranne processore di dinamica di presa (con i due canali separata 1=L, 2 = R)

Registrazione 2

- registrazione stereofonica con leggera riverberazione (processore LPX 15 lexicon).

Ogni registrazione è stata ripetuta più volte per avere più materiale su cui lavorare.

Software per l'editing audio Adobe-Audition 1.5.

Aspetti compositivi

L'analisi delle tecniche compositive riguardano tutte quelle sezioni nelle quali sono stati utilizzati dei procedimenti che prevedevano l'impiego di strumenti acustici (per quanto riguarda le musiche elettroniche si rimanda all'analisi degli oggetti sonori esposte nel capitolo successivo).

Complessivamente ci sono cinque pezzi acustici rispettivamente con il seguente organico:

- primo frammento - orchestra d'archi
- secondo e terzo frammento - violino e pianoforte
- quarto frammento - pianoforte
- quinto frammento - due pianoforti a quattro mani.

Gli strumenti sono impiegati secondo dei canoni estetici classici e non sono previsti, quindi, particolari effetti o estremizzazioni tecniche.

Il primo frammento è concepito in una forma libera che, per l' assoluta aderenza e funzionalità al testo, richiama alla memoria il Lied o il Poema Sinfonico: un tappeto d'archi dove il gesto melodico è sviluppato secondo una procedura di progressivo aggravamento fino alla cadenza finale. L'armonia gira attorno ad una modalità di "mi" ma il cromatismo diffuso ne estende lo spazio linguistico per comprendere atmosfere decisamente dissonanti.

La scrittura del 2° e 3° frammento approfondisce degli stilemi ritmici concepiti secondo un metrica additiva dove le cellule melodiche si sviluppano e si estendono seguendo una logica composita: la somma dei particolari andrà a determinare la forma complessiva di un determinato profilo e non il contrario: la cellula ritmica intesa non come attimo di accentuazione all'interno dell'ordinamento metrico ma come singola tessera di un mosaico. Da un punto di vista armonico il linguaggio verte attorno ad una polarità che richiama ad un uso allargato della modalità dove cadenze su quinte o ottave vuote sono il punto d'arrivo di complessi movimenti cromatici. La modalità è da intendersi come struttura fondante, architettura dentro la quale sviluppare un pan-cromatismo di tipo prismatico dove un singolo intervallo, o al limite anche un singolo suono, può essere considerato

come sorgente dalla quale ricavare poi le varie combinazioni intervallari. Da un punto di vista estetico questo tipo di linguaggio può esser fatto risalire al quel particolare momento storico allorquando, intorno agli anni “10 dello del secolo passato, ci si è trovati in momento di passaggio, di transizione tra la fine del linguaggio tonale e l’inizio della dodecafonia; un segmento di storia dove ognuno poteva auto-determinarsi le proprie regole normative, il proprio lessico e che ha visto in Skrjabin l’esponente più rappresentativo. Proprio questa sostanziale libertà di movimento consente ancor oggi di trovare delle soluzioni personali, di dare la propria interpretazione sulle possibilità combinatorie dei suoni, di affinare un proprio gusto, una ricerca per trovare delle soluzioni aderenti alla propria sensibilità.

Il quarto frammento è invece pensato in un linguaggio assolutamente tonale minore dove gli accordi di settima e di nona trovano delle risoluzioni che, con piccole modifiche, spostano l’asse gravitazionale e ingenerano gustosi effetti sorpresa, per questo può essere assimilato ad atmosfere armoniche di concezione jazzistica.

Il quinto frammento è una fuga “pan-cromatica” a cinque voci. Ogni ingresso del soggetto avviene alla quinta giusta superiore o alla quarta giusta inferiore per cui, ad un certo punto, si ha la presenza del totale cromatico. Il tutto è però ricondotto ad una struttura primigenia di modalità e a questo cromatismo diffuso si contrappuntano delle scale modali ascendenti che ne fanno una struttura dal linguaggio ibrido. La ritmica è sempre molto incisiva, quasi meccanica, e può essere ricondotta a quella forma di Barocco ripensata da Britten in “*The jung persons guide to the orchestra*” opera alla quale il pezzo si ispira.

Un altro elemento da considerare è l’effetto ingenerato dalle note che si susseguono le une alle altre ad una vorticoso velocità dando una sensazione molto vicina al turbinio dei fiocchi di neve di Debussiana memoria (vedi “*The snow dancing*” dai “*Childrens Corner*”).

Oggetti sonori- Elaborazione audio

FILE PARTITURA

Oggetto I - FM realizzata con Csound

FILE ORCHESTRA

```
sr      = 44100
kr      = 4410
ksmps  = 10
nchnls = 1

instr 1

icamp   = p4; ampiezza I portante
icfrq   = p5; freq. I portante
imfrq   = p6; freq modulante
indx    = p7; indice massimo di modulazione
icamp2  = p8; amp. II osc.port.
icfrq2  = p9; freq. II osc.port.
icamp3  = p10; amp. III osc.port.
icfrq3  = p11; freq. III osc.port.

kenvcar linseg 0,p3/2,icamp,p3/2,0; inviluppo d'ampiezza del I oscillatore
kenvcar2 linseg 0,p3/2,icamp2,p3/2,0;inviluppo d'ampiezza del II oscillatore
kenvcar3 linseg 0,p3/2,icamp3,p3/2,0;inviluppo d'ampiezza del III oscillatore
kenvindx linseg 0,p3/4,indx,p3/4,0,p3/4,indx,p3/4,0
acar     foscili kenvcar,1,icfrq,imfrq,kenvindx,1
acar2    foscili kenvcar2,1,icfrq2,imfrq,kenvindx,1
acar3    foscili kenvcar3,1,icfrq3,imfrq,kenvindx,1
out      acar+acar2+acar3

endin

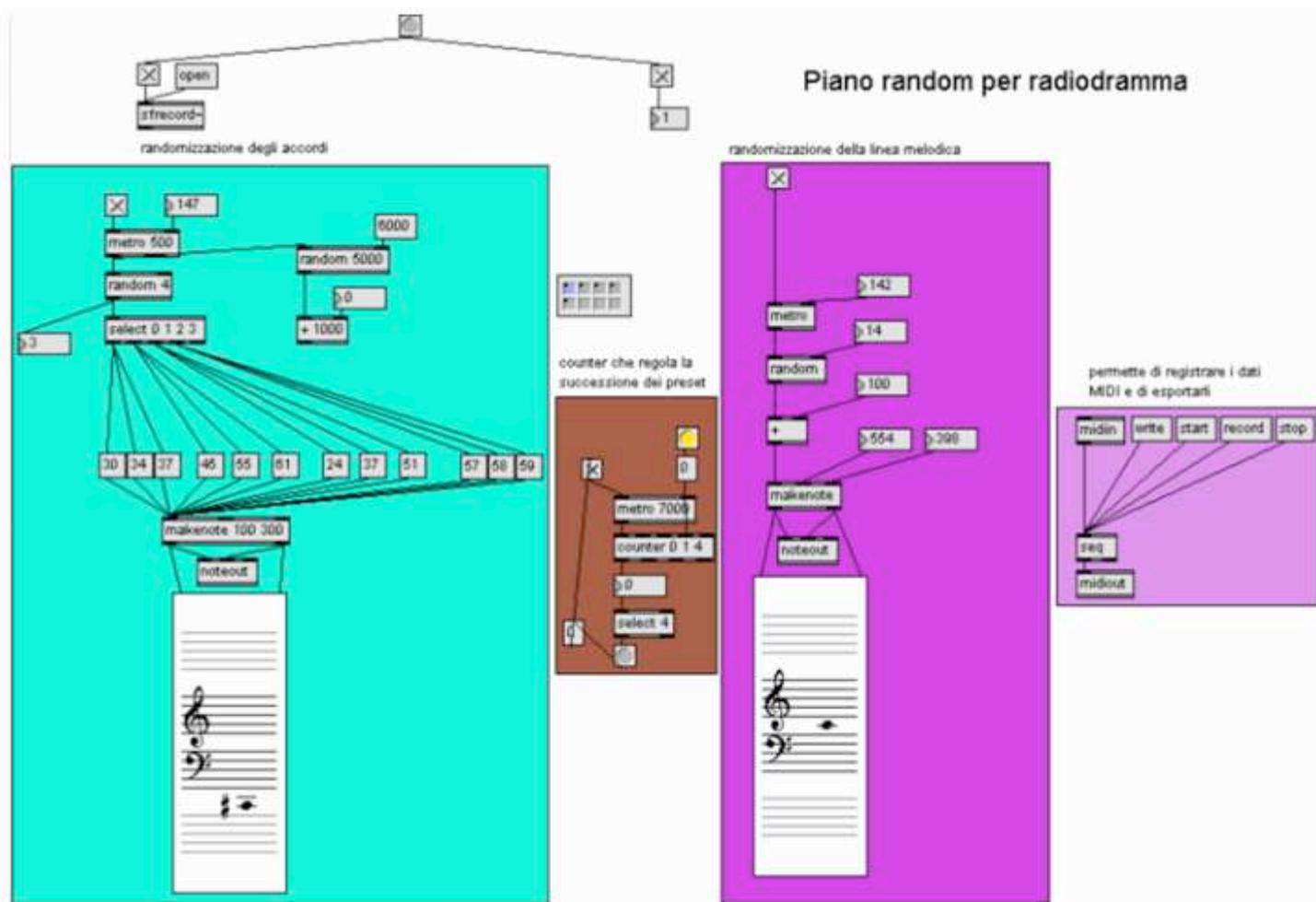
f1 0 4096 10 1

;p1 p2 p3 p4 p5 p6 p7 p8 p9 p10 p11
i1 0 20 100 100 5 12000 200 8000 300 6000
i1 5 . . . 113 . . 258 . 356
i1 6 . . . 107 . . 111 . 117
```

Oggetto II - Piano random realizzato con Max/msp 4.5.1

Descrizione tecnica:

- **makenote~**, primo oggetto da sinistra (azzurro), genera accordi a seconda del settaggio dei valori random.
- **counter** secondo oggetto da sinistra (marrone) regola la successione dei preset.
- **makenote~**, terzo oggetto da sinistra (ciclaminio), genera melodie a seconda del settaggio dei valori random.
- **Seq**, quarto oggetto da sinistra (beige) permette di registrare i dati MIDI e di esportarli.



Oggetto III - Sintesi additiva realizzata con Csound

FILE ORCHESTRA

```
sr      = 44100
kr      = 4410
ksmps  = 10
nchnls = 2
```

instr 1

; strumento 1: 16 armoniche in sintesi additiva ognuna con inviluppo proprio.
; Il picco di ampiezza individuale è calcolato casualmente nella durata della nota (p3)

; generazione di 16 valori casuali fra 0 e 1

```
ipeak1 = rnd(1)
ipeak2 = rnd(1)
ipeak3 = rnd(1)
ipeak4 = rnd(1)
ipeak5 = rnd(1)
ipeak6 = rnd(1)
ipeak7 = rnd(1)
ipeak8 = rnd(1)
ipeak9 = rnd(1)
ipeak10 = rnd(1)
ipeak11 = rnd(1)
ipeak12 = rnd(1)
ipeak13 = rnd(1)
ipeak14 = rnd(1)
ipeak15 = rnd(1)
ipeak16 = rnd(1)
```

; assegnazione dei 16 valori casuali a 16 inviluppi esponenziali

```
; env opcode val1, dur1, val2, dur2 val3
kenv1 expseg .001, p3 * ipeak1, 1, p3 * (1-ipeak1), .001
kenv2 expseg .001, p3 * ipeak2, 1, p3 * (1-ipeak2), .001
kenv3 expseg .001, p3 * ipeak3, 1, p3 * (1-ipeak3), .001
kenv4 expseg .001, p3 * ipeak4, 1, p3 * (1-ipeak4), .001
kenv5 expseg .001, p3 * ipeak5, 1, p3 * (1-ipeak5), .001
kenv6 expseg .001, p3 * ipeak6, 1, p3 * (1-ipeak6), .001
kenv7 expseg .001, p3 * ipeak7, 1, p3 * (1-ipeak7), .001
kenv8 expseg .001, p3 * ipeak8, 1, p3 * (1-ipeak8), .001
kenv9 expseg .001, p3 * ipeak9, 1, p3 * (1-ipeak9), .001
kenv10 expseg .001, p3 * ipeak10, 1, p3 * (1-ipeak10), .001
kenv11 expseg .001, p3 * ipeak11, 1, p3 * (1-ipeak11), .001
kenv12 expseg .001, p3 * ipeak12, 1, p3 * (1-ipeak12), .001
kenv13 expseg .001, p3 * ipeak13, 1, p3 * (1-ipeak13), .001
kenv14 expseg .001, p3 * ipeak14, 1, p3 * (1-ipeak14), .001
kenv15 expseg .001, p3 * ipeak15, 1, p3 * (1-ipeak15), .001
kenv16 expseg .001, p3 * ipeak16, 1, p3 * (1-ipeak16), .001
```

; 16 oscillatori inarmonici

```
;var uscita opcode amp freq funzione
a1 oscili kenv1, p4, 1
a2 oscili kenv2, p4 * 2/3, 1
a3 oscili kenv3, p4 * 3/4, 1
a4 oscili kenv4, p4 * 4/5, 1
a5 oscili kenv5, p4 * 5/6, 1
a6 oscili kenv6, p4 * 6/7, 1
a7 oscili kenv7, p4 * 7/8, 1
a8 oscili kenv8, p4 * 8/9, 1
a9 oscili kenv9, p4 * 9/10, 1
a10 oscili kenv10, p4 * 10/11, 1
a11 oscili kenv11, p4 * 11/12, 1
a12 oscili kenv12, p4 * 12/13, 1
a13 oscili kenv13, p4 * 13/14, 1
a14 oscili kenv14, p4 * 14/15, 1
a15 oscili kenv15, p4 * 15/16, 1
a16 oscili kenv16, p4 * 16/17, 1
```

```
aout1=(a1 + a2 + a3 + a4 + a5 + a6 + a7 + a8 + a9 + a10 + a11 + a12 + a13 + a14 + a15 +
a16) * p5
kpan linseg p6,p3,p7
outs aout1*kpan,aout1*(1-kpan)
endin
```

instr 2

;strumento 1: 16 armoniche in sintesi additiva ognuna con involuppo proprio.

;Il picco di ampiezza individuale è calcolato casualmente nella durata della nota (p3)

;l'ampiezza massima di ogni armonica varia con 1/n

; generazione di 16 valori casuali fra 0 e 1

```
ipeak1 = rnd(1)
ipeak2 = rnd(1)
ipeak3 = rnd(1)
ipeak4 = rnd(1)
ipeak5 = rnd(1)
ipeak6 = rnd(1)
ipeak7 = rnd(1)
ipeak8 = rnd(1)
ipeak9 = rnd(1)
ipeak10 = rnd(1)
ipeak11 = rnd(1)
ipeak12 = rnd(1)
ipeak13 = rnd(1)
ipeak14 = rnd(1)
ipeak15 = rnd(1)
ipeak16 = rnd(1)
```

; assegnazione dei 16 valori casuali a 16 involucri esponenziali

```
; env opcode val1, dur1, val2, dur2 val3
kenv1 expseg .001, p3 * ipeak1, 1, p3 * (1-ipeak1), .001
kenv2 expseg .001, p3 * ipeak2, 1, p3 * (1-ipeak2), .001
kenv3 expseg .001, p3 * ipeak3, 1, p3 * (1-ipeak3), .001
kenv4 expseg .001, p3 * ipeak4, 1, p3 * (1-ipeak4), .001
kenv5 expseg .001, p3 * ipeak5, 1, p3 * (1-ipeak5), .001
kenv6 expseg .001, p3 * ipeak6, 1, p3 * (1-ipeak6), .001
kenv7 expseg .001, p3 * ipeak7, 1, p3 * (1-ipeak7), .001
kenv8 expseg .001, p3 * ipeak8, 1, p3 * (1-ipeak8), .001
kenv9 expseg .001, p3 * ipeak9, 1, p3 * (1-ipeak9), .001
kenv10expseg .001, p3 * ipeak10,1, p3 * (1-ipeak10), .001
kenv11expseg .001, p3 * ipeak11,1, p3 * (1-ipeak11), .001
kenv12expseg .001, p3 * ipeak12,1, p3 * (1-ipeak12), .001
kenv13expseg .001, p3 * ipeak13,1, p3 * (1-ipeak13), .001
kenv14expseg .001, p3 * ipeak14,1, p3 * (1-ipeak14), .001
kenv15expseg .001, p3 * ipeak15,1, p3 * (1-ipeak15), .001
kenv16expseg .001, p3 * ipeak16,1, p3 * (1-ipeak16), .001
```

; 16 oscillatori inarmonici

```
;var uscita opcode amp freq funzione
a1 oscili kenv1, p4, 2
a2 oscili kenv2, p4 * 1.1, 2
a3 oscili kenv3, p4 * 2.2, 2
a4 oscili kenv4, p4 * 1.3, 2
a5 oscili kenv5, p4 * 2.4, 2
a6 oscili kenv6, p4 * 1.5, 2
a7 oscili kenv7, p4 * 2.6, 2
a8 oscili kenv8, p4 * 1.7, 2
a9 oscili kenv9, p4 * 2.8, 2
a10 oscili kenv10, p4 * 1.5, 2
a11 oscili kenv11, p4 * 3, 2
a12 oscili kenv12, p4 * 1.3, 2
a13 oscili kenv13, p4 * 3.2, 2
a14 oscili kenv14, p4 * 1.2, 2
a15 oscili kenv15, p4 * 3.4, 2
a16 oscili kenv16, p4 * 1.1, 2
```

aout2=(a1 + a2 + a3 + a4 + a5 + a6 + a7 + a8 + a9 + a10 + a11 + a12 + a13 + a14 + a15 + a16) * p5

kpan linseg p6,p3,p7

outs aout2*kpan,aout2*(1-kpan)

endin

```
instr 3
;   env  opcode  val1,  dur1,  val2  dur2  val3
   kenv1 expseg .001,  p3/8,  1,    p3 * 7/8, .001
   kenv2 expseg .001,  p3 * 2/8, 1,    p3 * 6/8, .001
   kenv3 expseg .001,  p3 * 3/8, 1,    p3 * 5/8, .001
   kenv4 expseg .001,  p3 * 4/8, 1,    p3 * 4/8, .001
   kenv5 expseg .001,  p3 * 5/8, 1,    p3 * 3/8, .001
   kenv6 expseg .001,  p3 * 6/8, 1,    p3 * 2/8, .001
   kenv7 expseg .001,  p3 * 7/8, 1,    p3/8,    .001
```

```
;var uscita  opcode  amp  freq  funzione
   a1  oscili  kenv1, p4,    3
   a2  oscili  kenv2, p4 + 22, 3
   a3  oscili  kenv3, p4 + 33, 3
   a4  oscili  kenv4, p4 + 44, 3
   a5  oscili  kenv5, p4 + 55, 3
   a6  oscili  kenv6, p4 + 66, 3
   a7  oscili  kenv7, p4 + 77, 3
```

```
   aout3=(a1 + a2 + a3 + a4 + a5 + a6 + a7) * p5
   outs  aout3*p6,aout3*(p6-1)
```

```
endin
```

FILE PARTITURA

```
;funz1  Atime  lunghezza  funz.  n GEN  Ampiezza
f1      0      4096      10     1
f2      0      4096      10     1
f3      0      4096      10     1
```

```
;
;AT  Dur  Freq  Amp  Pan  Pan2
;p1  p2  p3  p4  p5  p6  p7
i1   0   60  220  5000  1   0
i1   50  70  220  5000  .5  0
i1  110  60  220  5000  0   0

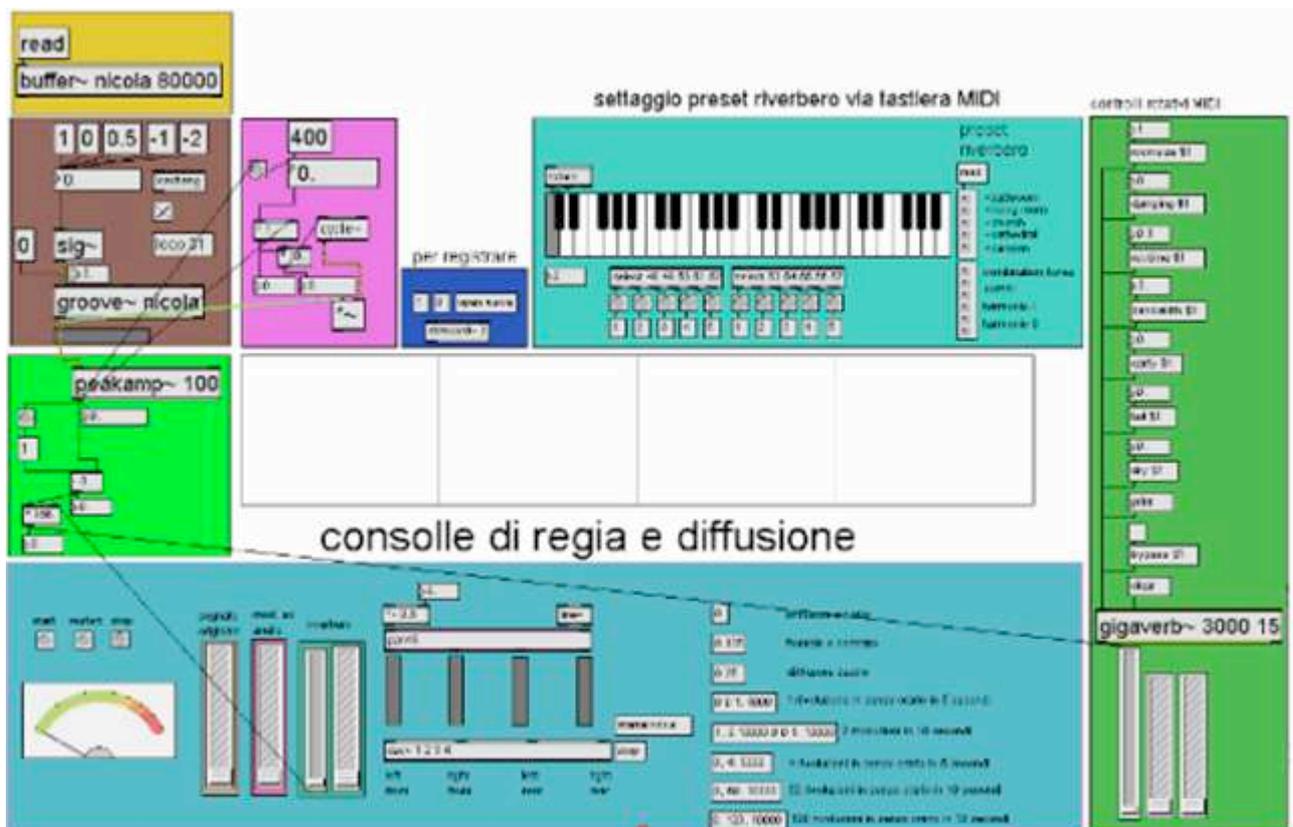
i2   0   45  220  5000  0   1
i2  35  45  220  5000  .5  1
i2  75  55  220  5000  1   1
i2 115  55  220  5000  1   1

i3  150  35  220  5000  .5  0
```

Oggetto IV - Modulazione ad anello, riverberazione e spazializzazione realizzate con Max/msp 4.5.1

Descrizione tecnica:

- **buffer~** importa il file audio, uno o più campioni
- **groove~** legge il buffer. Con **sig~** entrano numeri ed esce costantemente un segnale. Groove può agire sulla velocità di lettura, sul senso (con valori negativi) di lettura e sul loop.
- **peakamp~** segnala il picco d'ampiezza ogni 100 millisecondi. 1 meno peakamp calcola il complementare d'involuppo d'ampiezza. 0 calcola i numeri con la virgola. Viene fatto quindi un riscaldamento dei valori adattandoli al range dello spider di **gigaverb~**
- **spectroscope** visualizza il profilo delle frequenze durante l'involuppo.
- L'oggetto rosa realizza la modulazione ad anello con il segnale originale. 1 è il valore preso dal **peakamp~**, il 10 successivo è lo stesso valore riscalato.
- **gigaverb~** è l'oggetto con cui è possibile avere un segnale riverberato. Il primo argomento determina la grandezza della stanza in metri quadrati, il secondo determina la chiarezza dell'immagine stereofonica.
- **La console di regia** contiene l'oggetto "pan" con cui è possibile gestire la spazializzazione stereo; gli slider per il controllo della quantità di modulazione ad anello, di riverberazione e di segnale originale che s'intende utilizzare; i controlli per fermare, mettere in pausa e far ripartire da capo il segnale; i **led** per la rilevazione delle ampiezze di ogni canale e l'oggetto **levelmeter~** per la rilevazione dell'ampiezza complessiva. Tutti i controlli possono essere veicolati via tastiera MIDI oppure direttamente dal computer.



IV. - APPENDICE

Bibliografia

- DE BENEDICTIS Angela Ida, *Radiodramma e arte radiofonica*, Torino, Edt 2004
- CIOTTI Fabio - BONCAGLIA Gino, *Il mondo digitale*, Roma, Laterza 2000
- CHION Michel, *Musica, medie e tecnologie*, Milano, Il Saggiatore 1996
- LOMBARDO Vincenzo - VALLE Andrea, *Audio e multimedia*, Milano, Apogeo 2002
- AA.VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani 1969
- AVERBACH Elena, *La musica contemporanea e la radio-estetica. Note problematiche*, "Musica/Realtà", VI, 18, 1985, pp. 75-91
- DOGLIO Daniele - RICHERI Giuseppe, *La radio. Origini, storia, modelli*, Milano, Mondadori 1980.
- FRACASTORO MARTINI Ornella, *La lingua e la radio*, Firenze, Sansoni 1954
- PICCARDI Carlo, *Drammaturgia radiofonica del rumore*, "Musica/Realtà", XVIII, 53, 1997, pp. 37-
- RICCARDO BIANCHINI - ALESSANDRO CIPRIANI, *il Suono Virtuale*, Roma, ConTempoNet s.a.s., 2007.

Breve nota dell'autrice Ida Travi

Scrivendo “Tu sei soltanto in allarme” più che al teatro pensavo al cinema, a una sceneggiatura poetica. Pensavo a un film in bianco e nero pensavo a certe atmosfere di Godard, Antonioni, Bresson... pensavo a qualcosa di semplice, che, raccordato su un altro piano, si riproducesse, si autoproiettasse in sequenze nella mente di qualcuno, chissà forse un insonne, o qualcuno un po' assente, oppure profondamente addormentato. Uno smarrimento nel tempo, evanescente, eppure concreto, sorretto da gesti e oggetti quotidiani. Il tempo gioca questi scherzi, a volte ricade in pezzi d'esistenza ostinati, di ritorno, precisi e confusi insieme, un passo a ritroso, un doppio, un rallentamento, o uno scacco forse, una cornice in grado però di mantenere al suo interno un suo ritmo preciso, un divenire.

Pensavo a una recitazione occasionale, normale e viva, alle voci comuni di parenti, vicini di casa, conoscenti, un po' strani, misteriosi, quasi fantasmi colti di sorpresa in una stanza con finestra, un posto bianco da tranquillo capogiro.

Ida Travi marzo 2009

Partitura

“*Tu sei soltanto in allarme*”

(cinque sequenze in quadro)

tratto da

‘Finto film’ sequenze da una vita in dieci quadri

(di **IDA TRAVI**)

Drammatizzazione in musica

per

voci recitanti- orchestra d’archi- due pianoforti a
quattro mani – dispositivo elettroacustico

musiche originali ed effettistica audio di

Nicola Meneghini

Organico:

- voce recitante I femminile
- voce recitante II maschile
- violino
- viola
- violoncello
- contrabbasso
- due pianoforti a quattro mani

Dispositivo elettroacustico:

- consolle di regia e diffusione del suono
- microfoni panoramici e direzionali
- quattro diffusori

Durata complessiva 12 minuti e 33 secondi circa

Dettagli tecnici

Gli interventi in “live electronics” possono essere:

- delay ed elaborazione audio di suoni acustici già eseguiti (pg. 39, 63),
- elaborazione di suoni acustici in tempo reale durante la ripresa microfonica (pg. 46, 47, 48, 49, 50),
- parti in elettronica pura (pg. 44, 45, 48, 49) fatte partire al momento opportuno.

N.B. Le immagini delle tracce in partitura sono un’indicazione di massima dell’effetto da ottenere.

Gli “oggetti sonori” (FM, Sintesi Additiva, Piano Random ecc.) dovranno essere costruiti seguendo scrupolosamente le indicazioni tecniche (vedi voce “oggetti sonori” del presente documento).

Le musiche eseguite con strumenti acustici sono misurate a metronomo mentre tutte le parti elettroniche sono misurate in tempo reale (dall’istante di partenza alla fine di ogni singolo intervento).

Le parti solistiche del violino con pianoforte, del pianoforte e dei due pianoforti a quattro mani, dovranno essere amplificate con microfoni direzionali. Per le due voci recitanti è auspicabile una microfonatura auricolare. L’orchestra d’archi dovrà essere ripresa con microfoni panoramici ad ampio spettro.

La diffusione potrà essere stereofonica oppure in surround.

Disposizione generale per un’esecuzione live

