**ABSTRACT**

GIOVEDÌ 10 DICEMBRE

**Sessione 1 – Spettatorialità**

PRESIEDE: **FRANCESCA PLACANICA**, Maynooth University, Ireland

**JULIA FREUND** Justus-Liebig-Universität Gießen

**BEETHOVEN’S *APPASSIONATA* IN THE TUBE**

*Conflicting Temporalities in Graphically Animated Music Videos*

Considerando l'onnipresenza dei media visivi e la permeabilità intermediale dei generi artistici, non ci si può stupire del fatto che nuovi formati di ascolto audiovisivo siano diventati sempre più popolari negli ultimi due decenni, influenzando anche la ricezione della musica "classica” strumentale. Questo intervento si concentra su una forma particolare di ibridi audiovisivi – documentata da numerosi esempi sulla piattaforma YouTube –, in cui la registrazione di un brano musicale viene associata a una rappresentazione grafica animata della musica. In questi video, il suono è stato digitalmente trasformato in relazioni visive di punti e linee nello spazio, che possono essere teoricamente descritte come un “diagramma in movimento”.

La relazione discute pregi e criticità di questi video, analizzando una realizzazione grafica del terzo movimento dell'*Appassionata* di Beethoven. Prendendo spunto dalla ricerca interdisciplinare sui diagrammi (S. Kraemer), ci si interroga su come la dimensione sonora e quella visiva si relazionino e interagiscano tra loro, e su come queste interazioni influenzino la nostra esperienza di ascolto. In questi ibridi audiovisivi – un dato spesso trascurato – entrano in gioco diverse temporalità. Nel caso in esame, il video-ascoltatore viene guidato attraverso la partitura grafica (in cui lo spazio notazionale viene curvato in un tubo virtuale) da una lente che si muove costantemente lungo le indicazioni di battuta, suggerendo una percezione del tempo (“metronomica”) senza differenze qualitative, che spesso entra in conflitto con la temporalità, musicalmente articolata sul piano sonoro, della Sonata di Beethoven. Infine, l’intervento si sofferma sull’impatto di questa singolare “costellazione” (W. Benjamin), che emerge dall’incontro tra la musica per pianoforte dell'inizio del XIX secolo e l'estetica visiva della fine del XX secolo legata ai giochi per computer, sulla nostra ricezione della musica di Beethoven.

**MAURIZIO GIANI** Università di Bologna

**LA VIDEO PERFORMANCE: UN PRIVILEGIO PER LO SPETTATORE?**

Nel corso degli ultimi decenni la dimensione visiva ha assunto un carattere talmente pervasivo nell’esperienza della musica da apparirne un elemento centrale. Nella spettacolarizzazione della performance si annidano certo tratti discutibili o addirittura regressivi; ma è indubbio che i non pochi casi di fusione virtuosa tra il “puro” ascolto e l’immagine del contesto reale (sia la sala da concerto sia il teatro d’opera) in cui il suono viene generato possano essere considerati una sorta di valore aggiunto all’offerta musicale in sé e per sé.

Nella relazione vengono analizzati alcuni esempi tratti da registrazioni video di allestimenti operistici (*Rheingold* di Wagner nell’edizione di Boulez/Chéreau andata in scena a Bayreuth nel 1976) e di concerti sinfonici (la *Quinta* di Beethoven diretta da Herbert von Karajan con i Berliner Philharmoniker filmata da Henri-Georges Clouzot nel 1966, due esecuzioni mahleriane di Claudio Abbado a Lucerna nel 2006 e 2010), per mostrare come l’accortezza dei registi permetta di far emergere sia dettagli altrimenti inavvertibili, sia addirittura aspetti inediti dell’opera eseguita, configurando una sorta di privilegio per lo spettatore rispetto alla stessa esperienza diretta in sala o in teatro.

**NICOLÒ PALAZZETTI** GREAM – Université de Strasbourg

**BACKSTAGE LIVE**

*Opera and the Obscene in the Visual Age*

Diverse etimologie sono state proposte per il termine “osceno”, come ad esempio “nefasto” o “ripugnante” (*ob* “davanti a” + *caenum* “fango”). Secondo l’attore e regista italiano Carmelo Bene, invece, “osceno” significherebbe “fuori scena”, ovvero ciò che deve essere tenuto fuori dalla vista del pubblico. La connessione etimologica tra “osceno” e “fuori scena”, sostenuta da diversi studiosi e filosofi, è probabilmente spuria. Tuttavia, un utilizzo critico di questo concetto può illuminare alcuni paradigmi che informano la politica della visibilità e i limiti della rappresentazione nel teatro occidentale.

L’opera lirica è un ottimo caso di studio. Le tecnologie digitali e lo streaming audiovisivo hanno cambiato non solo il modo in cui ascoltiamo l’opera, ma hanno anche influito sulle nostre concezioni estetiche e morali, offuscando il divario tra la scena, lo schermo e il “*backstage*”. Sia materialmente sia simbolicamente, ciò che accade “fuori dalla scena” – compresi i cambi di scena, la vita “privata” di celebrità e dive, le attività di tecnici e maestranze (dal suggeritore al truccatore) – sta occupando il centro del palcoscenico attraverso registrazioni dal vivo e trasmissioni ad alta qualità, e si rivela un indispensabile supporto al marketing dell’opera (*The Met: Live in HD* è un chiaro esempio di questo fenomeno). Anche i video e le immagini provenienti dal backstage “postati” negli account dei teatri d’opera e degli artisti sono sempre più popolari e creano nuove pratiche di “censura” morale, come dimostrano le trasmissioni in diretta dal backstage durante le serate inaugurali della Scala.

Nel mio intervento, le considerazioni sociologiche si confrontano con gli approcci provenienti dagli studi teatrali e da quelli sui social media. Intendo infatti collocare la relazione tra visione, nuovi media e osceno in una prospettiva più ampia, sia dal punto di vista spaziale che storico, basandomi in particolare sulla mia esperienza di ricerca sul campo fra i teatri d’opera italiani e i melomani (2019). L’osceno e la sua pseudo-etimologia permettono di interpretare la valorizzazione del backstage nell’era visiva come un esempio di meta-teatro, e di rivalutare l’importanza della moralità nelle forme di mediazione tecnologica intrinseche all’opera. Come ha dimostrato Pirandello nei Sei personaggi in cerca d’autore, l’osceno non è solo voyeurismo, ma anche un’occasione per riflettere sulla filosofia del teatro.

**JACOPO TOMATIS** Università di Torino

**ASCOLTARE SU INSTAGRAM: IL CASO DELLA TRAP IN ITALIA**

Le modalità stesse dell’“esistenza” della popular music nell’epoca contemporanea sembrano rivelare un importante cambio di paradigma in atto. Questo va compreso in relazione alla più recente storia dei media digitali, e suggerisce come il rapporto tra la dimensione sonora e quella visiva necessiti, nell’epoca “post-mediale” (Eugeni 2015), di nuove riflessioni e nuove categorie. La stessa nozione di “musica liquida”, entrata nell’uso linguistico comune per rilevare tanto il passaggio a un diverso modello industriale quanto a diverse modalità di produzione e fruizione, soprattutto (ma non solo) nell’universo popular, appare inadeguata per rendere conto delle più recenti evoluzioni, in particolare in relazione all’affermarsi dello smartphone come *device* prostetica per eccellenza (nel senso di McLuhan), in parallelo alla crescente pervasività dei social network. Le riflessioni sul rapporto tra musica pop e immagini, dunque, “tarate” sul “vecchio” videoclip, devono essere aggiornate a modalità di fruizione che pure associano sovente video e audio in maniera quasi strutturale, ma che sembrano seguire logiche completamente diverse; e che costringono a ripensare alcune delle categorie di analisi e delle parole-chiave che organizzano il campo degli studi sulla popular music.

Il caso dell’evoluzione di Instagram da piattaforma visuale a audiovisiva, con l’introduzione – nel 2016 – delle *Stories* e della possibilità di trasmettere audio-video dal vivo, o di associare brevi frammenti di musica a immagini, grafiche, gif animate, è particolarmente rilevante. La relazione, partendo da una precedente ricerca sulla dimensione *self-mediale* dello sviluppo delle *digital identities* dei trap-boys italiani nell’ultimo quinquennio degli anni Dieci del ventunesimo secolo (Marino e Tomatis 2019), intende riflettere su questo passaggio e sulle sue implicazioni a livello produttivo e di fruizione della musica pop, prendendo come caso di studio proprio l’affermazione della trap in Italia.

**Sessione 2 – luoghi**

PRESIEDE: **TIM CARTER**, University of North Carolina at Chapel Hill

**COLE BENDALL** University of Edinburgh

**VIRTUAL CHOIRS AND VISUAL FRAMING**

*or, “How do you get to Carnegie Hall? Login.”*

La pratica del coro virtuale, che nell’ultimo decennio ha raggiunto un certo grado di popolarità grazie al compositore americano Eric Whitacre, ha registrato un forte incremento nel 2020, con la diffusione globale della pandemia da Coronavirus. Cori (ed ensemble) amatoriali e professionistici hanno prodotto video in multitraccia per condividere musica e recuperare una dimensione di socialità in un periodo traumatico. Le tipologie di cori virtuali sono molto varie: dal semplice lay-out che incasella le immagini dei cantanti in una griglia, alla ricollocazione virtuale delle immagini degli artisti in spazi reali o irreali generati dal computer, come nel caso della “performance” virtuale del CBSO/LSC/Orfeo Catala Choir nella Royal Albert Hall di Londra. L’uso della realtà virtuale nella rappresentazione visiva della musica corale solleva diverse questioni estetiche. Cosa rappresenta uno spazio performativo, o la realizzazione di uno spazio performativo? Quali valori vengono proiettati su un particolare stile di esecuzione corale – virtuale o meno – dalla sua cornice visiva? Prendendo spunto dalle teorie di Miguel Mera, Christopher Small e André de Quadros, l’autore propone alcune chiavi di lettura per l’interpretazione e la comprensione di questa recente forma artistica, avviando una riflessione sul possibile impatto esercitato dalla cornice di una performance virtuale sugli artisti e sugli ascoltatori.

**MARIA ROSA DE LUCA – GIUSEPPE SANFRATELLO** Università di Catania

**“SOUNDING” THE SPACE**

*Soundscape e costruzione dell’immaginario*

I codici sonori svolgono una funzione cruciale nella trasmissione delle informazioni necessarie alla comprensione del paesaggio urbano, nella costituzione di contesti e processi identitari e nella sonorizzazione di spazi cerimoniali animati da vari linguaggi espressivi (rituali, artistici, ecc.), attivando meccanismi di creazione e trasmissione dell’immaginario e della memoria culturale. In questa prospettiva possiamo intendere i “suoni” come forme di conoscenza di luoghi e contesti, e riconsiderare il ruolo della musica nella caratterizzazione dello spazio urbano e nell’elaborazione di “mappe” sonore.

Il dibattito contemporaneo sugli *historical soundscape studies* si è concentrato sulla tutela e la ricostruzione del paesaggio sonoro urbano, con un approccio interdisciplinare supportato dallo studio dei documenti d’archivio e di materiali iconografico-musicali, allo scopo di mettere in luce le relazioni profonde tra i suoni e la città. Inoltre, l’analisi del rapporto tra immagini, *visual storytelling* e arti performative contribuisce alla salvaguardia e alla valorizzazione del patrimonio culturale materiale e immateriale, e rende necessario focalizzarsi – oggi più che mai – sulla promozione di nuove forme di innovazione etica, responsabile e sostenibile (cfr. programma Horizon Europe 2021-2027).

Il presente contributo offre un primo riscontro sui risultati del progetto OPHeLiA (*Organizing Photo Heritage in Literature and Arts*), incentrato sulla ricostruzione di una mappa geoculturale di un importante quartiere storico della città di Catania (San Berillo), con l’obiettivo di restituire il “sense of place” attraverso le stratificazioni visive, letterarie, sonore e performative dello spazio urbano. Il trattamento digitale e multimediale di documenti testuali, sonori e fotografici consente anche di verificare in che modo i nuovi strumenti digitali possano risultare utili nel recupero, nella ricostruzione e – dove necessario – nella re-interpretazione del paesaggio sonoro, “mappando” la città attraverso suoni e immagini nell’era della cultura visuale.

**CARLO LANFOSSI, ELENA OLIVA** Università di Milano, Università di Firenze

**«MA MOLTI PREFERISCONO ALL’UDIRE IL GUARDARE»**

*Nuove acustemologie nella Milano del dopo-unificazione*

«Il culto testardo della metropoli» (Persico 1934) caratterizza la narrazione della città di Milano a partire dagli anni immediatamente successivi all’Unificazione. Attraversata da una spinta modernizzatrice e cosmopolita che trasforma i connotati del paesaggio urbano, la “capitale morale” d’Italia si distingue dagli altri centri per nuove forme di produzione e consumo spettacolare in sintonia con la spazialità metropolitana. Punto di riferimento è Parigi, da cui Milano riprende non solo la riorganizzazione degli spazi performativi, ma più in generale la tendenza a spettacolarizzare la città stessa.

La relazione esamina due casi emblematici che rispecchiano questa sorta di ossessione per la metropoli in chiave parigina, in cui si intrecciano le dimensioni spaziali, sonore e sociali: il piccolo teatro di legno delle *Soirées Parisiennes* eretto nel 1866 ai giardini pubblici, e i padiglioni dell’Esposizione nazionale del 1881. Tali casi esemplificano due dimensioni spaziali e acustiche opposte ma complementari, volte a soddisfare le pulsioni fantasmagoriche tipiche delle modernità. La ricerca è stata condotta nell’ambito del progetto di rilevante interesse nazionale (PRIN 2017) *Mapping Musical Life: Urban Culture and the Local Press in Post-Unification Italy* (MML), che ha l’obiettivo di ricostruire ampi segmenti della vita musicale dei più importanti centri urbani dell’Italia postunitaria, analizzati e visualizzati attraverso mappe tematiche interattive.

**JESSICA STEARNS** University of North Texas

**MERGING THE VISUAL AND SONIC:**

*The Multisensory Experience of Andrew May’s Unset*

Nell’opera *Unset* di Andrew May, un ensemble di fiati e archi si esibisce con computer music e percussioni ad libitum accanto alle 15 *untitled works in concrete* di Donald Judd, sul terreno desertico della Chinati Foundation a Marfa, in Texas. I performer e gli altoparlanti proiettano il suono attraverso le opere in cemento, trasformando le opere d’arte in strumenti musicali e integrando i performer e i computer nelle opere d’arte.

La performance, della durata di un’ora, si svolge al tramonto; il pubblico passeggia su un percorso adiacente alle opere in cemento, ascoltando e osservando i singoli musicisti dislocati vicino a ogni opera. A differenza degli spazi esecutivi tradizionali, in cui c’è una netta separazione tra il pubblico seduto e i musicisti, la location di *Unset* permette di muoversi liberamente tra le opere di Judd, lasciando agli spettatori la libertà di decidere per quanto tempo osservare un’opera di cemento o ascoltare un particolare esecutore, anche lasciando che un musicista suoni senza pubblico.

Oltre alle opere d’arte e alla musica, i musicisti e il pubblico sperimentano anche il paesaggio sonoro e il panorama del luogo, guardando il deserto e il tramonto e ascoltando i suoni della fauna selvatica. Lo spazio esecutivo non convenzionale di *Unset* mette in discussioni i ruoli tradizionali di musicisti e pubblico, creando un’esperienza che fonde arte visiva, musica e ambiente. Attraverso un’analisi visiva e spaziale dei territori di Chinati e delle opere in cemento di Judd, combinata a un’analisi della performance di *Unset*, la relazione evidenzia i diversi modi in cui la composizione di May fonde elementi visivi e sonori, innescando delle dinamiche multisensoriali che modificano l’esperienza convenzionale di artisti e pubblico.

VENERDÌ 11 DICEMBRE

**Sessione 3 – Corpi**

PRESIEDE: **CHRISTOPHER MORRIS,** Maynooth University, Ireland

**THOMAS R. MOORE** University of Antwerp and Royal Conservatoire of Antwerp – ARIA

**IMAGE OF THE CONDUCTOR**

*A Case Study of Simon Steen-Andersen’s AMID*

I direttori d'orchestra sono interpreti che eseguono movimenti sul palco per agevolare la comprensione musicale dei suoni percepiti dagli ascoltatori. Compositori, direttori artistici e organizzatori di concerti prestano sempre maggior attenzione ai gesti “convenzionali” del direttore d'orchestra, valutandone il potenziale sia in termini di stimoli artistici, sia come mezzo utile a migliorare la comprensione di un brano da parte del pubblico. In particolare, il compositore Simon Steen-Andersen ha utilizzato «l'immagine del direttore d'orchestra per giocare sulle aspettative del pubblico» nelle sue composizioni *AMID* (2004) e *Black Box Music* (2012). La relazione si concentra sull’analisi di *AMID*, con l’obiettivo di definire una prassi interpretativa del direttore d’orchestra funzionale all’esecuzione di questo pezzo, che possa poi essere eventualmente estesa anche all’esecuzione di altri pezzi simili.

*AMID* è una composizione per sette musicisti, i cui movimenti sono rigorosamente annotati in partitura. Per graduare il potenziale sonoro dei musicisti Steen-Andersen ha creato un’apposita scala, che spazia dal livello massimo (100%) al livello minimo (0%). Il pezzo inizia all'unisono, e si articola in base a una dialettica di incremento e decremento; man mano che la musica procede, si determina una sorta di gioco di danza tra passaggi polifonici e blocchi sonori in movimento. Steen-Andersen descrive *AMID* come un pezzo incentrato sul movimento, in cui ha usato una notazione basata sul gesto invece della consueta notazione incentrata sul risultato sonoro. Questo dato è particolarmente rilevante per il direttore d'orchestra poiché, come afferma il compositore, «Se hai un pezzo in movimento potresti anche non accorgertene subito, ma qui ogni movimento diventa parte del pezzo».

La ricerca è stata condotta a partire dall'analisi della partitura e da un'intervista al compositore. Successivamente, uno studente di direzione d’orchestra, un musicista professionista e io stesso abbiamo studiato il pezzo in vista dell’esecuzione e lo abbiamo provato con gli studenti del Reale Conservatorio di Anversa. Durante le prove ho osservato attentamente gli altri due direttori e ci siamo assistiti a vicenda, per poter sviluppare una prassi esecutiva condivisa. In questa relazione presento le conclusioni di questa esperienza: una descrizione completa del processo, un'analisi dettagliata della prassi esecutiva, una discussione delle sue motivazioni artistiche e socio-economiche, e i metodi per poterla applicare alla direzione di altre opere simili.

**FARRAH O’SHEA** University of California, Los Angeles

**MATERIAL REALITIES**

*Dancing decreation in* La Passion de Simone

Filosofa, attivista politica e mistica francese del primo Novecento, Simone Weil affermava che attraverso l’ascolto della musica si sentiva «[innalzare] al di sopra della carne, per ascoltare e trovare la “perfetta gioia” nella “inimmaginabile bellezza del canto e delle parole”». Questo misticismo apofatico pone la musica al centro di ciò che altrove Weil aveva chiamato “decreazione”: uno stato trascendente messo in atto attraverso una rigorosa concentrazione e una volontà che «determina il vuoto o decrea l’Io», una perdita di personalità grazie alla quale «la grazia sovrannaturale [potrebbe] discendere».

Nell’ottava delle quindici “stazioni” della Via Crucis che compongono l’oratorio di Kaija Saariaho ispirato a Weil, *La Passion de Simone*, le alterazioni timbriche si combinano con i temi della presenza e dell’assenza per creare un paesaggio sonoro che ricorda lo stato trascendente di Weil. L’ottava stazione è prevalentemente strumentale, e si distingue dalle altre che risultano invece più narrative. Dopo un unisono vocale di otto battute tra l’elettronica (voce registrata) e il soprano, la voce umana (dotata di un senso materiale di incarnazione) si allontana dalla musica. Nei due video analizzati in questa relazione, invece, la materialità di un corpo femminile detiene il controllo sul focus visivo. Il primo video documenta una performance, mentre il secondo è destinato ad accompagnare la live performance, oppure a essere fruito online come un’esperienza audiovisiva a sé stante.

L’analisi inverte il processo di decreazione, esplorando i corpi fisici su cui si basano queste performance. Esaminando il gesto danzato e la sua relazione con le alterazioni spettrali e timbriche, si valuta in che modo i concetti di razza e di genere risuonino in uno spazio apparentemente sovracorporale. Mettendo a confronto la relazione dei corpi fisici con lo sviluppo spettrale del tema iniziale di Saariaho nei due video, si dimostra come la “decreazione” di Weil manifesti una forte connessione con la trascendenza maschile bianca che domina il panorama della musica d’arte occidentale.

**CARLO SIEGA** Anton Bruckner Private University, Linz

**THE AUGMENTED COMPOSING-PERFORMER.**

*Re-actualization Practices through Video-Art Music*

Sulla scena musicale contemporanea di matrice sperimentale, gli approcci esecutivi abbracciano pratiche transdisciplinari che appartengono anche ad altre arti performative e visive. Le nuove tecnologie estendono le possibilità performative dei suoni acustici, traducendo i gesti musicali in immagini. Questa pratica genera la cosiddetta *video-art music*, dove il mondo dell’immagine estende l’esperienza sonora della composizione musicale facendo interagire i sensi uditivi e visivi nella percezione della medesima opera d’arte (Rogers 2011). I secoli ventesimo e ventunesimo hanno visto alcune accelerazioni in questa direzione. Il format del concerto è stato messo in discussione ed ampliato, mentre la presenza corporea dei musicisti viene esplorata come parte della composizione stessa, generando nuove soluzioni creative. Esempi di questi approcci possono essere rinvenuti in opere di numerosi compositori, da Nam June Paik fino a Michael Beil. Ma come risponde la performatività dei musicisti alla materialità visiva del suono? E in che modo quest’ultima influisce anche sulla percezione della performatività stessa?

Questa relazione intende proporre e descrivere una prassi esecutiva in cui le tecnologie video-multimediali vengono utilizzate come strumento creativo per la ri-attualizzazione di opere di repertorio. In particolare, si propone un caso di studio basato su un'operazione di remaking dell’opera *Serenata per un satellite* di Bruno Maderna. Attraverso un processo di ri-attualizzazione, si esplora la possibilità di una pratica creativa che possa estendere il concetto di “composizione musicale” a una composizione video-installativa di carattere performativo. Si tratta di un’indagine su modelli performativi interni ai processi interpretativi, dove le tecnologie video-mediali fungono da strumenti di meta-estensione fisica dell’esecutore. Il processo di remaking di un’opera d'arte musicale attraverso la video-art music inaugura nuovi orizzonti nella percezione della performatività del corpo, dove il dominio musicale e quello visivo vengono intrecciati e ibridati.

**Keynote Speech**

**LESLIE KORRICK**

School of the Arts, Media, Performance & Design, York University, Toronto

**LISTENING IN THE AGE OF SOUND ART**

Leslie Korrick è professore associato presso il Dipartimento di Arti Visive e Storia dell'Arte della School of the Arts, Media, Performance and Design della York University (Toronto). Ha ricoperto incarichi presso l'Università di Manitoba, la Queen's University e l'Ontario College of Art and Design University.

Incrociando tempi e luoghi, Leslie Korrick concentra le attività di ricerca e di insegnamento sulle intersezioni tra le arti: costruzioni culturali attraverso diverse forme d'arte, architettura, spazi urbani, collezionismo ed esposizione, relazioni arte-scienza, e studi sonori. Ha pubblicato articoli su riviste come “Word & Image” e “Early Music” e in diverse raccolte di saggi multidisciplinari. Ha tenuto conferenze in Canada, Stati Uniti, Argentina, Danimarca, Inghilterra e Italia. Attualmente sta completando un libro sui rapporti tra la pittura e la musica italiana nella teoria e pratica della prima età moderna finanziato dal Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.

Un suo saggio legato a questo progetto apparirà prossimamente nel libro Music and Visual Culture in Renaissance Italy (Routledge, *in pubblicazione*). Precedentemente alla guida del *soundseminar* di York, un gruppo di ricerca teorico-pratica interuniversitario e multidisciplinare interessato ad esplorare il suono come mezzo di produzione artistica contemporanea e marker culturale, Leslie Korrick è attualmente membro di due gruppi di ricerca presso l'Università di Toronto: *Soundscapes* (Jackman Humanities Institute) e One or Many? On the Unity and Diversity of Music, Art, and Poetry in the Early Modern World (Centro per la riforma e gli studi sul Rinascimento).

Leslie Korrick ha collaborato con numerosi collettivi artistici canadesi e istituzioni culturali tra cui Mentoring Artists for Women's Art, Plug In Institute of Contemporary Art, Art Metropole, UpArt Contemporary Art Fair, Prefix Institute of Contemporary Art, GroundSwell New Music, SoundaXis (New Music Projects), Tafelmusik, Aradia Baroque Ensemble, the Music Gallery, Art Gallery of Ontario, Winnipeg Art Gallery, Ontario College of Art and Design University e Toronto International Film Festival Group.

**SABATO 12 DICEMBRE**

**Sessione 4 – Tradizioni**

PRESIEDE: **LAURA LEANTE** Durham University, UK

**JEROEN VAN GESSEL** State University Groningen, The Netherlands

**«DA WARD MEIN AUGE WACH»:**

*Filmed Performances of Schubert’s Winterreise and the Tradition of Visualizing Schubert Songs*

Attualmente sono disponibili in commercio non meno di cinque DVD che offrono una qualche forma di resa visiva del ciclo liederistico *Die Winterreise* di Schubert (senza contare tutti i filmati di concerti disponibili): dalle semplici esecuzioni filmate in studio a versioni filmiche quasi indipendenti, liberamente basate su elementi della narrazione del ciclo. Ciò che tutti questi filmati condividono è l’obiettivo, a volte anche dichiarato esplicitamente, di migliorare l’esperienza d’ascolto del più famoso ciclo di *Lieder* di Schubert. In realtà, esiste una lunga tradizione di resa visiva dei *Lieder* di Schubert che risale alla fine del XIX secolo. Questa tradizione non solo è rimasta in gran parte sconosciuta ma può anche risultare sorprendente, dato che nella musicologia storica è assai diffusa la convinzione che la combinazione di musica e testo avrebbe esaurito le potenzialità interpretative di questo repertorio vocale, a differenza della musica strumentale dello stesso autore. La relazione si propone di far luce su queste realizzazioni visive e sul loro rapporto con l’immagine più convenzionale di Schubert. Questo excursus storico fa da sfondo a una rivisitazione del rapporto tra musica e testo in *Die Winterreise* alla luce di alcuni video; in particolare, viene analizzata l’esecuzione del tenore Ian Bostridge con il pianista Julius Drake, filmata dal regista David Alden. Prendendo spunto dalle teorie di Michel Foucault e Giorgio Agamben, la relazione intende non solo fornire alcuni spunti di riflessione sugli effetti della visualizzazione di Die Winterreise e di altri Lieder di Schubert, ma anche proporre alcune strategie per analizzarli.

**STEFANO MENGOZZI** University of Michigan

**FROM MIMESIS TO EXEGESIS: PALESTRINA’S PATH TO CREDIBILITY**

L’ideale estetico dominante nella musica vocale del Rinascimento è la mimesi, che il mottetto piega alle sue particolari esigenze: le immagini testuali non solo acquistano una convincente veste musicale, ma creano anche una fitta rete di riferimenti intertestuali volti a rafforzare la razionale adesione dell’ascoltatore ai princìpi della fede cristiana. Nei suoi mottetti Palestrina impiega spesso sottili strategie motiviche per amplificare la visibilità e la portata emotiva dei messaggi delle Scritture: ad esempio, in *Super flumina Babylonis* a 4 gli ebrei in Babilonia ricordano Sion citando la sequenza gregoriana per la festa di Corpus Christi, “Lauda Sion salvatorem” (batt. 24-38). Il ricordo musicale diventa segno udibile e “visibile” della nostalgia degli ebrei in esilio, conferendo alla scena un’oggettività diegetica degna del *Nabucco*. La citazione gregoriana collega inoltre Vecchio e Nuovo Testamento, proiettando il tema dell’esilio in una più ampia visione escatologica. In modo simile, la citazione della melodia gregoriana “Regina coeli” nell’*Ave Maria* a voci pari (batt. 43-46) àncora il motivo della regalità di Maria all’esperienza dell’ascoltatore, mirando in questo caso alla persuasione sul versante emozionale, più che razionale.

Le strategie rinascimentali per trasmettere il messaggio cristiano attraverso la musica possono acquisire nuova rilevanza nel contesto dell’attuale panorama mediatico, chiamato a confrontarsi con una profonda crisi di credibilità. Tanto i moderni teorici dell’informazione, quanto i maestri di retorica dell’antichità classica, privilegiano un modello razionale di persuasione che pone l’accento sulla “coerenza esplicativa” e sulla verificabilità di un’affermazione, osteggiando forme di retorica eccessivamente emozionali che possono portare a distorsioni e manipolazioni. Nella sua musica sacra Palestrina sembra seguire tali prescrizioni attraverso un uso molto calibrato del materiale musicale, che suscita le emozioni degli ascoltatori invitandoli al tempo stesso a riflettere sulla razionalità del piano divino di salvezza.

**CHRISTOPHER SMITH** Vernacular Music Center, Texas Tech University

**AGAINST THE GRAIN AND OUT YONDER:**

*Decolonizing the Music Conservatory via Vernacular Pedagogies*

In un occidente post-industriale come quello del ventunesimo secolo, in cui la disinformazione e la “nebbia della propaganda” vengono intenzionalmente diffuse attraverso potenti e coinvolgenti mezzi digitali, la scelta di fare un’arte d’opposizione che si colloca in un ambito di esperienza locale, tattile, comunitaria e somatica rappresenta un vero e proprio atto di resistenza. Nei sistemi di educazione musicale universitaria, in cui i risultati e le valutazioni determinano le carriere e i finanziamenti, ogni tentativo di valorizzare – o addirittura di utilizzare – le pratiche artistiche del territorio locale è al tempo stesso una sfida sistemica e strategica.

Attingendo a cornici analitiche mutuate dagli studi performativi, dall’antropologia della performance e da ricerche basate sulla pratica nell’apprendimento in team finalizzato alla realizzazione di un progetto, questa relazione analizza, problematizza e razionalizza la produzione di una pièce di teatro musicale immersivo e site-specific. L’opera è ambientata – e di fatto è stata suggerita – da un fatiscente cinema costruito nel 1928 a Levelland, nel Texas, ed è stata realizzata da un team universitario interdisciplinare formato da compositori, drammaturghi, insegnanti e studenti, in collaborazione con un’associazione no-profit locale. Il progetto ha previsto anche un’indagine sulle strategie per il recupero della dimensione tattile, sociale ed esperienziale nell’epoca della quarantena pandemica, attraverso mezzi alternativi. I risultati di questo progetto dimostrano come la pedagogia “vernacolare” – una modalità di apprendimento che nella sua etica, nelle sue intenzioni e nei suoi modelli privilegia una progettualità legata ai contesti locali e alle dinamiche dell’apprendistato – può rappresentare una valida via d’uscita dalla gabbia di un’educazione musicale universitaria centralizzata, standardizzata, gerarchica e sequenziale, suggerendo un modello pedagogico funzionale all’esercizio di una cittadinanza artistica etica, attiva e partecipativa.

**JOSEPH WONG** Hong Kong Composers’ Guild

**RE-ENVISAGING CHINESE INSTRUMENTAL MUSIC**

*The Use of Pre-existing Music in Post-war Hong Kong Costume Drama Films*

Nella storia del cinema cinese, il dramma storico in costume è stato a lungo uno dei generi più popolari. I personaggi e gli eventi storici venivano ricostruiti e rivisitati secondo la prospettiva degli sceneggiatori e dei registi grazie al design ingegnoso dei costumi e delle scenografie. In questo processo di rivisitazione, anche la scelta delle musiche ha giocato un ruolo importante.

Negli anni Cinquanta e Sessanta, durante la prima fase di sviluppo del cinema di Hong Kong del dopoguerra, di solito si faceva ricorso a musiche preesistenti a causa del limitato budget di produzione e delle scarse risorse disponibili. In particolare, per adeguarsi all’ambientazione storica dei drammi in costume venivano utilizzate musiche preesistenti scritte per strumenti tradizionali cinesi (con un repertorio che andava da singoli brani per strumento solista a intere grandi opere per orchestra cinese). Sebbene la maggior parte di questi pezzi strumentali abbiano originariamente i loro significati “a programma”, il loro utilizzo nella colonna sonora dei film ha dato vita a nuove associazioni di significati tra le immagini e la musica, con nuove funzioni drammaturgiche. A loro volta, tali associazioni hanno arricchito il significato e lo status di queste opere musicali; ad esempio, alcuni di questi pezzi sono stati raccolti in disco e presentati come “musica da film sulle arti marziali”, e successivamente eseguiti come tali in concerto. Inoltre, in alcuni casi uno stesso brano musicale è stato utilizzato in modo sistematico in diversi film di una serie (ad esempio, *La ode del Generale* nella serie di film *Wong Fei-hung* dedicati agli eroi delle arti marziali). Tale pratica ha fatto sì che il brano diventasse una sorta di “marchio” della serie o del singolo personaggio, ma ha anche condizionato i modi in cui le opere strumentali cinesi preesistenti sarebbero state riusate nei film drammatici in costume prodotti negli anni successivi (ad esempio, i film interpretati da Jet Li e Stephen Chow). Analizzando alcuni esempi dei primi film drammatici in costume prodotti nel dopoguerra a Hong Kong, la relazione mostra come la musica strumentale tradizionale cinese sia stata “reinventata” attraverso le colonne sonore di questi film.

**Sessione 5 – Immagini in Movimento**

PRESIEDE: **STEFANO JACOVIELLO,** Università di Siena

**GIACOMO ALBERT**, **GIANFRANCO VINAY** Università di Bologna, Université Paris 8

**NEI DESERTI DI VARÈSE E DI VIOLA**

Nell’ottobre del 1994, a Vienna, durante un’esecuzione di *Déserts* di Varèse venne proiettato per la prima volta il video commissionato dall’Ensemble Modern a Bill Viola; da quel momento in poi, il successo e l’originalità di questo abbinamento ha fatto sì che l’operazione sia stata ripresa molto spesso, sia in versione live sia con supporto musicale registrato. In assenza del film che Varèse avrebbe voluto realizzare, nell’immaginario collettivo il video di Viola è diventato una sorta di sostituto, quasi un compimento postumo. Del progetto originario di Varèse ci restano pochi documenti, ma sufficienti per farci avere un’idea delle sue intenzioni. Fra queste, il principio secondo il quale «immagini, sequenze saranno impiegate per ottenere piani e volumi che verranno organizzati e composti in modo da ottenere un montaggio finale che si adatti alla costruzione musicale preesistente» (da una lettera a Merle Armitage del luglio 1952). Da un’altra testimonianza verbale sappiamo che il principio fondamentale che Varèse aveva posto alla base della tecnica compositiva di *Déserts* era proprio l’opposizione fra “piani” e “volumi” sonori, fra “intensità” del risultato acustico e “tensione” delle ampiezze intervallari. Se l’intenzione di Varèse era quella di creare delle relazioni con le immagini visive basate sulle tensioni e sulle opposizioni fra le immagini musicali, il risultato sarebbe stato sicuramente diverso da quello ottenuto da Bill Viola. Nel video-film di Viola, infatti, la gestione del tempo e il montaggio degli episodi corrispondenti alle sezioni strumentali di *Déserts* non rispecchiano, salvo qualche rara eccezione, «la costruzione musicale preesistente», ma si pongono in una sorta di contrappunto con essa. È pur vero che in una lettera inviata alla figlia Claude nel giugno del 1949 Varèse parla di un progetto di film su *Déserts* in collaborazione con Burgess Meredith, attore, regista e produttore, nel quale le immagini visive avrebbero «assecondato o contraddetto la partitura». Del resto, anche l’opposizione spazio-temporale fra le sequenze corrispondenti agli episodi strumentali e quelle corrispondenti alle interpolazioni di musica concreta, di «suono organizzato», segue una logica diversa da quella varèsiana. Laddove nella composizione di Varèse certe relazioni analogiche fra suoni strumentali e suoni organizzati (talvolta gli stessi, ad esempio le percussioni) creano un rapporto concertante fra i due universi sonori, nel video-film di Viola la contrapposizione fra sequenze per lo più rapide di immagini desertiche, e sequenze *en rallenti* delle azioni del personaggio ripreso nello spazio interno della stanza, realizza un rapporto dialettico fra deserti esterni e deserti interiori: dimensioni che però tendono a fondersi, nell’incedere verso la sequenza finale. Naturalmente *Déserts* di Viola va visto e interpretato anche e soprattutto come un passo importante nella carriera del video-artista newyorkese. Se lavorare a partire da un capolavoro della musica è un episodio isolato rispetto al suo *modus operandi*, la presenza di immagini e di *topoi* che ricorrono ossessivamente nella sua produzione precedente e successiva riconducono il video-film nell’alveo della sua costellazione poetica. Non si tratta né di una ricostruzione più o meno filologica, né di un’opera indipendente vagamente ispirata a un’opera precedente, ma piuttosto di ciò che Salvatore Sciarrino chiamerebbe «elaborazione»: un dialogo serrato fra un’opera preesistente e l’immaginario di un creatore, fra i mondi poetici di due artisti visionari.

**HENRY BALME** Yale University

**RE-ENVISAGING FILM AS MUSICALIZED PAINTING:**

*Walter Ruttmann and the Absolute Film Movement*

La relazione esamina alcuni aspetti problematici del rapporto tra musica e immagine nell’ultima fase del cinema muto in Germania. Nei primi anni della Repubblica di Weimar, il pittore e grafico d'avanguardia Walter Ruttmann cominciò a esplorare le potenzialità del film come nuovo medium per gli artisti visivi, nell’idea che la pittura astratta dovesse necessariamente confrontarsi con il disegno animato per poter conseguire nuovi sviluppi. Il suo primo film *Lichtspiel Opus I* (1921) debuttò in un cinema di Francoforte, con l’esecuzione dal vivo di una colonna sonora originale composta da Max Butting. Tuttavia, per i successivi tre film astratti (*Opp.* *II-IV*; 1922-25) Ruttmann non commissionò alcuna musica. Una scelta condotta, probabilmente, sulla scia di un dilemma estetico: la natura temporale (leggi: ritmica) del mezzo filmico ha reso obsoleta la musica dal vivo?

La questione assume un rilievo centrale nel caso del "film assoluto", un'etichetta coniata nel 1925 per riferirsi ai film di Ruttmann, e più in generale all'animazione astratta. I registi Hans Richter e Viking Eggeling, ad esempio, hanno sottolineato l'autonomia e l'autosufficienza di questo genere associandolo all'estetica non referenziale della pittura astratta e della musica assoluta. Sul fronte opposto, il critico Bernhard Diebold considerava invece il cinema come un mezzo audio-visivo, il cui potenziale artistico risiede proprio nella sua capacità di combinare media diversi. In altre parole, emerse un forte contrasto tra chi sosteneva la specificità del medium e chi invece intendeva valorizzare la sua multimodalità. La relazione affronta questa impasse attraverso un’analisi comparata di due film di Ruttmann, il sonoro *Opus I* e il muto *Opus IV* (DVD, 2008), attingendo a una serie di recensioni di critici d'arte e cinematografici dell'era di Weimar come Adolf Behne, Bernhard Diebold e Hans Pander (in Kiening & Adol, 2012). Obiettivo ultimo di questa analisi è avviare un percorso di riflessione di ampio respiro sul rapporto tra musica e immagine in prospettiva storica.

**JOSEPH KAY** University of Oxford

**THE FILMS TOO WERE COMPLETELY AUTHENTIC**

*Seeing and Hearing Spaces of Doubt in Hiroshima mon amour*

LUI: *Non hai visto niente ad Hiroshima. Niente.*

LEI: *Ho visto tutto. Tutto*.

Cosa vediamo a Hiroshima? Vediamo tutto o non vediamo niente? Ma che significa vedere tutto? Cosa si *sente* a Hiroshima? Il mio intervento interroga la relazione tra immagine, suono e testo verbale nella sequenza di apertura di *Hiroshima mon amour* (1959) di Alain Resnais. Nonostante l’importanza e l’interesse di questo film siano ormai ampiamente riconosciuti, questa relazione è stata finora poco analizzata. A mio avviso, bisognerebbe prestare particolare attenzione alle soggettività concorrenti della voce fuori campo del dialogo e della colonna sonora di Giovanni Fusco, e a come nell’insieme esse contribuiscano a destabilizzare i tropi generici del documentario che Resnais sembra mettere in scena davanti a noi.

Prendendo spunto dall’idea del “film come pelle”, dai concetti di connotazione e denotazione di Barthes, dall'immagine-cristallo di Deleuze e dello specchio di Lacan, intendo dimostrare in che modo questa destabilizzazione possa aprire degli spazi di interrogazione tra gli elementi co-occorrenti del film: le immagini, i suoni e i testi. In ogni caso, ritengo che l’esperienza di questi spazi di interrogazione induca un senso di trauma condiviso tra il pubblico e i due protagonisti del film, e che questo aspetto sia fondamentale per una corretta comprensione dell’impatto affettivo del film. Questo mi porta a ipotizzare che gli spazi di interrogazione non vadano ricercati “tra” gli elementi del film, ma “all'interno” del film inteso come totalità strutturale. In definitiva, le particolari complessità di *Hiroshima mon amour* offrono spunti di riflessione generale per riconfigurare le relazioni all’interno del film inteso come mezzo di comunicazione, che non sono determinate dagli schemi convenzionali del primato visivo.

**MASSIMO PRIVITERA** Università di Palermo

**VEDERE LE CANZONI**

«Non si “vede” la stessa cosa quando si ascolta; non si “ascolta” la stessa cosa quando si vede». Questa affermazione di Michel Chion (1994) appare ancor più gravida di significato nel caso del musical cinematografico, dove le canzoni hanno una particolare capacità di dare spessore emotivo ad una scena filmata (Dyer 2011). I registi più consapevoli dello specifico rapporto visione-ascolto nel musical (Walters, Minnelli, Donen, Kelly, etc.) hanno utilizzato le canzoni non come semplici inserti canori in una narrazione logo-visiva, ma ne hanno sfruttato le potenzialità emozionali e formali per costruire e caratterizzare le scene.

Nel mio intervento esemplificherò questa dimensione esaminando un paio di scene da An American in Paris di Minnelli (1951). Una è quella in cui Milo (Nina Foch) e Jerry (Gene Kelly) vanno in un affollato locale da ballo. Mentre i due conversano l’orchestra suona diversi motivi, tutti dei fratelli Gershwin. Per gli spettatori americani del tempo queste canzoni erano molto familiari, e i loro titoli svolgevano la funzione evocativa che Barthes (1977) riconosce agli incipit delle arie d’opera. Mentre Milo racconta di essere rimasta sola dopo un matrimonio fallito, l’orchestra suona *But not for Me*, cioè lo sfogo di una donna non amata. E quando Jerry, innamoratosi all’istante di Lise (Leslie Caron) la invita a ballare, l’orchestra suona *Love is Here to Stay*, inno alla forza dell’amore. I titoli (e le parole) delle canzoni rendono dunque quasi palpabili le emozioni dei personaggi.

L’altra scena è quella in cui Jerry canta *I Got Rhythm* con un gruppo di bambini. Attraverso un sapiente uso del piano-sequenza e una formidabile coreografia, la struttura formale della canzone (AABA) si invera davanti ai nostri occhi, diventando spazio e gesto. Jerry intona il primo A sul limite a destra del chiosco dei fiori, e per il secondo A si sposta al limite opposto. Il B (sezione di contrasto) lo intona avanzando e portandosi al centro, per tornare poi indietro al limite destro del chiosco, mentre intona il terzo A. In questo modo, grazie alle funzioni attivate dalla forma della canzone (ripetizione, variazione, contrasto: Bent 1980), Kelly ha definito lo “spazio scenico” entro il quale si svolgeranno le cinque ripetizioni del chorus che costituiscono l’insieme della scena.

**MATTEO QUATTROCCHI** Università di Verona

**IL PASSATO COME «AVVENIR MIGLIORE»:**

*Sovrimpressioni mediali nella Traviata di Lazar*

La storia di Alphonsine Plessis è frutto di una rimediazione già dal suo primo nascere, visto che Alexandre Dumas figlio trasferì le sue vicende autobiografiche nel romanzo *La Dame aux camélias*. Ne fece poi un dramma, da cui Giuseppe Verdi attinse per la *Traviata*. A sua volta, l’opera è poi diventata oggetto di vari adattamenti, dal teatro alla danza, dal cinema al graphic novel e così via. Negli ultimi decenni, la tendenza sempre più diffusa a traferire uno spettacolo da un medium a un altro (ad esempio, dal teatro al videogioco) ha dato vita a una serie di studi sui fenomeni di rimediazione che, concentrandosi sulla pervasività delle innovazioni tecnologiche e sull’utilizzo dei nuovi canali di intrattenimento, hanno propiziato un notevole arricchimento metodologico (penso, tra gli altri, a contributi come quello fondativo di Jay D. Bolter e Richard Grusin, a quelli di Marcia J. Citron e a quelli di Emanuele Senici sull’opera in video).

Eppure alcuni casi di rimediazione sono rimasti finora poco indagati, soprattutto perché sembrano proporre un ritorno a forme “tradizionali” di (ri)mediazione, senza un investimento sulla tecnologia o un interesse specifico nei confronti della tecnologia e/o i “nuovi” media. La relazione si concentra su uno dei casi più recenti e interessanti: lo spettacolo *Traviata: vous méritez un avenir meilleur*, un adattamento della *Traviata* di Benjamin Lazar andato in scena a Parigi nel 2016. L’analisi dello spettacolo di Lazar consente di verificare come una forma di rimediazione in apparenza regressiva – e spesso descritta come una reinvenzione della *Dame aux camélias* del 1852 – sia invece in costante dialogo con le risorse mediali introdotte dall’era digitale, e riesca a metterle a frutto in uno spettacolo dal vivo. La relazione si conclude con alcune riflessioni sulla potenziale rilevanza di questo spettacolo, e dei video che da esso sono stati tratti, per lo studio dei fenomeni di rimediazione nello spettacolo operistico contemporaneo e nei media a questo collegati.