



HAL
open science

Fausto Romitelli, vent'anni dopo

Alessandro Arbo

► **To cite this version:**

| Alessandro Arbo. Fausto Romitelli, vent'anni dopo. 2024. <hal-04599739>

HAL Id: hal-04599739

<https://hal.science/hal-04599739v1>

Submitted on 3 Jun 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

**33° FESTIVAL
MILANO MUSICA**

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI
23 APRILE - 8 GIUGNO 2024

**L'ASCOLTO
INQUIETO**



MILANOMUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA
MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA



Fausto Romitelli, aprile 2000, Bruxelles
Archivio Ictus Ensemble

**Alessandro
Arbo**

Fausto Romitelli, vent'anni dopo

Rock psichedelico, techno, trash. Il tutto incorporato in traiettorie ben calcolate, fondate sull'uso originale di una delle più importanti novità del linguaggio musicale degli ultimi decenni del secolo scorso, la sintesi strumentale dello spettralismo. A più di vent'anni dalla loro creazione, le opere di Fausto Romitelli continuano a restituirci l'energia del gesto che le ha fatte nascere. Alcune di esse sono diventate un riferimento nel panorama della composizione contemporanea. Non penso sia esagerato parlare oggi di uno "stile Romitelli": un tratto riconoscibile nella sua geniale sfrontatezza, nel suo desiderio di rompere le uova nel paniere al sicuro mestiere, a quello che — aggiungendo una smorfia — chiamava il "formalismo" della musica contemporanea. Troppo distante dal comune sentire, quella musica confinata in festival che ai suoi occhi apparivano come curiosi "Club Méditerranée" per orecchie intellettuali.¹ Nello stesso tempo, tutto questo oggi può apparirci lontano. Pensare la creazione alla luce di un quadro accademico o istituzionale è l'eccezione più che la regola. I compositori si muovono in un mondo zeppo di algoritmi e d'intelligenza artificiale: un mondo nel quale la composizione assistita dal computer non è più un dominio sperimentale ma un comunissimo DAW, dove stili e materiali s'impiegano e rimpiegano senza inibizioni, mettendo in gioco forme di espressione tendenzialmente intermediali, inclini a valorizzare la performatività e lo spettacolo. Si dirà che in una certa misura tutto questo esisteva già venti (e più) anni fa; allora restava però generalmente fuori dall'orbita dei compositori, il cui operato poteva contare su importanti istituti di formazione e di ricerca musicale, Ircam in testa. È sicuramente un grande merito di Romitelli di aver preso coscienza con grande anticipo e perspicacia dell'opportunità di aprirsi a una realtà che stava fuori da quegli spazi. Per cogliere il senso della sua opera, credo sia necessario tenere presente queste circostanze; e incominciare, quindi, col fare un passo indietro, rievocando le sfide e le passioni che l'avevano animata.

Il compositore ci ha fatto conoscere chiaramente le sue intenzioni: l'idea non era quella di perseguire un incrocio dei generi; si trattava, invece, di esplorare le potenzialità di un materiale sonoro che, in tutta la sua ruvidezza, aveva il merito di tenersi vicino all'esperienza. Questa convinzione è la pietra angolare del suo credo poetico, nonché la ragione della sua inclinazione per le espressioni dell'underground. Nessun facile edonismo, nessun gusto per le contaminazioni; forse qualcosa come il desiderio di corrispondere a un bisogno di conoscenza, d'immergersi nello spettacolo del mondo, così come siamo portati a viverlo ogni giorno: la grande arena mediatica nella quale i confini fra ciò che è naturale e ciò che è artificiale si confondono. Un'arena che, a suo tempo, si limitava (per così dire) a imporci i suoi modelli dall'alto, in continuità con quella che era stata definita la società dello spettacolo, e che oggi è diventato il luogo in cui si proiettano e si rispecchiano i desideri, le preferenze, i giudizi, le lodi e gli strali di chiunque.

¹ Fausto Romitelli, *L'insurgé*, in *Le corps électrique. Voyage dans le son de Fausto Romitelli*, a cura di A. Arbo, Paris 2005, p. 153.

Praticando questa immersione, la sua poetica si è tenuta lontana da attitudini che, alla sua epoca forse più di oggi, venivano chiamate “postmoderne”. Romitelli rimane fedele al principio secondo cui un compositore è figlio della storia e non può accontentarsi delle formule di un linguaggio convenzionale. Non c’è niente di più forte e di più violento del linguaggio, diceva.² Ci sono sicuramente, però, diversi modi d’intendere la postmodernità, a cominciare da quello che consiste nel riflettere sull’indebolimento di alcuni principi che erano stati centrali nelle prospettive dell’avanguardia. Proprio la maniera in cui Romitelli si è posto la questione del linguaggio – facendo emergere tensioni e zone d’ombra che mettono in difficoltà l’idea di un’evoluzione lineare – fa pensare a un tipico ripiegamento del moderno su sé stesso. Come è stato scritto, la storia diventa, nella sua prospettiva, “il campo visivo dello sguardo, il suo orizzonte e la sua stessa carne”.³ In un certo senso, nella sua musica assistiamo a una sorta di grande esercizio di anamnesi. È così che *Audiodrome* dirotta il suono dell’orchestra, conducendoci in una grande distopia tecnologica: un mondo in cui le interferenze, il suono elettrico e il feedback invadono lo spazio sonoro del mondo di ieri.

L’opera di Romitelli mostra la consapevolezza di appartenere a un’epoca che ha conosciuto la fine delle grandi narrazioni storiche, compresa quella di una storia della musica spiegata alla luce di un grande asse centrale, costituito, per l’appunto, dall’evoluzione del linguaggio. Quando le sue opere rivisitano il passato, lo fanno con una chiara coscienza della sua irripetibilità. La consapevolezza di appartenere a un presente popolato da una molteplicità di tracce si accompagna a uno sguardo che è insieme critico e retrospettivo, dove l’incursione nell’underground serve a estrarre una nuova linfa sonora.

Basta ascoltare l’inizio de *L’azur des déserts* (1992-1993), per mezzosoprano e ensemble, su testo di Paul Valéry (seconda parte del ciclo *Méditerranée*), o *Lost* (1997) per voce e 15 strumenti, su testo di Jim Morrison, per rendersi conto di quanto contasse per lui l’intenzione di rilanciare un suono visionario – senza preoccuparsi troppo del divieto d’introdurre armonie riconoscibili, ma senza nemmeno rinunciare a corromperle e a liquefarle, come poi accadrà con il campione sonoro dei Pink Floyd ripreso all’inizio di *An Index of Metals*.

È verso la metà degli anni Novanta che Romitelli, incoraggiato dall’esempio di Hugues Dufourt, si rivolge al suono amplificato. Era un’operazione che all’epoca poteva sembrare rischiosa e che andava di pari passo con un importante precetto, condiviso dai compositori dell’*Itinéraire*: non si tratta di “comporre con i suoni” ma di “comporre i suoni”. Ciò voleva dire, dal suo punto di vista, non accontentarsi di riprendere i materiali lasciati in eredità da una tradizione musicale, qualunque essa sia. Questo principio era per lui ineludibile; lo ha seguito sfruttando tutta l’energia della sua anima inquieta e iconoclasta, affascinata dall’eccesso, dal suono alterato, dal “troppo pieno”.

2 Cfr. F. Romitelli, *Entretien avec Véronique Brindeau*, ivi, p. 159.

3 Marco Mazzolini, *Lesson IV: Bad Trip autour du style*, ivi, p. 79.

La spinta verso questi territori si è tradotta nell’invenzione di uno stile personale. Laddove i compositori dell’*Itinéraire* avevano esplorato strategie di dilatazione temporale, Romitelli fa di tutto per mostrarci come i processi possono deviare, convergere e concentrarsi nella tensione del presente. L’obiettivo è quello di ricentrare l’attenzione dell’ascoltatore: immergerlo nelle derive di un materiale “incandescente”, rompendo l’apparente linearità dei processi di trasformazione delle morfologie spettrali, dando spazio all’“epifania di una violenza nascosta”.⁴

Ma naturalmente non era solo una questione di materiali. Lo studio di aspetti strutturali ha mostrato fino a che punto si è spinta la finezza del suo pensiero costruttivo.⁵ Oggi riusciamo a vedere meglio anche il modo in cui tecniche esecutive, gestualità e dispositivi che appartengono all’ambito della musica popolare ne condizionano l’assetto.⁶ Ci rendiamo conto di quanto il funzionamento estetico di questa musica dipenda da una specifica messa in opera strumentale tecnologicamente mediata. Non a caso, in *Trash TV Trance* (2002) le istruzioni per l’esecutore sono più copiose dei pentagrammi: uno strutturalista direbbe che il paratesto è più importante del testo, ma bisognerebbe poi precisare in che cosa consiste qui il testo!

Questo cambio di prospettiva ci ha permesso di apprezzare diversi aspetti inediti dell’opera di Romitelli, a cominciare dal suo lavoro più eseguito, le tre “lezioni” del *Professor Bad Trip*. Questo lavoro manifesta non soltanto una grande ricchezza stilistica, ma una sicura complessità ontologica. Contiene infatti, assieme all’impianto normativo di un’opera scritta (esplicitamente fondata sulla notazione), aspetti che si ritrovano in quel singolare ambito misto, fra oralità secondaria e costruzione fonografia, che è l’universo della musica amplificata. È importante capire il significato strutturale – cioè non ornamentale o secondario – di questi aspetti:⁷ lo stile di una cadenza, l’uso di un pedale, il volume di un basso, un filtraggio o un *balance*, cambiano profondamente le proprietà di ciò che ascoltiamo. Sembra ovvio, ma in realtà in certi casi non lo è: se per un gruppo rock che sale sul palco c’è un fonico che si occupa di queste cose, molto spesso per un ensemble non è così.

Il concetto di “attivazione estetica”, che il filosofo americano Nelson Goodman aveva introdotto nei suoi ultimi scritti,⁸ può forse aiutarci a cogliere me-

4 Così nella nota di presentazione di *Flowing down too slow* (2001), per orchestra d’archi, percussioni e due campionatori; cfr. A. Arbo, *En-Trance*, in *Le corps électrique*, cit., p. 44.

5 Penso in particolare alle analisi di Pierre Michel, Pierre Albert Castanet, Luigi Manfrin, Pierluigi Lanzilotta, Eric Maestri, Massimiliano Viel, Stefano Lombardi Vallauri, ulteriormente arricchite, in anni più recenti, dallo studio sulla prima lezione del *Professor Bad Trip* di Nicholas Moroz, fondato sull’analisi degli schizzi preparatori, e dallo studio approfondito sulla composizione assistita dal computer condotto da Alessandro Olto su *En-Trance*.

6 Uno studio come quello di Jacopo Conti (“Un bruit assourdissant de musique métallique. La guitare électrique comme modèle”, in *Anamorphoses*, cit., pp. 43-66), sul ruolo assunto dalla chitarra elettrica e dalle sue specifiche tecniche nel determinare aspetti morfologici e sonori, ma anche l’articolo di Jean-Luc Plouvier (“Chute libre: souvenirs et remarques sur mon travail avec Fausto Romitelli”, in “Circuit” 24, 3 (2014), pp. 21-35), che insiste sullo stesso tema e mette in luce l’importanza del mixaggio e dell’equilibrio sonoro (e più generalmente dell’esperienza in studio), mi sembrano emblematici di questo cambiamento.

7 Cfr. le osservazioni svolte in merito all’amplificazione da Giovanni Verrando, *Au-delà de l’imaginaire de la musique écrite*, in *Anamorphoses. Études sur l’œuvre de Fausto Romitelli*, a cura di A. Arbo, Paris 2014, pp. 15-16.

8 Nelson Goodman, “L’art en action”, in *Esthétique contemporaine. Art, représentation et fiction*, a cura di Jean-Pierre Cometti, Jacques Morizot et Roger Pouivet, Paris 2005, pp. 143-157.

glio la posta in gioco. La presentazione di un'opera fa appello a condizioni materiali e disposizioni cognitive capaci di far emergere le sue proprietà salienti. Pensiamo a quanto un quadro possa soffrire a causa di una scarsa illuminazione o, più generalmente, di un'illuminazione inappropriata. La sua azione sarà altrettanto ostacolata se chi lo guarda dovesse trovarsi nell'incapacità di coglierne il senso. Così anche nel nostro caso: un'adeguata attivazione dell'opera di Romitelli implica, da parte dell'esecutore, scelte non trascurabili in merito all'elettronica, all'amplificazione, alla virtuosità strumentale e quant'altro; da parte dell'ascoltatore, la capacità di orientarsi nel suo funzionamento simbolico.

Le risonanze messe in opera dai titoli, che nella maggior parte dei casi sono citazioni tratte dalla cultura underground,⁹ ci mettono sulla strada. Così, per esempio, il palindromo *Amok Koma* (2001), per nove strumenti ed elettronica, che cita il post-punk di *Abwärts* (1980); *Flowing Down Too Slow* (2001), per ensemble d'archi, percussioni e campionario, che accenna ad Aphex Twin, utilizzando l'ultimo verso di *Ibiza Bar* dei Pink Floyd (1969); *An Index of Metals*, che prende in prestito il titolo della seconda parte di un album del 1975 di Robert Fripp e Brian Eno (*Evening Star*). Va richiamata una principale aspirazione che si manifesta in modo esemplare nelle opere maggiori: quella di sollecitare un ascolto immersivo, fondato sulle convergenze di suono e immagine. Romitelli stesso ci ha ricordato i riferimenti di *Professor Bad Trip*: i tre studi per l'autoritratto di Francis Bacon (che ci suggeriscono l'idea di un processo di deformazione e degrado della materia organica), gli scritti (e i disegni) di Henri Michaux sotto l'effetto della mescalina (che ci portano verso le idee di saturazione, anamorfose e allucinazione: tutte importanti quando pensiamo alle morfologie spettrali di questo lavoro). Ma andrebbe menzionato anche il riferimento (non dichiarato ma espresso in una sorta di palese contrabbando) alla grafica

⁹ Cfr. Alessandro Arbo, *Fausto Romitelli: An Index of Titles*, in *Les espaces sonores: Stimmungen, Klanganalysen, spektrale Musik*, a cura di Michael Kunkel, Böttingen 2016, pp. 149-158.

di Gianluca Lerici, l'artista underground che aveva assunto lo pseudonimo, appunto, di "Professor Bad Trip".

Che cosa dobbiamo trarre da questi riferimenti? In due parole: la sollecitazione di una certa capacità di "auscultare" la materia sonora. Il suono è il primo articolo del decalogo romitelliano; in un certo senso le sue composizioni sono tutte concepite a partire dall'idea di far apparire l'energia diretta, ma anche quella più implicita e latente, della materia sonora. Innestato in modo originale sulle tecniche spettrali, l'underground psichedelico non è un fine ma un mezzo per realizzare questa intenzione. Due motivi si collegano a questa scelta: sollecitare un immaginario visivo e luminoso (una sollecitazione esplicitamente perseguita in *An Index*) ed esplorare l'eccesso della sensazione. Entrare in sintonia con la musica di Romitelli significa, a un primo livello, accordarsi con queste intenzioni.

Vale la pena richiamare il titolo che, all'origine, avrebbe dovuto accompagnare il suo tritico: *Zero Tolerance for Silence*, citazione di un altro titolo, quello di un album di Pat Metheny. È l'annuncio di quella che sarebbe diventata la poetica della saturazione, della quale Romitelli è riconosciuto oggi come uno dei padri fondatori. Va di pari passo con lo scarto nei confronti delle poetiche del suono rarefatto e impalpabile, ma anche di quelle che si appoggiano su un suono "predigerito" o, come diceva lui, "macdonaldizzato". Uno scarto ironico guida il suo riferimento al rock progressivo: una musica che non è mai stata nel (suo) presente. Ricordiamolo, a vent'anni dalla sua scomparsa: più che all'epoca dei figli dei fiori, Romitelli appartiene all'era berlusconiana, al mondo delle soubrette, delle veline, delle televisioni e della carta patinata. Le sonorità del rock psichedelico sono una sfida all'omologazione, ai miti del benessere e del facile divertimento. La saturazione e il rumore parassita associati al mondo dell'amplificazione fanno breccia nel presente, riscattando l'energia di un gesto anacronistico, ribelle, adolescenziale, costantemente impegnato a tenere insieme utopia e disincanto.