

Foto-musica

Voce enciclopedica

Con il termine **foto-musica**, abbreviazione diffusa di **foto-musica con foto-suoni**, si designa una particolare tecnica musicale nata sul finire degli anni novanta, nella quale convergono esperienze di etnomusicologia, bruitismo, musica concreta, musica ambient e, più in genere, musica elettroacustica.

Per i suoi forti presupposti poetico-filosofici, che dalla fenomenologia di Edmund Husserl vanno all'“anarchismo metodologico” di Paul Feyerabend alla “post-Filosofia” di Richard Rorty, può essere considerata un vero e proprio genere a sé stante di musica elettroacustica con importanti risvolti applicativi.

La foto-musica si caratterizza, infatti, per essere sempre composta in relazione al contesto per il quale è pensata. Gli **spazi architettonici** e i loro contenuti, ivi inclusi i **suoni** che preventivamente li abitano, diventano i primi termini di riferimento dai quali il “foto-compositore” non può prescindere e, anzi, trae le idee stesse e i materiali del suo lavoro.

Principio basilare della foto-musica è l'utilizzo – sul triplice piano **sintattico**, **semantico** e **pragmatico** – del foto-suono, inteso come estratto musicalmente significativo del **paesaggio sonoro**. Ai foto-suoni possono essere combinati sia suoni sintetici sia suoni di strumenti acustici, compresa la **voce** con le sue molteplici qualità **narrative** e/o puramente **fonematiche**.

Dal punto di vista applicativo, la foto-musica è stata ed è particolarmente impiegata nel campo delle **sonorizzazioni museali**, ma risulta talvolta utilizzata anche nel quadro di realizzazioni elettroacustiche extra-ambientali che tuttavia partono sempre da un sostrato acustico ambientale.

Friedrich Schelling, un'arte con forte **valenza figurativa**, più fisica che metafisica, più rappresentativa che autorappresentativa.

b) A fianco della valenza figurativa, la foto-musica sottolinea la **valenza applicativa**, ossia le capacità funzionali rispetto al luogo e alla situazione per cui la musica è specificamente concepita.

c) Il **paesaggio sonoro** che partecipa di un ambiente contribuendo in larga misura alla sua definizione costituisce un primo livello acustico da cui è fondamentale non prescindere; a questo primo livello si rapporta e interagisce, con spiccata **valenza immersiva** piuttosto che “giustappositiva” (prodotto, quindi, non addizione o giustapposizione), il successivo livello propriamente musicale.

d) Quest'ultimo, articolandosi progressivamente da suono a foto-suono a foto-musica, seleziona e organizza gli eventi acustici conferendo loro una progressiva **valenza sintattica** che connette relazionalmente i foto-suoni ambientali a quelli deliberatamente “immersi”, pensati per funzionare in termini di loro interna formalizzazione ma anche, esternamente, sul piano dell'utilità e perfino del servizio sociale.

Il foto-suono organizzato

La **metafora** con l'universo fotografico deriva dalle prime compiute esperienze di foto-musica, legate all'VIII e IX Biennale Internazionale di **Fotografia di Torino** (1999, 2001).

Come l'obiettivo della **macchina fotografica** cattura un'immagine, così il **microfono** del registratore cattura un **suono**. Immagine e suono vengono qui assimilati, anche per l'analoga pluralità delle loro componenti. Un'immagine, infatti, è sempre composita, così come un suono è sempre scomponibile in ulteriori unità. Più esattamente, si dovrebbe parlare di **immagini** e **suoni** evitando le rispettive forme singolari. In questo senso, la fotografia sonora non può che essere “impura”, trascinando con sé il contesto **paesaggistico** per reintegrarlo in nuovi ambiti di significato.

Ritagliare un foto-suono, pur nella sua “incrostazione” paesaggistica, è già una modalità incipiente di organizzazione, cui segue il porre in reciproca relazione più foto-suoni di durata e rilevanza anche considerevolmente diverse. Per queste operazioni di tipo a) selettivo e b) combinatorio la foto-musica richiede una approfondita conoscenza di più tecniche compositive, dove al contrappunto dei foto-suoni può alternarsi e mescolarsi quello delle **voci** umane e dei suoni di strumenti elettronici oppure sintetici oppure acustici (tra cui i tradizionali strumenti dell'**orchestra sinfonica**, ma anche di organici extra-classici, come nel caso di strumenti etnici o appartenenti ad altri generi musicali), in un crescendo virtualmente infinito di possibilità e stratificazioni.

A questi elementi costitutivi la foto-musica aggiunge l'interferenza attiva con lo spazio architettonico, inteso nella sua configurazione fisica e nei suoi contenuti, verso i quali il “foto-suono organizzato”, similmente al “suono organizzato” di **Edgar Varèse**, diviene a tutti gli effetti foto-musica proiettata nell'ambiente e per l'ambiente.

Collazione, paratassi, sintassi

Nel saggio *Spazi museali e “foto-suoni”* (raccolto nella ricerca *Nuovi linguaggi museali*,

a cura di HoldenArt e Rive-Gauche Concerti, Torino 2005/2006, 1150 pagg. corredate di un elaborato **ipertesto**), **Piacentini** individua le tre fasi progressive che dal foto-suono conducono alla foto-musica, aprendo, come risulta da altri suoi scritti, a una fase ulteriore che qui designeremo come “oltre la sintassi”.

Nella prima fase, denominata “**collazione**”, si procede alla registrazione e archiviazione in apposito **database** dei foto-suoni. L'archivio comprende, allo stato tecnologico attuale, cassette audio digitali (DAT), CD e DVD, **dischi rigidi**. Le registrazioni sono effettuate sia tramite **DAT recording**, sia tramite **hard disk recording**, sia ancora tramite la più recente tecnologia offerta dal **solid recorder**. È in genere necessaria un'attrezzatura di agile trasporto, atta a catturare foto-suoni nelle situazioni più disparate e, talvolta, anche improvvisate, in quanto la poetica che sottende alla foto-musica ha le sue più lontane radici nei **reportage** acustici della etnomusicologia e nelle tendenze antimetafisiche della filosofia del '900.

Nella seconda fase, detta “**paratassi**” (dal greco *parà* = a fianco e *taxis* = posizione), il “foto-compositore” si incarica della selezione dei materiali ai fini del loro specifico utilizzo in un dato ambiente e per una precisa funzionalità artistica. Ciò avviene, da un lato, attraverso l'uso di un **software multitracking** e, dall'altro, attraverso la scrittura di uno “scartafaccio” di appunti musicali. La fase paratattica punta in modo esplicito al fine che coinvolge gli spazi architettonici, contenuti inclusi, e la foto-musica per essi concepita. I foto-suoni, in questo stadio, non sono ancora musica, ma l'**alchimia in progress** e il “**punto di fuga**” già chiaramente prefigurati.

Terza fase è quella della “**sintassi**” (*sin* = insieme *taxis* = posizione). Qui, dopo la loro raccolta e successiva selezione, i foto-suoni vengono trattati alla stregua dei suoni musicali della tradizione di cui rappresentano un'ampia e significativa estensione, una sorta di finestra aperta a trecentosessanta gradi sul “mondo della vita”, secondo un'espressione cara a filosofi come **Husserl**, **Wittgenstein** e **Dewey**. Questa larga condivisione di suoni richiede particolari strategie sintattiche, che vanno dalla foto-musica intesa come semplice **texture** che ricama il paesaggio sonoro esistente (in questo somigliando alla **musica ambient**), al **contrappunto** tra **texture**, strumento o strumenti acustici e **paesaggio sonoro**, alle più sofisticate interazioni tra **texture** diverse, variamente frammentate, a mo' di campioni acustici che dialogano sia tra loro sia con l'ambiente circostante. In tutto questo la voce può svolgere un ruolo determinante dei punti di vista figurativo-narrativo e timbrico-evocativo, come supporto diretto della memoria.

Oltre la sintassi

La foto-musica con foto-suoni parte e al tempo stesso approda al “mondo della vita” stabilendo un circolo di rimandi che la proiettano molto al di là degli aspetti sintattici (si veda *Poetica del foto-suono da Schelling alla post-Filosofia*, Curci, Milano 2007 e, in versione integrale, Torino 2007).

Questi, per le modalità stesse della loro origine, sono già intrisi di elementi semantici e pragmatici. Come afferma **Karl-Otto Apel** proseguendo un'impostazione già avviata dal filosofo statunitense **Charles Morris**, la **filosofia analitica** del '900 è passata dall'attenzione

✓ Indice

1 Teoria

- 1.1 Il foto-suono organizzato
- 1.2 Collazione, paratassi, sintassi
- 1.3 Oltre la sintassi

2 Antecedenti

- 2.1 Le radici musicali
- 2.2 Presupposti poetico-filosofici

3 Applicazioni

- 3.1 Sonorizzazioni museali
- 3.2 Realizzazioni extra-ambientali

4 Scritti

- 4.1 Scritti sulla foto-musica
- 4.2 Scritti per lavori di foto-musica

5 Collegamenti esterni

✓ Teoria

L'impianto teorico della foto-musica ruota intorno ad alcuni concetti-chiave che il suo ideatore, il **compositore italiano Riccardo Piacentini**, riassume nelle quattro valenze “figurativa” (a), “applicativa” (b), “immersiva” (c), “sintattica” (d).

a) La musica è, come già sosteneva il filosofo

per la sintassi a quella per la semantica e, più recentemente, alla pragmatica.

È stato osservato (ib., pagg. 21-22) che la foto-musica è riconducibile a questa tripartizione, ma suggerendo un percorso a ritroso: dalla pragmatica (la collazione “sul campo”) alla semantica (la paratassi che cerca valori e significati), alla sintassi (che articola formalmente e con intenti etico-comunicativi).

In realtà, il percorso a ritroso della foto-musica tende a sfumare i suoi contorni di divisione e a configurarsi come una sorta di “post-Musica” metodologicamente strutturata e anarchica al tempo stesso, nella quale i tre piani sintattico, semantico e pragmatico sono compresenti e, se occorre, utilizzabili modularmente anziché linearmente (di qui la sua parentela, seppure posta in chiave critica, con il **postmodernismo**). In ogni caso, nessuno di essi può essere obliterato e messo da parte, in quanto vitale e strutturalmente portante.

✓ Antecedenti

Nella **storia della musica** occidentale, e in particolare in quella del ‘900 e contemporanea, ci sono diversi segnali che anticipano la foto-musica. Questi si possono sintetizzare in sette situazioni-tipo, alle quali la foto-musica si riallaccia e dalle quali si differenzia per il proprio originale contributo.

Le idealità della foto-musica, tuttavia, possono essere comprese solo se riferite anche ai presupposti antimetafisici di alcuni dei massimi filosofi del ‘900. In altri termini, a fianco delle radici musicali vanno considerate, non meno importanti, quelle poetico-filosofiche che testimoniano di un preciso atteggiamento nei confronti delle più recenti concezioni estetiche dell’arte e della musica.

Le radici musicali

- **Etnomusicologia.** Una prima radice della foto-musica con foto-suoni si colloca tra ‘800 e ‘900, quando l’invenzione del **fonografo** da parte di **Thomas Edison** e la rivoluzione apportata dalla etnomusicologia non solo rivalutano in ambito musicale le tradizioni orali ma, in modo più o meno consapevole e certo non volontario, anche i suoni ambientali, parte viva e integrante dei reperti fonici. Rispetto a questa prima origine, la foto-musica incorpora ed estende sia l’attenzione per i repertori alternativi rispetto ai percorsi più battuti dalla **musica contemporanea**, sia il decentramento verso ambiti acustici finora ritenuti marginali e musicalmente non significativi.
- **Bruitismo.** Con il manifesto futurista di **Filippo Tommaso Marinetti** e *L’arte dei rumori* di **Luigi Russolo**, nel secondo decennio del ‘900 vengono esaltati i rumori (da cui “**rumorismo**” e, dal francese *bruite* = rumore, “**bruitismo**”), considerati degni di capacità musicali non meno dei suoni della tradizione. Non a caso l’“emancipazione della **dissonanza**” ad opera di **Arnold Schoenberg** e altri avviene nello stesso periodo storico, ed è in questo senso che la foto-musica intende riprendere l’“emancipazione del rumore” accogliendone le infinite sfumature presenti nel **paesaggio sonoro** e abilitandole al rango di foto-suoni potenzialmente musicali non meno dei suoni della più blasonata tradizione sinfonica.
- **Musique d’ameublement.** La “musica da

arredamento” o “da tappezzeria” di **Eric Satie**, promossa con spirito polemico tra la fine degli **anni dieci** e gli **anni venti**, sposta l’attenzione, analogamente alla dualità suono-rumore evidenziata dal **bruitismo**, su un’altra dualità tipica della nostra cultura del ‘900, quella di figura-sfondo, dove la musica può atteggiarsi in entrambi i modi e, nella fattispecie, come attiva partecipante di un contesto e senza volontà di protagonismo. La foto-musica gioca sulla stessa dualità puntando però all’armonica fusione dei due aspetti, il cui esito è dato dalla calibrazione del reciproco interferire.

- **Musica concreta.** Negli **anni quaranta** e **cinquanta** gli *objects sonores* di **Pierre Schaeffer** e i lavori “concreti” di compositori come **Henri Pousseur**, **Karlheinz Stockhausen**, **Bruno Maderna** e **Luciano Berio** fissano su **nastro magnetico** molti estratti acustici derivati dalla quotidianità e ne sperimentano, con risultati alterni, l’uso in chiave musicale. Foto-suoni e *objects sonores* sono affini per il fatto di essere entrambi estratti del paesaggio sonoro o di realtà acustiche di tipo rumoristico, ma la valenza del foto-suono è più ampia e anche meno astratta. In esso il vincolo semantico e contestuale mantiene un peso specifico persistente e deliberatamente vincolante.
- **Musica aneddotica.** **Luc Ferrari** traduce, negli **anni cinquanta** e **sessanta**, i suoni ambientali in termini narrativo-aneddotici, con registrazioni sperimentali effettuate in luoghi vissuti, riprodotte e ascoltate come se fossero racconti. Il riferimento con la foto-musica è immediato, ma questa punta all’aspetto sintattico e procede oltre lo stadio della pura evocazione narrativa, suggerendo più livelli interpretativi e comunicativi e, in sostanza, un approccio semantico stratificato e complesso.
- **Musica ambient.** Negli **anni settanta** e **ottanta** **Brian Eno** con le sue *Musiche per aeroporti* e, slittando gradualmente di genere, le successive forme di *relaxing music*, *New Age*, ecc. si relazionano esplicitamente all’ambiente circostante, ma focalizzando il centro dell’interesse sul soggetto percipiente più che sullo spazio, che invece nella foto-musica si configura come elemento vivo e dialogante all’interno del progetto musicale.
- **Soundscape composition.** Pressappoco negli stessi anni, ma con un affondo al *Soundscape Project* varato da **Raymond Murray Schafer** negli **anni sessanta**, **Barry Truax** e altri compositori **canadesi** parte di una attivissima équipe si adoperano per una trasposizione musicalmente creativa del concetto di “paesaggio sonoro”, i cui primi obiettivi consistevano nella denuncia scientificamente suffragata del crescente **inquinamento** acustico di cui la nostra civiltà è al tempo stesso vittima e artefice. La foto-musica, a differenza della *soundscape composition*, non vuole avere carattere di denuncia, seppure le scelte del foto-compositore possono all’occorrenza includere una deliberata *vis polemica* (ma ciò è legato al rapporto che volta a volta egli vuole o gli viene richiesto di instaurare con l’ambiente). Inoltre la sua natura fortemente sintattica l’avvicina alle tecniche compositive del **contrappunto** e alla massima articolazione di tutti i parametri che partecipano delle nuove “immersioni” sonore.

Date queste radici, la foto-musica nega, tra i suoi antecedenti, la *muzack* e qualunque assemblato acustico ideato per scopi principalmente commerciali e al di fuori delle idealità artistiche, mentre prende le relative distanze, pur riconoscendone il debito, dalle sette situazioni-tipo su elencate. In breve, come sostiene il sociologo **Marco Revelli** nella ricerca *Nuovi spazi museali* (ib., Parte I, pagg. 53-64), la foto-musica è un prodotto d’arte che si innesta armonicamente nel contesto che la accoglie, evitando forme di invasiva prevaricazione e anche il facile “effetto Disneyland” che antepone il coefficiente spettacolare a quello più proprio della cultura.

Presupposti poetico-filosofici

Si può tracciare un percorso di pensiero le cui tappe recenti sono individuabili con estrema chiarezza. A queste si può ancora anteporre la concezione della musica avanzata da **Friedrich Schelling** quale arte figurativa connotata da qualità “fisiche” più che “astratte”, posizioni su cui l’**idealismo romantico** a venire si sarebbe espresso in modo ben diverso, ma che in compenso sono state ampiamente riprese dai filosofi antimetafisici del ‘900.

- **Seconda fenomenologia** di **Edmund Husserl**. Particolarmente con la sua strenua battaglia contro l’“obiettivismo” delle scienze e con il recupero del “mondo della vita” - inteso come “ritorno alle cose stesse”, tale da rendere problematiche le certezze del sapere tradizionale e dello stesso “**sensu comune**” rivalutando i rapporti intersoggettivi - il secondo Husserl si rivela un punto chiave nel percorso ideale della foto-musica. Il testo di riferimento è *La crisi delle scienze europee o la fenomenologia trascendentale* (uscito postumo nel 1954).
- “Giochi linguistici” di **Ludwig Wittgenstein**. La locuzione sta a indicare quelle pratiche del linguaggio antimetafisico e quotidiano che non sono imbrigliabili in rigide regolamentazioni e che, come i foto-suoni e e la foto-musica, dipendono strettamente dal contesto e da un insieme di fattori fluidi che non possono essere dati una volta per tutte.
- **Primo esistenzialismo** di **Martin Heidegger**. L’“essere gettato nel mondo” di cui parlava *Essere e tempo* già negli **anni venti**, la “situazione emotiva” e la “cura” che contraddistinguono la condizione umana nel momento in cui si scopre in mezzo alle cose e agli altri sono perfettamente in linea con la concezione applicativa e sociale della foto-musica.
- **Antiestetismo funzionale** di **Ananda Coomaraswamy**, poi ripreso dal filosofo **analista Nelson Goodman**. Rifiuto del “bello per il bello” e di una superficiale emozionalità comunicativa, come anche sosteneva il filosofo fondatore della Scuola di Chicago **John Dewey**, e difesa delle forme simboliche dei mondi loro sottesi sono alla base della visione prospettata dal critico d’arte **Coomaraswamy** così come dal filosofo Goodman, docente all’**Università di Harvard**.
- **Etica della comunicazione** di **Karl-Otto Apel**. Dalla sintassi alla semantica alla pragmatica, **Apel** traccia i lineamenti generali di un linguaggio che sia eticamente comunicativo, nel senso che si prefigge il superamento delle barriere opposte dai pregiudizi culturali (sociali, economici, ecc.).

- **Anarchismo metodologico** e “conquista dell’abbondanza” di **Paul Feyerabend**. Da *Contro il metodo* (1970) a *Conquista dell’abbondanza* (2004, post.), la brillante critica **epistemologica** del filosofo **viennese** docente per molti anni all’Università di Berkeley è uno dei cardini del pluralismo di cui è espressione la foto-musica, dalla molteplicità programmatica dei materiali acustici adottati a quella delle loro pratiche combinatorie, a quelle dei rimandi semantici stratificati, alle possibilità applicative, tante quante sono i contesti a cui può riferirsi.
- Post-Filosofia di **Richard Rorty**. Dalla post-Filosofia come pure dal **postmodernismo** la foto-musica accoglie la volontà di dialogare, pone interrogativi prima che rispondere con certezze fondative, ascolta e dopo avere lungamente ascoltato agisce.

✓ Applicazioni

Si possono distinguere due principali tipi di applicazione della foto-musica con foto-suoni: a) ambientale e b) extra-ambientale. L’attenzione al contesto e all’ambiente sonoro circostante è in realtà presente in entrambe le tipologie, ma nella prima il **paesaggio sonoro** è fonte e insieme destinazione della composizione musicale, mentre nella seconda rimane la fonte del paesaggio sonoro e dei conseguenti foto-suoni che tuttavia vengono destinati ad altri contesti, per lo più mutevoli e non prevedibili. Il primo gruppo è quello che attiene alle **sonorizzazioni museali** e, in senso più lato, a quelle “ambientali”; il secondo alle realizzazioni che muovono dal contesto per approdare al “de-contesto”.

Entrambe le tipologie applicative, e in particolare la prima, richiedono il lavoro articolato di una équipe che agisce sui piani tecnico, musicale e organizzativo. Come si è già notato, gli aspetti pragmatici nella foto-musica non sono scindibili da quelli sintattici e semantici, a partire dal concepimento dell’opera.

Tra gli interpreti musicali che hanno contribuito sin dal nascere alle realizzazioni dei progetti di foto-musica: il **soprano** e **performer** **Tiziana Scandaletti**, la **flautista** **Annamaria Morini**, il **trombonista** **Michele Lomuto**, le voci recitanti di **Franca Nuti** e **Sandro Cappelletto**, l’**Orchestra** **Milano Classica** diretta da **Vittorio Parisi** e **Massimiliano Caldi**, il **Coro Bajolese** diretto da **Amerigo Vigliermo**, il **baritono** **Mario Tinto**, l’**Accademia Montis Regalis** di **Torino**, la **violoncellista americana** **Madeleine Shapiro**.

A fianco di questi, il gruppo di lavoro ha compreso diversi **fonici** e tecnici del suono (**Roberto Maccagno**, **Flavio Fornasier**, **Fabio Lombardo**, **Danilo Girardi**, ecc.), esperti di **fotografia** e **musicologia**, **architetti**, **attori** e **registi**, **sociologi** della **comunicazione**.

Sonorizzazioni museali

Allo stato attuale si può accedere, relativamente al primo gruppo applicativo, a diverse produzioni discografiche, strumento e testimonianza di sonorizzazioni già avvenute o in atto. Tra queste:

- *Musiche dell’aurora*, sonorizzazione dell’VIII Biennale Internazionale di Fotografia *L’occidente imperfetto* (**Torino**, Palazzo Bricherasio, 1999), in due parti: *Musica prima (Shahar)* e *Musica seconda (Chorsu bimbo)*;

- *Shahar*, rimastering della prima parte di *Musiche dell’aurora* nella duplice versione per flauto basso solo e con voce femminile e foto-suoni (**Milano**, Edizioni Curci, 1999);
- *Arie condizionate*, per la sonorizzazione della IX Biennale Internazionale di Fotografia *Border stories* (**Torino**, Palazzo Bricherasio, 2001), in tre parti: *Mano mobile clic*, *Aria di paragone*, *Raep on*;
- *Treni persi*, per la sonorizzazione del **Museo ferroviario di Bussoleno** (2003), in tre parti: *Treni persi*, *Un petit train de plaisir* (da **Gioachino Rossini**), *Gioco-treni*;
- *Mina miniera mia*, per la sonorizzazione delle **Miniere di Traversella** (2004), in due parti: *Musica per le gallerie*, *Musica per l’opificio*;
- *Musiche della Reggia di Venaria Reale*, per la sonorizzazione della **Reggia di Venaria Reale** (2004), in sei parti: *La Cappella di Sant’Uberto: “Sonata in trio”*, *La Torre dell’Orologio e la Corte d’onore*, *La Reggia di Diana e la Stanza dei Telamòni*, *La Galleria di Diana: “Picander 2004”*, *I Giardini reali*, *Il Belvedere Alfieri*;
- *Foto-suoni per le Universiadi*, per la sonorizzazione del Palazzo delle Feste di **Bardonecchia**, in occasione della XXIII Universiade invernale (2006), in cinque parti.

Realizzazioni extra-ambientali

A questo gruppo appartengono lavori di musica elettroacustica che utilizzano foto-suoni per fini non di **sonorizzazione** né di **installazione**. La riconoscibilità **semantica** del contesto acustico di origine e le sue combinazioni con elementi “altri” desunti dalla tradizione così come da ulteriori contesti conferisce a queste realizzazioni uno spiccato carattere **postmoderno** che può spaziare da un’ironia sottile e divertita all’umana tragedia.

È quest’ultimo il caso di *Sine nomine* per soprano, voce recitante, orchestra d’archi e foto-suoni, scritto per la **Giornata della Memoria** (**Milano**, Palazzina Liberty, e **Genova**, **Teatro Carlo Felice**, gennaio 2001) sui testi di **Sandro Cappelletto** intessuti di citazioni da **Sant’Agostino** e **San Giovanni Damasceno** e sui foto-suoni registrati da **Piacentini** nella storica **Risiera di San Sabba a Trieste**; oppure di *Et amoris: tango pour Bruno* per soprano, archi e foto-suoni, scritto per le **Olimpiadi della Cultura** di **Torino 2006**, su testi di **Paul Verlaine**, materiali musicali criptati da **Bruno Maderna** e foto-suoni registrati in **Argentina** e **Uruguay**, alcuni dei quali con le voci delle madri dei “desaparecidos” registrate direttamente in **Plaza de Mayo** a **Buenos Aires**.

Più lievi, per la loro persistente carica ironica, composizioni come *Jazz motetus VI (Cricket play)*, scritto per il pianista americano **Paul Hoffmann** sulle “voci” dei grilli del **Maryland** mixate con quelle di mille bambini di **Pechino** e con suoni di antichi strumenti **cinesi** (2002); *XXIV* per la flautista **Annamaria Morini** e il violinista **Enzo Porta**, per una maratona concertistica dedicata alla **Divina Commedia** di **Dante**, su testo dal Canto XXIV del **Paradiso** letto da un bambino con sottofondo organizzato di **cascade del Niagara** (**Rovigo**, 2004); *The Brown Cage* per il soprano **Tiziana Scandaletti** e la violoncellista **Madeleine Shapiro**, con foto-suoni radiofonici su modulazioni di frequenza e onde medie e con materiali postmodali di **John Cage** e **Earle Brown** (**New York**, 2007).

✓ Scritti

Gli scritti che riguardano la foto-musica con foto-suoni sono essenzialmente di sette tipi, a loro volta divisi in due gruppi:

a) fonti **bibliografiche** inerenti 1) tesi di **laurea** **universitarie**, 2) testi ad uso dei **Conservatori** e delle **Università straniere**, 3) pubblicazioni **storico-musicologiche**, 4) note di presentazione su **booklet** di **CD** e **depliant**, 5) recensioni e opinioni scritte;

b) cui si aggiungono 6) testi poetici e letterari per lavori di foto-musica, 7) testi con le linee **drammaturgiche** per lavori di foto-musica.

Scritti sulla foto-musica

I primi cinque tipi su esposti corrispondono a una articolata serie di testi, alcuni dei quali reperibili anche su internet, tra cui due tesi di laurea (*Il recupero del concetto di sacro nella musica d’oggi*, a cura di **Mario Tinto**, **DAMS**, **Torino**, a.a. 2000-2001; *Musica contestuale. Centralità del rapporto con l’ambiente nel processo creativo del compositore*, a cura di **Victor Andriani**, **IULM**, **Milano**, a.a. 2004-2005); studi e saggi di **Riccardo Piacentini** (*Musica contestuale*, **NC**, **Roma**, 2001; *Foto-musiche per l’ambiente*, **Curci**, **Milano**, 2003; *Spazi museali e foto-suoni*, **Torino**, 2005; *Sintesi per tecniche di composizione*, **Alessandria**, 2006; *Foto-musica for Berkeley and Stanford*, **Università della California di Berkeley** e **Università di Stanford**, 2006; *Poetica del foto-suono da Schelling alla post-Filosofia*, **Curci**, **Milano** 2007 e, in vers. completa, **Torino** 2007); contributi musicologici, pubblicazioni, recensioni e opinioni scritte a firma di **Sandro Cappelletto**, **Azio Corghi**, **Coleen Johnston**, **Michele Gioiosa**, **Alessandro Mastropietro**, **Tiziana Scandaletti** e numerosi altri (si veda in particolare il *Giornale della Musica*, **Torino**, novembre 2001 e *The Record*, **Toronto**, settembre 2003); diffuse note esplicative dai **booklet** dei **CD** con foto-musica (di cui si segnalano *Musica per una Reggia* di **Attilio Piovano**, **Torino**, 2004; *Interviste e biografie dei compositori*, in *La voce contemporanea in Italia - vol. 1*, a cura di **Stefano Leoni**, **Milano**, 2005; oltre alle autoanalisi di chi ha confezionato le musiche).

Rilievo a parte merita la già citata ricerca curata da **HoldenArt** e **Rive-Gauche Concerti** *Nuovi linguaggi museali*, in due parti, l’una dedicata agli aspetti narrativi e l’altra alle **sonorizzazioni** (**Torino**, 2005/6). Di quest’ultima parte - che comprende per l’aspetto cartaceo oltre settecento pagine di ricerche statistiche, interviste e saggi a firma di **Arianna Astolfi**, **Sandro Cappelletto**, **Franco Fabbri**, **Ennio Morricone**, **Carlo Luigi Ostorero**, **Riccardo Piacentini**, **Marco Revelli**, **Tiziana Scandaletti**, **Attilio Piovano**, cui si aggiungono **Victor Andriani**, **Cynthia Burzi**, **Flavio Fornasier**, **Luca Mortarotti**, - esiste anche una versione elettronica consultabile via **WEB** sotto forma di “**Schedone**” e contenente un esteso **glossario** dei termini in uso nella foto-musica e, più in genere, nel campo delle sonorizzazioni.

Scritti per lavori di foto-musica

Il fotografo e scrittore **francese** **Nadar**, al secolo **Gargard-Félix Tournachon**, lo storico della musica e drammaturgo **italiano** **Sandro Cappelletto**, lo stesso **Riccardo Piacentini** hanno realizzato un numero considerevole di testi poetici e letterari e, in qualche caso, le sole linee **drammaturgiche** essenziali preesistenti alla stesura

sintattico-musicale.

Significativa, sotto quest'ultimo profilo, la drammaturgia che Sandro Cappelletto ha concepito per *Mina miniera mia*, sonorizzazione delle Miniere di **Traversella** (2004), sulle registrazioni di foto-suoni effettuate *in loco* dallo stesso compositore. Tali registrazioni sono consistite in oltre tre ore di interviste a cinque ex-minatori ottuagenari unite a suoni contestuali "catturati" durante e fuori le interviste. Sui materiali narrativi offerti dagli ex-minatori è stato così costruito l'intreccio drammaturgico, cui hanno anche contribuito, per scelta successiva del compositore, due brevi testi su melodie popolari originali della **Valchiusella**.

Altri casi quelli dei testi per *Musiche dell'aurora* (**Nadar**, 1999), *Arie condizionate* e *Treni persi* (Cappelletto, 2001 e 2003), *Musiche della Reggia di Venaria Reale* (scritti occasionali del '700, integrati da altri originali di Piacentini, 2004). Qui i "libretti" sono tutti riconducibili a testi scritti o adattati per la specifica situazione, capaci inoltre di una propria autonoma valenza artistica.

Da *Quand j'étais photograph* di Nadar sono tratte le rivisitazioni testuali di *Musica prima (Shahar)*, prima parte di *Musiche dell'aurora*, e le parole sparse bisbigliate dal piccolo Leonardo di *Musica seconda (Chorsu bimbo)*.

Da testi originali scritti appositamente da Cappelletto sono invece derivate la prima e terza parte di *Arie condizionate (Mano mobile clic e Raep on)*, così come i primi tre numeri di *Treni persi*, che l'autore dei testi chiama *Cantata per voce viaggiante e voce che ha viaggiato*.

Una commistione tragicomica è la miscellanea postmoderna di *Musiche della Reggia di Venaria Reale*, dove architetti e consiglieri sabaudi del Sei e Settecento, con citazioni di lettere da **Michelangelo Garove** e **Filippo Juvarra**, suggeriscono le parole cantate e recitate da personaggi immaginari, come il "cicerone acustico" che racconta i suoni delle varie stanze del palazzo e il redivivo **Picander** (nome d'arte di Christian Friedrich Henrici, già librettista di **Bach**), accorso alla Reggia in compagnia di una improbabile "putta" veneziana fuggita di soppiatto dal coro femminile di **Vivaldi**.

✓ Collegamenti esterni

Pagina ufficiale della foto-musica con foto-suoni (<http://www.rivegaucheconcerti.org/specialefotomusicaconfotosuoni.html>)

Dizionario dei termini per le sonorizzazioni (<http://www.rivegaucheconcerti.org/Schedone/Thesaurus.htm>)

Musica contestuale. Centralità del rapporto con l'ambiente (IULM, a.a. 2004-2005) (http://www.rivegaucheconcerti.org/Victor%20Andrini_Musica%20contestuale.pdf)

Testi per foto-musica (<http://www.rivegaucheconcerti/Testi%20per%20la%20foto-musica%20con%20foto-suoni.pdf>)

World Soundscape Project (<http://www.sfu.ca/~truax/wsp.html>)

IX Biennale Internazionale di Fotografia (<http://www.arte2000.net/FIF/biennali/2001/2001.htm>)

Sonorizzazione del Museo ferroviario di Bussoleno (http://www.provincia.torino.it/archeologia_cm/filmati/cultura/treni.htm)

Reggia di Venaria Reale (<http://www.reggiave-nariareale.it>)