



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI MUSICOLOGIA E BENI CULTURALI

Laurea magistrale in Musicologia

Medea, opera-video di Adriano Guarnieri

Un caso di drammaturgia multimediale tra suono, spazio
e immagine

Relatore: Prof. Marco Cosci

Tesi di laurea di: Sofia Pironi

Correlatore: Prof. Candida Billie Mantica

matricola n.523485

Anno accademico 2024/2025

A mio nipote Gregorio

Indice

Introduzione.....	4
Capitolo 1. Adriano Guarnieri e il nuovo teatro musicale: verso l'opera-video.....	7
1.1 Ripensare l'opera: trasformazioni del teatro musicale nel secondo Novecento.....	10
1.1.1 <i>Gli anni Sessanta</i>	14
1.1.2 <i>Gli anni Settanta</i>	17
1.1.3 <i>Gli anni Ottanta</i>	18
1.1.4 <i>Gli anni Novanta</i>	19
1.2 Multimedialità: l'irruzione dei media nel teatro musicale e oltre la scena.....	21
1.2.1 <i>Esperienze multimediali tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta</i>	22
1.3 Adriano Guarnieri: formazione, poetica e sperimentazioni verso <i>Medea</i>	25
1.4 Sul perché della forma opera-video secondo Adriano Guarnieri.....	33
1.5 Analisi di un prodotto audiovisivo nella consapevolezza di una regia televisiva: <i>liveness</i> e rimediazioni per <i>Medea</i>	37
Capitolo 2. Dal testo al frammento: processi di elaborazione testuale nella Medea di Adriano Guarnieri.....	41
2.1 Il testo nel teatro musicale contemporaneo: questioni teoriche e prospettive critiche ..	42
2.2 Genesi e trasformazione di un soggetto: <i>Medea</i> dall'opera-film all'opera-video.....	50
2.2.1 <i>Il progetto di Medea opera-film: risonanze pasoliniane e rielaborazioni antiche</i>	50
2.3 Sulla scelta del soggetto: selezione di frammenti per una <i>Medea</i> emblema di analisi interiore.....	62
2.3.1 <i>Processi di rielaborazione semantica: analisi e trasformazione di frammenti</i>	64
2.4 Analisi del testo cantato di <i>Medea</i> opera-video: un approccio sperimentale.....	66
Capitolo 3. La questione vocale oltre il testo: strategie compositive tra voce e suono nella Medea di Guarnieri.....	76
3.1 Nuove relazioni tra voce, testo e musica nel teatro musicale contemporaneo.....	76
3.2. Dal testo al suono e dal suono al testo: le modalità compositive di Guarnieri.....	82
3.3 Dalla pagina alla voce: la resa musicale del testo verbale in <i>Medea</i> tra cantabilità materica e riflessioni filosofico-psicoanalitiche.....	85

3.4 Intelligibilità, canto e trasfigurazione musicale: analisi di alcuni passi del testo cantato in <i>Medea</i>	90
3.4.1 <i>Analisi delle sequenze di Medea nella dialettica tra trasparenza e opacità semantica della parola cantata</i>	90
3.4.2 <i>Una vocalità “altra”: la voce leggera dal mondo popular alla Medea 2 di Guarnieri</i> . 102	
3.4.3 <i>Madrigalismo e metamorfosi: la scrittura corale nella Medea di Guarnieri</i>	117
3.4.4 <i>Giasone come emanazione acustica e psichica di Medea</i>	123
Capitolo 4. Dal suono allo spazio fino al video: itinerari drammaturgici nella <i>Medea</i> di Guarnieri	126
4.1 Lo spazio come parametro drammaturgico nel teatro musicale contemporaneo	127
4.1.1 <i>Musica come spazio abitabile: la lezione di Nono e la continuità con Guarnieri</i>	130
4.2 <i>Live electronics</i> e spazializzazione: continuità e trasformazioni da <i>Orfeo... cantando tolse...</i> alle tre cantate.....	134
4.3 La spazializzazione in <i>Medea</i> : traiettorie sonore e <i>live electronics</i> come “partitura parallela” alla scrittura musicale.....	139
4.3.1 <i>Spazializzazione e live electronics in Medea: lettura critica sulla base dell’analisi di Morazzoni</i>	146
4.4 La dislocazione degli interpreti nello spazio e la centralità del gesto corporeo in <i>Medea</i>	150
4.5 La trasformazione timbrica degli strumenti attraverso il <i>live electronics</i> : verso una drammaturgia dell’urlo	156
4.6 Il costante riferimento al linguaggio cinematografico: una regia sonora dai tratti filmici	164
4.7 L’utilizzo del video nello spazio performativo di <i>Medea</i> : la regia di Giorgio Barberio Corsetti e le creazioni visive di Fabio Massimo Iaquone.....	167
4.7.1 <i>Analisi delle sequenze video e della costruzione scenica – Parte prima</i>	171
4.7.2 <i>Analisi delle sequenze video e della costruzione scenica – Parte seconda</i>	179
4.7.3 <i>Analisi delle sequenze video e della costruzione scenica – Parte terza</i>	186
Conclusioni	196
Bibliografia	197
Partitura	202

Materiale audiovisivo	202
Sitografia	202
Filmografia	203
Strumenti	203
Appendice.....	203
Ringraziamenti	234

Introduzione

La ricerca condotta in questa tesi si concentra su *Medea* (2002), opera-video di Adriano Guarnieri, compositore tra i protagonisti del nuovo teatro musicale italiano. Tale scelta nasce dalla volontà di analizzare le innovative possibilità drammaturgiche offerte dall'intreccio di suono, immagine e tecnologia all'interno della scena contemporanea. Nel corso del Novecento, infatti, il teatro musicale conosce una profonda trasformazione: alla crisi della forma operistica si accompagna la sperimentazione di modelli alternativi, nei quali la multimedialità si configura come principio costitutivo. Il caso di *Medea* è in questo senso emblematico, poiché esemplifica il modo in cui la scrittura musicale possa farsi matrice di un progetto audiovisivo complesso, capace di ridefinire i confini dell'opera.

Un primo nodo teorico è già inscritto nella definizione stessa di "opera-video". Il termine, come si avrà modo di vedere, designa una forma originale e autonoma, in cui il video non svolge funzione accessoria o meramente scenografica, ma costituisce un piano drammaturgico essenziale. In questo senso, la ricerca si colloca nel quadro più ampio degli studi sulla multimedialità che hanno evidenziato come il teatro nella scena contemporanea sia luogo privilegiato di interazione e ibridazione tra linguaggi artistici. All'interno di tale panorama teorico si colloca anche la prospettiva del teatro postdrammatico delineata da Hans-Thies Lehmann¹, che riconosce nel superamento della centralità testuale e narrativa una delle linee più significative del teatro dagli anni Sessanta in poi.

La specificità di *Medea* si manifesta nella collaborazione tra più livelli creativi: alla scrittura musicale del compositore si affiancano le elaborazioni elettroniche in tempo reale di Alvisè Vidolin e Nicola Bernardini, le creazioni video di Fabio Massimo Iaquone e la regia di Giorgio Barberio Corsetti. Ne deriva un dispositivo scenico e sonoro che, pur muovendosi a partire da un soggetto classico, si colloca oltre il paradigma narrativo lineare, orientandosi verso una dimensione simbolica e onirica. Lo stesso Guarnieri definisce *Medea* come «un'opera onirica, in cui mito e contemporaneità si fondono attraverso il rapporto formale di tre partiture: musicale, registica e *live-electronics*»².

A distanza di oltre vent'anni dalla prima rappresentazione, l'opera-video si presenta oggi esclusivamente attraverso la registrazione audiovisiva firmata Gianni Di Capua. Tale

¹ Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1999.

² Adriano Guarnieri, *Sul concetto di opera-video in Medea e Pietra di diaspro*, «Musica/Realtà», 85, LIM, Lucca, 2002, p.15.

mediazione introduce ulteriori questioni teoriche, legate alla logica della rimediazione e al concetto di “liveness”. Analizzare *Medea* implica dunque affrontarla come un prodotto audiovisivo complesso: da un lato, perché il video è parte integrante della regia e della scenografia del PalaFenice; dall’ altro, perché la fruizione odierna passa inevitabilmente attraverso la documentazione filmica della rappresentazione, che si configura a sua volta come una vera e propria regia. Obiettivo principale di questa tesi è pertanto quello di indagare *Medea* come caso paradigmatico di drammaturgia multimediale, mettendo in luce il ruolo delle sonorità pensate dal compositore, tradotte dai curatori della regia del suono e delle componenti visive tradotte da scenografia, video, luci e costumi.

La ricerca adotta un approccio metodologico interdisciplinare, che intreccia la prospettiva musicologica con quella teatrale e mediale. Le fonti impiegate comprendono la partitura autografa, la documentazione audiovisiva, i programmi di sala, gli scritti del compositore e gli studi critici di musicologi e teorici del teatro. La presente tesi si struttura in quattro capitoli. Il primo capitolo propone un’analisi del contesto storico-artistico in cui si sviluppa il nuovo teatro musicale, con un’attenzione specifica alle interrelazioni tra musica e multimedialità. Successivamente, l’indagine si concentra sulla biografia di Guarnieri, ricostruendo il percorso che conduce a *Medea* e illustrando le motivazioni sottese alla scelta di realizzare un’opera-video. Il secondo capitolo affronta la questione del testo verbale, soffermandosi sui processi di frammentazione e rielaborazione che inducono Guarnieri a privilegiare una dimensione lirico-simbolica piuttosto che narrativa. Il terzo indaga la questione vocale, analizzando come il compositore trasformi la parola in suono e sviluppo una scrittura musicale fondata sulla “cantabilità materica”. Il quarto e ultimo capitolo analizza i percorsi drammaturgici che, dal suono allo spazio fino al video, definiscono la struttura dell’opera, con particolare attenzione al ruolo del *live electronics*, alla spazializzazione e all’interazione fra scena e immagini proiettate.

Le domande che guidano l’indagine sono le seguenti: in che modo si intrecciano il piano sonoro – con gli interpreti vocali e strumentali – e quello scenico, popolato dalle tecnologie audio e video? Come si collocano le videoproiezioni ideate da Iaquone e le traiettorie sonore elaborate da Vidolin e Bernardini nella rappresentazione? E quale relazione si instaura tra l’immagine e il “testo” musicale?

Questi interrogativi accompagnano l’intero percorso di analisi, volto a mostrare come *Medea* non costituisca un episodio isolato, ma il risultato di un lungo processo di sperimentazione attraverso il quale Guarnieri ha ridefinito l’idea stessa di opera. Lungi dall’essere una semplice contaminazione fra generi, l’opera-video si configura come un

modello di drammaturgia multimediale, in cui musica, parola, gesto, immagine e tecnologia concorrono alla creazione di un'esperienza estetica unitaria e immersiva.

Capitolo 1. Adriano Guarnieri e il nuovo teatro musicale: verso l'opera-video

Osservando la locandina dello di *Medea* (Fig.1), ciò che colpisce immediatamente è la definizione “opera-video”. L’espressione, a un primo sguardo, risulta ambigua: si potrebbe infatti pensare a una trasposizione di un’opera preesistente in forma audiovisiva. In realtà, si riferisce a una composizione originale di Adriano Guarnieri, compositore italiano nato nel 1947 che si inserisce nell’ambito di quel fenomeno che la critica ha definito *nuovo teatro musicale*.

La questione terminologica solleva interrogativi preliminari: come analizzare il nuovo teatro musicale? E, soprattutto, perché la denominazione *opera-video* invece di solo opera? Una prima risposta si trova nella stessa locandina, dove compare la dicitura “creazioni video”, firmate da Fabio Massimo Iaquone, videoartista. Il riferimento al video, dunque, si presenta come componente costitutiva dell’impianto drammaturgico di *Medea*.

Occorre ricordare che, a cavallo tra il XX e il XXI secolo, l’impiego di dispositivi video in ambito performativo era già largamente diffuso. Tuttavia, il caso di Guarnieri si rivela interessante per la peculiare integrazione fra tre differenti livelli di scrittura: quella musicale elaborata dal compositore, quella scenica costituita dalle creazioni di Iaquone – in dialogo con la regia di Corsetti – e quella del *live electronics* curata da Vidolin e Bernardini.

Inoltre, poiché oggi *Medea* è fruibile esclusivamente attraverso la registrazione audiovisiva realizzata da Di Capua, la ricerca prende avvio dalle premesse metodologiche che questa condizione porta inevitabilmente alla luce, interrogando i modi in cui la mediazione filmica influisce sull’analisi e sulla comprensione dell’opera.

La struttura compositiva di *Medea* prevede tre parti – non atti –, ciascuna articolata in dieci sequenze. L’impiego di questo termine, di derivazione cinematografica, non si limita a sancire la distanza da un modello a numeri chiusi ormai storicamente superato, ma chiarisce la volontà del compositore di fondare l’organizzazione drammaturgica su unità più fluide. Guarnieri chiarisce ulteriormente la questione quando afferma che «questa concezione di teatro quasi filmico cambia del tutto il concetto compositivo, che se un tempo seguiva il classico procedere per quadri chiusi, oggi invece la struttura compositiva porta a seguire una traiettoria per “sequenze orizzontali”, come nel montaggio di un film»³. A tal proposito, appare centrale

³ Adriano Guarnieri, Comunicazione personale inviata a Roberto Favaro, in *Parola, spazio, suono. Il teatro musicale di Adriano Guarnieri*, Marsilio, Venezia, 2022, p.149.

la questione sollevata dalla studiosa Angela Ida De Benedictis: il compositore pensa in termini visivi?⁴ Nel caso di Guarnieri la risposta è indubbiamente affermativa, come si avrà modo di dimostrare.

Le fonti letterarie cui Guarnieri fa riferimento includono opere di Euripide, Seneca e Pier Paolo Pasolini; esse, tuttavia, assumono un ruolo meramente ispiratore, limitandosi a fornire nuclei tematici che il compositore rielabora in modo autonomo all'interno di un montaggio personale, assumendo direttamente la responsabilità dell'elaborazione testuale.

Il percorso di ricerca che segue prenderà avvio da un inquadramento storico-culturale del nuovo teatro musicale per poi affrontare le implicazioni della multimedialità in relazione al genere dell'*opera-video*.

⁴ Angela Ida De Benedictis, *Analysing new music theatre. Theme and variations (from a multimedia perspective)*, in *New Music Theatre in Europe. Transformations between 1955-1975*, edited by Robert Adlington, Routledge, Abingdon, 2019, p.303.

Medea

opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide

di **Adriano Guarnieri**

prima rappresentazione assoluta

commissione Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Editore Casa Ricordi, Milano

personaggi ed interpreti

Medea 1 **Sonia Visentin**

Medea 2 **Antonella Ruggiero**

Medea 3 **Alda Caiello**

Giasone **Andrew Watts**

flauto basso e contrabbasso **Roberto Fabbriciani**

flauto **Annamaria Morini**

pianoforte **Alessandro Commellato**

live electronics e regia del suono Centro Tempo Reale, Firenze –
CSC-DEI Università di Padova (Progetto MEGA IST-1999-20410)

Nicola Bernardini, Alvise Vidolin

maestro concertatore e direttore

Pietro Borgonovo

regia

Giorgio Barberio Corsetti

creazioni video

Fabio Massimo Iaquone

scene

Giorgio Barberio Corsetti e Cristian Taraborrelli

costumi

Cristian Taraborrelli

light designer

Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro **Guillaume Tourniaire**

Figura 1 - Locandina dello spettacolo *Medea*, opera-video per voci sole, coro, orchestra e *live electronics* in tre parti liberamente ispirata a Euripide. Prima rappresentazione assoluta presso il PalaFenice di Venezia nei giorni 18, 20, 22, 24 e 26 ottobre 2002. La locandina è tratta dal Programma di sala curato dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia. Responsabile musicologico editoriale: Michele Girardi (2002).

1.1 Ripensare l'opera: trasformazioni del teatro musicale nel secondo Novecento

Inquadrare il teatro musicale del secondo Novecento significa confrontarsi con un panorama eterogeneo e complesso, caratterizzato da fratture e continuità, nel quale l'opera lirica smette di essere l'unico paradigma di riferimento e lo spettacolo si costituisce come nodo di relazioni tra suono, visione, corpo e tecnologia. Per una definizione preliminare di nuovo teatro musicale si rinvia a un recente contributo di Angela Ida De Benedictis, che lo definisce come una forma di rappresentazione fondata sulla compresenza simultanea di eterogenei elementi acustici – musicali e verbali – e visivi, quali scenografie mobili, costumi, gestualità, movimenti e proiezioni⁵.

Sebbene risulti complesso tracciare una periodizzazione lineare delle cosiddette avanguardie del secondo dopoguerra – distinte da quelle storiche – è comunque possibile, adottando la lente specifica del teatro musicale, delinearne una breve panoramica. Non si tratta, infatti, di un gruppo o di una scuola in particolare, bensì di una pluralità di esperienze, come suggerisce emblematicamente il titolo del volume coevo di Armando Gentilucci: *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice* (1980).

Se la letteratura critica sulla nuova musica è vasta e articolata, minore attenzione sembra aver ricevuto inizialmente quella più specifica del nuovo teatro musicale. Un processo che, a ben vedere, a partire dagli anni Cinquanta e Sessanta coinvolge più generazioni di compositori e si configura come ricerca di nuove forme d'arte che oggi definiremmo multimediali. L'unico elemento realmente comune alla prime esperienze era l'esigenza, per l'appunto, di un teatro musicale che fosse nuovo, cioè in netto distacco con la forma tradizionale dell'opera. Enrico Girardi sottolinea con chiarezza questa pluralità di approcci: «L'apertura a ventaglio dei linguaggi, delle soluzioni drammaturgiche, delle poetiche, è infatti uno dei tratti – uno dei pochi, invero, se non fosse l'unico – che accomuna l'opera degli autori di tale generazione, cosicché lo stesso parlare di un gruppo, di una scuola, di un minimo comune denominatore linguistico, sarebbe fatalmente fuorviante»⁶.

Armando Gentilucci aveva già osservato come, all'interno delle avanguardie musicali, la scena non fosse subito al centro del nuovo ripensamento: «Parve, negli “anni Cinquanta”, che

⁵ Cfr. Angela Ida De Benedictis, *Analysing new music theatre* cit., pp.294-317.

⁶ Enrico Girardi, in *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia*, De Sono, Associazione per la musica, Paravia, Torino, 2000, p.9.

il teatro musicale fosse totalmente escluso nell'ambito di quella che si definiva allora, con vago sapore di radicalismo messianico, *nuova musica*. Se ne comprendono facilmente le ragioni se si tiene presente l'esclusivismo strutturalista che ne caratterizzava i modi operazionali»⁷. I compositori dell'epoca erano infatti impegnati in una riflessione volta a ridefinire dall'interno il linguaggio musicale, con l'obiettivo di costruire sistemi alternativi alla tonalità – come il serialismo – e finendo così per tralasciare, almeno temporaneamente, le problematiche connesse alla scena e quindi al teatro musicale, poiché «tutti gli sforzi si concentravano appunto all'interno della struttura sonora, mettendo momentaneamente da parte problemi connessi all'uso extra dei meccanismi e dei giochi formali»⁸.

Alcuni compositori “radicali”, così definiti da Theodor Wiesengrund Adorno, manifestarono una vera e propria idiosincrasia nei confronti della natura stessa dell'opera lirica. Come osserva il filosofo della Scuola di Francoforte nel 1962:

Essi si vergognano del pathos che magnifica una dignità della soggettività su cui nessuno, nel mondo della totale impotenza soggettiva, può più contare, sono scettici nei riguardi degli aspetti grandiosi del *grand opéra*, nel quale indipendentemente dal contenuto specifico è già intrinseco il dato ideologico, e nei riguardi dell'ebbrezza di potenza, disprezzano ogni magnificenza in una società sformata e grigia che non ha più nulla da magnificare⁹.

Tale rifiuto, tuttavia, non implica l'effettiva possibilità di un astrattismo musicale assoluto. Come ricordano Gianmario Borio e Sara Gennaro, «quello della musica assoluta rappresenta un ideale che non ha mai trovato un perfetto riscontro nella concreta pratica musicale, che ha sempre contemplato anche esperienza per loro natura ibride, in primo luogo il teatro musicale»¹⁰. Basti pensare, ad esempio, alle nuove prospettive aperte dall'elettronica, che pone nuove questioni del suono inerenti allo spazio e la tendenza alla convergenza delle arti, soprattutto grazie all'esempio di John Cage e altri.

⁷ Armando Gentilucci, *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Ricordi Unicolpi, Milano, 1991, p.115.

⁸ Gentilucci, *Oltre l'avanguardia* cit., p.115.

⁹ Theodor W. Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino, 2002, p.94.

¹⁰ Sara Gennaro e Gianmario Borio, *Multimedialità e metamorfosi del concetto di opera*, In *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci Editore, Roma, 2007, p.335.

All'interno di questa nuova ondata vi furono compositori che affrontarono direttamente la questione della scena, cercando – pur nel rifiuto delle leggi dell'opera – di definirne modalità radicalmente nuove.

Le trasformazioni del teatro musicale del secondo Novecento risultano tuttavia più comprensibili se collocate entro una prospettiva di lungo periodo. Esse affondano infatti le proprie radici nelle avanguardie storiche del primo Novecento, quando il processo di crisi e rinnovamento aveva già messo in discussione il modello dell'opera romantico-borghese, aprendo la strada a nuove forme di drammaturgia musicale e scenica. Un primo esempio si trova in Arnold Schönberg, il cui dramma con musica *Die glückliche Hand* (1913) rappresenta, secondo Luigi Nono, il punto d'avvio di una concezione moderna del teatro musicale: «In questo “dramma” canto azione mimata si alternano e si sviluppano anche simultaneamente, non l'uno illustrazione dell'altro, ma ciascuno caratterizzando indipendentemente varie situazioni»¹¹. In maniera analoga, Igor Stravinskij, con *Histoire du soldat* (1918), introduce una teatralità essenziale, ridotta a pochi strumenti e attori, in cui gesto musicale e gesto corporeo si stilizzano e riflettono reciprocamente. Come osserva lo studioso Giordano Ferrari, «Stravinskij volle che gli strumentisti fossero visibili al pubblico e li situò sul lato sinistro del palco; gli attori sono invece posti al centro e il narratore a destra»¹². In area tedesca, il contributo del teatro epico di Bertolt Brecht, spesso in collaborazione con Kurt Weill, si rivela determinante: attraverso l'estraniamento, la frattura del continuum narrativo e la scomposizione della scena, Brecht mostra come il teatro musicale possa diventare luogo di riflessione critica piuttosto che di identificazione psicologica, dimostrando come «il distacco dall'opera si debba in gran parte alla sua inadeguatezza nei tempi e/o nei modi narrativi rispetto ai bisogni delle nove sintassi musicali che vanno affermandosi»¹³.

Il problema investe dunque non soltanto l'opera in quanto genere, ma l'idea stessa di rappresentabilità scenica; come afferma Adorno in tono perentorio, infatti, «l'opera lirica è divenuta problematica non solo, come si potrebbe pur pensare, nell'interno dei prodotti e nell'evoluzione del gusto compositivo avanzato: la permanente crisi dell'opera si è palesata ormai come crisi della rappresentabilità dell'opera»¹⁴.

¹¹ Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale* in Andrea Lanza, *Il secondo Novecento*, EDT, Torino, 1991, p.257.

¹² Giordano Ferrari, *Appunti per un teatro musicale ancora attuale*, in *Medea*, programma di sala, Teatro La Fenice di Venezia, 2002, p.118.

¹³ *Ivi*, p.120.

¹⁴ Adorno, *Introduzione alla sociologia della musica* cit., p.95.

Il termine stesso di “opera” diviene, già a partire dalla fine dell’Ottocento, oggetto di una radicale messa in discussione. L’esempio di Wagner è emblematico: con la nozione di “dramma musicale” egli aveva già tentato di superare la denominazione tradizionale, proponendo una diversa concezione del rapporto tra musica e scena. Come osserva il musicologo Philippe Albèra, «seguendo il suo esempio, molti compositori hanno cercato nuove formule [...] i termini di Dramma lirico, Azione musicale, Monodramma, Poema lirico, Teatro musicale o Teatro strumentale segnalano questa ricerca di un’alternativa»¹⁵. Al centro di tali esperienze stava la crisi dell’opera, intesa tanto come istituzione quanto come forma, percepita da numerosi musicisti come simbolo di conservatorismo, incapace di esprimere le esigenze estetiche e sociali della contemporaneità. Si colloca sulla stessa linea critica anche Talia Pecker Berio, che pone l’accento sulla questione terminologica relativa al nuovo teatro musicale:

Opera, non-opera, anti-opera: come operare in teatro con mezzi e scopi totalmente nuovi senza subire i condizionamenti storico-culturali che lo spazio teatrale inevitabilmente impone tanto sul piano della realizzazione quanto su quello della fruizione? [...] I termini “opera” e “melodramma” sono per lo più evitati; li sostituisce il più generico “teatro musicale”, mentre le singole composizioni sono spesso qualificate con i sottotitoli “azione scenica” o “azione musicale”¹⁶.

Sul finire degli anni Cinquanta iniziano a emergere i primi tentativi concreti di rinnovamento da parte di compositori come Luciano Berio, Luigi Nono, Bernd Alois Zimmermann o Mauricio Kagel, che esplorano nuove prospettive per la scena. Particolarmente significativa è la posizione di Luigi Nono, riconosciuto per aver posto al centro delle sue composizioni la dimensione del gesto, distaccandosi dai tecnicismi del serialismo.

Nuovamente Albèra si rivela un riferimento significativo quando, capovolgendo la prospettiva, sottolinea come proprio il terreno scenico-musicale potesse offrire una risposta a quanti accusavano il serialismo di eccessiva rigidità. Secondo il musicologo, infatti «conciliare le esigenze musicali fondate sui criteri della musica assoluta con un’azione teatrale non convenzionale portava a riconsiderare tutti gli elementi costitutivi del teatro musicale. Nello

¹⁵ Philippe Albèra, *Il teatro musicale* in Enciclopedia della musica, vol. III, *Le avanguardie musicali nel Novecento*, Einaudi, Torino, 2001, p.223.

¹⁶ Talia Pecker Berio, *La crisi dell’opera (e del “libretto”) nel secondo Novecento*, in *Poeti all’opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di Andrea Landolfi e Giovanna Mochi, Artemide, Roma, 2013, p.69.

stesso tempo, l'opera offriva una via d'uscita alle aporie della musica seriale»¹⁷. Su un piano complementare, Giordano Ferrari evidenzia come la riflessione sul teatro sia iniziata molto presto, quasi parallelamente all'elaborazione del linguaggio seriale, seppur in forme periferiche come balletti, teatro di marionette o lavori radiofonici¹⁸.

L'elemento comune a queste sperimentazioni è la volontà di superare la narrazione tradizionale e di ripensare in profondità le nuove modalità della rappresentazione. In questo contesto si colloca anche l'elaborazione teorica di Umberto Eco in *Opera aperta* (1962), che descrive l'opera non come forma compiuta e univocamente definita, ma come struttura intenzionalmente incompiuta, destinata a realizzarsi solo attraverso l'intervento creativo dell'interprete:

Queste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio conchiuso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazione affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come opere finite che chiedono di essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere "aperte", che vengono portate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente¹⁹.

La seguente analisi prenderà in esame alcune opere paradigmatiche che, pur senza esaurire la complessità di un intero decennio, permettono di mettere a fuoco alcuni aspetti significativi del processo di rinnovamento teatrale della scena italiana.

1.1.1 Gli anni Sessanta

In questa fase iniziano a delinarsi le prime aperture verso un ripensamento della dimensione scenica. Già nel 1959 Alberto Bruni Tedeschi compone *Diagramma circolare*, azione scenica in due parti in cui l'uso dei microfoni altera la percezione delle voci e ne disloca la sorgente, disturbando il principio di identità fra voce e personaggio²⁰. Esperimenti analoghi mostrano come le tecnologie della riproduzione stiano già diventando strumenti drammaturgici.

¹⁷ Albèra, *Il teatro musicale* cit., p.255.

¹⁸ Ferrari, *Appunti per un teatro musicale ancora attuale* cit., p.121.

¹⁹ Umberto Eco, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 1997, p. 33.

²⁰ Si veda Marida Rizzuti, *'The Sound of Industry'. Some Reflections on the Genesis and the Content of «Diagramma Circolare» by Alberto Bruni Tedeschi*, Fondazione Giorgio Cini, Venezia, 2018.

Il passo decisivo è però compiuto da Luigi Nono con *Intolleranza 1960* (1961). Definita dall'autore come "azione scenica", la sua partitura presenta un testo costruito per montaggio di fonti diverse e si sviluppa in una sequenza di momenti e situazioni piuttosto che in un intreccio narrativo. Ciò che conta non è la vicenda dei protagonisti, ma il processo di presa di coscienza che l'opera intende trasmettere allo spettatore²¹. Decisivo, inoltre, è il lavoro scenico: Nono coinvolge Emilio Vedova per scene e costumi e Josef Svoboda per la scenotecnica, segnando una svolta nel rapporto tra musica e arti visive. Per Nono, come scriverà nel 1961, il nuovo teatro musicale nasce da un «un possibile incontro formativo dei nuovi metodi creativi linguistico-espressivi delle singole arti di oggi», ovvero dove «musica, pittura, poesia e dinamismo scenico, nelle loro dimensioni attuali, contribuiscano non a una sintesi delle arti, che caratterizzata da una sommatoria unitaria stabilirebbe una semplice corrispondenza tra suono colore e movimento, ma a una nuova libertà per la fantasia creatrice»²², così andando oltre alla gerarchia della musica sul testo e sulla scena.

Negli stessi anni, Luciano Berio lavora a *Passaggio* (1962), messa in scena nata dalla collaborazione del compositore con i pittori e scenografi Enrico Baj e Felice Canonico, il regista Virginio Puecher e il poeta e drammaturgo Edoardo Sanguineti. Anche qui lo spazio teatrale è metafora della società: il pubblico è coinvolto come parte integrante della drammaturgia e la protagonista, designata solo con il pronome "Lei", diventa figura emblematica, posta in dialogo con due cori, uno in orchestra e uno collocato in sala. L'opera non racconta una storia, ma costruisce un dispositivo critico in cui testo, musica, scena e pubblico interagiscono²³.

Un altro percorso significativo è quello di Bruno Maderna, che tra il 1964 e il 1969 lavora a *Hyperion*, lirica in forma di spettacolo, con la regia di Virginio Puecher, testi di Hölderlin e fonemi di H.G. Helms. Si tratta in realtà di uno spettacolo senza libretto unitario, articolato in moduli diversi e continuamente rielaborato, come fossero delle lettere di un alfabeto: «ad ogni ripresa Maderna combinava diversamente le sue 'lettere', creandone anche di nuove e adattando la sua opera a tutte le drammaturgie possibili»²⁴.

A Roma, nel frattempo, Franco Evangelisti, Sylvano Bussotti, Domenico Guaccero ed Egisto Macchi fondano nel 1965 la *Compagnia del Teatro Musicale*, erede delle esperienze di

²¹ Cfr. Ferrari, *Appunti per un teatro musicale ancora attuale* cit., p.121.

²² Lanza, *Il secondo Novecento* cit., p.251.

²³ Cfr. Albèra, *Il teatro musicale* cit., p.260.

²⁴ Ferrari, *Appunti per un teatro musicale ancora attuale* cit., p.127.

Nuova Consonanza. Le produzioni messe in scena – tra cui *Die Schachtel* (1963) di Franco Evangelisti, *La Passion selon Sade* (1966) di Sylvano Bussotti, *Scene del potere* (1968) di Domenico Guaccero – esplorano la simultaneità di codici, la dislocazione delle fonti sonore, l'uso di film e proiezioni, l'impiego di gestualità. Non si tratta di restaurare il dramma, ma di costruire situazioni sceniche complesse, articolate su più piani percettivi e su forme embrionali di contrappunto multimediale. Come osserva Mila De Santis,

L'attenzione si focalizza dunque sull'atto performativo, sulle ricerche parallelamente condotte in seno alle arti visive (astrattismo, superamento dei limiti di spazi e di tecniche proprie della tradizione pittorica, uso di installazioni, proiezioni di immagini e filmati), sui rapporti e le interazioni tra avvenimenti sonori e sfera del visuale in un più ampio contesto di ricerca che privilegia la gestualità, l'azione estemporanea, l'essere sulla scena²⁵.

In questa molteplicità di esperienze si avverte l'influenza di John Cage e del nascente movimento *Fluxus*: l'idea di evento, di *happening*, di performance multi-artistica apre la strada a un nuovo teatro in cui il suono non è più esclusivo motore, ma elemento di un ambiente condiviso con immagine, gesto, azione.

Robert Adlington sintetizza questa stagione sottolineando come tra il 1955 e il 1975 il nuovo teatro musicale diventi una delle principali preoccupazioni dei compositori europei, configurandosi come un vero e proprio crogiolo di sperimentazioni, in cui si rielaboravano tradizioni teatrali, convenzioni performative e rapporti tra i generi artistici: «The 'new music theatre' wrought multiple, significant transformations, serving as a crucible for the experimental rethinking of theatrical traditions, artistic genres, the conventions of performance, and the composer's relation to society»²⁶. È in questo contesto che i compositori iniziano a collaborare stabilmente con registi, scenografi e coreografi, dando rilievo alla dimensione propriamente teatrale. Questo terreno preparatorio condurrà, negli anni Settanta, alla fioritura di esperienze sempre più multimediali e politicamente impegnate, in cui la pratica teatrale si confronta con lo spazio, il corpo e la tecnologia come parametri drammaturgici fondamentali.

²⁵ Mila De Santis, *Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale di avanguardia in Italia*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia 1950-1975*, a cura di Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia, 2017, p. 35.

²⁶ Adlington, *New music theatre* cit., p.2.

1.1.2 *Gli anni Settanta*

Il decennio successivo segna una vera e propria esplosione di forme e linguaggi. Dopo gli anni Cinquanta, segnati dal rilievo delle tendenze strutturaliste insieme ad altre esperienze di ricerca, e le prime aperture degli anni Sessanta, i Settanta intensificano tali processi, affermando un nuovo teatro musicale più aperto e partecipato. Non si tratta più soltanto di sperimentare nuove tecniche compositive, ma di consolidare il ripensamento del teatro come spazio di lotta, denuncia e partecipazione

Un caso emblematico è *Al gran sole carico d'amore* di Luigi Nono (1975), nato dalla collaborazione con il regista Jurij Ljubimov e lo scenografo Emilio Vedova. Qui la scena diventa un montaggio di testi eterogenei – da Marx a Brecht, fino a Che Guevara, Pavese e Rimbaud – che si intrecciano in una tessitura frammentaria e polifonica. Anche in questo caso, l'opera non mira a narrare una vicenda lineare, ma a costruire un teatro di idee, caratterizzato dalla «prospettiva di un superamento del teatro narrativo in favore della compresenza-alternanza di riferimenti a situazioni storiche diverse, unite da una comune matrice ideale e drammatica»²⁷. Come osserva anche Albèra, Nono tende sempre più alla frammentarietà e al montaggio, perseguendo un'integrazione organica tra i diversi elementi scenici in un lavoro collettivo: «collaborando fin dall'inizio con il regista russo Ljubimov e si rifà alle posizioni del 'teatro di situazioni' di Sartre e quella innovativa di Mejerhol'd e Piscator»²⁸.

Analoga radicalità si ritrova nelle coeve sperimentazioni di Giacomo Manzoni, in particolare con *Per Massimiliano Robespierre* (1975), scene musicali in due tempi. Qui «il compositore dichiara per la prima volta la propria diretta responsabilità nella selezione e organizzazione delle citazioni che formano il testo, affidato peraltro in misura differente alla collaborazione di Virginio Puecher e Luigi Pestalozza»²⁹. La partitura rinuncia a qualsiasi impianto narrativo tradizionale, sostituendolo con un montaggio di materiali eterogenei – citazioni storiche, documenti, simboli – al fine di costruire una drammaturgia fondata sulla riflessione simbolica. Prevalgono, infatti «associazioni simboliche e un montaggio di materiali informativi e "astrattivi" diversi»³⁰.

²⁷ Gentilucci, *Oltre l'avanguardia* cit., p.136.

²⁸ Albèra, *Il teatro musicale* cit., p.260.

²⁹ Giada Viviani, *Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale* cit., p.85.

³⁰ Gentilucci, *Oltre l'avanguardia* cit., 137.

1.1.3 Gli anni Ottanta

Nel corso degli anni Ottanta si apre una fase di transizione e ripensamento. L'energia politica e collettiva che aveva animato il teatro musicale degli anni Settanta non si estingue, ma lascia spazio a una riflessione più interiore e a un rapporto più intimo tra musica, scena e spettatore. In questa prospettiva, la drammaturgia tende a configurarsi come «elemento interno alla musica», secondo la definizione di Giordano Ferrari, che individua nel già citato *Trionfo della notte* di Guarnieri un «‘contenuto-riferimento’ basato sulle evocazioni suggerite dai brandelli della poesia»³¹.

La scena non è più prevalentemente il luogo della lotta o della coscienza politica, ma diventa spazio immaginario o interiore, dove la drammaturgia si concentra sulla materia sonora e sui suoi rapporti con la parola e il gesto. Un esempio paradigmatico è offerto dal *Lohengrin* di Salvatore Sciarrino (1982), definito dallo stesso autore “azione invisibile”. Qui non vi è traccia di azione scenica tradizionale: il soggetto e la modalità stessa della rappresentazione postulano una scena interiore, fatta di silenzi, respiri, micro gesti sonori. Come osserva Michele Girardi, «non esistono dunque protagonisti nel senso tradizionale del termine: il soggetto è il racconto e il modo di narrarlo. Perciò balza inevitabilmente in primo piano il linguaggio musicale del compositore stesso»³².

Parallelamente, Luigi Nono elabora con *Prometeo. Tragedia dell'ascolto* (1985)³³ la sua ultima grande riflessione sul teatro musicale. Qui la nozione di tragedia è rifondata: non c'è più un racconto, né personaggi, né azione. È il suono stesso che, articolandosi nello spazio, costruisce ambienti di ascolto immersivi. *Prometeo* porta alle estreme conseguenze la riflessione noniana sul teatro musicale: se negli anni Sessanta e Settanta era azione scenica, negli anni Ottanta diventa pura esperienza di ascolto, in cui la drammaturgia è generata dal movimento del suono nello spazio. Ancora Girardi, allora, si domanda: «Può esistere una vera tragedia se la si spoglia da ogni elemento tradizionale a cominciare dall'azione? Nulla si

³¹ Ferrari, *Appunti per un teatro musicale ancora attuale* cit., p.133.

³² Michele Girardi, *Il teatro musicale in Italia fra il 1980 e il 1990*, in Quaderni dell'I.R.TE.M (Istituto di ricerca per il teatro musicale), Serie 3: atti, n.10: L'opera negli anni Ottanta, Roma, 16-21 Novembre 1995, Roma, 1996, p.126.

³³ Si veda *La nuova ricerca sull'opera di Luigi Nono*, a cura di G. Borio, G. Morelli, V. Rizzardi, Quaderni dell'Archivio Luigi Nono, vol.1, Firenze, Olschki, 1999.

racconta in *Prometeo*, anche se moltissimo accade d'inusuale e sorprendente: è il suono che recita se stesso»³⁴. Questo il vero gesto teatrale di Nono.

Un'altra tappa fondamentale è *Un re in ascolto* (1984), azione musicale di Luciano Berio su testi di Italo Calvino. Anche qui la trama si riduce a un pretesto narrativo: un re che, senza mai comparire in scena, ascolta e immagina ciò che accade. L'opera è costruita come una serie di comportamenti musicali diversi, che isolano e riorganizzano parametri teatrali in maniera libera. Come sottolinea Albèra, «non vi sono personaggi nei quali lo spettatore potrebbe identificarsi, e su cui proiettare un'analisi psicologica, bensì figure emblematiche, archetipi, funzioni drammaturgiche che non sono individualizzanti ma rinviano a riferimenti multipli»³⁵.

Complessivamente, gli anni Ottanta possono essere letti come la stagione in cui il teatro musicale compie un ulteriore passo verso la rarefazione narrativa e l'interiorizzazione drammaturgica. Se i Settanta erano stati gli anni della coscienza critica e della politica nell'arte, negli anni Ottanta prevale l'idea che il dramma sia interno alla musica, che l'azione consista nel movimento del suono e nella sua capacità di creare spazi percettivi.

A ciò si accompagna un mutato rapporto con l'istituzione operistica: non più rifiuto ideologico, ma riappropriazione critica. Pur accettandone le regole produttive, molti compositori svuotano dall'interno le convenzioni, trasformando l'opera in contenitore di esperienze frammentarie e aperte. È il segno che la crisi del genere non coincide dunque con la sua dissoluzione, bensì con la sua continua metamorfosi.

1.1.4 Gli anni Novanta

Dopo le radicali rotture degli anni Sessanta e Settanta e le rarefazioni degli anni Ottanta, il decennio successivo si caratterizza per una ulteriore moltiplicazione di linguaggi e approcci. La pluralità diventa regola: ogni autore ridefinisce di volta in volta i propri rapporti con la tradizione, con lo spazio scenico e con la tecnologia.

In questo contesto si colloca *Doktor Faustus* (1989) di Giacomo Manzoni in tre atti, un interludio e un epilogo. Ultima opera teatrale del compositore, ispirata al romanzo di Thomas Mann (1947), che rivela, anche questa volta una tecnica basata su montaggio, come un insieme di tessere e pannelli che si incastrano, sovrappongono e associano così permettendo al compositore di impiegare molteplici forme di scrittura: «la de-/ri-composizione del testo, consente di applicare differenti metodologie di gestione della scrittura corale ai diversi passi,

³⁴ Girardi, *Il teatro musicale in Italia fra il 1980 e il 1990* cit., p.125.

³⁵ Albèra, *Il teatro musicale*, cit., p.262.

sviluppando molteplici tecniche di scrittura e stili musicali all'interno della medesima opera, persino della medesima scena»³⁶.

Un altro esempio paradigmatico è offerto da Luciano Berio, che negli anni Novanta compone *Outis* (1996), azione musicale in due parti per voci, coro, orchestra e *live electronics* realizzata su testi elaborati in collaborazione con Dario Del Corno³⁷. L'opera, articolata in cinque cicli, assume la forma di un metateatro che riflette sul mito e sulla narrazione, dissolvendo le convenzioni drammaturgiche. L'approccio diventa ancora più frammentario e simbolico, a conferma dell'interesse per un teatro che rifiuta la linearità e l'identificazione psicologica con il personaggio.

Parallelamente, in ambito francese, Pascal Dusapin elabora una serie di opere – tra cui *Romeo et Juliette* (1989) e *To be sung* (1994) con installazioni visive di James Turrell – in cui suoni, parole e immagini non costruiscono drammi narrativi, ma si articolano come oggetti sensoriali. La drammaturgia non è data dal racconto, ma dal tessuto percettivo che intreccia voci, spazi luminosi e strumenti.

Alla fine del Novecento, l'elaborazione della seconda *Medea* di Adriano Guarnieri segna dunque un punto di arrivo emblematico, iscrivendosi a pieno titolo nel teatro multimediale e confermando la volontà del compositore di superare i confini del teatro musicale tradizionale.

A questo punto risulta opportuno tornare brevemente su un aspetto finora lasciato in secondo piano, ovvero i primi segnali di multimedialità che avevano iniziato a manifestarsi nel teatro musicale sin dagli anni Sessanta. Tali sperimentazioni vanno comprese all'interno di un più ampio panorama artistico in cui la ricerca tende progressivamente a intrecciare linguaggi e media diversi, superando i confini disciplinari tradizionali. In questo senso, si esprime lo studioso Emanuele Quinz quando afferma che «malgrado il pluralismo e l'eterogeneità che caratterizzano le pratiche artistiche contemporanee, è possibile constatare una progressiva generalizzazione dell'installazione e la diffusione di prototipi ibridi che utilizzano contemporaneamente diversi supporti e diversi linguaggi, che uniscono stimoli sonori e visivi: dal *mixed media* all'*intermedia* e al *multimedia*»³⁸.

³⁶ Giacomo Albert, *Continuità e discontinuità nei principi drammaturgici del teatro italiano: da La Legge a Per Massimiliano Robespierre (1955-1974)*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale*, cit., p.186.

³⁷ Cfr. <https://temporeale.it/produzioni/outis/>

³⁸ Emanuele Quinz, *Dalla Gesamtkunstwerk agli ambienti sonori. Linee di deriva della musica in Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi etiche ed estetiche del nuovo millennio* di Anna Maria Monteverdi e Bazzola, Garzanti, Milano, 2004, p. 139.

1.2 Multimedialità: l'irruzione dei media nel teatro musicale e oltre la scena

Prima di affrontare i casi specifici, è opportuno chiarire alcune questioni terminologiche. Nel dibattito contemporaneo circolano infatti termini solo in parte sovrapponibili – *multimediale*, *intermediale*, *ipermediale*, *transmediale*, *sinmediale* – che descrivono differenti modalità di integrazione tra linguaggi e tecnologie, di cui conviene ora delimitare il campo³⁹.

Il termine “multimediale”, nella definizione generale proposta da Anna Maria Monteverdi, indica «l'uso simultaneo di più modalità, strumenti o supporti di comunicazione a carattere tecnologico»⁴⁰, ovvero l'integrazione tecnica di diversi media (stampa, cinema, televisione, radio, ecc.) resa possibile soprattutto dall'avvento del digitale. In ambito artistico, come osservano Gianmario Borio e Sara Gennaro, il termine viene oggi impiegato sia in senso lato, per indicare qualsiasi forma che impieghi una pluralità di media, sia in senso più stretto, per definire prodotti che integrano dimensioni artistiche diverse attraverso tecnologie digitali⁴¹. Diversa è invece la nozione di “intermediale”: introdotta da Dick Higgins nel 1966 all'interno del movimento *Fluxus*, essa nasce per descrivere pratiche collocate in uno “spazio di mezzo” tra linguaggi differenti, in una zona di attrito e ibridazione. «Much of the best work being produced today seems to fall between media», scriveva Higgins (*Something Else Newsletter*, 1966), sottolineando come l'intermedia non consiste in una semplice somma di linguaggi, ma in una fusione inedita che genera forme nuove. Non a caso Higgins pensava in particolare agli *happening* di John Cage: eventi che sfuggivano a una classificazione rigida perché sospesi fra teatro, musica e arti visive.

A partire dagli anni Novanta, il lessico critico si arricchisce ulteriormente: *ipermediale* designa l'organizzazione reticolare di testi, immagini e suoni secondo la logica dell'ipertesto; *transmediale* indica la circolazione di contenuti e universi narrativi attraverso piattaforme diverse; *sinmediale* insiste infine sull'idea di una sintesi percettiva in cui i diversi sensi cooperano senza gerarchie predefinite.

Nonostante questa proliferazione terminologica, gli stessi studiosi (Borio, Gennaro, Monteverdi, Balzola) riconoscono che il termine *multimediale* mantiene un valore di “luogo

³⁹ Si veda anche Federico Zecca, “*Understanding Media Relations in the Age of Convergence: A Metatheoretical Taxonomy*”, *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, Eds. C. Fischer, M. Petricola., *Between*, X.20 (2020), <http://www.Between-journal.it/>

⁴⁰ Andrea Balzola e Anna Maria Monteverdi, *Le arti multimediali digitali* cit., p.6.

⁴¹ Cfr. Borio e Gennaro, *Multimedialità e metamorfosi nel concetto di opera*, in *Espressione, forma, opera*, cit., p.345.

comune” critico, per la sua sedimentazione storica e per la capacità di accogliere sotto un’unica etichetta esperienze diverse⁴². Trasferita al teatro musicale del secondo Novecento, questa cornice permette di leggere sia le sperimentazioni delle neoavanguardie, sia i casi più recenti – tra cui *Medea* di Guarnieri – come forme di drammaturgia multimediale, nelle quali suono, immagine, gesto e tecnologia concorrono alla costruzione di un unico progetto estetico.

In questo quadro, la nozione di intermedialità è stata recentemente ripensata da Freda Chapple e Chiel Kattenbelt come un processo dinamico di trasformazione, più che come una semplice giustapposizione di media diversi. Secondo i due studiosi, il teatro si configura come un “hypermedium”, capace di incorporare in sé tutte le arti e di collocarsi al crocevia delle loro interazioni. La scena diventa così il luogo privilegiato di sperimentazione di nuove modalità di strutturare e di mettere in relazione parole, immagini, corpi e suoni, producendo un effetto di riflessività che invita lo spettatore a prendere coscienza dei dispositivi della rappresentazione. I due infatti affermano: «theatre is a hypermedium that incorporates all arts and media and is the stage of intermediality [...] intermediality is an effect performed in-between mediality, supplying multiple perspectives and foregrounding the making of meaning by the receivers of the performance»⁴³.

Angela Ide De Benedictis, per esempio, nel proporre un prototipo di analisi per il nuovo teatro musicale afferma come una serie di opere tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento siano del tutto incomprensibili se non espande la linea interpretativa e analitica nella prospettiva della multimedialità. Dunque si deve: «expand the interpretative and analytical view to a perspective of cross-mediality, one that also makes reference to the composers’ other multimedia or audiovisual experiences of the same years»⁴⁴.

1.2.1 Esperienze multimediali tra gli anni Sessanta e gli anni Novanta

L’idea che il teatro possa dialogare con altri *media* non costituisce un fenomeno esclusivo della contemporaneità. Come ha osservato Greg Giesekam, l’impiego di materiali filmici e successivamente video nella pratica teatrale non è affatto recente, ma affonda le proprie radici in oltre un secolo di sperimentazioni. Già negli anni immediatamente successivi all’invenzione del cinema, registi e scenografi avevano intuito la possibilità di integrare proiezioni luministiche e filmiche all’interno della scena, anticipando in nuce la logica della coesistenza

⁴² Balzola e Monteverdi, *Le arti multimediali digitali* cit., p.10.

⁴³ Freda Chapple and Chiel Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi B. V., Amsterdam – New York, Netherlands, 2006 p.20.

⁴⁴ Angela Ida De Benedictis, *Analysing new music theatre* cit., p.301.

tra palco e schermo che diventerà ricorrente a partire dalla seconda metà del Novecento⁴⁵. Un caso esemplare è la compagnia Laterna Magika, diretta da Josef Svoboda, che attraverso la commistione di attori reali e immagini proiettate mostrava come l'uso di *media* tecnologici potesse estendere le potenzialità drammaturgiche e percettive dell'evento teatrale.

È tuttavia con le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta che la multimedialità acquisisce uno statuto programmatico, dove si afferma la possibilità di un'arte collocata nello spazio liminale tra musica, gesto, immagine e parola, negli interstizi, in cui ogni opera determina di volta in volta la propria forma.

In Italia, alcune esperienze degli anni Sessanta, nel tentare di oltrepassare il modello operistico tradizionale giungono a delle soluzioni che possiamo definire multimediali. *A(Iter)A(ction)* di Egisto Macchi (1966) costituisce uno degli esempi più significativi, ponendosi come «il frutto di uno scambio tra diversi soggetti creativi: il compositore, il direttore d'orchestra, lo scrittore, il critico d'arte, l'attore teatrale»⁴⁶. Come sostiene Marco Cosci, l'opera non si limita a valorizzare la collaborazione interdisciplinare, ma fa della contaminazione mediale un principio costitutivo: la presenza di dispositivi televisivi e cinematografici, l'uso di proiezioni e la frammentazione fra corpo e voce trasformano la scena in uno spazio multimediale, ridefinendo i rapporti fra musica, parola e immagine. In esso il mezzo televisivo non compare come semplice supporto documentativo, ma come dispositivo drammaturgico autonomo: la logica dei cambi rapidi di scena, l'uso del primo piano e, soprattutto, il principio mutuato dal doppiaggio cinematografico – ossia la separazione tra corpo e voce – aprono a una nuova concezione dello spazio teatrale, in cui la compresenza di attori, cantanti e immagini proiettate produce una radicale ridefinizione dei rapporti percettivi e segna una frattura con le convenzioni del teatro musicale tradizionale.

Su questa stessa linea si colloca *Atomtod* di Giacomo Manzoni (1965), realizzato in collaborazione con Virginio Puecher per la regia, Josef Svoboda per la scenografia e Cioni Carpi per il filmati. Come ha osservato Giacomo Albert sulla messa in scena di *Atomod*, essa «non è qui aggiunta tardiva, ma entra a far parte dello statuto del dramma come una componente non più autonoma ma che fusa, con le altre, diviene parte integrante dello spettacolo»⁴⁷.

⁴⁵ Cfr. Greg Giesekam, *Staging the screen. The use of film and video in theatre*, Palgrave Macmillan, 2007, pp.1-26.

⁴⁶ Marco Cosci, *La scena media(tizza)ta: teatro, cinema, televisione in A(Iter)A(ction)*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale*, cit., p.235.

⁴⁷ Giacomo Albert, *Atomod: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni*, in Giacomo Manzoni. *Pensare attraverso il suono*, a cura di Daniele Lombardi, Fondazione Mudima, Milano, 2016, p. 104.

Giada Viviani ha inoltre sottolineato come Manzoni adotti «una successione di situazioni accostate per paratassi, “a pannelli”», introducendo l’espedito della sovrapposizione temporale di scene non comunicanti tra loro⁴⁸. In questo contesto, le tecnologie audiovisive non fungono da cornice accessoria, ma divengono protagoniste dell’azione, assumendo un ruolo strutturale nella drammaturgia.

Negli anni Ottanta la sperimentazione multimediale conosce una svolta decisiva grazie all’affermazione del video-teatro, una forma ibrida che unisce la dimensione performativa dal vivo alla proiezione di immagini elettroniche, preregistrate o generate in tempo reale. In Italia, le esperienze del gruppo Studio Azzurro, in collaborazione con Giorgio Barberio Corsetti, inaugurano una nuova fase di ricerca: spettacoli come *Prologo a diario segreto contraffatto* (1985) e *La Camera astratta* (1987) mettono in scena un dialogo serrato fra attori e immagini video, costruendo una sorta di doppia scena nella quale la performance teatrale e la proiezione elettronica si riflettono e si contaminano reciprocamente. L’attore diventa così corpo reale e corpo virtuale, attraversando senza soluzione di continuità i confini fra palco e schermo⁴⁹.

Particolarmente significativa risulta allora la sintesi offerta da Anna Maria Monteverdi:

Negli anni Ottanta e Novanta il video in scena introduce il cosiddetto «effetto specchio», diventando dispositivo psicologico introspettivo: il corpo dell’attore viene replicato e il suo doppio elettronico rimette allo sguardo dello spettatore l’immagine di un’interiorità invisibile e indicibile. È il passato e l’altrove, la memoria e il vissuto. Le immagini indicano una tendenza dello spettacolo contemporaneamente verso l’esterno e verso l’interiorità [...] Lo spazio immateriale dello schermo video, dunque, diventa «teatro» di un’azione performativa extrateatrale⁵⁰.

È in tale orizzonte che si comprende la scelta di Adriano Guarnieri di concepire *Medea* come opera-video: non un adattamento filmico di un’opera teatrale, ma un progetto originariamente pensato per un ambiente multimediale, dove musica, voce, immagine elettronica e spazio scenico dialogano. La multimedialità non è, in questo caso, un semplice ornamento visivo, ma la condizione stessa di possibilità del dramma musicale contemporaneo, in continuità con le sperimentazioni di Nono, Berio e Manzoni, ma già proiettata verso le istanze estetiche del nuovo millennio.

⁴⁸ Viviani, *Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano*, cit., p.86).

⁴⁹ Cfr. Balzola, *Verso una drammaturgia multimediale* in *Le arti multimediali digitali* cit., p.409.

⁵⁰ Monteverdi, *Per un teatro tecnologico* in *Le arti multimediali digitali*, cit., p.432.

1.3 Adriano Guarnieri: formazione, poetica e sperimentazioni verso *Medea*

Sono nato nel 1947 a Sustinente (Mantova). Ho, sin da giovane, coltivato studi e passioni per la letteratura contemporanea, musica contemporanea, filosofia e sociologia, ma non in maniera scolastica. Autodidatta, poesia e musica sono ben presto diventate le due branche a cui più mi sono dedicato. Con Giacomo Manzoni e Tito Gotti ho fatto gli studi accademici e non, presso il Conservatorio di Bologna⁵¹.

Così Adriano Guarnieri definiva sé stesso in occasione di una piccola autobiografia redatta per il programma di Sala di *Medea* pubblicato dalla Fondazione Teatro La Fenice nel 2002. Da tali parole emerge chiaramente come, fin dagli anni della formazione, la sua personalità si distinguesse per un carattere poliedrico, orientato al perseguimento di molteplici interessi e, pertanto, difficilmente riconducibile a un'unica categoria disciplinare. Ciononostante, il suo percorso di studi – e in particolare la guida di Giacomo Manzoni, figura di riferimento dell'avanguardia musicale italiana – consente di collocare la poetica compositiva di Guarnieri nell'alveo delle avanguardie di secondo Novecento. A proposito del rapporto tra l'allievo e il maestro, Paolo Petazzi osserva come «della lezione di Manzoni si riconosce in Guarnieri la tensione morale, l'ardua consapevolezza dello spirito di ricerca, il rifiuto di facili scorciatoie», ma non il materismo nel senso manzoniano⁵². Guarnieri sviluppa invece una personale forma di “cantabilità materica”, verso esiti poetici, immaginifici e spaziali. Per cantabilità materica guarnieriana si intende una «cantabilità che esclude recuperi melodici o tematici di tipo tradizionale perché nasce sempre dentro la galassia del suono, dall'interno della materia sonora», in cui è il suono e non l'intervallo a essere determinante, attraverso le sue «contrapposizioni di linee e spessori su agglomerati armonici fissi, da aloni, dissolvenze, echi, riverberi, rifrazioni», da cui emergono «situazioni sonore visionarie, iridescenti, di cangiante inquietudine, cariche di intensa forza evocativa»⁵³.

⁵¹ Adriano Guarnieri, *Adriano Guarnieri su Guarnieri, una piccola autobiografia*, in *Medea*, programma di sala cit., p.147.

⁵² Petazzi, *Dal materismo alla cantabilità materica*, p.22: «Il materismo di Manzoni muove verso direzioni di ricerca del tutto diverse e l'incidenza della sua lezione e della sua sensibilità per il suono non va cercata in modo diretto nella musica di Guarnieri, su cui può aver esercitato qualche suggestione, in senso puramente ideale, anche la poetica del primo Bussotti o lo scavo all'interno del suono dell'ultimo Nono».

⁵³ Paolo Petazzi, *Dal materismo alla cantabilità materica: appunti su Adriano Guarnieri*, in «Sonus: materiali per la musica contemporanea», II/2, (maggio 1990), Potenza, p.22.

La generazione dei compositori quali Adriano Guarnieri viene definita da Enrico Girardi come post-avanguardia, vale a dire quella che si forma a partire dagli allievi dei protagonisti delle seconde avanguardie del Novecento come Nono, Berio, Maderna, Bussotti e lo stesso Manzoni⁵⁴. «Ci si credeva! Manzoni stesso, Nono, Bussotti, [Franco] Donatoni, tanto per restare in Italia, divennero punto di riferimento culturale e di studio. Ho amato la loro musica»⁵⁵ afferma il compositore mantovano.

A proposito del suo arrivo a Bologna nel 1968, Guarnieri ricorda: «con gli altri compositori, i musicologi, gli studiosi, ci fu una unità incredibile dettata dalla comune esigenza di sapere non per il sapere ma per cambiare. Bisognava rompere con la tradizione. Erano anni di lotta che noi si faceva non in strada ma nei suoni, anzi di ricerca di una propria poetica»⁵⁶. Dalle sue parole emerge con chiarezza il clima culturale e politico che caratterizzava quegli anni e che inevitabilmente si rifletteva anche nella sua pratica compositiva. Guarnieri stesso afferma, inoltre, di sentirsi maggiormente ispirato dalle sue radici rappresentate da figure come Nono, Maderna e Manzoni, piuttosto che dalle nuovissime generazioni di compositori.

Nel corso degli anni Settanta, il compositore mantovano affianca all'attività compositiva quella direttoriale, fondando nel 1975 a Firenze il *Nuovo Ensemble Bruno Maderna*, che ha diretto in numerose rassegne internazionali. Attività, commenta lo stesso, «che mi serviva per capire tutte le strade che si profilavano, nell'avanguardia storica europea, di cui, in un certo qual senso, mi sento 'figlio', e per cui, malgrado il necessario e naturale distacco, provo ancora ammirazione ed emozione vera»⁵⁷. Si delinea così una duplice relazione con l'avanguardia, di cui Guarnieri si riconosce erede pur prendendone le distanze e avviando un percorso compositivo autonomo e originale. Già a partire dagli anni Settanta egli intraprende infatti una ricerca del tutto personale, «aperta ad un 'suono' che nulla avesse delle caratteristiche di Darmstadt»⁵⁸, dalla quale scaturiscono partiture come *Nafshi*, per flauto solo con nastro magnetico ad libitum (1975), *Recit*, trio n.1 per pianoforte, viola e violoncello (1978) e *Alia* per orchestra (1978). Tra queste composizioni merita particolare attenzione *Recit*, che già a partire dal titolo evoca il poemetto incluso nelle *Cenere di Gramsci* (1957) di Pier Paolo Pasolini, pur senza richiamarne direttamente i versi: un procedimento che tornerà a

⁵⁴ E. Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi*, cit., p.9.

⁵⁵ Guarnieri, *Adriano Guarnieri su Guarnieri*, in *Medea*, programma di sala cit., p.147.

⁵⁶ E. Girardi, *Intervista al compositore mantovano. Una «Medea» che viene da Po*, «Gazzetta di Mantova», 16 aprile 1991.

⁵⁷ Guarnieri, *Adriano Guarnieri su Guarnieri*, in *Medea*, programma di sala cit., p.147.

⁵⁸ *Ibidem*.

caratterizzare in seguito la poetica guarnieriana. È opportuno specificare, tuttavia, come le sue primissime composizioni si distinguano sensibilmente da quelle realizzate a partire dagli anni Ottanta, periodo che segna una svolta decisiva della sua ricerca. Come sostiene Petazzi, «Guarnieri prende le mosse da un materismo denso e aperto a situazioni aleatorie, di indeterminazione. Ad esempio in *L'art pour l'art* per quartetto d'archi, nastro magnetico e 8 strumenti (1976), in alcune sezioni i singoli strumentisti possono improvvisare sulla base del materiale dato»⁵⁹. Se le primissime composizioni risentono – seppur in misura attenuata – della matrice strutturalista, è con la trilogia dei *Pierrot* che iniziano a emergere i tratti di un percorso assolutamente personale, segnato dal superamento di quell'impianto e dalla ricerca di nuovi mezzi linguistico-espressivi⁶⁰. La trilogia comprende *Pierrot Suite* per 3 gruppi cameristici (1980), *Pierrot Pierrot!* per flauti, celesta e percussioni (1980) e, infine, *Pierrot Suite II* per flauto concertante e 16 esecutori (1984), composizione con cui Guarnieri definisce il suo linguaggio strumentale nonché la sua personalissima cantabilità materica. Le tre partiture, concepite tra l'inizio e la metà degli anni Ottanta, rappresentano un momento decisivo nel suo percorso artistico⁶¹. Lo stesso compositore ricorda: «Nel 1980 l'Estate fiesolana fa una monografia sul mio lavoro. Sorprendono, ma non me, i *Pierrot* per i flauti, timpani, celesta, per cantabilità e 'matericità', uniti in maniera osmotica ma in forma opposta alle avanguardie europee contemporanee»⁶². È in questa nuova ricerca che i critici iniziano a coniare categorie ancora oggi fondamentali per definire la poetica guarnieriana. È proprio con *Pierrot Pierrot!*, dunque, che si compie la svolta compositiva: in questa partitura Petazzi individua l'avvio di un percorso nuovo, caratterizzato da una «trepida e stupefatta contemplazione timbrica, sospesa in un succedersi di brevissime pagine, di sezioni chiaramente distinte»⁶³ che condurrà Guarnieri a una definizione sempre più compiuta e riconoscibile della sua poetica.

In merito a questo passaggio, risulta particolarmente significativa una testimonianza di Guarnieri riportata nel suo saggio *Stile Ed Effimero, Oggi*:

Agli inizi degli anni '80, forse lo dico con eccesso di ottimismo, è iniziato un prospero periodo “liberatorio” (specie in Italia), svincolato da remore e retaggi “post-

⁵⁹ Petazzi, *Dal materismo alla cantabilità materica*, cit., p.24.

⁶⁰ Cfr. Paolo Petazzi, *Biografia di Adriano Guarnieri*, [<https://www.adrianoaguarnieri.it/index.html>]

⁶¹ Paolo Petazzi, *Un mondo onirico. Sul teatro musicale di Adriano Guarnieri prima di Medea*, in *Medea*, programma di sala, cit., p.95.

⁶² Guarnieri, *Adriano Guarnieri su Guarnieri*, in *Medea*, Programma di sala, cit., p.147.

⁶³ Petazzi, *Dal materismo alla cantabilità materica*, cit., p.30.

strutturalistici”, tale da far sobbalzare in me (finalmente!) quelle viscere a lungo represses spasmodicamente da “paure” comunicazionali immotivate e forse un po’ infantili [...] Io silenziosamente fremevo, capivo e carpivo questa “fluttuanza di poetiche”⁶⁴.

In questo senso, Guarnieri riconosce nelle esperienze di compositori come Bussotti e Nono un riferimento per un progressivo distacco da alcune istanze strutturaliste emerse nell’ambito darmstadtiano. Nei confronti di Nono, in particolare, con il quale intrattiene un rapporto di particolare vicinanza ideologica, il compositore osserva come «da parecchi anni che lavora non più su materiali massificati, ma polifonicamente e linearmente stratificati, anche nei lavori strumentali, con aperture costanti a colori tenuti o lucenti»⁶⁵. È in questa linea di ricerca che si delinea una poetica «più attenta alla totalità timbrica a scapito di quel “particolarismo” miniaturistico che il retaggio darmstadtiano ancora determinava in autori strutturalistici»⁶⁶.

In risposta a coloro che, negli anni Settanta, avevano liquidato quella stagione come un bluff effimero, Guarnieri rivendicava nel 1983 l’esistenza di un “effimero al positivo”, inteso come vero e proprio stile, fatto di «sottigliezze formali, gusto e gioco di linee, luce e spazio nel colore, privazione assoluta di retorica intellettuale, spontaneità intervallare finalizzata a dati timbrici preminenti, deflagrazione dell’intervallistica come parametro, “reinvenzione” della figura»⁶⁷.

Si giunge così, verso la fine degli anni Ottanta, al primo esordio scenico di Guarnieri con *Trionfo della notte* (1987), definito dal compositore “azioni liriche” per voci, ensemble vocale e orchestra in un preludio e quattro scene. L’opera, rappresentata al Teatro Comunale di Bologna, ottenne il Premio Franco Abbiati della critica musicale italiana. La partitura prevede un organico composto da due flauti, due clarinetti, tromba, corno, trombone, pianoforte, celesta, quattro percussionisti, tre violini, viola, violoncello e contrabbasso. Sono tuttavia le percussioni a rivestire un ruolo determinante «nel gioco di dilatazioni e coaguli, di echi, di aloni e dissolvenze della materia sonora: in modo simile a quanto accade nella *Pierrot Suite II* è come se le sonorità degli altri strumenti venissero prese in un vortice in cui l’epicentro timbrico è rappresentato dalle percussioni»⁶⁸.

⁶⁴ Adriano Guarnieri, *Stile ed Effimero*, oggi, in «Musica/Realtà», IV/12, (dicembre 1983), p.163.

⁶⁵ *Ivi*, p.164.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Petazzi, *Un mondo onirico* cit., p.96.

Il testo cantato delle *azioni liriche* trae origine dalla raccolta poetica pasoliniana *La religione del mio tempo* (1961), inserendosi in una più ampia fase creativa in cui Guarnieri manifesta un profondo interesse per la parola di Pasolini, assunta come riferimento privilegiato in numerose composizioni. Del poeta, come verrà approfondito nel secondo capitolo, il compositore coglie soprattutto la capacità di restituire la contraddittoria condizione esistenziale dell'uomo contemporaneo. Il musicologo e critico musicale Luigi Pestalozza sottolinea infatti come la scelta di Pasolini da parte di Guarnieri sia motivata dalla musicalità immediata della sua scrittura, ma anche dal valore sociale e morale che essa veicola: «un musicista doveva scegliere Pasolini, poeta, scrittore musicale; e non perché le sue parole, anche cinematografiche, siano musicali, ma perché lo sono i loro significati, i loro giudizi»⁶⁹. Nel prosieguo del suo discorso, Pestalozza afferma come Pasolini non avesse mai scritto «racconti e storie, vicende, trame, come tuttavia appare, ma situazioni, situazioni del suo tempo, della sua religione. Perciò, giustamente, non c'è storia, cronaca, trama, vicenda, nell'azione lirica di Guarnieri musicista che ha scelto Pasolini»⁷⁰. Da tali osservazioni emerge la seconda fondamentale caratteristica della poetica compositiva di Guarnieri, accanto alla cantabilità materica, ovvero il rifiuto radicale della narratività. Dal punto di vista del testo verbale, il compositore procede attraverso un'accurata selezione di frammenti poetici, operando drastiche omissioni, cancellature e ricombinazioni. Come fa notare Petazzi, «coerentemente con le premesse della sua poetica, Guarnieri resta fedele ad una visione di carattere lirico, sospeso, legata all'evocazione di suggestioni e immagini nella piena consapevolezza della problematicità, oggi, di un teatro musicale tradizionale»⁷¹. Illuminante in questo senso è anche il contributo di Enrico Girardi secondo cui Guarnieri, nella selezione dei testi pasoliniani, ha «setacciato alcuni frammenti poetici legati l'uno all'altro da nessi di tipo non narrativo-vettoriale, ma 'circolare', cioè da libere associazioni poetiche e non da concatenazioni causali»⁷². Tale procedura sancisce il rifiuto degli elementi costitutivi del teatro musicale tradizionale a partire proprio dall'intreccio narrativo. A Guarnieri non interessa infatti la teatralità ereditata dalla tradizione operistica, bensì quella «teatralità insita nella parola poetica pasoliniana, assolutizzata mediante procedimenti madrigalistici che tendono a restituire potenziata l'intrinseca musicalità, tanto a

⁶⁹ Luigi Pestalozza, *Il trionfo della notte di Adriano Guarnieri*, in *L'opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 1991, p.161.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ Petazzi, *Un mondo onirico* cit., p.96

⁷² Cfr. E. Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi* cit., p.46.

livello semantico quanto a livello fonetico»⁷³. È attraverso il modello del madrigale, dunque, che Guarnieri restituisce centralità alla parola poetica pasoliniana, esaltandone al tempo stesso la dimensione sonora e il significato sociale ed etico, senza ricondurla entro schemi narrativi tradizionali. In un contesto scenico privo di azione drammaturgica tradizionalmente intesa, orientata piuttosto verso un andamento contemplativo e lirico, l'attenzione si sposta allora sulla dimensione timbrica e sulla peculiare spazializzazione delle sonorità coinvolte. Ne deriva un teatro musicale in cui non viene raccontata alcuna vicenda, ma in cui prende forma un gesto teatrale interno al linguaggio sonoro stesso. Questa concezione trova una descrizione efficace nelle parole di Petazzi: «più ancora che di polifonia si potrebbe parlare dell'addensarsi e sciogliersi di blocchi sonori, del coagularsi e diradarsi di situazioni fluide e instabili, di un procedere a impulsi, che portano con sé anche determinate parabole intervallari»⁷⁴.

Dopo *Trionfo della notte*, Guarnieri prosegue il confronto con Pasolini attraverso un nuovo progetto: *Medea* “opera-film”⁷⁵ (1989-1990), rimasto incompiuto e mai realizzato a causa dei costi proibitivi derivanti dalla complessità di un genere sperimentale. Non si trattava di una trasposizione cinematografica di un'opera preesistente destinata al palcoscenico, ma di un lavoro originariamente pensato per il mezzo cinematografico: un'opera audiovisiva, in parte debitrice del modello pasoliniano, ma dotata di una propria autonomia estetica e mediale. Questa idea segna un punto cruciale della poetica guarnieriana, in quanto rivela l'esigenza di liberare il suono dai vincoli della scena convenzionale per proiettarlo in uno spazio aperto, capace di amplificare la dimensione audiovisiva. Come osservava con lungimiranza Enrico Girardi, l'unica possibilità di dare espressione a *Medea* sarebbe stata quella di rivederne e trasformarne radicalmente il materiale, destinandolo ad un contesto altro. La scelta di una “opera-film” rivela quindi un'esigenza di fondo: liberare il suono dai vincoli della scena convenzionale per proiettarlo in uno spazio aperto, cinematografico, capace di ampliare e potenziare la dimensione audiovisiva⁷⁶.

Negli anni successivi, parte del materiale originato dal progetto di *Medea* opera-film confluisce in nuove partiture. È il caso di *Giustizia cara...* (1991) per tre soprani, voce recitante e orchestra, in cui si ripropone il medesimo processo di selezione e rarefazione del testo poetico:

⁷³ E. Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi*, cit., p.46.

⁷⁴ Petazzi, *Dal materismo alla cantabilità materica*, cit., p.36.

⁷⁵ Se nell'uso corrente il termine *opera-film* (o, più comunemente, *film-opera*) designa la trascrizione filmica di un'opera lirica, Guarnieri lo adotta per indicare un lavoro concepito fin dall'origine per il mezzo cinematografico, in cui musica e immagine filmica non derivano l'una dall'altra, ma sono concepite simultaneamente come matrici drammaturgiche.

⁷⁶ Cfr. E. Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi*, cit., p.53.

la parola non funge da trama o da libretto, ma da materia verbale essenzializzata, trasformata in nuclei evocativi che diventano generatori musicali. Soltanto due anni più tardi, è la volta di *Per il sole...per il cielo...per il mare...* (1993) per due soprani e quartetto d'archi, eseguito al Festival di Ravenna. Il percorso prosegue fino al 1995 con *Medea Suite. 6 Canzoni da 'Medea'*, che segna un ulteriore passaggio nella progressiva elaborazione della materia destinata a confluire nella futura *Medea* del 2002.

Restando nell'ambito propriamente scenico e teatrale, va menzionato *Orfeo cantando...tolse...* (1994), dieci azioni liriche per voci, voci su nastro, orchestra e *live electronics*, su testo liberamente tratto da Agnolo Poliziano. Anche in questa partitura si conferma la continuità della poetica guarnieriana, segnata da una radicale anti narratività: il materiale poetico non è impiegato per costruire una trama, ma selezionato in funzione della sua forza evocativa ed efficacia musicale. Come osserva Girardi, «pur essendo selezionati nel rispetto del loro ordine di apparizione, i versi non presentano alcun nesso di tipo narrativo, lineare o consequenziale (per non dire metrico) tra di loro», si tratta di frammenti scelti per la carica d'evocazione poetica in essi contenuti e per i criteri d'adattabilità alla musica»⁷⁷. Sulla stessa linea si pone anche il pensiero di Petazzi, il quale sottolinea che «la bellezza e la musicalità di un limitato numero di versi del Poliziano, la loro forza espressiva e il loro suono, l'aura lirica che ne circonda le parole sono determinanti per la forma musicale e per una drammaturgia tutta interna alla musica e alla spazialità da questa creata [...] la successione delle dieci "azioni liriche" segue una logica puramente musicale»⁷⁸. Entrambi gli studiosi, dunque, mettono in luce come la dimensione drammaturgica sia concepita quale realtà intrinsecamente radicata nella musica stessa. Dal punto di vista strumentale, l'*Orfeo* introduce due elementi di assoluta novità rispetto ai precedenti lavori. Il primo è l'impiego della chitarra elettrica, che assume un valore simbolico – evidente riferimento alla lira di Orfeo – e, al contempo, rappresenta un timbro inedito nel contesto del teatro musicale. Il secondo è costituito dall'utilizzo del *live electronics*, destinato a divenire parametro costitutivo della drammaturgia guarnieriana e a occupare un ruolo centrale nelle opere successive, fino a trovare pieno sviluppo in *Medea*, come verrà approfondito nel quarto capitolo.

Anche la scrittura vocale riflette con chiarezza l'orientamento antinarrativo dell'opera: essa non svolge la funzione di caratterizzare i personaggi, ma si dispiega come impulso lirico

⁷⁷ E. Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi*, cit., p.51.

⁷⁸ Paolo Petazzi, *Guarnieri da Medea a Orfeo in Concerti e teatro musicale*, «Sonus: Materiali per la musica contemporanea» Fascicolo n.13 – (Dicembre 1994), p.2.

inquieto e diffuso, che attraversa registri e timbri in rapporti contrappuntistici con l'orchestra. Petazzi ha descritto questa dimensione come una sorta di nostalgia del canto, che non approda mai a un compimento melodico narrativo, ma si manifesta come in tracce evanescenti:

Determinante appare, come sempre in Guarnieri, la sensibilissima immediatezza del rapporto con la materia sonora, la centralità dell'invenzione del suono, la definizione di situazioni visionarie, iridescenti, frantumate, fluide e sospese, cariche di intensa forza evocativa, quasi di fantasmi della memoria: come se della melodia, del canto, fossero rimasti aloni, ombre, scie inafferrabili, di inquieta instabilità⁷⁹.

L'osservazione di Petazzi evidenzia come l'evocazione e la visione immaginifica generate dal suono costituiscano i tratti distintivi di una poetica che affida alla materia sonora stessa il compito di generare la drammaturgia. Resta tuttavia aperto l'interrogativo sul motivo per cui, pur in un contesto in cui la drammaturgia appare integralmente interna alla musica, Guarnieri scelga di ricorrere con frequenza all'elemento scenico nelle sue composizioni successive. La risposta, come nota ancora Petazzi, risiede nell'«evidenza di certi gesti melodici che chiama in causa il teatro, come se l'anelito al canto volesse proiettarsi sulla scena, in un poetico teatro immaginario nutrito della nostalgia del canto presente nei versi di Pasolini»⁸⁰.

A partire dal 1993 Guarnieri avvia una lunga e proficua collaborazione con il poeta Giovanni Raboni, dalla quale nascono le cantate *Quare tristis* (1994) e *Pensieri canuti* (1999) fino a culminare nella realizzazione del testo per la *Passione secondo Matteo* (2000). Sebbene queste tre composizioni non appartengano alla sfera teatrale in senso stretto, esse si presentano quali tappe fondamentali nel percorso compositivo di Guarnieri. È ancora Petazzi a rimarcare come, «insieme a *Quare tristis* e *Pensieri canuti*, la *Passione secondo Matteo* forma un trittico posto sotto il segno della riflessione sulla spiritualità, di tematiche spirituali affrontate in chiave di inquieta interrogazione, di dolorosa meditazione esistenziale»⁸¹. Si tratta, dunque, di composizioni accomunate non solo dalla dimensione poetica e testuale, ma anche da una precisa tensione etica ed esistenziale, che costituisce il terreno preparatorio sul quale Guarnieri innesterà le scelte più originali della sua produzione successiva.

Un ulteriore elemento di continuità risiede nell'impiego del *live electronics*, presente in tutte e tre le cantate e finalizzato a trasformare il suono e proiettarlo nello spazio. Le voci e gli

⁷⁹ Petazzi, *Guarnieri da Medea a Orfeo*, cit., p.3.

⁸⁰ Petazzi, *Un mondo onirico*, cit., p.96

⁸¹ *Ivi*, p.101.

strumenti vengono dotati di microfono, diffusi nello spazio, trasformati timbricamente in tempo reale: una percussione può assumere la risonanza del metallo, un violoncello può sdoppiarsi in eco elettronico, un suono orchestrale può frammentarsi e distribuirsi lungo traiettorie mobili. L'elemento spaziale acquista così una funzione drammaturgica primaria: non solo collocazione, ma movimento, percorso, traiettoria, che diventa scrittura parallela rispetto a quella fissata nella partitura musicale.

Non a caso *Quare tristis* si presenta come un omaggio ideale al lavoro di Luigi Nono con il *live electronics*, rivelando un esplicito legame di filiazione con quella ricerca. In *Pensieri canuti* Guarnieri sceglie di dislocare gli interpreti nello spazio costruendo un polittico di voci che si richiamano e si rifrangono, in un gioco di doppi e sdoppiamenti elettronici. Con la *Passione secondo Matteo* Guarnieri compie un ulteriore passo: qui la scrittura si confronta con un testo che combina frammenti dell'evangelista, di Pasolini e di Raboni, in una tessitura plurima che riflette la molteplicità dei registri spirituali ed espressivi. È in questa partitura che, per la prima volta, il compositore introduce i cavi d'acciaio, destinati a diventare una delle sue cifre sonore più riconoscibili. Tali materiali anticipano direttamente il mondo timbrico di *Medea*, dove la poetica dell'urlo e della sonorità violenta e "acciaiosa" troveranno compimento.

Alla soglia del nuovo millennio, dopo oltre vent'anni di sperimentazioni in ambito cameristico, teatrale e tecnologico, Adriano Guarnieri si trova finalmente nelle condizioni di affrontare quella che per lungo tempo aveva rappresentato la sua sfida più ambiziosa: dare forma compiuta al mito di *Medea*, questa volta sotto forma di opera-video. Quest'ultima, dunque, non si pone come episodio isolato, ma come l'approdo naturale di un percorso coerente, nel quale si sono progressivamente delineati i cardini della sua poetica. Tre assi fondamentali, maturati nel tempo, confluiscono infatti in un progetto unitario: la cantabilità materica, l'impianto anti narrativo e, infine, la spazializzazione del suono. *Medea* opera-video si impone dunque come sintesi della poetica guarnieriana e, al contempo, si colloca in continuità con alcune delle più significative sperimentazioni del teatro musicale del secondo Novecento, i cui tratti essenziali sarà ora opportuno delineare.

1.4 Sul perché della forma opera-video secondo Adriano Guarnieri

La definizione di alcune composizioni di Guarnieri come *opere-video* non costituisce una semplice opzione terminologica, bensì un gesto critico e progettuale che investe la natura stessa

del teatro musicale contemporaneo. Essa riflette, infatti, l'urgenza di superare quella frattura strutturale che ha segnato il genere operistico, ovvero la rigida dicotomia tra la dimensione sonora e quella scenica. Il compositore ha infatti più volte dichiarato come nelle regie d'opera tradizionali la musica si sviluppi secondo un disegno autonomo, mentre la componente teatrale rimanga vincolata a una dimensione fissa, schematica e talvolta didascalica, spesso in conflitto con il tessuto sonoro. Tale scollamento viene percepito da Guarnieri come una vera e propria «frizione fra gestualità teatrale e il procedere dei movimenti più fluttuanti del suono»⁸², che impedisce alla musica di dispiegare appieno la propria forza pulsante. Per questo, il compositore individua nella tecnologia audiovisiva lo strumento attraverso cui ripensare radicalmente il rapporto tra suono e immagine. Come egli stesso osserva:

Con l'avvento della filmografia tutto ciò subisce una notevole modifica proprio nei canoni registici anche di ordine formale. Sin dagli anni Settanta compaiono in regie sperimentali proiezioni in movimento, che danno già un sapore ed un respiro ritmico-scenico ben amalgamato al respiro formale della partitura musicale⁸³.

E ancora,

Il compositore di oggi non può non tener conto del movimento registico che nell'opera contemporanea si prevede prescritto a lato della partitura musicale. Si tratta di un procedimento parallelo o sfasato per pannelli orizzontali senza chiusure formali che rompano la forma musicale medesima⁸⁴.

L'introduzione del video nello spazio della rappresentazione, allora, lungi dall'essere un semplice aggiornamento tecnologico, diventa per il compositore il mezzo capace di amalgamare piani differenti – sonoro, visivo, drammaturgico – in una partitura coesa, fluida e pulsante, che restituisca al teatro musicale quella totalità originaria a lungo perseguita da Wagner in poi. In questo senso, «l'uso scorrevole, plastico e ondulante (non fisso) di una regia visiva e mediale, desse la possibilità di una maggior scorrevolezza dei due piani, quello sonoro e quello scenico e anche di una maggior armonia»⁸⁵.

⁸² Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.150.

⁸³ Guarnieri, *Sul concetto di opera-video*, cit., p.15.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono* cit., p.150.

Il principio guida è dunque quello di una regia visiva e mediale capace di restituire fluidità e armonia alla relazione fra musica e scena, sottraendo così il teatro musicale alla rigidità della tradizione ottocentesca e orientandolo verso una dimensione plastica, aperta.

Un riferimento fondamentale per questa concezione è rappresentato dal cinema di Andrej Tarkovskij, citato da Guarnieri come modello per la propria idea di rapporto tra immagine e musica che «con la sua tecnica filmica orizzontale e per pannelli assommati come successione musicale di varianti, ha indicato il passaggio quanto meno obbligato dal genera operistico al genere opera-film: video-opera»⁸⁶. I film del regista russo, costruiti secondo una logica di pannelli giustapposti e di tempi dilatati, sono per il compositore esempio di un linguaggio visivo che possiede al proprio interno una vera e propria cantabilità materica. In quest'ottica, l'immagine non è chiamata a illustrare o a spiegare la musica, bensì a potenziarne l'intensità espressiva, fungendo da amplificazione visiva della sua stessa energia sonora.

È a partire dalla seconda *Medea* (2002) che Guarnieri avvia un percorso di sperimentazione radicale, in cui il video viene concepito sin dall'origine come parte integrante della partitura, e non come elemento aggiunto a posteriori. Seguiranno *Pietra di diaspro* (2007), *Tenebrae* (2010) e *L'amor che move il sole e l'altre stelle* (2015), opere nelle quali la tecnologia audiovisiva assume lo statuto di componente strutturale del gesto teatrale.

Pietra di diaspro, per sette solisti, coro, soli strumentali, orchestra e *live electronics*, è definita dal compositore opera-video. Il testo verbale è liberamente tratto dall'Apocalisse di Giovanni e dalla poesia di Paul Celan. A proposito di tale definizione, Petazzi sottolinea che essa non indica la forma definitiva della partitura, ma una «potenzialità, quella di realizzare, con le nuove tecnologie usate in modo adeguato (dal punto di vista visivo e soprattutto acustico), un video dell'opera, che possa dare un'idea nitida della complessità delle trame polifoniche attraverso una registrazione su più canali» e che mostri il rilievo che assumono «lo spazio e il live electronics nel pensiero musicale di Guarnieri da più di un decennio»⁸⁷.

A questa seguono *Tenebrae*, definita cantata video-scenica, per voci, voci su nastro, ensemble di 14 esecutori e *live electronics*, su testi di Massimo Cacciari; e *L'amor che move il sole e l'altre stelle*, definita dal compositore stesso come video opera, per tre voci soliste, quintetto vocale, coro, ensemble strumentale, sette trombe e *live electronics*.

⁸⁶ Guarnieri, *Sul concetto di opera-video*, p.16.

⁸⁷ Petazzi, "Io so: i fili luccicano": introduzione a *Pietra di diaspro*, in Guarnieri, *Pietra di diaspro*, programma di sala a cura di T. Balbo, Ravenna, Ufficio Edizioni Ravenna Festival, 2007, p.32.

In entrambi casi l'elemento video, di nuovo, non è semplice supporto scenografico ma agisce come piano espressivo in stretta connessione con la musica e la scena. Come nota Favaro, la componente video viene qui intesa come «connaturata alla fase creativa e intimamente partecipe del gesto teatrale finale considerato nella sua completezza, innervato cioè della stringente compartecipazione di diversi piani sensoriali e linguistici afferenti sia alla dimensione uditiva sia a quella visiva»⁸⁸.

In questa prospettiva, lo spazio della rappresentazione non si configura più soltanto come luogo degli interpreti, ma anche come ambito delle tecnologie: sonore, attraverso il *live electronics*, e visive, tramite le elaborazioni video. Ne deriva una trasformazione radicale dell'esperienza percettiva dello spettatore, che si trova immerso in una drammaturgia multimediale. È in questo senso che il termine multimedialità viene assunto anche da Favaro per descrivere le istanze drammaturgiche di *Medea* e delle successive opere-video. Secondo lo studioso, esse rappresentano esperienze di «ibridazione sinestetica e mutante in basi ai linguaggi implicati e alla loro disponibilità identitaria a combinare tra loro i rispettivi codici espressivi»⁸⁹.

Focalizzandosi ora solo su *Medea*, emerge con chiarezza come il video non assolva una funzione accessoria né si limiti ad aggiungere un ulteriore livello visivo alla partitura. Esso assume invece un ruolo strutturale: smaterializzare e astrarre il gesto teatrale, trasformandolo in una dimensione che trascende la mera rappresentazione scenica. Il video non è dunque impiegato in chiave mimetica o descrittiva, ma si configura come una vera e propria partitura visiva parallela, destinata ad amplificare le tensioni musicali e a trasporre in immagini la dinamica lirica generata dal canto e dall'orchestra.

In tale prospettiva, la componente visiva diviene il mezzo privilegiato per condurre il teatro musicale verso un orizzonte onirico e interiorizzato. Guarnieri affida infatti al regista e al videoartista – nel caso di *Medea*, Corsetti e Iaquone – il compito di tradurre in immagini la passione inscritta nella scrittura musicale. La musica, pertanto, non si piega a esigenze narrative esterne, ma trova nel video un alleato capace di potenziarne la forza evocativa, di renderne percepibile la cantabilità intrinseca.

Pur nella consapevolezza del primato della musica nella produzione di Guarnieri, la sua opera apre a una visione nuova del teatro musicale: una visione in cui la centralità del suono si coniuga con l'espansione multimediale, e in cui l'immagine, il *live electronics* e lo spazio

⁸⁸ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.150.

⁸⁹ *Ivi*, p.153.

scenico agiscono come vettori di intensificazione espressiva. In tal senso, l'opera-video guarnieriana può essere considerata un paradigma di quel processo di ibridazione e di trasformazione che ha ridefinito il concetto stesso di opera nel secondo Novecento, proiettandolo verso un orizzonte di totalità polisensoriale. Lo stesso Guarnieri sottolinea: «da ciò nasce il mio concetto di opera-video, che è più onirica che realistica. [...] Ecco perché la dizione “opera-video” (che io uso spesso) assume musicalmente un concetto di opera aperta, e più vicina a una totalità strutturale!⁹⁰.

1.5 Analisi di un prodotto audiovisivo nella consapevolezza di una regia televisiva: *liveness* e rimediazioni per *Medea*

Prima di analizzare nel dettaglio le diverse parti che compongono *Medea*, è necessario chiarire un aspetto preliminare ma fondamentale: l'analisi di un'opera di questo tipo non può prescindere dal fatto che essa ci giunge attraverso una mediazione ulteriore, quella della regia televisiva che riprende l'evento dal vivo. Accanto alla regia scenica, infatti, esiste sempre una regia audiovisiva che filtra, interpreta e reinterpreta lo spettacolo. La fruizione contemporanea avviene nella maggior parte dei casi tramite una registrazione che, lungi dall'essere neutra, si configura come un vero e proprio livello di scrittura scenica: ogni scelta di inquadratura, montaggio o rimixaggio sonoro genera inevitabilmente una nuova forma estetica, che si sovrappone a quella della scena dal vivo.

Per il caso di *Medea* opera-video è emblematico, ad esempio, l'articolo di giornale della *Gazzetta di Mantova* del 28 ottobre 2021 che segnalava la trasmissione dell'opera su Rai5, per la prima volta in televisione. In quell'occasione Paola Cortese ha brevemente intervistato il compositore, il quale afferma: «Sono molto curioso di vedere come renderà in tv. Era stata una delle prime, se non la prima opera-video in Italia, ed era piaciuta ai francesi. Nella mia idea originaria era prevista anche una fruizione televisiva»⁹¹. Ecco che la dichiarazione di Guarnieri offre una serie di questioni e riflessioni cruciali: l'opera-video di Guarnieri è concepita fin dall'origine come un prodotto artistico pensato non solo per il palcoscenico, ma anche per una possibile fruizione televisiva, dunque come oggetto intrinsecamente mediatizzato.

⁹⁰ *Ivi*, p.150.

⁹¹ Adriano Guarnieri, Intervista di Paola Cortese, “*Medea*” stasera su Rai5 *L'opera di Guarnieri per la prima volta in tv*, «Gazzetta di Mantova», giovedì 28 ottobre 2021, p.40.

Per inquadrare questo tema, occorre richiamare brevemente alcune categorie teoriche. In questo contesto, *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) di Marshall McLuhan rimane un riferimento imprescindibile: l'autore definisce il medium come un'estensione dei sensi e del sistema nervoso umano, capace di trasformare l'orizzonte esperienziale e conoscitivo. Nessun *medium*, quindi, possiede significato isolatamente, ma solo in relazione dinamica con altri media. La forza di questa prospettiva emerge anche nelle riletture successive, come quella proposta da Jay David Bolter e Richard Grusin, che ne hanno mostrato la fecondità interpretativa, elaborando il concetto di *remediation*, inteso come «la rappresentazione di un medium all'interno di un altro»⁹². Essi distinguono tra una logica dell'*immediatezza*, che aspira a cancellare le tracce della mediazione, e una logica dell'*ipermediazione*, che invece rende espliciti i segni della costruzione mediale. La logica dell'*immediatezza*, scrivono Bolter e Grusin, si presenta come interfaccia trasparente che «dovrebbe essere in grado di cancellare sé stessa, in modo tale che l'utente non sia più consapevole del fatto che sta confrontandosi con un medium, ma si trovi piuttosto in una relazione immediata con i contenuti di quel medium»⁹³. Al contrario, la logica dell'*ipermediazione*, in qualsiasi manifestazione «ci rende consapevoli del medium o dei media e (a volte in maniera sottile o ovvia) ci ricorda la nostra voglia di immediatezza»⁹⁴.

Applicando queste categorie a *Medea*, emergono tre distinte fasi: la prima è quella di *Medea* opera-film (1989), pensata per il medium cinematografico da Pier'Alli, che si può ipotizzare avrebbe assunto una logica di ipermediazione dichiarata, chiarendo sin da subito le coordinate del progetto artistico. Allo stesso modo, *Medea* opera-video (2002) potrebbe essere inscritta all'interno di una logica di ipermediazione dal momento in cui introduce in scena, nello spazio della rappresentazione, uno schermo per trasmettere le creazioni video di Iaquone, così mostrando in modo trasparente l'utilizzo del *medium*. La logica dell'*immediatezza*, invece, sembra manifestarsi nella ripresa audiovisiva dell'opera, firmata da Gianni Di Capua che propone una sua personale regia, ma nel farlo costruisce per lo spettatore domestico l'illusione immersiva di essere presente «dal vivo», pur rivelando a tratti, attraverso scelte di montaggio momenti di ipermediazione.

⁹² Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e media nuovi*, Guerini, 2002, Milano, p.73.

⁹³ *Ivi*, p.46.

⁹⁴ *Ivi*, p.60.

La logica dell'immediatezza si collega al concetto di *liveness*, introdotto da Philip Auslander in *Liveness: Performance in a Mediatized Culture* (1999). In dialogo critico con le posizioni di Peggy Phelan sostenute in *Unmarked: The Politics of Performance* (1993), secondo cui la performance perde autenticità nel momento in cui viene registrata, Auslander ribalta l'assunto sostenendo che «the live is actually an effect of mediatization, not the other way around»⁹⁵. Nella cultura contemporanea, infatti, la distinzione tra evento dal vivo ed evento mediatizzato si rivela sempre più labile: «within our mediatized culture, whatever distinction we may have supposed there to be between live and mediatized events is collapsing because live events are increasingly either made to be reproduced or are becoming ever more identical with mediatized ones»⁹⁶. Anzi, è stato proprio lo sviluppo delle tecnologie di riproduzione a rendere possibile la stessa percezione di “live”: «It was the development of recording technologies that made it possible to perceive existing representations as “live.” Prior to the advent of those technologies (e.g., sound recording and motion pictures), there was no such thing as “live” performance, for that category has meaning only in relation to an opposing possibility»⁹⁷. Le esibizioni dal vivo, oggi come già nel 1999, incorporano in maniera strutturale la dimensione della mediatizzazione, al punto che ciò che viene percepito e registrato come “dal vivo” si configura, in realtà, come il risultato delle tecnologie mediali. Ma la questione in realtà si pone molto tempo prima, a partire dall'amplificazione elettronica: «as soon as electric amplification is used, one might say that an event is mediatized. What we actually hear is the vibration of a speaker, a reproduction by technological means of a sound picked up by a microphone, not the original (live) acoustic event»⁹⁸.

Ne consegue che la percezione del “dal vivo” non è un dato ontologico, ma una costruzione culturale e tecnologica. Nel caso di *Medea*, la compresenza di palcoscenico e schermo video amplifica questa ambiguità: lo spettatore assiste simultaneamente a corpi incarnati e a immagini proiettate, sperimentando una condizione di ibridazione sensoriale. Inoltre, come detto, la nostra stessa fruizione di *Medea* avviene in modalità mediatizzata: tramite DVD o piattaforme online⁹⁹.

⁹⁵ Philippe Auslander, *Liveness. Performance in a mediatized culture*, second edition, Routledge, Abingdon, Oxon, 2008, p.56.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ *Ivi*, p.25.

⁹⁹ *Medea* di Adriano Guarnieri era, fino a qualche mese fa, presente nella piattaforma Raiplay, dunque fruibile in streaming e on demand.

L'oggetto di analisi, dunque, è la ripresa audiovisiva di *Medea* opera-video rappresentata al PalaFenice nell'ottobre 2002. Ma, come ricorda Emanuele Senici, «la maggioranza dei video disponibili su DVD classificati come 'dal vivo' sono montaggi di riprese fatte non solo durante singole recite, ma anche durante le prove»¹⁰⁰, con interventi significativi in fase di post-produzione. Pertanto, il prodotto che ci giunge non può essere assimilato senza riserve alla rappresentazione di una specifica sera.

Con ancora più convinzione si può affermare allora che la regia “televisiva” di Gianni Di Capua non si limita a documentare l'evento in forma neutrale, ma si configura come atto artistico a sé stante, in dialogo con la regia di Corsetti e i video di Iaquone. Le scelte di inquadratura, la relazione tra immagine e suono, il rimixaggio dell'audio costruiscono punti di ascolto diversificati, generando un'esperienza percettiva autonoma. Come osserva Senici:

A proposito del rapporto tra inquadrature e suono, dal momento che in sede di postproduzione il rimixaggio dell'audio calibra la "presenza" sonora rispetto al tipo di inquadratura, ne deriva un ampio spettro di possibili "punti di ascolto" che contribuiscono in modo determinante all'esperienza uditiva di un genere di video in cui la musica ha ovviamente un ruolo di spicco. Un video in cui predominino i primi piani - sia visivi sia sonori - favorisce un tipo di percezione narrativa, psicologica ed emotiva diversa da uno che ricorra più frequentemente a piani americani, figure intere o campi totali¹⁰¹.

Le implicazioni di questo ragionamento, strettamente connesse al tema trattato, saranno approfondite nella seconda parte del quarto capitolo, dedicato allo spazio del video in *Medea*. Per ora basti notare come *Medea* dimostri che le logiche di trasparenza e opacità non si escludano, ma operino in modo complementare. La regia televisiva oscilla infatti tra l'illusione immersiva dell'immediatezza e la consapevolezza critica dell'ipermediazione, generando una percezione stratificata dell'evento. Seguendo le riflessioni di questi studiosi, si può affermare che in *Medea* le categorie di “live” e “mediatizzato” non si contrappongono rigidamente, ma concorrono a ridefinire, nel XXI secolo, il significato stesso di assistere a un'opera musicale “dal vivo”.

¹⁰⁰ Emanuele Senici, *Il video d'opera “dal vivo”: Testualizzazione e “liveness” nell'era digitale*, in «Il Saggiatore musicale», II/16, 2009, p.288.

¹⁰¹ *Ivi*, p. 297.

Capitolo 2. Dal testo al frammento: processi di elaborazione testuale nella *Medea* di Adriano Guarnieri

Prima di entrare nel vivo dell'analisi testuale della *Medea* di Guarnieri, occorre fornire al lettore un quadro teorico che permetta di comprendere il contesto entro cui si colloca l'elaborazione della parola e della drammaturgia nella sua pratica compositiva. A tal fine, la prima parte del capitolo si propone di tracciare una sintetica panoramica delle trasformazioni che hanno attraversato il testo verbale a partire dal secondo Novecento musicale, senza pretese di esaustività, ma con l'intento di offrire al lettore un inquadramento utile alla più ampia contestualizzazione dell'operazione di Guarnieri sul piano verbale. Le sperimentazioni musicali del secondo Novecento hanno infatti determinato una progressiva disgregazione e un superamento della linearità narrativa e una radicale ridefinizione delle relazioni tra parola, musica e scena, contribuendo alla crisi della forma-libretto e all'emergere di nuove forme e modalità di scrittura.

All'interno di questo percorso, risulta imprescindibile soffermarsi sulla precedente *Medea* opera-film, ideata più di dieci anni prima in collaborazione con il regista Pierluigi Pier'Alli. Questa prima visione di *Medea* rappresenta infatti una fase determinante e non trascurabile nella genesi della successiva opera-video, sia per quanto riguarda l'impianto visivo e drammaturgico, sia per ciò che concerne l'articolazione testuale. Analizzare tale passaggio consente di mettere in luce le continuità e le cesure che hanno condotto Guarnieri a maturare un linguaggio compositivo sempre più orientato alla rarefazione verbale e a una integrazione inedita tra suono, parola e immagine.

Il capitolo si soffermerà quindi sulle ragioni che hanno portato il compositore a scegliere il soggetto di *Medea*, non come narrazione del mito, bensì come trasfigurazione psichica e simbolica, orientata a rendere visibile e udibile una dimensione interiore femminile che si fa emblema universale di lacerazione, conflitto e spaesamento. È proprio a partire da questa prospettiva che verrà analizzata la costruzione del testo verbale dell'opera, risultato di un accurato processo di estrapolazione e riorganizzazione di frammenti eterogenei – provenienti da Euripide, Seneca e Pier Paolo Pasolini – selezionati e rimontati secondo logiche poetiche e musicali. Spogliato degli elementi narrativi più espliciti, il testo assume la forma di una tessitura frammentaria e allusiva, una costellazione evocativa di immagini, parole e sonorità che mira a

restituire la complessità interiore della figura di Medea, rendendone al contempo percepibile la risonanza simbolica e psichica all'interno della nostra contemporaneità.

2.1 Il testo nel teatro musicale contemporaneo: questioni teoriche e prospettive critiche

A partire dalla seconda metà del Novecento, nel panorama del teatro musicale, il testo verbale ha subito una profonda trasformazione teorica e strutturale, che ne ha modificato – anche radicalmente – lo statuto e la funzione all'interno dell'opera. Se è vero che le prime forme di disgregazione della componente verbale erano già emerse nelle sperimentazioni delle avanguardie storiche di inizio Novecento, è nella seconda metà del secolo che tali pratiche trovano un effettivo consolidamento.

In una prospettiva più ampia, riconducibile all'orizzonte estetico e performativo del teatro contemporaneo nel suo complesso, lo studioso Hans-Thies Lehmann ha fornito un quadro interpretativo fondamentale per comprendere il progressivo abbandono della narrazione lineare e della centralità del testo verbale¹⁰². All'interno di questo orizzonte, Lehmann mette in luce un mutamento sostanziale nell'approccio alle fonti letterarie, evidenziando come queste siano sempre più oggetto di pratiche di decostruzione, frammentazione e ricollocazione intermediale. Riflessioni di analogo orientamento sono state sviluppate in maniera autonoma anche in ambito italiano, dove studiosi¹⁰³ come Marco De Marinis, Lorenzo Mango e Giuseppe Bartolucci hanno contribuito a ridefinire il ruolo del testo nella drammaturgia contemporanea, concependolo sempre più come elemento inscritto nell'istanza scenica performativa e non più come fondamento autonomo e preesistente alla rappresentazione. A queste riflessioni, incentrate sulla ridefinizione del testo in ambito teatrale performativo, si affiancano – sempre nel contesto italiano – i contributi di studiosi quali Mila de Santis, Giada Viviani, Stefania Bruno, Daniela Tortora e Gianmario Borio, che approfondiscono la questione da una prospettiva specificatamente musicologica¹⁰⁴. Le loro analisi si focalizzano sulle forme narrative nel teatro musicale contemporaneo, ma le trasformazioni che individuano si pongono in realtà all'interno

¹⁰² Cfr. Lehmann, *Postdramatic theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, Routledge, Abingdon, 2006.

¹⁰³ Cfr. Marco De Marinis, *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Editori Laterza, Bari-Roma, 2004. Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2003.

¹⁰⁴ Cfr. *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950-1975*, a cura di Gianmario Borio, Giordano Ferrari e Daniela Tortora, Fondazione Giorgio Cini Onlus, 2017.

di una questione più annosa che ha investito il concetto stesso di drammaturgia musicale, segnando una frattura con il modello operistico tradizionale e conducendo alla completa ridefinizione dei suoi elementi costitutivi¹⁰⁵.

Come accennato sopra, i primi segnali di questa crisi si manifestano già nelle avanguardie di primo Novecento, le quali mettono in discussione il linguaggio operistico come cristallizzato nel tempo fino all'Ottocento. All'epoca, l'elaborazione del testo verbale seguiva un procedimento ben codificato: una volta individuato il soggetto, questo veniva affidato a un librettista, incaricato di redigere un testo funzionale alla successiva messa in musica del compositore. Con l'avvento delle avanguardie e, in modo più concreto, a partire dalle sperimentazioni emerse negli anni Sessanta e Settanta nel Novecento, il rapporto tra testo e musica si trasforma aprendo la strada a nuove modalità di interazione che superano la rigida separazione dei ruoli autoriali. Tale mutamento si inserisce pienamente nel quadro teorico delineato da Lehmann con il concetto di teatro postdrammatico¹⁰⁶, termine che costituisce una categoria euristica volta a descrivere e comprendere l'insieme eterogeneo di pratiche teatrali che si sono distaccate dal modello drammaturgico tradizionale, quello del cosiddetto teatro drammatico, che per secoli aveva riconosciuto nel testo scritto il fondamento dell'evento teatrale. Ciononostante, con l'aggettivo postdrammatico non si intende l'abolizione del dramma, bensì il suo superamento critico, ovvero un movimento che si pone dopo e oltre il paradigma drammatico, mantenendo tuttavia con esso un rapporto dialettico che sia in termini di negazione e rottura. Nel teatro postdrammatico, il testo non rappresenta più il fondamento primario della pratica teatrale, ma viene considerato come un elemento tra gli altri, un materiale da manipolare, scomporre e ricomporre all'interno dello spazio performativo. Il testo ricopre così un ruolo paritario, e non più gerarchico, rispetto agli altri codici teatrali. Come lo stesso Lehmann afferma: «In postdramatic forms of theatre, staged text (if text is staged) is merely a

¹⁰⁵ Cfr. Talia Pecker Berio, *La crisi dell'opera (e del libretto) nel secondo Novecento*, cit., pp. 68-69.

¹⁰⁶ Nonostante il concetto di teatro postdrammatico sia nato in riferimento al teatro di parola, si intende qui utilizzarlo come lente interpretativa utile a comprendere alcuni aspetti del teatro musicale contemporaneo. Il termine è stato elaborato dal teorico tedesco Hans-Thies Lehmann nel suo volume *Postdramatisches Theater* del 1999, con l'intenzione di descrivere quei mutamenti che, a partire dagli anni Sessanta, hanno progressivamente messo in crisi la centralità del testo drammatico come fondamento della scena teatrale. Dunque, pur nascendo da un'indagine rivolta principalmente al teatro di prosa, le categorie interpretative sviluppate da Lehmann si rivelano in questa sede utili al fine di analizzare le modalità di ridefinizione dei codici scenici e performativi in ambiti artistici diversi, tra cui il teatro musicale. In questo senso, esse forniscono un quadro di riferimento per comprendere anche l'esperienza di Adriano Guarnieri, la cui ricerca musicale – come si vedrà nei paragrafi seguenti – si colloca entro il contesto estetico delineato da queste trasformazioni.

component with equal rights in a gestic, musical, visual, etc., total composition»¹⁰⁷. Secondo lo studioso tedesco, è proprio il riconoscimento dei mezzi teatrali non linguistici come elementi espressivi autonomi e paritetici rispetto al testo verbale, a costituire uno dei tratti fondamentali del teatro postdrammatico: «Yet the step to postdramatic theatre is taken only when the theatrical means beyond language are positioned equally alongside the text and are systematically thinkable without it»¹⁰⁸.

Ecco che la centralità della parola – o quantomeno della sua funzione narrativa – viene meno, lasciando spazio a una molteplicità di codici performativi del teatro: gesto, suono, immagine – spesso mediatizzata – e corporeità divengono elementi paritetici all'interno della composizione scenica, ciascuno dotato di una propria specificità drammaturgica. In questo nuovo assetto teatrale, il testo non si pone più come vettore privilegiato di una narrazione lineare, ma tende a porsi come superficie simbolica e sonora, che interagisce attivamente con lo spazio performativo. La nozione stessa di testo viene articolata attraverso una nuova distinzione tra testo letterario e testo performativo, intendendo con quest'ultimo quel tessuto espressivo concepito in funzione dell'evento scenico e destinato a reificarsi unicamente nella dimensione della rappresentazione. Alle trasformazioni coeve che investono l'orizzonte teatrale, si affiancano anche le elaborazioni teoriche sviluppate nell'ambito dei *Performance Studies*, disciplina affermata negli Stati Uniti a partire dagli anni Sessanta, grazie al contributo di Richard Schechner, e destinata ad esercitare un'influenza non trascurabile sugli studi teatrali contemporanei. Parimenti, assumono un ruolo di rilievo alcune esperienze artistiche sperimentali¹⁰⁹, tra cui le messe in scena del *Living Theatre* – compagnia teatrale fondata da Judith Malina e Julian Beck che ha contribuito a ridefinire la funzione del corpo sulla scena e a mettere in crisi l'unità e centralità del testo drammatico – e le sperimentazioni di John Cage, paradigmatiche di una nuova concezione compositiva basata sull'abbattimento dei confini tradizionali tra suono, gesto e spazio. All'interno di questa svolta performativa, nel contesto italiano, il già citato Marco De Marinis elabora, in continuità con le intuizioni critiche di Giuseppe Bartolucci¹¹⁰, la nozione di “testo spettacolare”¹¹¹, ovvero una scrittura che si fa scena, un insieme testuale non più limitato alla pagina, ma integrato nella dinamica performativa dell'evento teatrale. Un ulteriore contributo di rilievo è offerto da Lorenzo Mango,

¹⁰⁷ Lehmann, *Postdramatic theatre*, cit., p.46.

¹⁰⁸ *Ivi*, p.55.

¹⁰⁹ Cfr. *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale*, cit., pp. X-XI.

¹¹⁰ Cfr. Giuseppe Bartolucci, *La scrittura scenica*, cit., 1968.

¹¹¹ Cfr. Marco De Marinis, *Visioni della scena*, cit., pp.95-102.

il quale sottolinea con decisione la necessità di superare la tradizionale concezione che assegna al testo letterario il primato nella costruzione di uno spettacolo. Nel nuovo teatro, osserva Mango, la relazione tra testo e scena subisce un cambiamento radicale:

Ciò che cambia radicalmente sono i modi di tale relazione, che sfuggono ad un regime sia illustrativo che interpretativo, negando che lo spettacolo sia la semplice trasposizione scenica di un testo o l'occasione per una sua rilettura critica¹¹².

All'interno di questo quadro di riferimento – le cui coordinate, pur nella loro eterogeneità, definiscono un orizzonte di portata internazionale che investe l'intero panorama teatrale – si consolida anche nel teatro musicale, ambito specifico d'indagine di questo lavoro, un innovativo approccio alla materia verbale. In questa direzione si pone l'analisi della studiosa Stefania Bruno, che individua nella ridefinizione del codice scenico un terreno comune tra teatro di prosa – inteso nella sua accezione postdrammatica – e il teatro musicale. Come afferma l'autrice, «Decostruzione, astrazione e intertestualità sono i tre procedimenti che contraddistinguono il nuovo approccio alla scena all'inizio degli anni Sessanta e imparentano strettamente teatro di prosa e teatro musicale»¹¹³. Ecco che il testo non è più un'entità autonoma e chiusa, ma viene ora inteso come una rete aperta di rimandi intertestuali, una materia viva e mobile da plasmare, passibile di essere riorganizzata attraverso processi di montaggio e tecniche di *collage* testuale. Procedimenti che, già nella fase antecedente alla messa in musica, trasformano significativamente la funzione e la struttura del testo verbale, spesso orientata proprio in funzione delle esigenze musicali, ovvero della drammaturgia sonora, della resa musicale della parola. Servendoci ora del pensiero di Talia Pecker Berio:

Non si tratta più dunque di mettere in musica un “libretto” onnicomprensivo, commissionato a un librettista oppure scritto o montato dal compositore stesso, bensì di costruire con criteri musicali un materiale testuale adatto alle esigenze poetiche e drammaturgiche del caso¹¹⁴.

¹¹² Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p.29.

¹¹³ Stefania Bruno, *L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare: questioni linguistiche e drammaturgiche nel solco di una periodizzazione problematica*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale*, cit., p.16.

¹¹⁴ T. P. Berio, *La crisi dell'opera (e del libretto)*, cit., p. 69.

Dunque, nel progressivo superamento e nella problematizzazione del concetto stesso di libretto – termine ormai inadeguato a descrivere le pratiche della nuova scena del teatro musicale contemporaneo – viene meno la gerarchia tradizionale che vedeva il testo verbale come elemento precostituito. Una prospettiva che, tuttavia, non è mai stata del tutto univoca: basti pensare a Puccini, in cui il rapporto tra parola e musica si configura già come un terreno di continua negoziazione. Al suo posto, si afferma una concezione integrata in cui testo e musica sono pensati sin dall’inizio come componenti interdipendenti in un unico processo compositivo. In questo senso, la componente verbale non è più un elemento autonomo e astratto da mettere in musica a posteriori, ma nasce contestualmente al processo compositivo, pensata sin dall’inizio come materia sonora. Esempio emblematico di questa concezione è offerto da Giada Viviani che, commentando la prassi compositiva di Egisto Macchi, sottolinea «l’esigenza di abbandonare la consueta concezione del testo verbale come elemento che precede e determina la messa in musica» a favore di «una genesi condivisa dei due aspetti – anzi tre, comprendendo anche la messa in scena»¹¹⁵.

Nel 1970 Franco Evangelisti osservava come, indipendentemente dal grado di intelligibilità perseguito dal compositore, la parola continuasse a rappresentare un elemento estraneo, talvolta persino invasivo, rispetto alle logiche autonome del linguaggio musicale¹¹⁶. Una posizione di segno diverso, invece, è quella espressa da Rossana Dalmonte nel 1988, secondo cui il testo verbale non viene mai del tutto negato, ma sottoposto a una radicale riconsiderazione della sua funzione narrativa. La parola continua ad essere impiegata, ma attraverso modalità e funzioni che ne mutano la struttura: essa incontra i processi di frammentazione, disgregazione, ricomposizione e assemblaggio – anche a partire da materiali preesistenti ed eterogenei – fino a livelli estremi di rarefazione e polverizzazione semantica. Scrive Dalmonte: «Ad esempio il rapporto prioritario che il musicista avverte con la parola: in un modo o nell’altro [...] i compositori sono alla ricerca delle parole (narrate, intonate, nascoste, mitiche, le parole “vere” di Guarnieri)»¹¹⁷. Dunque, pur nella varietà degli approcci sviluppati in risposta alla crisi della forma-libretto, molte delle esperienze più significative del secondo Novecento risultano accomunate dal netto rifiuto di una drammaturgia basata sulla narrazione lineare e su una costruzione testuale di tipo discorsivo. Il nuovo teatro non si fonda più su una

¹¹⁵ Giada Viviani, *Vie della sperimentazione testuale*, cit., p.94.

¹¹⁶ Mila de Santis, *Le idee e le parole*, cit., p.37.

¹¹⁷ Rossana Dalmonte, Presentazione, in *Il teatro musicale contemporaneo*, Mucchi editore, «Il Verri», VIII, 5-6, marzo-giugno 1988, p.6.

trama o una successione causale di eventi, ma su situazioni simboliche e strutture oniriche, svincolate da qualsivoglia obbligo narrativo. Questa tendenza era già stata anticipata da Luciano Berio, il cui teatro nella fase matura rinuncia consapevolmente a qualunque sviluppo narrativo e affida ai personaggi un ruolo prima di tutto simbolico¹¹⁸.

Per i compositori che si affacciano alla scena del teatro musicale a partire dagli anni Settanta e Ottanta – tra cui lo stesso Guarnieri – il bisogno di prendere le distanze dall'opera tradizionale si fa meno urgente. Tuttavia, come è stato prontamente osservato da Mila De Santis, ciò «non implica il ripristino di una concezione del libretto come depositario di una storia lineare o il restauro di vecchie gerarchie»¹¹⁹. Al contrario, si assiste a un'ulteriore radicalizzazione dei processi di frammentazione della materia verbale e si moltiplicano le citazioni, le stratificazioni e le risonanze intertestuali. Il testo perde così la propria funzione denotativa e comunicativa per assumere qualità performative: la parola diventa corpo fonico, materia sonora, gesto vocale. Essa non si pone più come codice chiuso, ma come dispositivo aperto e permeabile a una molteplicità di segni – vocali e tecnologici – che concorrono alla costruzione di una rinnovata drammaturgia. Alla luce delle profonde trasformazioni che hanno investito il ruolo e la funzione del testo verbale nel teatro musicale contemporaneo, è ora possibile soffermarsi sulle modalità di elaborazione del testo verbale nella produzione di Adriano Guarnieri. Pur distinguendosi per una scrittura originale che sfugge alle rigide categorizzazioni di musica sperimentale o di avanguardia, la sua prassi compositiva si inserisce pienamente nel quadro teorico delineato, segnato dalla crisi del libretto e dal conseguente ripensamento degli elementi che costituiscono un'opera *latu sensu*. Nel teatro di Guarnieri, infatti, non si può più parlare propriamente di libretto, bensì di un insieme testuale frammentario, spesso eterogeneo, sottratto a ogni funzione narrativa e rimodellato secondo logiche liriche, simboliche ed evocative. Il testo verbale assume così la forma di un tessuto poetico aperto, attraversato da echi culturali che si estendono trasversalmente nel tempo e nella storia, come avviene nel caso emblematico di *Medea*. Ci si trova di fronte a una vera e propria smaterializzazione della narrazione, in cui viene meno la corrispondenza univoca e identitaria tra personaggio e voce, in favore di una rappresentazione scenica di stati interiori. «Il mio è un teatro di situazioni interiori¹²⁰» afferma perentorio Guarnieri in un'intervista rilasciata a Rossana Dalmonte, evidenziando il carattere non narrativo ma psichico e simbolico della sua

¹¹⁸ T. P. Berio, *La crisi dell'opera (e del libretto) nel secondo Novecento*, cit., p.76.

¹¹⁹ Mila de Santis, *Le idee e le parole*, cit., p.57.

¹²⁰ Dalmonte, *A colloquio con Adriano Guarnieri in Il teatro musicale contemporaneo*, cit., p. 49.

ricerca artistica. È tuttavia fondamentale precisare che tale destrutturazione narrativa non coincide con una negazione assoluta del significato: anzi, la parola per Guarnieri conserva una centralità imprescindibile dal momento in cui si carica di una funzione veritativa. Essa non viene svuotata del suo senso, bensì trasformata in materia fonica, in suono poetico, capace di restituire – attraverso la sua intrinseca cantabilità – una verità interiore. Come afferma lo stesso compositore a proposito di *Trionfo della notte*: «sono contento di aver trovato la verità musicale della parola»¹²¹. La sua poetica si costruisce quindi intorno a una profonda integrazione tra senso e suono, nella convinzione che il significato non debba essere negato, ma ritrovato nella musicalità stessa della parola poetica. È all'interno di questa cornice teorica – segnata dall'estetica postdrammatica – che si colloca l'elaborazione testuale di Adriano Guarnieri. La sezione che segue è dedicata all'analisi dei procedimenti attraverso cui il compositore elabora il testo verbale nella sua *Medea*, con particolare attenzione alle fasi di genesi, alle fonti letterarie di riferimento, ai processi di trasformazione della materia testuale e sua riorganizzazione in chiave drammaturgica.

In via preliminare, per chiarire con maggiore precisione l'evoluzione dell'opera *Medea* e le tappe del suo sviluppo, si propone di seguito una tavola sinottica appositamente redatta, utile a evidenziare in modo sistematico ma non esaustivo le principali differenze tra la prima e la seconda versione dell'opera.

¹²¹ *Ivi*, p.58.

	MEDEA (Opera-film 1988-1989)	MEDEA (Opera-video 2000-2002)
Titolo	Opera-film per soli, coro e orchestra Libretto di Pier'Alli da Pier Paolo Pasolini, Euripide e Seneca	Opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide Per sequenze video, soli, coro, orchestra e live electronics
Genesi e sviluppo	Progetto in collaborazione con Pier'Alli avviato nel 1988 ma incompiuto; frammenti confluiti in <i>Giustizia cara</i> del 1991 e <i>Omaggio a Mina</i> del 1996	Opera compiuta nel 2002, presso il PalaFenice di Venezia, commissionata dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Con la regia di Giorgio Barberio Corsetti e le creazioni video di Fabio Massimo Iaquone
Personaggi	Medea, Nutrice, Giasone, Creonte, Pedagogo, Messaggeri, Coro	Medea, Giasone e Coro
Voci	Medea Negra: mezzosoprano Medea: soprano fuori campo Medea: voce leggera fuori campo Medea: attrice Nutrice: Soprano Giasone: voce fuori campo tenorile Giasone: attore Creonte: baritono Pedagogo: attore Messaggeri: 2 soprani, 2 tenori, 2 baritoni e 6 attori Coro: 5 soprani, 2 contralti, 4 tenori, 2 baritoni, 2 bassi e 12 attori	Medea 1: soprano Medea 2: voce leggera Medea 3: contralto Giasone: controttenore Coro: 14 soprani, 12 contralti, 8 tenori e 6 bassi
Struttura	Libretto-sceneggiatura suddiviso in due parti e 28 sequenze filmiche	Testo cantato suddiviso in tre parti, ciascuna articolata in 10 sequenze
Pratica testuale	Uso poetico di testi selezionati e montati (frammenti euripidei, senecani e pasoliniani)	Prosciugamento poetico, reiterazione frammentaria, focalizzazione semantico-sonora della parola
Forma	Progettata per linguaggio filmico e montaggio audiovisivo, connotazione visiva marcata	Progettata per il palcoscenico ma con l'utilizzo di sequenze video e live Electronics
Drammaturgia	Rievocazione narrativa e simbolica con ambientazioni contemporanee e riti arcaici	Evocazione puramente lirica e psichica; struttura anti-narrativa

2.2 Genesi e trasformazione di un soggetto: Medea dall'opera-film all'opera-video

In continuità con quanto finora tracciato sul piano teorico, si rende ora necessario indagare le modalità attraverso cui il compositore si relaziona al testo verbale selezionato, il quale risulta fondato su una rete di molteplici rimandi intertestuali. Per la realizzazione operistica di *Medea*, Guarnieri trae ispirazione dal mito narrato da Euripide nel 431 a.C., che rappresenta il riferimento primario del suo lavoro. Oltre a ciò, è opportuno notare la centralità della figura di Medea nel percorso del compositore già a partire dagli anni Ottanta. La volontà di mettere al centro della propria prassi compositiva il personaggio di Medea, infatti, affonda le sue radici nel 1988, anno in cui Guarnieri – in collaborazione con il regista Pierluigi Pier'Alli – concepisce la sua prima visione del mito nella forma di opera-film. Come riferito dalla musicologa Anna Maria Morazzoni¹²², il progetto prevedeva una sceneggiatura suddivisa in due parti, successivamente trasposta in libretto, con un libero accostamento di frammenti tratti dai testi di Euripide, Seneca e Pier Paolo Pasolini. Tuttavia, tale progetto non si concretizzò a causa di difficoltà di natura economica e produttiva.

Escludendo i frammenti e le pagine confluite in *Giustizia cara* del 1991 e *Omaggio a Mina* del 1996, è solo a partire dall'anno 1999¹²³, quindi dieci anni dopo il primo progetto, che emerge nuovamente in Guarnieri il desiderio di rappresentare Medea e di dare vita a un'opera altra, un'opera nuova.

2.2.1 Il progetto di Medea opera-film: risonanze pasoliniane e rielaborazioni antiche

Per delineare i confini del processo compositivo relativo al testo verbale che ha condotto alla creazione di *Medea* opera-video nel 2002, è necessario anzitutto analizzare il progetto precedente concepito nel 1988, esaminando come Guarnieri e Pier'Alli abbiano estrapolato e utilizzato elementi dai testi di Euripide, Seneca e Pasolini.

Secondo quanto osservato da Morazzoni,

¹²²Anna Maria Morazzoni, *L'errare Di Medea*, in *Medea*, programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002, p. 55.

¹²³ Cfr. Pierluigi Pier'Alli, *Visioni sceniche liberamente ispirate all'omonima tragedia di Euripide e alla sceneggiatura scritta del film "Medea" di P.P. Pasolini*.

Il percorso che approda alla rappresentazione di questa¹²⁴ Medea riguarda il pensiero compositivo di Adriano Guarnieri dal 1988 al 2002. Se invece guardiamo a quest'opera dal punto di vista della prima suggestione poetica, essa va ricondotta all'affinità elettiva che lega Guarnieri a Pasolini, qui declinata attraverso il trattamento per il film girato nel 1969 e i relativi dialoghi definitivi¹²⁵.

Suggestione poetica che si pone nei termini di una profonda affinità elettiva con l'universo espressivo di Pier Paolo Pasolini, la cui produzione rappresenta, per il compositore, una costante fonte di ispirazione. Afferma Guarnieri: «Il mio primo avvicinamento a lui è avvenuto attraverso il cinema: fin da giovane rimasi folgorato da una verità poetica, dalla passionalità, dalle movenze ideali che avevo intuito nella sua cinematografia»¹²⁶. Il riferimento non è dunque solo contenutistico, ma riguarda una più profonda consonanza di visione, che unisce dimensione lirica, forza evocativa e tensione simbolica. Di qui l'importanza di esplorare la peculiare dimensione della suggestione poetica pasoliniana, elemento imprescindibile nel processo verbale del compositore. Non è la prima volta che Guarnieri attinge alle opere di Pasolini: pochi anni prima infatti, nel 1985, il compositore aveva già fatto uso di alcune sue poesie, tratte dalla raccolta *La religione del mio tempo*, per il suo esordio scenico: *Trionfo della notte*, azioni liriche in un atto. Lungo il suo percorso artistico, Guarnieri mostra una costante affinità con l'universo poetico e cinematografico di Pasolini perché è nei linguaggi della poesia e del cinema che il compositore riconosce una profonda risonanza con la propria sensibilità¹²⁷.

È fondamentale precisare, tuttavia, che si tratta di suggestione poetica e non di un qualche tipo di adattamento. Guarnieri e Pier'Alli, dunque, selezionano un testo e lo sottopongono ad uno specifico processo di elaborazione in cui quest'ultimo diventa materia viva e mobile da cui estrarre i frammenti più evocativi e significativi che, come riverberi, echeggiano nell'opera nuova.

Nel capitolo *Le parole da Pasolini*, Roberto Favaro esamina il rapporto del compositore con la poetica pasoliniana, un legame che si estende oltre il progetto di *Medea*. Secondo Favaro,

¹²⁴ La musicologa Morazzoni si riferisce qui alla versione definitiva di *Medea*: opera-video in tre parti liberamente ispirata a Euripide, andata in scena nel 2002 presso il Palafenice di Venezia.

¹²⁵ Morazzoni, *L'errare Di Medea*, cit., p. 55.

¹²⁶ Adriano Guarnieri in Silvia Camerini, *Ritroverò Pasolini con una voce da massmedia*, «Incontri 2000», gennaio febbraio 1987, I, 1-2, p.46.

¹²⁷ L'interesse di Guarnieri per l'opera pasoliniana si manifesta in più occasioni: oltre a *Trionfo della notte* e *Medea*, si segnala anche la cantata *Passione secondo Matteo*, composta nel 2000 per soli, coro ed ensemble, che intreccia testi tratti dal *Vangelo secondo Matteo* di Pier Paolo Pasolini (*La religione del mio tempo*) e da *Quare tristis* di Giovanni Raboni.

Guarnieri si rivolge a Pasolini per le affinità tematiche e, in qualche misura, per le consonanze atmosferiche ed emotive. Si ispira a quella evocazione emotiva e a quella particolare sensibilità dello sguardo che caratterizzano la lettura pasoliniana della realtà. Una visione attraversata da laceranti inquietudini e profondi stravolgimenti che è tuttavia capace di lasciare intravedere frammenti residui di una possibile luce salvifica¹²⁸. In definitiva, si può affermare che l'affinità poetica con Pasolini è per Guarnieri il paradigma attraverso cui esprimere e indagare la condizione umana, soprattutto nella sua dimensione sociale ed esistenziale perché «a differenza di tante analisi astratte sulla società moderna, l'analisi di Pasolini è l'unica che muove da una immedesimazione totale fin negli strati più bassi dell'umanità¹²⁹». Secondo Guarnieri, sulla scia poetica di Pasolini, il dramma dell'uomo contemporaneo risiede nella perdita d'identità, processo che trova nella figura di Medea la sua rappresentazione più emblematica.

Questa connessione si riflette anche nelle modalità di elaborazione del testo verbale: Guarnieri seleziona frammenti minimi, li isola, li riassume in una sintassi originale, mantenendo però intatta l'aura poetica originaria. Il compositore si appropria del materiale pasoliniano per coglierne la forza suggestiva, il potere evocativo e la densità immaginativa che lo circondano. Come ha osservato Paolo Petazzi, Guarnieri lavora «nel costruirsi il testo che gli serviva (e nell'appropriarsene prendendo solo ciò cui poteva identificarsi)», scegliendo «immagini, parole, brandelli»¹³⁰ capaci di restituire la specifica intensità poetica dell'autore friulano, pur attraverso una riscrittura musicale e drammaturgica del tutto personale.

Così come in *Medea*, anche in *Trionfo della notte* si rileva l'assenza di una dimensione narrativa lineare e unitaria. L'intero impianto scenico si fonda, infatti, su una drammaturgia interna al linguaggio musicale stesso, orientata alla costruzione di un discorso sonoro che rispecchi la specifica qualità del verso poetico pasoliniano, ovvero la sua cantabilità. In questa prospettiva, «lo smembramento del testo non tradisce l'aura e le immagini della poesia pasoliniana che – come osserva Roberto Calabretto – «è prosciugata perdendo alcuni tratti di carattere realistico a favore di un'accentuazione del loro lirismo»¹³¹.

Un'osservazione particolarmente significativa in questa direzione è offerta nuovamente da Roberto Calabretto, il quale, a proposito di *Trionfo della notte*, evidenzia come, in una simile scrittura scenica sia possibile cogliere «delle affinità con il cinema non narrativo in cui le

¹²⁸ Cfr. Favaro, *Parola, Spazio, Suono*, cit., p. 38.

¹²⁹ E. Girardi, *Intervista al Compositore Mantovano.*, cit.

¹³⁰ Paolo Petazzi, *Un Mondo Onirico*, cit., p. 96.

¹³¹ Roberto Calabretto, «Volevo arrivare a Pasolini, spinto soprattutto dalla passione per il suo cinema...». Adriano Guarnieri e Pasolini in *Pier Paolo Pasolini e la musica*, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2025, p.207.

immagini si susseguono senza punti di riferimento temporalmente orientati e animati da una tensione che pervade l'opera intera»¹³². Il dialogo con il linguaggio cinematografico, già rilevato in *Trionfo della notte*, trova una sua espressione pienamente consapevole e programmatica in *Medea*. Come osservato da Morazzoni¹³³, la profonda passione di Guarnieri per il cinema e la televisione si traduce qui nella scelta di progettare un'opera-film, concepita fin dall'inizio per il mezzo audiovisivo e pensata in diretto riferimento alla celebre opera cinematografica pasoliniana. L'elemento visivo, dunque, non solo si consolida come parte integrante della drammaturgia, ma si articola in relazione dialettica con la componente musicale, in un progetto intermediale che riflette appieno l'estetica guarnieriana. A testimonianza di questa direzione artistica, le parole di Pier'Alli che aprono l'introduzione al progetto di scrittura dell'opera-film ne chiariscono sin da subito l'orientamento estetico e drammaturgico:

Una Medea che riflette se stessa fu un'idea che mi trovò pienamente d'accordo con Adriano Guarnieri, da cui mi giunse la proposta di lavorare ad un'ipotesi di opera-film. Da ciò, questo progetto di sceneggiatura che ho condotto riattraversando la classicità, con Euripide e Seneca, e accogliendo il messaggio pasoliniano da cui il compositore era stato affascinato¹³⁴.

Proseguendo nella sua riflessione, Pier'Alli individua nel mezzo cinematografico¹³⁵ lo strumento privilegiato per affrontare la complessità della figura di Medea, sottolineando come solo lo sguardo della camera possa farsi interprete della sua ambivalenza tragica. Il cinema, in questa prospettiva, si pone come un dispositivo in grado di cogliere le istanze profonde della psiche, la tensione interiore del personaggio. Scrive Pier'Alli:

Quale mezzo migliore del cinema per fare un'operazione di analisi di una figura così complessa, per penetrare tra le fibre di un mito così seducente e terrificante [...] Lo sguardo della camera non può che essere uno strumento prezioso, consapevole delle proprie capacità a rapire le vibrazioni della psiche, le trasparenze della personalità,

¹³² *Ivi*, p.194.

¹³³ Morazzoni, *L'errare Di Medea*, cit., p. 55.

¹³⁴ Pierluigi Pieralli, *Medea Introduzione e Progetto di Sceneggiatura*, Ricordi, Milano 1988, p. I.

¹³⁵ Il regista fiorentino Pier'Alli aveva già più volte integrato il linguaggio cinematografico all'interno della propria drammaturgia, dando origine a regie fortemente influenzate dalla sintassi e dall'estetica della settima arte.

a divenire protagonista come il suono e la voce nel tessere la grande opera contemporanea¹³⁶.

Va precisato, a questo proposito, che Guarnieri non si limita a recepire suggestioni formali o tematiche dalla trasposizione cinematografica pasoliniana, ma ne rielabora l'impianto simbolico e antropologico, restituendone la medesima tensione tra arcaico e moderno, tra ritualità perduta e civiltà desacralizzata. Un'efficace sintesi di tale dicotomia viene offerta da Ettore Cingano che, nel commentare la lettura pasoliniana del mito, individua chiaramente la contrapposizione tra «tra il mondo arcano e remoto della Colchide, nel quale la violenza e il magico conservano una loro sacralità e giustificazione primitiva, e il mondo 'civilizzato' e ostile di Corinto da cui muovono Giasone e i suoi compagni: un mondo brutale, teso alla conquista e privo di riferimenti religiosi»¹³⁷.

Già nella tradizione euripidea, Medea è rappresentata come figura barbara e straniera, estranea alla civiltà greca. Questa dicotomia originaria viene ripresa e amplificata da Pasolini nella sua trasposizione cinematografica, dove l'opposizione tra il mondo di Medea – ossia la Colchide, permeata da un'aura di sacralità – e quello di Giasone – identificato con Corinto, emblema di una realtà desacralizzata – assume contorni ancora più marcati. Contrapposizione senza dubbio condivisa anche da Pier'Alli e Guarnieri, come attestano le dichiarazioni nel progetto di sceneggiatura, in cui il mito di Medea «esprime collisione tra due mondi incompatibili, tra una cultura arcaico-misterica e una civiltà razionalistica e progressiva», dove quest'ultima ha portato – facendo eco alla poetica pasoliniana sposata da Guarnieri – alla dissoluzione della dimensione simbolico-rituale. Ne emerge con chiarezza come, nella visione di Guarnieri – sulla scia poetica pasoliniana – il dramma dell'uomo contemporaneo risieda nella perdita d'identità, un processo che trova nella figura di Medea la sua rappresentazione più emblematica. In continuità con questa prospettiva, Pier'Alli mette in evidenza le profonde implicazioni antropologiche e sociali del mito, indicando nella figura di Medea un dispositivo simbolico capace di riattivare una coscienza collettiva assopita:

Convinti, orgogliosi di essere andati oltre nella coscienza umana e civile, troviamo nelle nostre gabbie di cristallo, Medea, che ci sveglia dalle nostre cecità perché la

¹³⁶ Pieralli, *Medea Introduzione e Progetto di Sceneggiatura*, cit., p. I.

¹³⁷ Ettore Cingano, *Eros, Maternità, Magia e Distruzione: Medea Dai Mille Volti*, in *Medea*, programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002, p. 88.

barbarie è ancora in noi, dimenticata nei suoi simboli, in noi che viviamo ogni giorno emblemi di una comunicazione in chiave tecnologica, dimenticando i loro archetipi¹³⁸.

Tale orizzonte poetico permane vivo e riconoscibile anche nelle opere successive di Guarnieri, in particolare nella *Medea* opera-video, ma non si esaurisce in essa. Già nel progetto originario del 1988, infatti, il compositore adotta una serie di strategie testuali, musicali e drammaturgiche che saranno riprese e sviluppate nei lavori successivi¹³⁹. Tra queste, si distingue in particolare la frammentazione del personaggio in una pluralità di voci. Nella concezione dell'opera-film, ad esempio, la figura di Medea era stata pensata per tre cantanti femminili e un'attrice. Nel libretto-sceneggiatura di Pier'Alli e Guarnieri, infatti, la protagonista è suddivisa in tre entità vocali: un soprano fuori campo, una voce leggera anch'essa fuori campo e un mezzosoprano che interpreta Medea Negra¹⁴⁰.

Il ruolo di Giasone è affidato a un tenore, anch'esso fuori campo e, infine, tutti i protagonisti subiscono un ulteriore sdoppiamento scenico affidato a un attore o un'attrice. In questa prima visione di *Medea*, sono ancora presenti i principali personaggi del mito antico: la voce della nutrice è affidata a un soprano, mentre il pedagogo è interpretato da un attore e Creonte da un baritono. Inoltre, anche le figure di messaggeri e coro si articolano sia in forma attoriale che vocale. Completano il quadro i due bambini e il popolo, quest'ultimo incarnato da un gruppo di cinquanta figuranti, quali attori, mimi e comparse.

Facendo riferimento alla struttura della sceneggiatura, il progetto si compone di due sezioni e ventotto sequenze filmiche: la prima, incentrata sul conflitto interiore di Medea – espresso principalmente dalla voce leggera – e la seconda, sul mito degli Argonauti e Giasone, attore e tenore fuori campo. In questo progetto filmico, mai concretamente realizzato, l'apertura sarebbe stata affidata alla rappresentazione del conflitto interiore di Medea, collocata dietro una parete di vetro. Il suo abbigliamento, concepito per evocare simultaneamente suggestioni arcaiche e moderne, doveva porre il personaggio in una dimensione temporale ambivalente. La

¹³⁸ Pieralli, *Medea Introduzione E Progetto Di Sceneggiatura*, cit., pp. 1–2.

¹³⁹ Come ricorda Paolo Petazzi nel saggio *Un mondo Onirico. Sul teatro musicale prima di Medea*, il progetto del 1988-89, mai interamente realizzato, è stato tuttavia parzialmente eseguito in forma di frammento durante un concerto tenutosi al Festival Verdi di Parma nel 1991, con il titolo di *Giustizia cara*. Nel 1996, tornano nuovamente alcuni frammenti del progetto, confluiti in *Omaggio a Mina*.

¹⁴⁰ Un principio, quello della distinta collocazione nello spazio – qui cinematografico – che trova conferma della sua efficacia scenica nel 1996 con *Omaggio a Mina*, cantata in cui il soprano si esibisce dall'orchestra e la voce leggera in sala.

cinpresa, in movimento, avrebbe successivamente inquadrato una seconda figura femminile, identificata come Medea Negra, impegnata nell'esecuzione di gesti rituali. Successivamente, come previsto dalla sceneggiatura, sarebbe intervenuta la voce soprana fuori campo, incaricata di intonare le parole: «Parlami terra, parlami sole...», seguite, poco dopo, da ulteriori frammenti carichi di tensione emotiva: «Fammi udire la tua voce. Non ricordo più la tua voce. O sole, o luce, dov'è il mio furore di un tempo?», «Il mio furore... la mia fermezza¹⁴¹». Gli elementi della terra e del sole sono già presenti nel mito euripideo e in quello senecano, ma il frammento qui rimanda esplicitamente alla scena n.57 dei dialoghi scritti del film di Pasolini:

MEDEA Aaah! Parlami, terra, fammi sentire la tua voce! Non ricordo più la tua voce!

Parlami sole!

Dov'è il punto dove posso ascoltare la vostra voce? Parlami, terra, parlami, sole¹⁴².

Stando alle indicazioni sceniche elaborate da Pier'Alli, la figura di Medea sarebbe stata osservata attraverso una parete di vetro da personaggi in abiti contemporanei, espediente volto a sottolineare il contrasto tra la sua dimensione arcaica e un contesto moderno, dominato da un'atmosfera asettica. La protagonista si sarebbe in seguito sdoppiata: l'attrice dando voce agli impulsi più violenti e omicidi del personaggio e la voce leggera incarnando il conflitto interiore legato alla sua identità di donna e madre. In questa sequenza, era prevista anche la presenza del coro, chiamato a reagire a un rito sacrificale consumato in piena luce solare, richiamo esplicito a un elemento già presente nel film di Pasolini. Successivamente, nel progredire della sequenza – così come delineata nelle note di regia – la cinpresa si sarebbe gradualmente allargata, rivelando lo spazio reale dell'azione: una sorta di living-room di un edificio moderno. La voce di Medea, affidata al soprano fuori campo, avrebbe evocato le circostanze del mito antico: «folle nel cuore navigai lontano». A questo punto, il riferimento pasoliniano si doveva intrecciare in maniera ancora più evidente con le fonti della tragedia antica, qui in particolare con la tragedia di Seneca. Nella sequenza decima, infatti, era prevista l'inclusione dei versi in cui Medea manifesta la premeditazione della vendetta: «Vuoi sapere, povera te, dove può spingersi l'odio, fin dove l'amore? Dovrei sopportarle, io, senza vendicarmi, queste nozze regali?»¹⁴³. Il richiamo a Seneca proseguiva poi nella descrizione del matrimonio di Giasone e Creusa, citando

¹⁴¹ Pieralli, *Libretto-Sceneggiatura Di Pier'Alli, Musica Di Adriano Guarnieri*, p. 1.

¹⁴² Pier Paolo Pasolini, *Dialoghi Definitivi Di «Medea»*, in Pasolini. *Il Vangelo Secondo Matteo - Edipo Re - Medea*, p. 10.

¹⁴³ Lucio Anneo Seneca, *Medea Fedra Tieste*, Garzanti Editore, Milano 1989, p. 23.

il testo del primo coro¹⁴⁴. È in questo momento che sarebbe intervenuta Medea attrice, con un monologo atto a denunciare la sua condizione di esule e di radicale alterità: «Io, qui, sono straniera. Sola e senza patria. Osservata, scrutata come una preda, tolta da una terra barbara. Quale aiuto posso attendermi...¹⁴⁵» mentre la voce leggera fuori campo avrebbe continuato a dare voce con il suo canto alla dimensione più intima della psiche di Medea nel suo attuale stato di disgregazione. Nel corso della sceneggiatura, continuano a susseguirsi numerosi riferimenti espliciti al mito, come nel momento in cui Medea supplica Creonte di concederle un ultimo giorno, concessione che segna l'inizio della sua elaborazione del piano di vendetta. Processo segnato da momenti di forte esitazione e inquietudine espressi, ancora una volta, attraverso la voce leggera fuori campo: «Luttuose ed amare farò le loro nozze, amaro l'esilio...Ma poi?¹⁴⁶». E ancora, sempre nella stessa sequenza: «Chi vi offrirà riparo, chi vi coprirà di baci se io me ne andrò...Oh dolci abbracci, o tenere carni...¹⁴⁷».

La prima parte del libretto-sceneggiatura si conclude con la visione dell'habitat moderno e l'emergere di una reazione di timore e ostilità nei confronti di Medea. Si sarebbe poi aperta la seconda parte dell'opera-film, incentrata sul mito degli Argonauti, tema ampiamente esplorato anche da Pasolini nella sua *Medea*. Questa seconda parte avrebbe introdotto l'immagine mitica di una nave antica, accompagnata dal coro fuori campo intonare il racconto delle vicende di Giasone e i suoi compagni. In questa fase, si riconosce un richiamo diretto al secondo coro della *Medea* di Seneca, riferimento già rilevato anche da Morazzoni nella sua appendice all'opera-film:

CORO

Troppo audace fu l'uomo
che per primo sfidò
la perfidia dei flutti
(lontana la terra al suo sguardo)
su una fragile nave
la sua vita affidando
al respiro mutevole dei venti¹⁴⁸

¹⁴⁴ *Ivi*, p.11-12.

¹⁴⁵ Pieralli, *Libretto-Sceneggiatura*, cit., p. 6.

¹⁴⁶ *Ivi*, p. 10.

¹⁴⁷ *Ivi*, p. 11.

¹⁴⁸ Seneca, *Medea Fedra Tieste*, cit., p. 20.

Nell'inquadratura successiva dell'opera-film, la macchina da presa avrebbe svelato che la nave mostrata in precedenza altro non è che un modellino, posato sulla scrivania di un ambiente contemporaneo. Al centro di questo salone moderno, si sarebbe intravista, in controluce, la figura di un uomo ripreso di spalle: è Giasone – la cui voce di tenore doveva emergere fuori campo: «Un pensiero mi avvince ed è come un sogno...¹⁴⁹» – rivivendo il ricordo sfocato dell'impresa del vello d'oro. A quel punto, oltre la parete vetrata, sarebbe apparsa la figura di Medea Negra e, in seguito, i due personaggi avrebbero instaurato un dialogo immerso nella dimensione rarefatta di un sogno offuscato. La voce tenorile fuori campo era incaricata di intonare le parole: «...ed è luce...pura luce...» e Medea Negra, rispondendo in una sorta di eco: «Per il sole che abbagliò i nostri occhi¹⁵⁰». A seguire, una serie di fotogrammi avrebbe alternato visioni oniriche del mito a scene contemporanee ambientate nel salone. In riferimento alle circostanze del mito, Medea esige giustizia e – ripercorrendo le vicende del passato – rivendica i crimini da lei compiuti in favore di Giasone. Tra questi, il tradimento del padre, l'uccisione del fratello e l'abbandono della propria terra: «...ed ancora io, dopo aver tradito mio padre, la mia casa per impulso del cuore più che della ragione, assassinai mio fratello e dispersi le sue membra nella nostra fuga per ritardare la corsa degli inseguitori...».

Ecco dunque come Pier'Alli e Guarnieri attingono al mito, facendo riferimento al tempo stesso alla tradizione antica – euripidea e senecana – e al peculiare sguardo pasoliniano.

Nel passo euripideo (vv.475-487), Medea si rivolge a Giasone rievocando le azioni compiute in suo favore e quindi ricordando il costo estremo della propria lealtà tradita:

Comincerò a parlare partendo dall'inizio.
 Ti ho salvato, come sanno quei Greci
 Che s'imbarcarono con te sulla nave Ago,
 quando fosti inviato a governare il giogo
 dei tori spiranti fuoco e a seminare il campo mortifero;
 e uccidendo il drago, che custodiva stretto
 il vello d'oro nelle sue spire molteplici, sempre insonne,
 ho sollevato per te la fiaccola della salvezza.
 E di mia scelta, dopo aver tradito mio padre e la mia casa,
 sono venuta a Iolco sotto il Pelio
 con te, più innamorata che saggia;

¹⁴⁹ Pieralli, *Libretto-Sceneggiatura*, cit., p. 13.

¹⁵⁰ *Ivi*, p. 15.

e procurai a Pelia la più dolorosa delle morti,
per mano delle sue stesse figlie, e ne annientai la casata¹⁵¹.

Seneca, con toni ancora più duri e accusatori, affida a Medea una memoria ancor più consapevole dei delitti commessi:

E il vello d'oro, che tanto bramavi, dell'ariete di Frisso? Mettilo sul conto. E con lui il drago sempre vigile, i cui occhi io costrinsi al sonno, che a lui era sconosciuto. E anche l'assassinio di mio fratello, e tutti i delitti racchiusi in un solo delitto, e la frode con cui indussi le figlie di Pelia a squartare il vecchio genitore nella speranza che tornasse a vivere. Per cercare regni altrui ho abbandonato il mio¹⁵².

In questo modo, la sceneggiatura dell'opera-film rielabora le fonti classiche manifestando – attraverso le possibilità offerte dal medium audiovisivo e dalla musica composta appositamente da Guarnieri – la prospettiva psichica della protagonista restituendone così la forza tragica e complessità interiore, già rielaborata anche nel filtro simbolico e intermediale pasoliniano.

La sceneggiatura prosegue adottando la prospettiva di Medea Negra, attraverso il cui sguardo si rinnova l'immersione nel mito: la nave sembra riprendere vita e lei pare intenta a compiere l'atto rituale evocando una dimensione religiosa connessa al culto del sole. Proseguendo, il soprano fuori campo era incaricata di intonare le parole della consacrazione agli elementi primordiali della natura: «O terra, o luce, a te consacro...» e la voce di Medea, anch'essa fuori campo, avrebbe invocato gli elementi divini del rito: «Per la terra, per il sole, padre di mio padre e per tutti gli dèi...¹⁵³». Qui Medea permane nel suo stato di invasamento e rievoca l'amplesso consumato con Giasone, immersa nella luce solare del mito.

Pier'Alli, nella didascalia che descrive il mito, così scrive:

Sotto l'immenso albero da cui sembrano filtrare raggi d'oro – idealizzazione del Vello – Medea guarda le fronte immote e tocca il grande tronco con gesti sacrali. Poi

¹⁵¹ Euripide, *Medea*, Einaudi Scuola, Milano 2004, pp. 233–234.

¹⁵² Seneca, *Medea Fedra Tieste*, cit., p. 26.

¹⁵³ Pieralli, *Libretto-Sceneggiatura*, cit. p. 20.

le sue mani vanno sfiorando qua e là le pietre, le rocce, l'erba, l'acqua, come cercando qualcosa¹⁵⁴.

È il momento apice di una parabola panica che cede il passo a una proliferazione di immagini speculari in cui le figure di Medea e della Negra si disperdono e moltiplicano. La dissoluzione dell'illusione riporta la realtà dello spazio confinato e moderno, dove alcuni personaggi misteriosi preannunciano la catastrofe imminente. La voce di Medea fuori campo avrebbe esplicitato il proprio piano di avvelenare i doni destinati alla nuova sposa di Giasone, mentre la voce leggera sarebbe riemersa come espressione del conflitto interiore della protagonista, sospesa tra odio e amore. Lo sguardo della cinepresa si sarebbe quindi posato sui bambini, accentuando progressivamente la percezione di un senso di catastrofe imminente, mentre Medea Negra – in un gesto rituale e simbolico – avrebbe scavato la terra per seppellirvi antichi simulacri. Procedendo con la sceneggiatura, il coro avrebbe narrato l'episodio in cui Creusa riceve i doni avvelenati, mentre sulle vetrate si sarebbero riflesse le fiamme dell'incendio e Medea avrebbe proseguito nel compimento del rito incidendo il proprio corpo con un coltello. Con il sopraggiungere del mattino, la tragedia sembrerebbe dissolversi: Giasone, nel salone-studio circondato dai resti arcaici bruciati, apparirebbe come risvegliato da un sogno, accompagnato dalla voce tenorile fuori campo intonare: «è ancora un sogno quello da cui mi desto all'improvviso¹⁵⁵». A questo punto, sarebbe comparsa la nutrice annunciando l'infanticidio mentre, dietro la vetrata, si sarebbe riflessa la stanza di Medea, in cui giacevano i corpi dei bambini distesi. La parete specchiante avrebbe allora cominciato a ruotare, rivelando Giasone in preda alla disperazione. La prospettiva della cinepresa si sarebbe infine allontanata progressivamente, mentre il canto leggero di una figura femminile avrebbe di nuovo risuonato. La cinepresa avrebbe mostrato il volto della donna: è Medea attrice, intenta a sistemare con gesti delicati le coperte sui due bambini addormentati, ma il suo volto risulta ora privo di ogni connotazione arcaica. Accarezzando con dolcezza i volti dei figli, la voce leggera fuori campo si sarebbe lasciata andare alla tenerezza pronunciando: «Guardando il vostro sorriso come potrei? Baciandovi la fronte, udendo il respiro, come potrei?¹⁵⁶». Nel finale, la cinepresa si sarebbe soffermata sul dettaglio di una lama, mentre la voce soprannaturale fuori campo – lontanissima – avrebbe intonato gli ultimi frammenti: «O terra...o luce...¹⁵⁷».

¹⁵⁴ Pieralli, *Libretto-Sceneggiatura*, cit., p. 21.

¹⁵⁵ *Ivi*, p. 28.

¹⁵⁶ *Ivi*, p. 30.

¹⁵⁷ *Ibidem*.

Questa conclusione, sospesa e ambivalente, avrebbe trovato piena espressione nella specificità del linguaggio filmico, rivelando una Medea sospesa tra realtà e visione, tra tenerezza materna e potenziale distruttivo. L'analisi del progetto del 1988 consente, in tal senso, di comprendere i principi drammaturgici ed estetici che hanno guidato la reinterpretazione del mito operata da Guarnieri in collaborazione con Pier'Alli, all'interno di una concezione intermediale volta a coniugare drammaturgia musicale, immagine cinematografica e parola poetica in un dispositivo ibrido e sperimentale. Nel paragrafo successivo, l'attenzione sarà rivolta alla componente verbale della seconda *Medea*, quella confluita nella sua forma definitiva nel 2002, al fine di esaminare più da vicino l'indagine sulla specifica condizione psicologica di Medea, elemento focale per il compositore.

Prima di procedere in questa direzione, si rende opportuno soffermarsi brevemente su alcune considerazioni preliminari circa il ruolo della musica nel passaggio dall'opera-film all'opera-video: atto che segna una svolta non solo sul piano linguistico – basti pensare all'ulteriore rarefazione del tessuto testuale – e tecnologico – come dimostra l'impiego del live electronics e dell'elemento video – ma che implica altresì una profonda riconfigurazione della funzione stessa della musica all'interno di un nuovo dispositivo scenico e drammaturgico.

Una delle ragioni che hanno determinato l'abbandono del progetto cinematografico originario risiede proprio nel ruolo della componente musicale all'interno dell'economia del linguaggio audiovisivo. La principale preoccupazione di Guarnieri era infatti che, in quel contesto audiovisivo, la partitura venisse ridotta a semplice colonna sonora, relegata a un ruolo illustrativo e di commento. Il compositore in merito afferma: «Pier'Alli mi aveva presentato un libretto pieno di dettagliate didascalie di azione scenica e avrebbe voluto che fossero riprodotte nella partitura. Per me ciò voleva dire la morte della musica. La partitura sarebbe divenuta colonna sonora»¹⁵⁸. La sua concezione drammaturgica si fonda invece su una centralità della musica che rifiuta la tradizionale logica filmica: l'immagine non deve guidare ma amplificare la densità espressiva del suono. Ne risulta una visione alternativa rispetto al modello cinematografico dominante, in cui è la musica a servire l'immagine. Questo scarto di visione, insieme ad altri fattori, contribuì alla mancata realizzazione del progetto cinematografico, che non avrebbe potuto rispettare, nei modi richiesti, la priorità espressiva della dimensione musicale.

¹⁵⁸ Petazzi, *Visioni di Medea: a colloquio con Adriano Guarnieri in Medea*, programma di sala cit., p. 110.

Tuttavia, ancor prima che sul piano del linguaggio scenico, la svolta rappresentata dalla seconda *Medea* si manifesta nelle modalità con cui viene riproposta la figura della protagonista, questa volta unicamente da Guarnieri. Vero è che, già negli anni Ottanta, Guarnieri e Pier'Alli erano accomunati dall'interesse per la dimensione psicologica di Medea, che però nell'opera-film risultava ancora legata alla necessità di conservare una struttura narrativa riconoscibile. Nella versione del 2002, l'interesse del compositore si radicalizza e indirizza in modo quasi esclusivo verso l'indagine dell'interiorità della protagonista, condotta fino alle sue estreme conseguenze: Medea non è più propriamente una figura mitologica, ma diventa simbolo di una condizione umana profondamente lacerata e potenzialmente universale. Non è, dunque, la narrazione di una vicenda a guidare la riflessione del compositore, bensì l'esigenza di scavare nelle zone più profonde e tormentate della psiche di un'esistenza segnata dallo smarrimento e dalla perdita. Si delinea così la prospettiva drammaturgica di un teatro fatto di situazioni interiori.

2.3 Sulla scelta del soggetto: selezione di frammenti per una Medea emblema di analisi interiore

Una volta tracciate le linee fondamentali del progetto del 1988, va ribadito che l'interesse di Guarnieri nella seconda visione di *Medea*, sorta dieci anni dopo, non si volga alla sua storia in termini narrativi o descrittivi bensì alla sua peculiare condizione psicologica. È la lacerazione interiore e tutta umana ciò che davvero tocca Guarnieri:

Non c'è niente di riferibile al mito antico. Il gesto disperato di uccidere i figli mi interessa nella vicenda dell'esistenza umana: una persona privata di identità arriva a un simile scempio. Medea è un emblema di passionalità, di estremizzazione, passa dallo stato di una donna che ama a quello di una che uccide per amore. C'è tutta una gamma di sentimenti, che voglio racchiudere in una simbologia interiorizzata, che deve però far scattare la drammaturgia musicale. Questo è il punto: la mia opera non vuole cantare la storia di Medea. Investe l'analisi interiore della persona¹⁵⁹.

Nel contesto di *Medea* opera-video del 2002, dunque, i riferimenti al mito vengono impiegati principalmente per simboleggiare la crisi esistenziale del soggetto, al fine di analizzare in

¹⁵⁹ Ivi, p.108.

profondità la psicologia di Medea, focalizzandosi su elementi quali l'estraneità, l'esilio forzato e la condizione di sradicamento. Nel processo di costruzione testuale, Guarnieri privilegia un approccio trasversale e non orizzontale alla tragedia euripidea, evitando così una lettura lineare della narrazione e concentrandosi invece sull'estrazione di nuclei tematici ricorrenti – come terra, patria, sole, estraneità – capaci di restituire, in forma frammentaria ed espressiva, le radici e la complessità psicologica di Medea.

La frammentazione del testo, sottolineata anche graficamente dalla ricorrenza dei puntini di sospensione, mira a evocare una voce spezzata, esitante perché attraversata dal dolore e dalla perdita. Ecco che Guarnieri individua le fonti letterarie in base a una precisa concezione a monte, selezionando e rielaborando, in questo caso, parole e frammenti che fungono da simboli di una condizione psicologica distintiva, lo smarrimento e l'estraneità di Medea. Tale visione, fortemente interiorizzata, trova un riscontro anche nella lettura che della figura di Medea offre Ettore Cignano, il quale segnala come la sua condizione di alterità rappresenti una costante nelle interpretazioni moderne del mito:

Emerge con pieno risalto un tratto fondamentale che sarà spesso ripreso nelle riscritture moderne del mito: l'assoluta condizione di straniera di Medea. Straniera in senso culturale e geografico, poiché proviene dai confini di un mondo 'altro' al quale non può ritornare, avendo tradito e ucciso la famiglia d'origine; straniera all'interno delle città greche per le quali vaga – da Iolco a Corinto, da Corinto ad Atene, in una lunga sequenza di omicidi – senza mai potervi fissare dimora; straniera in quanto barbara che ha generato dei figli dallo statuto sociologico precario e delegittimato agli occhi delle leggi ateniesi dell'epoca, «mezzi greci e mezzi barbari»¹⁶⁰.

La dimensione di radicale esclusione e marginalità di Medea viene da Guarnieri non tanto narrata direttamente, quanto evocata attraverso la rarefazione testuale ottenuta mediante l'estrema parcellizzazione del materiale verbale che consente di liberare il testo da ogni residuo narrativo. Proprio grazie a questa sottrazione, i nuclei tematici di maggiore intensità esistenziale emergono in modo ancora più pronunciato, diventando il fulcro della drammaturgia musicale.

¹⁶⁰ Cignano, *Eros, Maternità, Magia e Distruzione*, cit., p. 90.

2.3.1 Processi di rielaborazione semantica: analisi e trasformazione di frammenti

Una volta definiti i criteri che orientano la selezione delle fonti verbali, ovvero una suggestione poetica, atmosferica o emotiva consonante alla psicologia che si intende esprimere, occorre chiarire le modalità con cui queste vengono impiegate e rielaborate. Adriano Guarnieri, infatti, adotta una modalità testuale eminentemente sperimentale, che si manifesta attraverso l'estrazione e la ricollocazione di determinati elementi testuali, nonché la omissione di altri. Il fatto che si possa individuare un testo verbale non indica di per sé che esso corrisponda ai procedimenti tradizionali di un libretto: ponendosi l'opera nel complesso e multiforme orizzonte del teatro musicale contemporaneo, si apre a illimitate sperimentazioni già sul piano verbale, già discusse nel precedente capitolo. In questo senso, il lavoro sul testo non mira alla costruzione di un impianto narrativo, ma all'espressione di una materia verbale rarefatta e simbolica. Come osserva lucidamente Favaro,

Guarnieri estrapola minimi frammenti di testo, singole parole isolate o ricomposte in frasi essenziali, decostruite o ricostruite grazie a un'operazione che cancella buona parte degli elementi puramente descrittivi o di realtà, restituendo tuttavia, e semmai rafforzando – grazie all'energia della sollecitazione lirica – un alone di suggestione, una forza evocativa e poetica sospesa, residuale, che rende i testi d'origine influentissimi ai fini dell'aura vaporosa ma sussistente dell'opera, benché totalmente inattivi su quello della narrazione¹⁶¹.

L'intervento di Guarnieri sui materiali testuali si configura, dunque, come azione selettiva e trasfigurante, orientata non alla comunicazione di contenuti narrativi, ma alla creazione di una peculiare atmosfera poetica. Secondo Favaro, il compositore – attraverso questo suo personalissimo approccio al testo – non si limita alla sola rievocazione, bensì ne intensifica l'aura di suggestione poetica intrinseca. Spogliando il testo da tutto ciò che non si ritiene essenziale, emerge con maggiore risalto l'autentico nucleo di quest'ultimo, o quantomeno la dimensione che Guarnieri intende trasferire sulla scena, conferendole così una rinnovata intensità espressiva. È quindi opportuno mettere in evidenza, come anche Favaro sottolinea, l'originalità di un procedimento che si fonda sulla selezione e sull'estrazione di parole poetiche

¹⁶¹ Favaro, *Parola, Spazio, Suono*, cit., p. 47.

dal loro contesto originario, seguite da un'operazione di ricollocazione in uno spazio drammaturgico del tutto nuovo, modellato su esigenze compositive e sceniche. In questo spazio, liberato dalle convenzioni narrative, il testo verbale assume quindi una funzione aperta, mobile e potenzialmente rigenerativa di nuovi significati¹⁶². In definitiva, il processo compositivo verbale si configura come una selezione di fonti letterarie, seguita dall'identificazione di parole o frammenti specifici, estrapolati dal loro contesto d'origine e ricollocati all'interno di un nuovo spazio semantico. Questo nuovo spazio esercita un'azione trasformativa sui frammenti e sulle parole selezionate, generando in tal modo nuove relazioni e combinazioni inedite, le quali, a loro volta, danno origine a ulteriori suggestioni. Le parole e i frammenti preservati si intrecciano inevitabilmente con quelli cancellati, con gli spazi vuoti che questi ultimi lasciano e con le nuove espressioni derivanti anche da fonti eterogenee. A tal proposito, Favaro mette in luce come l'intervento di Guarnieri su questi frammenti verbali originali ora mutilati, generi:

un insieme sorprendente di reazioni trasformative, innovative, rigeneranti e al tempo stesso di riverberazioni e di memoria, di evocazione, di rimpianto. Le parole scelte, ricollocate, risorgono a nuova vita, intraprendendo un nuovo viaggio lungo il quale incontrano i suoni, le voci, gli strumenti, il teatro, la poetica, la creatività di Adriano Guarnieri¹⁶³.

Ulteriore elemento di rilievo da non dimenticare è che tale spazio è nondimeno caratterizzato dalla dimensione sonora della parola, ovvero dal suo specifico carattere fonico. In linea con l'approccio antinarrativo di fondo, Guarnieri attribuisce un ruolo primario al suono della parola, enfatizzandone la qualità intrinseca al di là della sua funzione meramente comunicativa o referenziale. Come accennato in precedenza, per il compositore la parola possiede una propria verità sonora, una musicalità interna. In questo senso, le parole e i frammenti da lui selezionati sembrano avere una propria risonanza, un riverbero che ne amplifica la forza espressiva e immanente. Il senso pieno della parola, la sua verità, emerge attraverso le sue qualità timbriche e ritmiche, che divengono esse stesse motore generativo della scrittura musicale. Si giunge a quest'ultima quando vi è interazione tra la parola – di per sé portatrice di una dimensione sonora – e il linguaggio musicale, come avviene nel teatro di Guarnieri, dove sono le parole, o meglio i sentimenti che esse suscitano nel loro manifestarsi come verità, a ispirarne la forma musicale.

¹⁶² Cfr. Favaro, *Parola, Spazio, Suono* cit., p. 21.

¹⁶³ *Ivi*, p. 23.

Come evidenzia Favaro, si tratta delle «peculiarità e potenzialità musicali, sonore, della singola parola e delle singole parole in relazione tra loro, intrecciate in quell'incandescente crocevia in cui il lessema suona in quanto significante ma al tempo stesso in quanto significato»¹⁶⁴. Le parole vengono così percepite come dotate di un'identità acustica autonoma, capace di trascendere il puro significato referenziale e di restituire al testo una dimensione percettiva, simbolica e sensoriale.

In questo senso, l'opera di Guarnieri si pone nella complessa e articolata riflessione sul rapporto tra musica e testo, una questione teorica sollevata, tra i primi nel Novecento, da Arnold Schoenberg nel suo saggio *Il rapporto con il testo* del 1912, dove rifiuta ogni forma di subordinazione illustrativa della musica rispetto al contenuto poetico. Parimenti, il teatro musicale di Guarnieri si inserisce nel vasto panorama delle sperimentazioni novecentesche sulla voce. Linea sperimentale che verrà approfondita nel capitolo successivo dedicato all'analisi della voce, ovvero alla trasformazione della parola in suono, nella sua dimensione di cantabilità materica, termine coniato dallo stesso Guarnieri.

2.4 Analisi del testo cantato di *Medea* opera-video: un approccio sperimentale

Come detto sopra, i testi verbali di Guarnieri rispondono a una linea antinarrativa di fondo, peculiare di un teatro di situazioni interiori, e non di sole azioni esteriori. Di conseguenza, i testi delle sue composizioni si caratterizzano per la struttura anomala, costituita quasi solo da frammenti. Nel suo processo creativo, il testo d'origine viene fortemente manipolato e rielaborato dal compositore, il quale opera secondo una precisa visione estetica. Visione che – come si approfondirà nei paragrafi seguenti – si sviluppa in stretta relazione con il processo compositivo specificatamente musicale¹⁶⁵: la selezione dei frammenti verbali avviene, infatti, sulla base delle esigenze della musica, e non in funzione delle situazioni narrative originarie. È

¹⁶⁴ Cfr. Favaro, *Parola, Spazio, Suono* cit., p. 31.

¹⁶⁵ Lo stesso accade con le altre due opere teatrali di Guarnieri prima di *Medea*, *Trionfo della notte*, su testo di Pasolini e *Orfeo cantando...tolse...*, su testo tratto dall'Orfeo di Poliziano. Paolo Petazzi in *Un mondo onirico. Sul teatro musicale di Guarnieri prima di Medea*, riassume bene la questione: «Da Pasolini a Poliziano ed Euripide, il teatro musicale di Adriano Guarnieri si è servito di fonti letterarie diversissime, in rapporto alle quali si è mantenuto fedele sempre allo stesso metodo, con assoluta coerenza. La si potrebbe riassumere nei termini di un rifiuto radicale della narratività, di un carattere onirico, di una interiorizzazione che si vale, fra l'altro, di una estrema frammentazione del testo. Le ragioni della musica hanno sempre avuto una preminenza nelle scelte poetico-drammatiche, pur nella diversità dei rapporti di volta in volta instaurati con la scena».

la musica – o meglio, la logica interna della scrittura musicale – a determinare quali parole possano essere accolte nel processo compositivo, dove la cantabilità della parola diventa criterio guida nella selezione e organizzazione del testo.

In riferimento alla componente verbale di *Medea* opera-video, essendo indicato nel sottotitolo esclusivamente Euripide come fonte, l'analisi che segue si concentrerà principalmente su quest'ultimo, esaminando come Guarnieri intervenga sulla materia verbale, modellandola secondo le proprie necessità estetiche. Consultando il testo cantato¹⁶⁶, si nota immediatamente come Guarnieri compia anzitutto una sorta di prosciugamento poetico: il testo di Euripide appare significativamente scarnificato, ridotto ai suoi elementi più essenziali, scomposto e disgregato in frammenti. Come detto sopra, le parole d'origine vengono selezionate, estrapolate, ripetute e ricollocate; ma è già la struttura generale della tragedia ad essere profondamente rielaborata: l'originaria costituzione della tragedia in prologo, parodo, cinque episodi intervallati da stasimi ed esodo, lascia spazio a una nuova struttura suddivisa in tre sezioni principali, ciascuna delle quali articolata in dieci sequenze. La trasformazione più radicale riguarda tuttavia i personaggi della tragedia: nel libretto di Guarnieri scompaiono di fatto la nutrice, il pedagogo, Creonte, Egeo e il messaggero. Resta il coro, che mantiene la sua funzione commentatrice, Giasone – senza una vera e propria voce – e, naturalmente, Medea. In tal modo l'intera attenzione è rivolta a Medea, tutto è incentrato su di lei, nello specifico sulla sua psicologia, sul suo stato interiore.

È utile precisare che nel progetto preliminare del 1999, *Visioni Sceniche*, erano ancora presenti i personaggi della nutrice e di Creonte, mentre nella versione definitiva del 2002, realizzata in forma di opera-video, essi scompaiono completamente. Inoltre, già nel 1999 si registra una nuova suddivisione dell'opera in tre parti, scelta che sancisce l'abbandono della precedente articolazione in due sezioni tipica dell'opera-film¹⁶⁷. In sintesi, l'insieme risulta ulteriormente ridotto all'essenziale, reso più frammentario attraverso un processo di sottrazione, con una Medea sempre più isolata. Ma se da un lato si verifica un processo di sottrazione, dall'altro i frammenti più intensi di Medea subiscono una reiterazione incessante, moltiplicandosi in una ripetizione ossessiva che – come si analizzerà in seguito – risulterà ulteriormente amplificata dall'utilizzo del *live electronics*.

¹⁶⁶Il testo cantato, trascritto a partire dalla partitura da Anna Maria Morazzoni, è consultabile nel programma di sala dell'opera curato dalla Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, pp. 12-19.

¹⁶⁷La suddivisione in sequenze rimane invariata, elemento che consente di ipotizzare come Guarnieri conservi l'adozione del termine "sequenza" a partire dal modello delle sequenze filmiche. Denominazione che, ancora nel 2002, mantiene una forte connotazione di matrice visiva e cinematografica.

L'intera struttura drammatica ruota attorno alla figura di Medea, mentre gli altri elementi scenici, come Giasone e il coro, assumono un ruolo marginale e riflesso, quasi emanazioni secondarie della complessa interiorità della protagonista. Persino il coro, solitamente entità collettiva autonoma, si è piegato qui a un uso riflessivo, come se amplificasse la voce – interiore e non – di Medea. In tal senso Morazzoni osserva come esso «pare dilatare i suoi lamenti e le sue invocazioni dal singolo al collettivo¹⁶⁸», senza però smentire l'isolamento della protagonista.

L'attenzione all'interiorità di Medea si manifesta qui attraverso una frammentazione del personaggio, che viene suddiviso in tre entità distinte, ciascuna caratterizzata da specifiche peculiarità vocali: come indicato, Medea 1 è soprano, Medea 2 voce leggera e Medea 3 contralto. Una triplice espressione, dunque, che riflette con particolare efficacia la complessità e molteplicità psicologica della protagonista. Attraverso la frammentazione del Sé viene reso – già sul piano unicamente verbale – il conflitto interiore che la coinvolge. Ne dà una lettura efficace ancora una volta Roberto Favaro, il quale osserva che:

La mancanza di ordine consequenziale tra versi, frammenti, grumi di testo, restituisce al lettore del libretto e all'ascoltatore dell'opera-video, delle macchie sospese di affettività condensata e al tempo stesso vaporosa e rarefatta, che rinvia, e al tempo stesso se ne affranca, alla griglia espressiva ed emotiva della tragedia euripidea attraverso sue isolate, sofferenti escrescenze, emersioni talvolta sconvolgenti ma senza direzionalità narrativa, reperite dal magma tragico antico¹⁶⁹.

In tal modo, la frammentazione testuale non rappresenta una semplice scelta formale né un vezzo stilistico, ma diventa veicolo della profonda frattura identitaria di Medea. Il suo manifestarsi in modo triplice, discontinuo e frammentario, oltre che svincolato dalle convenzioni logiche e grammaticali, ne traduce già sul piano verbale la condizione di divisione interiore.

Il legame tra disgregazione linguistica e frattura interiore trova un primo riscontro nell'apertura stessa dell'opera con una invocazione di Medea alla terra e al sole, elementi che caratterizzano il suo ambiente d'origine: la Colchide. Se nel prologo antico la nutrice svela l'antefatto della vicenda, nell'opera di Guarnieri si entra invece *in medias res* con l'esplicita

¹⁶⁸ Morazzoni, *L'errare di Medea*, cit., p.62.

¹⁶⁹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p. 53.

richiesta di Medea, una sorta di preghiera alla sua terra. Preghiera che risulta frammentata, ridotta all'essenziale, derivata da una disgregazione verbale che riflette immediatamente quella psichica di Medea. Il primo intervento di Medea si articola in brevi segmenti testuali, scanditi come frasi sospese, cariche di tensione emotiva:

MEDEA 1 ...parlami terra, parlami sole...
... fammi udire la tua voce...
...o sole, o luce, non vi sento...¹⁷⁰

Interviene ora il coro, che ripete le parole di Medea appena pronunciate conferendole ancora più enfasi:

CORO ...parlami terra, sole, luce del sole...
...il mio furore...
...ho udito un grido dell'infelice colchide...¹⁷¹

Questa eco corale non funge da commento esterno, ma da proiezione interna della soggettività di Medea, come se il coro stesso fosse qui una risonanza della sua interiorità. Come detto in precedenza, il testo di Guarnieri non descrive situazioni, bensì le evoca. Così, sin dalle prime parole selezionate e poi ricollocate, il lettore viene trasportato in quel mondo di antica saggezza a cui Medea apparteneva prima di giungere a Corinto insieme a Giasone. Si noti che termini quali 'furore' o 'fermezza' sono solo accennati nel testo euripideo. Ne risulta che Guarnieri decida di rivendicare la forza del personaggio, delineandone lucidamente le qualità.

Nelle sequenze successive, Medea si rivolge idealmente ai suoi figli, chiede di poter baciare la loro mano e si abbandona alla tenerezza dei loro ricordi. È proprio Medea qui la prima a menzionare i suoi figli, scelta non casuale se si considera che nel testo antico è la nutrice a far riferimento per prima a essi. E ancora è la nutrice che introduce la storia di Medea nel prologo della tragedia, quando nel testo di Guarnieri è lei stessa a dar voce alla propria esperienza. Questo scarto emerge nella sequenza 4, dove la protagonista stessa si esprime evocando il suo ricordo:

¹⁷⁰ Adriano Guarnieri, *Medea*, testo cantato in *Medea*, programma di sala cit., p.12.

¹⁷¹ *Ibidem*.

MEDEA 1 ...folle nel cuore...
...ho navigato invano per mari e fiumi...
...sull'onda del mare infinito...¹⁷²

Resta imprescindibile il ruolo del coro che commenta, integra e si rapporta – ora con empatia, ora con distacco – al pensiero della protagonista, esprimendone a pieno il conflitto interiore. Considerando il coro che riflette lo stato emotivo di Medea e l'assenza degli altri personaggi, emerge in misura maggiore la sua condizione di profonda solitudine oltre che di isolamento forzato. Nei frammenti che seguono, Medea 2 fa riferimento alla nuova sposa di Giasone in modo allusivo, lasciando emergere solo qualche evanescente traccia della vicenda.

Nelle sequenze che concludono la prima parte dell'opera, Medea dà spazio ai suoi dubbi e allude alle sue inquietanti premeditazioni: dove potrà recarsi ora nella sua condizione di esiliata, emarginata, sola? Potrà restare un altro giorno ancora? Come si vendicherà del torto subito? Interviene nuovamente il coro, che gradualmente prende le distanze da Medea, presentata ora come colei che è divenuta folle d'amore. Soltanto nell'ultima sequenza, la decima, il coro comincia ad avvertire – e quindi a preannunciare – un'ombra oscura e minacciosa nell'animo di Medea, assumendo così la voce altra e distaccata del popolo greco:

CORO ...un'atroce minaccia sopra di noi...
...lascia la nostra terra, vattene dalla nostra terra...
...con l'inganno e il silenzio...¹⁷³

Giasone, fino a questo momento assente, apre la parte seconda del testo cantato. Le sue parole sembrano riferirsi a un tempo passato, quello dell'innamoramento con Medea e della conquista, ormai lontana, del vello d'oro, e sembrano affiorare come proiezioni della memoria. Ecco che la sequenza si presenta con un tono volutamente sospeso e onirico:

GIASONE ...un pensiero mi avvince...
...come un sogno sfocato nell'eroica lontananza
...il tuo sguardo ferisce tra i riflessi di questa dimora...¹⁷⁴

¹⁷² *Ivi*, p. 13.

¹⁷³ *Ivi*, p. 14.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

Nel corso della lettura di questa seconda parte, si comprende come il personaggio di Giasone non assuma un ruolo ben definito: non interagisce con Medea, non comunica con lei se non per pochi attimi frammentati. Nella visione definitiva di Guarnieri, dunque, non c'è alcun dialogo tra i due. Anna Maria Morazzoni arriva addirittura a interpretare il ruolo di Giasone come una proiezione stessa della psiche di Medea:

Giasone è quasi un sogno di Medea, un'immagine dei suoi incubi. È un personaggio per esigenze teatrali e musicali (per inserire un elemento di contrasto con la vocalità femminile e per 'rispettare' il mito) ma corrisponde soltanto a una proiezione della personalità della protagonista, una sua sfaccettatura ulteriore¹⁷⁵.

Confinato a una dimensione quasi esclusivamente onirica, Giasone si riduce a simulacro di sé stesso, perdendo ogni traccia della figura che Euripide aveva delineato. Il Giasone di Guarnieri si presenta con brevi e minimi interventi, dove il suo passato eroico appare come un sogno sfocato e l'amore per Medea dissolto.

Nel frattempo, l'analisi sull'interiorità di Medea si fa sempre più profonda e, parimenti, il suo dolore più tangibile. Medea – pur continuando a invocare elementi naturali e simbolici quali terra, sole e cielo – si trova ormai in uno stato di radicale smarrimento ed estraneità: non ode e non ricorda più quell'istanza naturale e sacrale che la legava alla sua patria secondo il mito. I frammenti di Medea continuano a ripetersi come echi riverberanti, ma che cominciano ora a scontrarsi in maniera netta con i commenti sempre più accusatori del coro. Nella seconda sequenza, infatti, quest'ultimo rivolge a Medea una supplica affinché non uccida i suoi figli. Le parole, questa volta, risultano dirette e inequivocabili, richiamando esplicitamente il terzo stasimo della tragedia euripidea.

Si noti ora la sequenza dell'opera di Guarnieri a confronto con il terzo stasimo di Euripide, la sua fonte principale.

Testo di Adriano Guarnieri, sequenza 2, parte seconda:

CORO ...per le tue mani, per le tue ginocchia ti supplichiamo...
...non uccidere le tue creature...¹⁷⁶

¹⁷⁵ Morazzoni, *L'errare Di Medea*, cit., p. 61.

¹⁷⁶ Guarnieri, *Medea*, testo cantato cit., p. 15.

Tragedia di Euripide, vv. 851-854:

CORO

Considera il colpo contro i figli,
considera quale uccisione ti addossi.
No, per le tue ginocchia,
in ogni possibile modo ti supplichiamo,
non uccidere i figli!

Mentre Medea – e per estensione Giasone – rievoca le immagini naturali e luminose della Colchide, ora sfocate e lontane, il coro contrappone immagini oscure e cupe, facendo riferimento al furto del vello d'oro e alla nefaste condizioni in cui avvenne. Il presupposto narrativo della tragedia di Medea è infatti il mito degli Argonauti – accennato nel corso della tragedia dallo stesso Euripide – che narra di un gruppo di uomini che si imbarca sulla nave Argo alla volta della Colchide per la conquista del vello dorato. Giunti in Colchide, gli Argonauti approdano a Ea, la città del re Eeta, padre di Medea e custode del vello. Grazie all'intervento di Medea, abile maga innamorata di Giasone, l'impresa ottiene successo: il vello d'oro viene rubato. In seguito, Eeta ordina al figlio Apsirto di inseguire la nave per impedire la fuga degli Argonauti e della figlia, ma Medea uccide il fratello e ne disperde le spoglie, costringendo il padre a fermarsi per raccogliere. I riferimenti al tradimento di Medea e al fratricidio di Apsirto, pur non esplicitati in una sequenza narrativa lineare, riaffiorano attraverso l'intervento del coro, che assume una funzione evocativa e giudicante in particolare nelle sequenze 4 e 6 della seconda parte:

CORO ...l'albero è spoglio...
...ladro, assassino...¹⁷⁷

Anche i successivi frammenti di Medea, nella sequenza sesta, si conformano alle cupe immagini già delineate dal coro:

MEDEA 3 ...per il sangue che macchiò le tue mani...
...per il sole, per il mare io ti prego...

¹⁷⁷ *Ibidem.*

...un pensiero mi avvince...
...è solo un sogno...¹⁷⁸

È importante porre l'attenzione sul fatto che Guarnieri richiami il mito degli Argonauti in modo frammentario e allusivo. Attraverso l'uso di pochissime parole – spoglio, ladro, assassino – inserite come se fossero delle macchie, degli schizzi in un quadro astratto, l'autore suggerisce il riferimento mitologico senza esplicitarlo a livello narrativo. Tale approccio riflette ancora una volta la caratteristica peculiare del teatro di Guarnieri, in cui le situazioni vengono evocate e suggerite, inserite volutamente all'interno di una dimensione onirica e sospesa. Persino l'atto più cruento e focale della tragedia antica – l'infanticidio – viene qui lasciato sottinteso, facendo emergere esclusivamente le parole che richiamano gli stati emotivi di Medea. Mentre quest'ultima eleva un'invocazione alla rigenerazione della terra, aprendo la terza e ultima parte del testo, è attraverso i pochi frammenti di Giasone che il lettore prende atto della drammatica fine dei figli, senza che tutto ciò venga esplicitamente descritto. È proprio attraverso l'assenza di una narrazione lineare che il lettore viene pienamente immerso nel cuore del dolore lacerante e pervasivo di Medea. Di seguito la sequenza 4 della terza parte, dove Medea 1 e Giasone – che si configura come suo riflesso – sembrano alludere a un momento di commiato per i figli:

MEDEA 1 E GIASONE ...o volti carissimi, o mano carissima...
...figli, figli miei...
...i vostri occhi, il volto carissimo, le vostre mani...
...figli miei, addio...¹⁷⁹

Il coro si allinea, delineando l'atmosfera lugubre in modo particolarmente suggestivo: la luna, che un tempo aveva illuminato l'amore tra Medea e Giasone, ora si ritira, e il vento, elemento vivo della dimensione sacrale perduta, smette di fare rumore. Ecco che la sventura si manifesta – almeno nelle immagini figurate del testo – nel completo silenzio, nell'incapacità di percepire alcun suono, nella perdita di Medea della sua antica dimensione sacrale e naturale. «Nel trasferimento a Corinto le sue competenze sacrali, i gesti perdono ogni funzione e riferimento, diventano vuoti simulacri sradicati da contesto che ne fondava l'esistenza»¹⁸⁰. Questa

¹⁷⁸ *Ivi*, p. 16.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 17.

¹⁸⁰ Cingano, *Eros, Maternità, Magia e Distruzione*, cit. p. 89.

condizione di smarrimento profondo si manifesta pienamente nella sequenza sesta, dove Medea 2 – sola in scena – dà voce alla frattura irreversibile con la sua identità originaria:

Medea 2 (in scena sola) ...non ricordo più la vostra voce...
... erba parlami, pietra parlami...
...erba parlami, pietra parlami...
... dove vi ritrovo?
... guardo il sole e non lo conosco...
... guardo la terra, guardo il sole, non li riconosco...
... tocco la terra e non la riconosco
... che sventura...¹⁸¹

Medea sembra così andare incontro a un progressivo ottundimento dei suoi sensi: la vista, l'udito e il tatto appaiono ora offuscati. In questo obnubilamento, il suo dolore si acuisce e l'emozione del rimpianto si manifesta in tutta la sua evidenza nel momento in cui rievoca con nostalgia le espressioni d'amore materno che soleva rivolgere ai figli, come emerge nelle sequenze settima e ottava:

MEDEA 1,2,3 ...o figli, figli miei...
...voglio baciare i vostri volti, toccare i vostri corpi...
... è ancora un sogno

MEDEA 1,2,3 ...il vostro volto, la vostra fronte, il vostro respiro...¹⁸²

Intervengono ora il coro e Giasone, dove quest'ultimo, incapace di concepire l'infanticidio, lo proietta nella propria dimensione onirica:

GIASONE E CORO ...è ancora un sogno...
...come puoi guardare ancora il sole e la terra...

Il testo si conclude con le frammentate e dolorosissime parole di Medea, nella sequenza 10:

¹⁸¹ Guarnieri, *Medea*, testo cantato cit., p. 18.

¹⁸² *Ibidem*.

MEDEA 2 ...come potrei guardare il vostro volto...
...come potrei baciarvi...
...udire la vostra voce, il vostro respiro...
...o terra, o luce, o patria, non vi sento più...

Nel finale del testo verbale, dunque, si conferma l'intento anti-narrativo perseguito da Guarnieri e, in particolar modo, la profonda analisi intrapsichica condotta per il personaggio di Medea. Se nella tragedia classica l'epilogo è segnato dal confronto tra Giasone e Medea – durante il quale lei rivela l'uccisione dei figli prima di fuggire su un carro alato – nel testo cantato dell'opera-video emerge nuovamente l'angoscia e il dissidio di Medea, accompagnato ora dall'amara consapevolezza di aver perduto irrimediabilmente il contatto con le proprie radici e, al contempo, la possibilità di abbracciare i suoi figli.

Capitolo 3. La questione vocale oltre il testo: strategie compositive tra voce e suono nella *Medea* di Guarnieri

In seguito all'analisi del testo verbale di *Medea* condotta nel precedente capitolo, è ora necessario esaminare in che modo tale componente sia stata trasposta nella dimensione sonora vocale, in particolare volgendo l'attenzione all'interpretazione di solisti e coro. Il presente capitolo si propone quindi di mettere in luce gli aspetti più rilevanti della vocalità – analizzandone anche le modalità di interazione con l'orchestra e con determinati timbri e colori strumentali – così come emergono nell'opera-video di Guarnieri.

Prima di procedere in tal senso – e in continuità con quanto già delineato in merito alla componente verbale – si ritiene opportuno introdurre una breve riflessione di carattere generale sulla questione della voce a partire dal secondo Novecento, prendendo in esame alcuni casi esemplari tra cui i lavori di Luciano Berio e di Luigi Nono. Tale inquadramento si rivela infatti funzionale a comprendere alcune caratteristiche della prassi compositiva di Guarnieri, influenzata – almeno in parte – dalle trasformazioni e sperimentazioni che hanno investito la vocalità nel Novecento, come sarà possibile osservare attraverso le scelte estetiche più significative del compositore in merito.

3.1 Nuove relazioni tra voce, testo e musica nel teatro musicale contemporaneo

Come sostiene Rossana Dalmonte in *Voci*¹⁸³, nel corso del Novecento la voce – tradizionalmente intesa come mezzo primario della comunicazione umana – si trasforma progressivamente in un campo di indagine privilegiato, diventando un vero e proprio laboratorio estetico e musicale, nonché terreno fertile per le sperimentazioni sonore del secolo. Dalla seconda metà del Novecento, infatti, la voce non è più appannaggio esclusivo della fonetica, della fisiologia o della linguistica strutturale, ma diventa oggetto di una riflessione interdisciplinare complessa che attrae l'interesse di compositori, filosofi, linguisti, psicoanalisti e poeti. La voce, in definitiva, viene finalmente indagata nelle sue dimensioni sonore, simboliche, identitarie e psichiche. Come ricorda Michela Garda¹⁸⁴, è proprio in queste “terre

¹⁸³ Cfr. Dalmonte, *Voci*, in *Le avanguardie musicali nel Novecento*, Enciclopedia della Musica, vol. III, Einaudi, Il sole 24 ore, Milano, 2001.

¹⁸⁴ Cfr. Michela Garda, *Attraverso la voce: oltrepassamenti e dislocazioni tra XX e XXI secolo*, in *La musica fra testo, performance e media*, a cura di Alessandro Cecchi, Neoclassica, Roma, 2019.

di mezzo” – tra poesia sonora, musica vocale e teatro musicale e di parola – che si collocano molte delle più radicali sperimentazioni del secolo.

Le pratiche compositive del secondo Novecento testimoniano un tentativo diffuso di prendere le distanze dal linguaggio discorsivo tradizionale per contattare la voce nella sua materialità prelinguistica. In quest’ottica, la voce non è solo un mezzo di trasmissione del significato, ma diventa un gesto corporeo, un atto performativo, un suono che precede e disgrega la semantica. Come osserva Garda, la sperimentazione vocale «ha giocato e rischiato con la possibilità di frammentare la parola e ridurla alla matrice fonetica, di forzare la resistenza del linguaggio e lavorare sulla significanza della sua materialità; ha operato con e nel corpo vivo della voce tenendolo insieme, dopo averlo smembrato, con il filo della musica¹⁸⁵». Ne sono esempio le molteplici esperienze vocali di compositori che hanno spinto la scrittura vocale verso nuovi confini espressivi. Tra questi, Luciano Berio, che – in opere quali *Thema (Omaggio a Joyce)* (1958), *Visage* (1961) e *Sequenza III* (1965)¹⁸⁶ –, esplora le inedite possibilità timbriche e strutturali della voce impiegando tecniche di manipolazione elettroacustica, maturate nel periodo di ricerca presso lo Studio di Fonologia della RAI di Milano. L’utilizzo della voce registrata, filtrata, tagliata e ricomposta su nastro si accompagna a un’indagine sulla qualità sonora del linguaggio poetico, inaugurando una nuova modalità di relazione tra musica e testo. In questo senso, sono le pratiche sperimentali sul corpo vocale a determinare una profonda trasformazione nel trattamento del testo verbale, poiché «la scomposizione fonetica, il trattamento elettroacustico della voce e le pratiche vocali sperimentali segnano una prima frattura con la linearità di un testo utilizzato per musica e poi per la scena»¹⁸⁷.

Nel primo lavoro citato, *Thema (Omaggio a Joyce)*, si coglie immediatamente l’interesse del compositore per la dimensione onomatopeica del linguaggio poetico: ogni traccia verbale è trattata come fatto sonoro, la parola si presenta anzitutto come musica, sciolta in un gioco di timbri. Il materiale di partenza è costituito dalle prime righe di *Sirens* in *Ulysses* di Joyce (1922), ricche di allitterazioni e invenzioni foniche. Come osserva Agostino Di Scipio,

Thema è questo luogo fortunato in cui la centralità accordata alla voce (alla “voce fenomenologica”, alla voce che è coscienza) e la capacità di “ascoltare il linguaggio”

¹⁸⁵ *Ivi*, p. 160.

¹⁸⁶ Note d’autore delle relative composizioni consultabili nel sito Centro Studi Luciano Berio <https://www.lucianoberio.org/>

¹⁸⁷ Cfr. <https://webzine.sciami.com/spazio-voce-gesto-nuova-musica-nuovo-teatro-musicale/#fn-873-15>

(in particolare il complesso linguaggio di Joyce) sono divenuti progetto e struttura musicale attraverso un concreto lavoro nel suono, attraverso le forme del suono¹⁸⁸.

I mezzi elettroacustici moltiplicano e trasformano i colori vocali, scompongono e ricompongono le parole e i frammenti secondo nuovi criteri. Si tratta di un «lavoro paziente e febbrile – frammenti di nastro magnetico tagliati e reincollati a mano, analoghi al *cut and paste*, al taglia-e-cuci dei programmi di editing –, il compositore traduce alcuni esempi di *word processing* sparsi in *Sirens* in corrispondenti processi di elaborazione del suono (*sound processing*)»¹⁸⁹.

Accanto alla figura di Berio, è altrettanto fondamentale quella di Luigi Nono, la cui prassi compositiva assume un ruolo di rilievo all'interno di questo processo di rinnovamento. In *Il canto sospeso* (1956), ad esempio, il compositore veneziano sottopone il testo verbale a un peculiare processo di scomposizione fonetica che destruttura la funzione comunicativa della parola per ricomporla all'interno di una nuova scrittura corale. È a Luigi Nono che Guarneri riconosce il merito di aver inaugurato una svolta epocale nel trattamento della vocalità. A suo giudizio, infatti, «il *canto sospeso* di Luigi Nono fa da spartiacque fra due epoche diverse e segna quel confine storico fra una vocalità passata belcantistica e retorica a una nuova vocalità vera, non impostata, pura, sinuosa e – cosa assai importante – timbricamente trasformata»¹⁹⁰. Tra i suoi lavori si segnala poi *La fabbrica illuminata* (1964), dove i testi di Giuliano Scabia e un frammento poetico di Cesare Pavese si intrecciano con interpolazioni vocali su nastro magnetico e voce dal vivo¹⁹¹. Per Nono, il suono della parola – e non della sillaba – rappresenta l'unità minima significativa, poiché la struttura fonetica non può essere disgiunta dal valore semantico. Egli insiste sull'«l'indissolubilità del materiale fonetico dal significato semantico pur nella loro apparente autonomia di traduzione musicale»¹⁹². È infatti attraverso la composizione musicale che la parola acquista una nuova dimensione espressiva, resa possibile proprio dai mezzi specifici del linguaggio musicale.

¹⁸⁸ Agostino Di Scipio, *Da un'esperienza in ascolto di phoné e lògos : Testo, Suono e Struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Berio* in *Il Saggiatore Musicale*, vol. 7, no. 2, 2000, p. 327.

¹⁸⁹ *Ivi*, p.338.

¹⁹⁰ Adriano Guarneri, *Mina: un'intuizione vocale*, in *Mina. Una forza incantatrice*, a cura di Franco Fabbri e Luigi Pestalozza, EuresisEdizioni, Milano, 1998, p.96.

¹⁹¹ Sinossi consultabile nel sito Fondazione Archivio Luigi Nono Onlus <https://www.luiginono.it/opere/la-fabbrica-illuminata/#tab-id-2>

¹⁹² Luigi Nono, *Testo-musica-canto*, in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida DeBenedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Lim Ricordi, 2001, p.75.

Berio, d'altro canto, frantuma e riorganizza il testo poetico in molteplici piani espressivi, per giungere a un'espressività musicale che trascende il linguaggio stesso. La sua visione sulla relazione tra musica e linguaggio si arricchisce inoltre dell'inclusione di dimensioni vocali rimaste ai margini della tradizione colta occidentale, ovvero quel ventaglio di suoni paralinguistici spesso tratti dall'uso quotidiano della voce – come risate, colpi di tosse, singhiozzi, gemiti, urla, o sospiri – che, pur privi di articolazione semantica, risultano carichi di significato espressivo:

Abbandonando l'articolazione puramente sillabica di un testo, la musica vocale può intervenire sulla totalità delle sue configurazioni, compresa quella fonetica e quella – sempre presente – dei gesti vocali. Può essere utile al compositore ricordare che il suono della voce umana è sempre una citazione, è sempre un gesto. La voce, qualsiasi cosa faccia, anche il più semplice rumore, è inevitabilmente significante: accende associazioni e porta sempre con sé un modello, naturale o culturale che sia¹⁹³.

Questa espansione del materiale vocale è stata resa possibile grazie all'elaborazione di un nuovo tipo di ascolto e, soprattutto, all'emergere di una nuova voce: una vocalità autoriflessiva, capace di oltrepassare i codici normativi della tecnica lirica e di incorporare nella pratica del canto un universo di suoni fino a quel momento non considerati. Tanto Nono quanto Berio, pur attraverso poetiche differenti, esplorano le potenzialità sonoro-espressive della parola cantata, senza tuttavia annullare il significato linguistico, ma anzi esaltandone la dimensione affettiva e finanche politica.

Lungo un asse di ricerca affine si pongono compositori come György Ligeti, con *Aventures* (1962), Sylvano Bussotti, con *Voix de femme* (1959), ma anche Bruno Maderna, Domenico Guaccero e, naturalmente, Giacinto Scelsi per le sue collaborazioni con la cantante giapponese Michiko Hirayama. Le loro composizioni, seppur in modalità sempre differenti, condividono una comune ricerca vocale di natura sperimentale, che si dispiega in linee vocali tra il parlato e il cantato, tra il sussurro e il grido, tra l'articolazione fonetica e suono informe. Ecco che, in tutti questi casi, la voce emerge al tempo stesso come spazio di crisi e di possibilità, dove la scrittura vocale si apre a forme ibride e complesse che sfaldano i tradizionali confini della vocalità accademica e in toto della drammaturgia operistica. Il testo cantato, all'interno

¹⁹³ Luciano Berio, *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Torino, 2006, p.41.

della composizione musicale contemporanea, non è più quindi concepito come mezzo per garantire l'identificazione tra voce e personaggio, ma come materia fonica duttile, sottoposta a una serie di interventi e manipolazioni che spaziano dalla valorizzazione dell'intelligibilità verbale fino alla sua completa dissoluzione. A ciò si aggiungano le nuove possibilità offerte dall'elaborazione elettronica del suono, che consentono – adottando la terminologia di Michel Chion, già mutuata da Pierre Schaeffer – fenomeni di acusmatizzazione della voce, ovvero la sua artefatta separazione dal corpo del cantante, come si vedrà nei paragrafi a seguire. Molti dei compositori coinvolti in questa stagione sperimentale furono accomunati dalla collaborazione con la cantante di origini armene Cathy Berberian, figura di riferimento il cui ruolo si rivelò determinante nella nuova concezione della vocalità. La sua straordinaria versatilità interpretativa contribuì a ridefinire i confini espressivi della voce, aprendo il campo a possibilità inedite. In un intervento del 1966, Berberian stessa così definiva la nuova vocalità:

Cosa è la nuova vocalità che appare tanto minacciosa alla vecchia guardia? È la voce che ha a propria disposizione una gamma infinita di stili vocali che abbracciano la storia musicale e in più aspetti sonori, marginali rispetto alla musica, ma fondamentali per l'essere umano [...] Inoltre la voce è capace di diversi tipi di emissione vocale, tra cui due che sono ingiustamente considerati illegittimi ancor oggi, anche se hanno lasciato le loro tracce su compositori decisamente seri quanto Schoenberg, Debussy, Ravel, Bartók, ecc. – e cioè quelli legati al jazz e al folclore¹⁹⁴.

Il contributo della cantante si è rivelato di tale portata da oltrepassare i confini generazionali, arrivando a toccare anche l'estetica vocale perseguita da Adriano Guarnieri. Sebbene non vi sia mai stata una collaborazione diretta tra i due, il compositore riconosce esplicitamente il ruolo fondativo di Berberian nella propria concezione della vocalità. In un dialogo con Rossana Dalmonte, alla domanda: «Cathy Berberian avrebbe potuto realizzare la tua idea di canto?», Guarnieri risponde: «Sì, lei e solo lei, perché la mia idea di canto deriva proprio da lei. È una vocalità semplice, che il pubblico capta immediatamente anche se è mediata da strumenti elettronici, una vocalità che conserva tutta la ricchezza della voce naturale»¹⁹⁵.

¹⁹⁴ Cathy Berberian, *The new vocality in Contemporary Music* (1966), trad.it. Francesca Placanica in *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, a cura di Pamela Karantonis, Francesca Placanica, Pieter Verstraete, Routledge, Londra, 2014, p.64.

¹⁹⁵ Dalmonte, *A colloquio con Adriano Guarnieri*, cit., pp.52-53.

In questo contesto, pur non potendosi collocare pienamente nel solco delle neoavanguardie più radicali, Guarnieri mostra – attraverso il trattamento riservato alla voce nelle sue opere – una chiara volontà di rinnovamento e revisione dei codici vocali tradizionali. Basti pensare all’inclusione nelle sue opere di tipologie vocali estranee alla tradizione operistica, come la voce leggera, jazz o rock, che introducono una qualità timbrica inedita, più prossima al linguaggio sonoro della quotidianità e dunque maggiormente accessibile all’ascoltatore contemporaneo¹⁹⁶. Scelta drammaturgica che trova dei precedenti in quel clima di sperimentazione vocale e dissoluzione dei confini, ad esempio, in *La vera storia* (1980) di Luciano Berio, in cui viene coinvolta la cantante Milva.

Si pensi poi alla scelta dirimpente di frammentare l’identità vocale di un singolo personaggio affidandone l’emissione a più voci differenti: un procedimento che, sovvertendo il vococentrismo individuato da Michel Chion – ovvero la tendenza, riscontrata in ambito cinematografico, a privilegiare un legame univoco tra la voce e il corpo da cui essa proviene¹⁹⁷ – scardina l’automatica corrispondenza percettiva tra corpo e voce, aprendosi così a una molteplicità di presenze che si intrecciano nello spazio sonoro.

Come osserva Stefano Lombardi Vallauri in merito alla scissione vocale di Medea, è forse qualche cosa di possibile solo nella postmodernità, e solo dopo i lavori di autori come Berio, «in specie la sua collaborazione con la superversatile Berberian che ha prodotto, ad esempio il *Recital for Cathy* (1972), emblema di una diffrazione psichica che si fa diffrazione stilistica»¹⁹⁸.

Queste pratiche si inseriscono in una genealogia di esperienze che trova dei precedenti significativi: ad esempio, in *Es* – titolo che allude esplicitamente alla psicoanalisi – Aldo Clementi conferisce a ciascuna delle tre protagoniste femminili una triplice identità vocale, cosicché le figure in scena si moltiplicano in nove personificazioni distinte. In *A(lter) A(ction)* (1966) Egisto Macchi – ispirandosi alla figura di Antonin Artaud – frammenta la soggettività scenica in una pluralità di manifestazioni vocali e corporee, ossia voce recitante, soprano, tenore

¹⁹⁶ Si segnalano, a titolo esemplificativo, numerose soluzioni vocali eterodosse all’interno della produzione del compositore, tra cui l’impiego di voci registrate su nastro e il ricorso al live electronics in diverse composizioni. Si ricordano, in particolare le azioni liriche *Orfeo cantando...tolse...*, l’inserimento della voce rock nell’opera-video *Pietra di diaspro*; l’uso delle voci recitanti nell’opera da camera *Nell’alba dell’umano – Processo a Costanza* e in *Lo stridere luttuoso degli acciai – In memoria delle vittime della ThyssenKrupp* e le voci preregistrate su nastro in *Tenebrae*. Importante ricordare anche la versione preliminare della seconda visione di *Medea*, datata 4 luglio 2000, in cui il personaggio di Giasone era affidato a due voci maschili, controtenore e voce maschile jazz, quest’ultima poi eliminata nella versione definitiva.

¹⁹⁷ Cfr. Michel Chion, *L’audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino, 2017, p.16.

¹⁹⁸ Stefano Lombardi Vallauri, *Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea* in *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile*, a cura di Patrizia Landi, LED Edizioni Universitarie, Milano, 2023, p. 200.

e mimo. Analogamente, Sylvano Bussotti in *La Passion selon Sade* (1965) disgrega l'identità del proprio alter ego in una molteplicità di gesti, segni e materiali visivi, componendo un mosaico che nega ogni centralità soggettiva. Anche Bruno Maderna, ad esempio con *Hypeiron* (1964 e successive versioni), partecipa a questa dissoluzione del soggetto scenico tradizionale, con una drammaturgia fondata sulla polifonia delle voci e sulla stratificazioni identitarie.

In questo senso, l'estetica di Guarnieri si pone agli antipodi del belcanto tradizionale, rifiutandone la tecnica e l'identificazione univoca tra voce e personaggio. È all'interno di questo quadro, dunque, che va letta la scelta di Guarnieri di disancorare la vocalità dai suoi vincoli accademici al fine di esplorarne liberamente le potenzialità espressive.

L'analisi condotta lungo i tre assi concettuali individuati – la dimensione extra-verbale, il contributo imprescindibile e creativo del performer e la deliberata scissione voce-identità – consente di mettere a fuoco con maggiore chiarezza le ragioni estetiche e drammaturgiche che sottendono a tali orientamenti.

L'impiego delle voci, caratterizzato da registri sovracuti, rarefazioni timbriche, reiterazioni ossessive e dall'interazione con l'apparato strumentale ed elettronico, concorre alla definizione di una drammaturgia vocale originale. In questo senso, il rapporto tra parola e musica si emancipa dal modello tradizionale in cui il libretto costituiva una struttura autonoma su cui intervenire musicalmente. *La Medea* di Guarnieri si presenta dunque come un'opera che, pur mantenendo un equilibrio tra istanze di tradizione e tensioni sperimentali, rappresenta una testimonianza significativa del rinnovamento della vocalità a partire dal secondo Novecento.

3.2. Dal testo al suono e dal suono al testo: le modalità compositive di Guarnieri

Come evidenziato nel capitolo precedente, già a livello puramente verbale *Medea* si presenta come un tessuto poetico frammentario, allusivo, onirico e simbolico, privo di una struttura narrativa definita. In questa prospettiva, la vocalità è il primo strumento di trasfigurazione del testo in evento sonoro: la dinamica della frammentazione testuale trova infatti il suo corrispettivo nella dimensione vocale, incaricata di trasferire il frammento poetico nella sfera musicale, dando così origine a una nuova modalità di percezione dell'opera. Ecco che diventa necessario interrogarsi su come tale testo – frammentato, manipolato e sottratto alla linearità

semantica – venga trasposto nella dimensione musicale, e in che modo questa trasposizione riesca a restituire la complessità dello stato psichico di Medea.

L'approccio di Guarnieri alla frammentazione del testo e alla sua trasfigurazione musicale trova un'eco nelle riflessioni di Luigi Nono, il quale asserisce come tale processo non implichi la perdita di significato, bensì una sua riconfigurazione sul piano musicale:

Il principio della frammentazione del testo [...] non ha tolto al testo il suo significato, ma ha fatto del testo, inteso come struttura fonetico-semantica, una espressione musicale. La composizione con gli elementi fonetici di un testo serve alla trasposizione del suo significato semantico nel linguaggio musicale del compositore¹⁹⁹.

A conferma di tale continuità, è lo stesso Guarnieri a riconoscere esplicitamente, nella sua autobiografia, l'influenza esercitata dal pensiero compositivo di Nono sul proprio percorso artistico: «quello di Nono, che pure non ho mai incontrato di persona, fu e resta il pensiero compositivo più globale per il quale, silenziosamente, 'subivo' un sincero trasporto»²⁰⁰.

Ora, ci si potrebbe chiedere quale elemento – tra testo e musica – preceda l'altro nell'intento creativo di Guarnieri ma, come già detto, la sua prassi non si pone in termini gerarchici, bensì di reciproca interazione. Pur riconoscendo che l'impulso originario scaturisce spesso da un testo letterario – fonte primaria di ispirazione – è fondamentale precisare che la musica non si pone come semplice commento o illustrazione di quest'ultimo. Al contrario, essa interviene in modo strutturale, ridefinendo e trasformando la parola nella sua forma e funzione. Le parole, come nota abilmente Favaro, «vengono spogliate del loro consueto e convenzionale portato connotativo per scivolare verso margini spostati, alternativi, inattesi di valore semantico»²⁰¹.

Guarnieri stesso afferma che la parola per lui costituisce una sorgente di emozione immediata, la quale si traduce istantaneamente in un pensiero musicale articolato secondo un preciso percorso intervallare, dal momento che «l'intervallarietà forgia sempre musicalmente il fonema della parola»²⁰². In questa prospettiva, il testo letterario “suona” prima ancora di

¹⁹⁹ Luigi Nono in *Scritti e colloqui*, a cura di Angela Ida DeBenedictis e Veniero Rizzardi, Milano-Lucca, Lim Ricordi, 2001, p.82.

²⁰⁰ *Adriano Guarnieri su Guarnieri*, cit., p. 147.

²⁰¹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.66.

²⁰² Comunicazione personale inviata tramite e-mail da Adriano Guarnieri a Roberto Favaro, in *Parola, spazio, suono*, cit., p.195.

“parlare”, secondo un principio che fonde suono vocale e significato verbale in un’unità. Il suono, infatti, per Guarnieri «realizza un significato»²⁰³, pur non declinandosi mai in una direzione narrativa. Ne deriva una concezione secondo cui parola e musica non sono mai entità autonome o nettamente separate, ma momenti complementari di un medesimo processo generativo. Sebbene la creazione nasca dal testo – o meglio, dalle risonanze emotive e simboliche che esso suscita – la sua forma compiuta si realizza solo in seguito al processo compositivo musicale. Il testo, così, non fornisce soltanto un contenuto semantico, ma anche una trama sonora latente che la musica è incaricata, progressivamente, di dischiudere e trasformare.

Come Guarnieri ha più volte chiarito, la sua metodologia si discosta da quella tradizionale in cui il compositore lavora su un testo già concluso. Nel suo caso, infatti, il testo è soggetto a continue omissioni, ripetizioni o spostamenti. Le scelte sono determinate dalla logica musicale perché «c’è una logica di concatenazione tra le sequenze che determina gli interventi delle diverse voci e, con loro, del testo»²⁰⁴. Solo quando il disegno musicale si è consolidato, diviene possibile definire in modo compiuto anche il testo verbale.

Tale approccio si colloca, ancora una volta, in continuità con le riflessioni già espresse da Nono, che nel 1962 aveva messo in discussione le tradizionali gerarchie nella creazione dell’opera affermando: «Non più, quindi, una dipendenza nella collaborazione: prima testo – poi musica – poi regia, quindi realizzazione scenica e musicale (quasi come un prodotto prefabbricato nei suoi elementi venga via via montato), ma una partecipazione diretta e simultanea»²⁰⁵. Appare dunque evidente come il processo creativo di Guarnieri – in continuità con esperienze a lui vicine, come quella di Nono – si definisca come un sistema aperto, fondato su una costante dialettica tra parola e suono.

A coronamento di quanto detto, si propone una sintesi formulata da Favaro, secondo cui, nell’universo compositivo di Guarnieri, il testo «vive una metamorfosi in divenire, subendo l’influsso trasformativo della musica che via via si genera da esso, disponendosi a un ulteriore processo di reciprocità, di modificazione che avanza mano a mano che la musica prende forma»²⁰⁶.

²⁰³ Favaro, *Parola, spazio suono*, cit., p.195.

²⁰⁴ Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.109

²⁰⁵ Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in A. Lanza, *Il secondo Novecento*, Storia della musica a cura della Società Italiana di Musicologia, EDT, Torino, II ed. ampliata, 1991.

²⁰⁶ Favaro, *Parola, spazio suono*, cit., p.34.

In conclusione, è possibile affermare che la struttura sonora prende progressivamente forma a partire dal tessuto verbale, il quale, a sua volta, si ridefinisce e trasforma nel corso del medesimo processo della sua messa in musica.

3.3 Dalla pagina alla voce: la resa musicale del testo verbale in *Medea* tra cantabilità materica e riflessioni filosofico-psicoanalitiche

Si è già accennato alla triplice configurazione vocale di Medea, affidata a tre interpreti femminili – un soprano, una voce leggera e un contralto²⁰⁷ – ciascuna delle quali incarna una specifica dimensione della stessa. Una tripartizione, qui, che non si limita a moltiplicare i registri timbrici, ma costituisce un dispositivo drammaturgico capace di dare corpo a una pluralità prima di tutto espressiva e simbolica. Attraverso una lente psicoanalitica, tale suddivisione può essere letta come manifestazione della disgregazione identitaria e frantumazione dell'Io che contraddistinguono la figura di Medea. Ecco che la vocalità scissa della protagonista viene proiettata vocalmente nello spazio scenico in questi termini:

Medea è triplice, lo stesso coro la vede triplice, diversi sono gli aspetti della sua personalità. Le tre voci hanno anch'esse un valore simbolico: la femminilità il primo soprano, la quotidianità la voce leggera, e la madre, il potere, il contralto; ma queste tre Medee sono intrecciate in un canto che presenta una sua unità²⁰⁸.

A completare il quadro vocale si aggiunga la parte di Giasone, affidata a un controtenore²⁰⁹, la cui voce, collocandosi in una zona di ambiguità, non sempre si distingue da quelle di Medea. E a questi ultimi si unisce a presenza del coro, composto da 14 soprani, 12 contralti, 8 tenori e 6 bassi, creando così un tessuto corale di grande ricchezza.

Nonostante la scelta di attribuire la voce di Medea a tre interpreti differenti, le distinzioni tra le vocalità non appaiono così marcate e, anzi, presentano una loro unità, come afferma lo stesso compositore. Un esempio significativo è offerto dalla sesta sequenza della seconda parte dell'opera, dove emerge la voce di Medea 3, ovvero il contralto. Tuttavia, come puntualizza

²⁰⁷ Nella prima rappresentazione assoluta rispettivamente assegnate a Sonia Visentin, Antonella Ruggiero e Alda Caiello.

²⁰⁸ Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p. 107.

²⁰⁹ Nella prima rappresentazione assoluta, assegnata ad Andrew Watts.

Guarnieri, tale voce rappresenta un'«unica tessitura femminile che dal fa sovracuto si estende fino al grave», e per la quale non si presenta una vera e propria «differenziazione di carattere e di drammaturgia rispetto al soprano»²¹⁰. Ne deriva una concezione unitaria delle voci femminili di Medea, che non si distinguono qui per estensione vocale, ma per la specifica funzione simbolica che ciascuna assume all'interno dell'articolazione dell'opera. A conferma di tale prospettiva, in alcuni momenti è l'organico strumentale ad assolvere la funzione di sdoppiamento identitario del personaggio, come nel caso del flauto contrabbasso, più volte definito dalla musicologa Anna Maria Morazzoni come “doppio” di Medea²¹¹.

In tale ottica, anche le etichette impiegate dal compositore, quali “aria”, “arioso”, “concertato”, non rinviano a tipologie storicamente codificate o a modelli vocali consueti. Si prenda in esempio la seconda sequenza della prima parte, in cui Guarnieri adotta il termine “arioso” per descrivere la particolare qualità vocale che si instaura tra le voci soliste – il soprano (Medea 1) e la voce leggera (Medea 2) – e l'orchestra. Non si tratta di un qualche tipo di ritorno alle forme tradizionali, bensì di una modalità distintiva dell'estetica guarnieriana, dove questi termini vengono assunti come marcatori di differenti modalità formali del canto. Lo stesso compositore precisa che «l'aria evoca una maggiore unità e compattezza nella sua linearità ed un virtuosismo maggiore rispetto all'arioso e alla canzone», aggiungendo che «la dimensione dell'arioso è ovviamente più aperta e il carattere più concertante, con orchestra, coro e così via»²¹².

In definitiva, nel processo compositivo di Guarnieri, la dimensione vocale trascende la mera attribuzione timbrica o la delimitazione dell'estensione per configurarsi come nodo centrale all'interno della drammaturgia musicale. Al centro della sua ricerca si pongono interrogativi fondamentali: in che modo la parola può farsi suono? E come può un frammento verbale – già in sé dotato di una dimensione fonica – tradursi, per riprendere un'espressione cara a Berio, in gesto vocale? È attorno a queste domande che si articola la poetica di un teatro antinarrativo, profondamente introspettivo e immaginifico.

A chiarire questa postura estetica è lo stesso Guarnieri, il quale afferma: «se avessi individuato rapporti tra timbro e personaggio in senso tradizionale, non avrei potuto restare fedele al mio linguaggio, dove non c'è un riferimento gestuale se non per la gestualità musicale

²¹⁰ Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.109.

²¹¹ Cfr. Morazzoni, descrizione analitica, in *Medea*, programma di sala, cit., p.30 e p. 42.

²¹² Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p. 113.

intrinseca al suono stesso²¹³». La voce, pertanto, non si riduce a mero veicolo al servizio del significato, ma emerge nel suo essere corpo, grana vocale. Non a caso, il neologismo utilizzato dal compositore è “cantabilità materica” a sottolineare una sonorità che si fa materia, che si incarna vividamente nel suo farsi suono del testo²¹⁴. Allora, la messa in musica del testo – ossia dei frammenti selezionati – non è semplice sonorizzazione o trasposizione, ma vera e propria riconfigurazione strutturale che si apre così a nuovi significati e orizzonti semantici. Si potrebbe affermare, in tal senso, che si tratta di una trasformazione del *lògos* attraverso la *phoné*, laddove la parola cantata agisce non solo come veicolo espressivo ma come forza trasformatrice del testo stesso. Lungi dal limitarsi a un rapporto di tipo illustrativo o descrittivo, le componenti verbale e vocale si intersecano in una dimensione performativa dando origine alla drammaturgia musicale stessa.

Qui, ancora una volta, è Roberto Favaro a offrire una sintesi lucida sul nuovo significato generato dall’interazione tra parola e suono:

Nel tragitto che dalle parole scelte porta alla materica udibilità del canto secondo le strategie compositive di Guarnieri, si compie la trasfigurazione, il farsi suono delle parole stesse, secondo una molteplice azione sollecitante che coniuga, somma e miscela le intrinseche caratteristiche foniche del testo e dei singoli lemmi alla natura specifica della grana vocale dei cantanti [...] con l’esito com’è inevitabile in qualsiasi trasposizione musicale di parole, di una nuova significazione, disancorata e al tempo stesso derivante dalla fonte primigenia²¹⁵.

È proprio all’interno di un teatro musicale antinarrativo come quello di Guarnieri che la relazione tra testo e voce acquisisce una valenza nuova. L’interazione tra dimensione verbale e vocale, come già osservato, trascende la sola veicolazione semantica della componente testuale per farsi strumento di emersione di un sottotesto immaginifico e psichico in cui si rifrangono le tensioni interiori delle voci, qui inglobate nella molteplicità di Medea. Sottratta alla sua consueta funzione comunicativa, la parola viene ridefinita attraverso la vocalità dal momento in cui la tonalità emotiva, ovvero l’aura che i frammenti verbali evocano, si intrecciano con la specifica grana delle voci.

²¹³ *Ivi*, p.107.

²¹⁴ *Ivi*, p.95.

²¹⁵ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.196.

In questo senso, risulta illuminante la distinzione proposta da Roland Barthes nel saggio *La grana delle voce* del 1972, dove – sulla scorta del pensiero psicoanalitico di Julia Kristeva – l'autore contrappone al feno-canto, inteso come vocalità al servizio della comunicazione, il geno-canto, definendo quest'ultimo come «un gioco significativo estraneo alla comunicazione, alla rappresentazione (dei sentimenti), all'espressione»²¹⁶. Contestualizzazione che si rivela feconda se applicata alla peculiare strategia compositiva di Guarnieri, dove la voce emerge nella sua dimensione materica, come corpo sonoro e non soltanto come mezzo di trasmissione semantica.

In questo stesso orizzonte si pone il contributo teorico del filosofo sloveno Mladen Dolar che, muovendo dalla psicoanalisi di matrice lacaniana²¹⁷, identifica la voce come un oggetto che trascende il significato che intende veicolare. Secondo Dolar, infatti, la voce incarna un *surplus*, ovvero «incarna qualcosa che in alcun modo può essere rintracciata nell'enunciato, nel discorso parlato e nella sua catena di significanti, né può essere identificata con il loro supporto materiale»²¹⁸. In tal modo, il filosofo definisce la voce come «ciò che non contribuisce alla produzione del senso»²¹⁹ e che, anzi, ne manifesta la resistenza. La vocalità di Medea sembra così incarnare pienamente questo *surplus*, ponendosi come materia sonora che emerge attraverso i tre distinti timbri.

Si potrebbe ora proporre un collegamento con il pensiero delineato da Adriana Cavarero, filosofa che denuncia la devocalizzazione del *lògos* della tradizione metafisica. La distinzione che Cavarero propone, all'interno del dibattito circa la voce, è quella tra vocalico e semantico, indicando con il primo la dimensione sonora e singolare di una voce. Scrive Cavarero, «il

²¹⁶ Roland Barthes, *L'ovvio e l'ottuso*, Saggi critici III, trad.it C. Benincasa, Einaudi, Torino, 2001, p.260.

²¹⁷ All'interno del complesso apparato lacaniano la voce diventa oggetto e, insieme allo sguardo, si fa oggetto pulsionale, ovvero oggetto-causa del desiderio, nella sua topologia *objet petit a*: «l'oggetto che, nell'ordine simbolico, occupa il posto di una faglia, di un buco, di una causa mancante», cit. Mladen Dolar, *La voce del padrone. Una teoria della voce tra arte, politica e psicoanalisi*, a cura di Luigi Francesco Clemente, Orthotes, Napoli-Salerno, 2014, p.10.

²¹⁸ Mladen Dolar, *La voce del padrone*, p.34. È opportuno precisare, a fini di completezza teorica, che Mladen Dolar – pur muovendosi entro l'orizzonte della riflessione sulla voce come eccedenza – si distanzia criticamente da Roland Barthes, in particolare per quanto riguarda la non identificazione della voce con il corpo verbale che la emette. Tuttavia, ai fini dell'analisi qui proposta, è sufficiente accogliere l'assunto cardine della riflessione di Dolar: la definizione della voce come surplus, come elemento che eccede la produzione del significato e si configura come punto cieco o scarto del senso, ovvero come ciò che, pur appartenendo all'ordine del linguaggio, ne segnala al contempo l'irriducibile alterità.

²¹⁹ *Ivi*, p.25.

pregiudizio fondamentale riguarda la tendenza ad assolutizzarla, di modo che, al di fuori della parola, la voce sia un resto insignificante. [...] si tratta, invece, di un'originaria eccedenza»²²⁰.

Soltanto un anno più tardi, nel 2004 a Francoforte sul Meno, Erika Fischer-Lichte pubblicava *Ästhetik des Performativen*, dove, in consonanza con tale prospettiva, osservava come la voce – una volta affrancata dal vincolo della parola – si configurasse come «l'altro dal *lògos*, come ciò che si è liberato dal suo dominio, come pericolo e tentazione che si promette a chi vi si abbandoni non morte e distruzione, come nel caso delle sirene, ma l'esperienza tanto piacevole, quanto spaventosa, di vivere la propria corporeità come sensibile e al contempo trasfigurata»²²¹.

In tal senso, la costellazione teorica che da Barthes giunge a Dolar fino a Cavarero e Fisher-Lichte, converge nel riconoscere alla voce una dimensione eccedente rispetto alla struttura del linguaggio verbale. Ecco che considerare il peculiare approccio vocale di Guarnieri nella sua *Medea* alla luce delle teorie di pensatori come Barthes, Dolar o Cavarero, consente di individuarne la pregnanza, sganciata da qualsivoglia funzione logo-centrica o narrativa.

La modulazione dell'intelligibilità del testo diviene, in questa prospettiva, un ulteriore strumento per analizzare la relazione tra il piano semantico e il piano puramente sonoro e materico della vocalità.

Roberto Favaro descrive con lucidità questa dinamica quando afferma che:

La corporeità delle voci nasce dunque da questo faticoso processo da un lato di collisione dialettica con le vorticosi masse magmatiche strumentali che conferiscono loro un certo grado di "visibilità" condizionata e condizionante, dall'altro di assorbimento dell'acusticità materializzata, fattasi grana sonora significativa, delle parole stesse pronunciate dai cantanti²²².

In tale ottica, risulta pertinente analizzare, lungo il corso dell'opera, i passaggi in cui la parola cantata risulta maggiormente intelligibile e quelli in cui, al contrario, l'emissione vocale tende a oscurare o dissolvere la comprensibilità stessa della parola. La non intelligibilità della parola cantata si pone dunque come scarto rispetto all'ordine costitutivo del linguaggio, collocandosi in quella zona di precedenza o eccedenza che, svincolandosi dal significato, ne restituisce

²²⁰ Adriana Cavarero, *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano, 2003, p.19.

²²¹ Erika Fisher-Lichte, *Estetica del performativo*, trad.it. Gusman e Paparelli, Carocci editore, Roma, 2014, p. 223.

²²² Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.196.

l'originaria corporeità sonora. È proprio in quella peculiare zona che il fenomeno dell'urlo – tanto caro alla poetica guarnierana – trova la sua ragion d'essere, come si vedrà nei paragrafi a seguire.

3.4 Intelligibilità, canto e trasfigurazione musicale: analisi di alcuni passi del testo cantato in *Medea*

Prima di procedere all'analisi dei diversi gradi di intelligibilità della parola cantata – così come perseguiti dal compositore e realizzati all'interno della sua scrittura musicale – si rende necessaria una preliminare riflessione di ordine metodologico. I seguenti paragrafi, infatti, adotteranno un approccio analitico stratificato, costituito da una triangolazione di fonti e strumenti: in primo luogo, la descrizione analitica curata da Anna Maria Morazzoni a partire dal manoscritto autografo del compositore; in secondo luogo, la partitura stessa, esaminata in funzione di alcune indicazioni e didascalie chiave, e in terzo luogo, un ascolto del materiale audiovisivo dell'opera²²³ secondo una modalità di ascolto “ridotto”²²⁴, limitato cioè alla sola componente auditiva. Tale pratica – che si richiama in parte al concetto di ascolto acusmatico – sarà orientata a verificare in che misura e con quali esiti percettivi emerga la parola cantata e a quali condizioni essa risulti intelligibile o, viceversa, trasfigurata nel flusso musicale.

3.4.1 Analisi delle sequenze di Medea nella dialettica tra trasparenza e opacità semantica della parola cantata

Con l'intento di orientare il lettore attraverso la complessità delle sequenze che compongono *Medea*, si presentano ora tre tavole sinottiche schematiche, corrispondenti alle tre sezioni in cui si articola l'opera. Tali tavole offrono una sintesi efficace, sebbene necessariamente concisa,

²²³ Il materiale audiovisivo oggetto di analisi consiste nella registrazione in formato DVD di *Medea*, opera-video di Adriano Guarnieri, documentata nella sua prima esecuzione assoluta al PalaFenice di Venezia il 18 ottobre 2002, con regia televisiva a cura di Gianni Di Capua.

²²⁴ Come sottolinea Michel Chion in *Audiovisione: suono e immagine nel cinema* (pp.41-44), il concetto di “ascolto ridotto” fu introdotto da Pierre Schaeffer per designare una modalità percettiva che si concentra esclusivamente sulle qualità intrinseche del suono – il suo timbro, la sua tessitura, le sue vibrazioni – prescindendo deliberatamente dalla sua origine causale e dal significato semantico. In tale prospettiva, il suono è concepito come “oggetto sonoro” a sé stante, fenomeno acustico che può essere indagato nella sua dimensione materiale e formale, al di là delle convenzioni narrative e delle aspettative referenziali.

dell'interazione tra voci e strumenti all'interno della partitura musicale, delineandone l'andamento e le principali caratteristiche espressive. La redazione di queste si è basata su un lavoro di ascolto e di fruizione del documento audiovisivo, integrato dal ricorso alla preziosa descrizione analitica dell'opera elaborata da Morazzoni, la cui trattazione ha costituito un fondamentale strumento di orientamento nella complessa scrittura musicale di Guarnieri.

SEQUENZE PARTE I	VOCI E PRESENZA IN SCENA	CARATTERE SONORO	ELEMENTI STRUMENTALI
1	Medea 1 (soprano), Medea 3 (contralto), coro	Situazione urlante, urlo metallico	Trombe (come metalli) e tromboni, cavi d'acciaio
2	Medea 1 (soprano fuori scena), Medea 2 (voce leggera in scena)	Arioso sospeso per voci e orchestra, concertanza dialogica	Flauto basso (in scena); viole e violoncelli; tromboni
3	Medea 1 (soprano), Medea 2 (voce leggera), Medea 3 (contralto) lontane tra loro	Urlo in collasso acustico-spaziale, risonanza metallica 'da fonderia'	Trombe e tromboni con urla iperacute, si scatenano come una jazz band
4	Medea 1 (soprano) tra pubblico e coro	Aria piena di lirismo, melismi; situazione distesa; sequenza come 'acquosa'	Flauto basso concertante, Glockenspiel, tromboni
5	Coro	Stratificazione corale	Flauto contrabbasso come altra voce tra i bassi del coro; pedali dei tromboni
6	Coro su nastro	Carattere di sonorità 'acciaiose' e sonorità urlante	Trombe e tromboni stridono con 'fitte' acute; lastre e cavi d'acciaio; ultimi 'vagiti vulcanici' orchestra
7	Medea 2 (voce leggera), Medea 1 (soprano fuori scena)	Aria a due, centralità del pianto canzone di Medea 2 (spaccato autoriflessivo)	Flauto (in scena); pianoforte in scena); mottetto a 4 parti dei tromboni; viole e violoncelli di carattere struggente
8	Medea 1 (soprano), Medea 3 (contralto) e coro	Carattere drammatico; culmine tensione vocale; suoni come lame di coltello; linee taglienti e penetranti	Tromboni drammatizzano con impulsi rabbiosi; trombe squarciano per ottave; boati di cavi e lastre d'acciaio e battiti frementi grancassa
9	Medea 3 (contralto) e coro	Arioso cantabile con coralità come velo in movimento ondulatorio e pulsazioni glissate; carattere ieratico	Gruppo da camera (spazio lirico dei violoncelli verso l'acuto); flauto (in scena); pianoforte (in scena); trombe e tromboni fermi su note-pedale
10	Medea 1 (soprano), Medea 2 (voce leggera) soliloquio, Medea 3 (contralto) e coro	Stacco perentorio; ispessimento dato da stridori, urla, pianti; sonorità metallica; momento collerico; vuoto acustico-armonico e progressiva smaterializzazione fino a silenzio	Grande concertato finale; stridori urlanti e suoni metallici di trombe, tromboni e corni; boati vorticosi di cavi e lastre d'acciaio; flauto contrabbasso e pianoforte in scena

SEQUENZE	VOCI E PRESENZA SCENICA	CARATTERE SONORO	ELEMENTI STRUMENTALI
PARTE II			
1	Medea 1 (soprano), Giasone (controtenore) e coro	Due arie sovrapposte e dialoganti; clima di grave tensione	Tappeto di archi; squilli di tromboni e flauto contrabbasso, poi agitazione con figure rapide e inquiete
2	Medea 1 (soprano), Giasone (controtenore) e coro	Dialogo tra voci dal carattere intimo	Fitto e denso concertato di battimenti e impulsi, di tromboni e flauto contrabbasso; ottoni 'battenti' come altro io di Medea; archi
3	Medea 1 (soprano), Giasone (controtenore) e coro	Soliloquio malinconico del controtenore; immagine straziante del loro incontro; lirismo duetto	Orchestra ora tenue e ondulante, 'madrigalizza' il testo; flauto contrabbasso pulsa un ritmo cosmico; infine stasi orchestrale
4	Medea 1 (soprano), Giasone (controtenore) e Medea 2 (voce leggera)	Sonorità metallica poi trasformata in grida e gemiti; coro urlante; stridore di luce metallica e solare	Bagliore strumentale, Flauto contrabbasso e tromboni; trombe in sala in piedi e scatenate; solarità anche orchestrale
5	Medea 2 (voce leggera), Giasone (controtenore), Medea 1 (soprano)	Canzone di Medea 2 come centro dell'opera con ampi melismi lenti e sinuosi rievocanti la dolcezza	Pianoforte e flauto in scena; lunghi pedali alternati tra flauto contrabbasso e tromboni; tamburellamento di percussioni
6	Medea 3 (contralto), Medea 1 (soprano) e coro	Carattere violento, sussulto irato del coro; poi largo lirismo di Medea 3 finalmente solista	Flauto contrabbasso e tromboni stridono, trombe in piedi 'scatenate'; archi; trillare dei legni smorza la drammaticità intrinseca
7	Medea 1 (soprano) alla fine della sequenza	Grande affresco corale; meditazione quieta e dolente; suono tenue e leggero per immagine del sogno che svanisce	Concertato di strumentale di flauto contrabbasso e tromboni su pedale di ottave ampio e profondo; conclusione con inatteso intervento urlato di trombe
8	Medea 1 (soprano)	Pregliera di Medea 1; carattere statico; cantabilità struggente; poi atmosfera energica e irata	Pianoforte (in scena) riprende frammenti melodici dell'aria; archi; flauto contrabbasso e tromboni più statici
9	Coro	Affresco corale molto lirico; intervento primo soprano del coro; dimensione evocativa e nostalgica	Flauto contrabbasso e tromboni concertanti; tremoli sinuosi di flauti orchestra per immagine marina del coro e trilli nostalgici; melodia struggente violoncelli
10	Medea 2 (voce leggera) e poi Giasone	Canzone di Medea 2 con ampi melismi; carattere solare; abbandono emozionale; immagine sonora solitudine Medea; infine torna il carattere urlante	Pianoforte in scena; flauto contrabbasso e tromboni; tappeto armonico fisso di archi; conclusione con cavi e lastre d'acciaio che riprendono urlo metallico delle trombe

SEQUENZE	VOCI E PRESENZA SCENICA	CARATTERE SONORO	ELEMENTI STRUMENTALI
PARTE III			
1	Medea 3 (contralto), coro, poi Medea 1 (soprano) e infine Giasone (controttenore)	'Esasperazione' sonora e vocale; suono stridente; urlo generale; poi momento lirico e tenero di Giasone	Flauto contrabbasso; trombe urlano con impeti di dolore fisico; cavi d'acciaio tirati a tuta forza con urla metalliche
2	Coro (sequenza tutta corale) e Giasone (controttenore) con nota-pedale	Stratificazione lineare del coro; situazione distesa e suoni ondegianti	Linee per terze e seste di viole e violoncelli; tromboni e flauto contrabbasso come un velo verticale
3	Nessun personaggio in scena: soltanto il coro tiene un pedale su nastro	Improvvisa scossa di tensione; stridori acuti; suoni metallici	Flauto contrabbasso, tromboni e trombe in piedi urlanti con gestualità jazzistica; percussioni, cavi e lastre d'acciaio con boati
4	Medea 1 (soprano), Giasone (controttenore) e semicoro maschile su nastro	Aria lirica, dolce e sinuosa di Medea 1; improvviso squarcio lirico	Flauto contrabbasso; pianoforte (in scena); note tenute di tromboni; archi; infine stridori lamentosi di trombe
5	Medea 1 (soprano) va allontanandosi, Medea 2 (voce leggera) e coro	Madrigale lunare del coro; dilatazione del tempo; situazione urlante	Tromboni in piedi urlano a canone per ottave; ultimi stridori delle trombe
6	Medea 2 (voce leggera)	Arioso ampio e sinuoso; lirismo; richiamo primitivo a un'identità culturale perduta	Timpani e grancassa accompagnano il canto; pianoforte (in scena); flauto contrabbasso come doppio di Medea; tamburellamento percussioni
7	Medea 1 (soprano), Medea 2 (voce leggera), Medea 3 (contralto), Giasone (controttenore) in quattro punti lontani e coro	Quartetto vocale a tempo zero, glissato nota su nota fino a iperacuto; quiete estatica; fermo immagine	Flauto contrabbasso e violoncello solo; note-pedale di tromboni
8	Medea 1 (soprano), Medea 2 (voce leggera), Medea 3 (contralto), Giasone (controttenore) in quattro punti lontani e coro	Disperazione individuale e collettiva; quartetto vocale lievemente lirico; insieme impetuoso e delirante; infine estremo grido	Flauto contrabbasso; tromboni urlanti; urlo metallico e fragoroso di trombe; boati di cavi e lastre d'acciaio
9	Medea 1 (soprano), Medea 2 (voce leggera), Medea 3 (contralto), Giasone (controttenore) in quattro punti lontani	Dissoluzione atemporale delle voci; interruzioni di pause; sospensione e vuoto irreali; flebili gemiti verso acuto	Diradarsi dell'orchestra; fascia di corni; ultime cadenze di violoncello e flauto contrabbasso
10	Medea 2 (voce leggera) sola in scena, guarda in alto con le mani in ascolto	Boato improvviso che si sfalda in alone sonoro generale dove emerge la canzone che conclude l'opera	Pianoforte accompagna la voce leggera; cadenza violoncello

Ora, si prenda in esame la prima sequenza con cui si apre l'opera-video. A tal fine si riporta di seguito un estratto della descrizione analitica elaborata da Morazzoni:

La sequenza iniziale si snoda sulla sovrapposizione verticale di soprano, contralto e coro concertante. La concertanza 'acustico spaziale' di trombe (come metalli) e tromboni in sala e dei cavi d'acciaio avviene su un suono perno mobile del flauto contrabbasso. [...] Sezione più trasparente nella vocalità e nelle sonorità d'insieme. Chiusa definitiva con uno schiarirsi del blocco sonoro sulle parole delle soliste «il mio furore/la mia fermezza» d'una 'nuvola sonora'²²⁵.

Da questa descrizione si comprende come la primissima sezione dell'opera si sviluppi a partire da una condizione di non intelligibilità del testo cantato, dato dalla sovrapposizione simultanea delle voci e della loro spazializzazione, oltre che dal denso intervento dell'orchestra. Questa densità timbrica genera quindi un tessuto sonoro stratificato, dove la parola si dissolve perdendo ogni riferimento semantico diretto. In netto contrasto con tale apertura, nel segmento conclusivo della prima sequenza, il compositore vuole restituire con chiarezza al fruitore determinate parole del testo, quali "furore" e "fermezza", creando così un canto pienamente intelligibile, dove la parola emerge distaccandosi dal magma sonoro circostante. Nella stessa pagina, infatti, l'orchestra si focalizza sull'urlo jazz delle trombe, così come prescritto nella partitura da Guarnieri, a sottolineare lo stato di situazione urlante delle voci sole. Mentre il coro, nella sezione di tenori e bassi, si stabilizza su note tenute in forma di pedale, creando una staticità che consente alle linee vocali di soprano e contralto di affiorare con i loro sovracuti.

Proseguendo l'analisi circa il grado di intelligibilità della parola cantata, si rivolge l'attenzione alla seconda sequenza, dove si manifesta chiaramente l'emergere della voce leggera sul frammento testuale «o figli miei, datemi la vostra mano...». Si tratta di un passaggio in cui la parola risulta pienamente comprensibile, anche in virtù delle specifiche connotazioni della vocalità impiegata che per sua natura favorisce una chiarezza enunciativa. Parallelamente, sia la linea del soprano – posizionata fuori scena – sia l'intervento del coro, si articolano su una nota-pedale di lunga durata, generando una condizione di staticità timbrica che contribuisce a creare uno sfondo sonoro uniforme il

²²⁵ Anna Maria Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea. Descrizione analitica*, in *Medea*, programma di sala cit., p.23 (sezioni a, b, c, d, e, f, della sequenza 1)

quale, lungi dall'oscurare, esalta ulteriormente la percezione distinta della voce leggera in primo piano.

Nella terza sequenza si delinea una situazione analoga, poiché lo spettatore è in grado di udire le parole riferite al sole, alla luce e ai figli, intonate dalla voce leggera e dal contralto. Queste parole si intrecciano e si alternano, oscillando tra momenti di chiara intelligibilità e altri di opacità e rarefazione, in relazione alla nota-pedale del soprano e all'insieme orchestrale.

Nella quarta sequenza si assiste a un mutamento significativo della precedente situazione, poiché la linea vocale del soprano si sviluppa in una vera e propria aria dal marcato lirismo. Come osservato da Morazzoni, «il soprano adorna con melismi il testo sulla stessa risonanza armonica»²²⁶, un procedimento che porta a una maggiore difficoltà nella comprensione della parola cantata. Tale perdita di intelligibilità culmina progressivamente in una rarefazione e dissoluzione della linea vocale, laddove «il soprano allarga e si impenna sulla parola “infinito” reiterandola»²²⁷, suggerendo che, nella sua reiterazione, l'importanza risieda ormai non più nella sua semplice enunciazione vocale, ma nell'espressione emotiva e nel turbamento interiore che essa evoca.

La settima sequenza presenta un'aria a due tra soprano (Medea 1) e voce leggera (Medea 2), creando una sorta di dialogo psichico interiore. Il soprano, collocato fuori scena, scaglia la sua linea vocale su note estremamente acute – sino a raggiungere un re⁶ – al punto da compromettere la piena intelligibilità del testo verbale. Tuttavia, tale condizione non costituisce un limite espressivo, bensì un preciso dispositivo drammaturgico: la rarefazione semantica della parola, infatti, concorre alla rappresentazione sublimata dello stato emotivo di Medea, in cui la tensione psichica si traduce in espressione sonora pura, oltre i confini della significazione linguistica. La continua insistenza sul registro acuto e sovracuto, infatti, «smaterializza in modo visionario la consistenza significante, ora perduta, delle parole pronunciate»²²⁸.

Parallelamente, la voce leggera – più accessibile all'ascolto sia per posizione scenica che per tessitura e timbro – articola con chiarezza le parole del testo, da cui affiorano nitidamente: «le mie lacrime spuntano da ogni parte del mio corpo...»²²⁹, scandite con insistenza ossessiva. Queste parole emergono come isole testuali, prive di

²²⁶ Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p.25.

²²⁷ *Ibidem*.

²²⁸ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit, p.203.

²²⁹ Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p.26.

una funzione narrativa coerente, ma estremamente efficaci nel modulare il flusso emozionale – espresso nel registro acuto – della voce sopranile. In questa dialettica introspettiva resa attraverso la polifonia dei corpi vocali, la voce leggera sembra incarnare l'abbandono al dolore e alla lacerazione affettiva, mentre quella sopranile continua a invocare gli elementi naturali, quali il sole, la terra, la luce, vivo riferimento alla sue radici.

Osservazione che trova riscontro nella descrizione analitica condotta da Morazzoni:

La voce leggera si abbandona alla disperazione e il soprano (fuori scena o in lontananza) le fa eco, mantenendo però una connotazione psicologica di maggiore determinatezza²³⁰.

Sul finire della sequenza ottava, entra nuovamente in scena il contralto (Medea 3), che dà inizio ad una supplica carica di *pathos*, un'invocazione che evolve progressivamente nella sequenza successiva – la nona – trasformandosi in un arioso cantabile accompagnato da un gruppo da camera. La nona sequenza si distingue, dal punto di vista dell'intelligibilità del testo cantato, per la centralità della voce di Medea 3, contralto, che risulta pienamente comprensibile nonostante l'impiego di altezze acute e strutture iterative. Tale chiarezza è favorita da un'orchestrazione che si mantiene sostanzialmente stabile e contenuta: gli strumenti non solo accompagnano la linea vocale, ma si modellano su di essa, aderendo al suo profilo espressivo. Nella prima parte della sequenza, la voce di Medea 3 si presenta come unico elemento sonoro attivo – prima che intervenga il coro – assumendo così una funzione primaria nella restituzione del senso. Successivamente, il contralto riemerge con particolare evidenza nel momento in cui pronuncia il frammento testuale «...o dèi, o luce, o terra, o sole, o giustizia cara... non vi sento più...», un passaggio nel quale l'intelligibilità è assoluta. Qui il flauto si unisce alla voce con un accompagnamento discreto, mentre coro, tromboni e flauto contrabbasso si arrestano su note-pedale, creando un campo sonoro statico che le consente di occupare pienamente lo spazio acustico.

L'attacco della decima e ultima sequenza della prima parte è caratterizzata da uno stacco imperioso, come annota lo stesso compositore sulla partitura. Per questo grande concertato finale si trovano in scena tutte e tre le voci femminili che invocano, ancora una

²³⁰ Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea*, descrizione analitica, cit., p.26, sezione “c”, “d”, Sequenza 7.

volta, elementi come la terra, il sole e la luce. Al centro della stratificazione sonora permane la voce leggera, anche qui fulcro espressivo dell'insieme:

Le tre soliste sono in scena con un trio che fa perno sulla voce leggera; il coro dialoga e concerta liricamente. [...] il coro urla minaccioso «vattene dalla nostra terra», in netto contrasto con la liricità delle voci soliste²³¹.

Ecco che anche la liricità della voci soliste rende la loro linea meno intelligibile sul piano verbale, ponendosi in contrasto con la chiarezza enunciativa del coro, le cui parole e intenzioni vengono così evidenziate all'ascoltatore.

Con l'avvio della seconda parte dell'opera, nonostante l'attacco si presenti rapido e caratterizzato da una notevole densità sonora, si distinguono con chiarezza le voci del soprano (Medea 1) e del controtenore (Giasone). Sebbene il ruolo di quest'ultimo sarà oggetto di analisi approfondita in un paragrafo a esso dedicato, è già possibile – nel discorso circa l'intelligibilità della parola – osservare come la sua vocalità non si configuri come una presenza autonoma e definita, bensì come emanazione di Medea, la quale si rivela quindi ancor più scissa. Questa condizione è resa evidente sin dalla prima sequenza in cui – nonostante la presenza di salti intervallari e note acute – la voce del soprano mantiene una superiore intelligibilità rispetto a quella del controtenore.

Tale condizione si mantiene – seppure con le dovute variazioni – nelle sequenze successive, che ripropongono la medesima dialettica tra intelligibilità e dissolvenza vocale.

L'ingresso nella quinta sequenza della seconda parte è segnato dal ritorno della voce leggera (Medea 2), la cui emissione si mantiene, anche questa volta, pienamente intelligibile, come verrà approfondito nel paragrafo successivo. Fin da ora, tuttavia, è possibile rilevare come il rapporto tra le voci di Medea e quella di Giasone si presenti in termini di asimmetria: la presenza vocale del personaggio maschile, infatti, risulta nuovamente subordinata rispetto alla predominanza delle voci femminili.

Elemento di novità nella sesta sequenza è la preminenza del contralto (Medea 3), a cui è affidato un disteso lirismo atto a esprimere il carattere introspettivo e dolente del momento. La linea vocale risulta intelligibile anche grazie alla momentanea rarefazione e quasi sospensione del materiale sonoro circostante, che si fa più statico e dilatato,

²³¹ Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p. 29.

creando uno spazio che consente al contralto di emergere. È poi il soprano (Medea 1) a seguire il testo già intonato dal contralto. Quest'ultima tornerà poi ad imporsi con marcata intelligibilità nella sua preghiera.

La decima sequenza segna il ritorno della forma canzone, affidata nuovamente alla voce leggera di Medea 2. Il coro, nel frattempo, si arresta su note tenute, creando così uno sfondo statico e sospeso che consente l'intelligibilità delle parole della protagonista. Il testo rievoca un sogno, la luce del sole che un tempo aveva abbagliato i due amanti nel loro primo incontro: immagine carica di valore simbolico, la cui resa trova corrispondenza anche sul piano musicale, come dimostrato dalla prosecuzione dell'analisi di Morazzoni, la quale osserva come:

[...] Accanto a Medea un bagliore di vita, un sussulto musicale, viene dalla presenza di Giasone; ora il canto si fa a due e le linee si rianimano. Dal tutto fermo si passa alla nuova immagine solare proposta dal coro sulla pulsazione serrata del flauto contrabbasso. [...] Le linee cromatiche ascendenti fanno riferimento al testo che parla di un "primo incontro" ormai lontano.

[...] I due solisti insistono sulle parole "sole" e "amore". [...] Medea 2 e il coro (solo voci femminili) glissano lentamente sulla parola "incontro"²³².

Dall'analisi della partitura si rileva come la voce leggera e quella del controtenore convergano lungo una medesima linea ascensionale verso l'acuto, rispettivamente sulle parole «incontro» di Medea e «amore» intonata da Giasone, suggerendo un parallelismo espressivo che enfatizza la memoria condivisa del loro passato affettivo.

Giunti alla terza parte dell'opera-video, la prima sequenza si apre con uno scarto improvviso che pone in primo piano parole cariche di valenza archetipica, attraverso le quali si invoca la rinascita degli elementi primari – la terra, la vita, la luce, il sole – che emergono nitidamente all'ascolto.

Successivamente, soprano e contralto, ora entrambe in scena, cantano la frase «la mia religione era un profumo», tratta da *La religione del mio tempo* di Pasolini. Qui il tema della perdita viene ripresentato mentre la linea del soprano si innalza sempre più verso il registro sovracuto. La reiterazione progressiva della frase da parte del soprano, inizialmente sommersa nel flusso sonoro delle altre voci e strumenti, si fa via via più riconoscibile, anche in virtù del fatto che la linea del contralto si stabilizza su una nota

²³² Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p.37.

tenuta, mentre il coro interrompe la propria azione e viene affidato al supporto del nastro. Tale progressivo disvelamento conduce la frase a emergere in primo piano dandone piena intelligibilità. La linea vocale si presenta nervosa e frammentata, segnata da frequenti salti intervallari, spesso superiori all'ottava, che ne accentuano la tensione espressiva senza tuttavia comprometterne la chiarezza enunciativa.

A tal proposito, risulta pertinente richiamare il pensiero di Paolo Petazzi che, analizzando la scrittura musicale di Guarnieri, individua come «la nostalgia del canto, la tensione di un inquieto lirismo, la nervosa mobilità della scrittura percorrono voci e strumenti in variegatissimi rapporti contrappuntistici, di echi e rifrazioni»²³³.

La seconda sequenza della terza parte si presenta con un ambiente sonoro rarefatto e onirico, in cui il coro prosegue il proprio intervento mentre Giasone mantiene una nota-pedale che funge da sfondo armonico. Tuttavia, il tessuto corale risulta semanticamente attenuato, come dissolto, assumendo i contorni evanescenti di un velo sonoro.

Nella sequenza successiva, il materiale corale è affidato alla riproduzione su nastro magnetico, all'interno di una tessitura statica dominata da un pedale continuo che ne inibisce ogni articolazione verbale, esaltandone così la funzione immersiva e avvolgente, fondata sulla corporeità e sulla dimensione materica della vocalità.

Con l'ingresso della quarta sequenza, un nuovo scarto determina il riaffiorare di un testo verbale comprensibile: è la voce del soprano (Medea 1) a riemergere con una linea melodica di carattere lirico ed elegiaco, riportando temporaneamente la parola in primo piano, fino a quando, poco dopo, comincerà a sfaldarsi, dissolvendosi di nuovo in un contesto sonoro rarefatto e sospeso.

Sul finire della sequenza quinta, all'interno di una cornice sospesa e dilatata, si staglia la voce leggera nell'intonazione del lemma «parlami» che, pur mantenendosi intelligibile, viene articolato attraverso interventi vocali frammentati e isolati, tali da interromperne la coerenza sintattica. La parola viene sottoposta a una reiterazione insistita, quasi ossessiva, e progressivamente trasformata secondo specifiche indicazioni della partitura – tra cui l'annotazione “quasi glissando” – fino a collocarsi su una linea melodica ascendente protesa verso il registro acuto.

L'estetica vocale che qui prende forma si riflette appieno nella poetica di un lirismo frammentato e sospeso che Francesca Magnani ha colto con particolare lucidità:

²³³ Paolo Petazzi, *Guarnieri da Medea a Orfeo*, in *Concerti e teatro musicale*, SONUS-Materiali per la musica contemporanea – Fascicolo n.13, dicembre 1994, p.3.

Il frequente slancio ascensionale tra le componenti più schiette di ogni autentico gesto lirico in senso tradizionale ripiega necessariamente su di sé come accartocciandosi o rimanendo sospeso sui suoni coronati: quasi domande senza risposta, o appunto in-vocazioni. Le trame intervallari, soprattutto nei momenti di sospensione e arresto, privilegiano poi quasi ossessivamente il semitono discendente, secondo una segreta eco dell'antico madrigalismo che vi individua la raffigurazione del lamento. Ne deriva un lirismo struggente in quanto nostalgico di se stesso, che nell'atto di porsi e affermarsi sembra quasi svanire, negarsi la possibilità di esistere²³⁴.

Tale lirismo trova piena espressione nella vocalità di Medea 2, la cui invocazione resta sospesa, tesa, evocata e mai del tutto compiuta.

Il passaggio alla sesta sequenza riporta nuovamente in primo piano la voce leggera, in una scena interamente a lei dedicata. Nonostante l'impiego di salti intervallari marcati e ripetizioni insistenti, il testo affiora con chiarezza, rivelando un profondo stato di spaesamento e smarrimento esistenziale.

Nella sequenza ottava permangono in scena tutte e quattro le voci, la cui presenza sonora, pur percepibile, risulta in parte oscurata dalla densità del tumulto orchestrale e dall'intensità di una condizione di disperazione condivisa, al contempo individuale e collettiva. L'insieme si configura come un impeto sonoro urlante e convulso, generatore di un clima allucinato e delirante. In tale contesto acustico, la percezione emotiva della sofferenza, del dolore e del caos si impone in maniera inequivocabile, mentre il significato letterale delle parole risulta in larga parte indecifrabile, annullato nel flusso della materia sonora.

Nella nona sequenza, la penultima dell'opera, il flusso sonoro si presenta sospeso in un'atmosfera rarefatta, nella quale affiorano progressivamente frammenti vocali isolati, in particolare quelli della voce leggera – prima per intelligibilità testuale – che prosegue nella reiterazione ossessiva della parola «patria». Emergono contestualmente anche le altre voci femminili e quella di Giasone ma l'intero impianto sonoro progressivamente si dissolve: le voci si allontanano in uno spazio atemporale. Come fa notare Morazzoni²³⁵,

²³⁴ Cfr. Francesca Magnani, *Appunti per un'introduzione a Medea di Adriano Guarnieri* su <https://www.adrianoguarnieri.it/video2.html>

²³⁵ Cfr. Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p.43.

nella seconda parte della sequenza, i solisti si allontanano ulteriormente e le loro linee melodiche si frammentano in disegni spezzati, intervallati da pause profonde, che lasciano sospesi i residui vocali in un vuoto immaginifico e simbolico. Le pause infatti scandiscono tutte e quattro le linee vocali, simili a singhiozzi emotivi, marcando così con forza il senso della perdita, ormai irrimediabile, della patria e del dolore lacerante che ne deriva. In seguito, le diverse voci riaffiorano ciclicamente, ma sempre in forma discontinua e punteggiata da silenzi prolungati, confermando la dissoluzione progressiva del materiale sonoro.

Giunti alla decima e ultima sequenza dell'opera-video, tutte le voci cominciano ad allontanarsi lasciando emergere unicamente la voce leggera, fulcro espressivo di tutta la sequenza.

Nel paragrafo successivo, interamente dedicato all'analisi della vocalità di Medea 2, incarnata da Antonella Ruggiero, verranno esaminate nel dettaglio le peculiarità tecnico-espressive della voce leggera, con particolare riferimento a questa e ad altre sezioni in cui tale voce assume una funzione strutturale e simbolica di rilevanza centrale.

3.4.2 Una vocalità “altra”: la voce leggera dal mondo popular alla Medea 2 di Guarnieri

A seguito di un'analisi d'insieme dell'opera, condotta principalmente attraverso l'ascolto e focalizzata sul grado di intelligibilità dei materiali vocali e sonori, si impone ora, come anticipato, una specifica riflessione sulla “voce leggera”²³⁶, così definita dal compositore stesso nella partitura.

È già stato osservato come la scelta di Guarnieri di includere nel proprio teatro musicale – dunque nell'ambito di una produzione artistica colta – una vocalità altra, una voce leggera affidata ad Antonella Ruggiero, costituisca – seppur non inedita nelle composizioni del secondo Novecento – un gesto estetico di forte impatto e di notevole carica dirompente, capace cioè di sovvertire i codici espressivi tradizionali consolidati. Pratica che Guarnieri aveva già sperimentato in precedenza, nel 1996, con *Omaggio a Mina: sei canzoni per voce leggera, soprano e orchestra*, composto a partire da sei

²³⁶ Per un approfondimento sull'importanza cruciale relativa alla terminologia stessa della *popular music*, si rinvia alle premesse di Franco Fabbri in *Around the clock. Una breve storia della popular music*, e al saggio *In che modo abbiamo bisogno della popular music? Riflessioni su interstizi e spazi disciplinari, in luogo di un'introduzione*, di Alessandro Bratus nella Rivista di Analisi e Teoria Musicale XXII, 2016 1/2.

canzoni tratte da *Medea* opera-film e concepito per una vocalità leggera, emblematicamente e idealmente rappresentata da Mina. Il compositore, infatti, individua nella cantante una vocalità non impostata, dotata di un'eccezionale ricchezza espressiva e, per impatto e originalità, paragonabile a quella di figure emblematiche quali Maria Callas e Cathy Berberian. Una vocalità tutta femminile capace di trascendere i generi, simbolo di un'interprete ideale anche per il repertorio della musica colta contemporanea, un ambito, tuttavia, che l'artista non ha mai direttamente frequentato. Una voce intuitiva e duttile che, secondo il compositore, sapeva unire con naturalezza linguaggi musicali diversi, come dimostrano ad esempio le incursioni nel jazz²³⁷. Proprio in virtù di queste peculiari qualità tecniche ed espressive, Guarnieri sostiene che Mina avrebbe potuto trovare una collocazione significativa anche all'interno della musica contemporanea, arrivando a ipotizzare un suo possibile impiego in una sequenza vocale di Luciano Berio:

Il parlato-cantato, il glissato in giù o in su, gli smorzamenti improvvisi, la rapidità puntilistica quasi weberniana per settimana maggiore...in su o in giù; bastano questi pochi dettagli vocali per capire come Mina avrebbe potuto anche essere impiegata nel genere contemporaneo e come le si addice una sequenza vocale di Berio²³⁸.

È altresì significativo rilevare come anche Luigi Nono avesse manifestato interesse nei confronti della vocalità di Mina, auspicando a una possibile collaborazione artistica che tuttavia non avvenne.

In questa prospettiva, Guarnieri accosta simbolicamente la voce di Mina a figure centrali dell'avanguardia musicale come Berio, Nono e Maderna, riconoscendo nella cantante un potenziale artistico capace di inserirsi pienamente in quell'estetica.

A proposito di *Omaggio a Mina*, il compositore chiarisce che «il riferimento alle vocalità di Mina, viene qui trasportato in una situazione musicale assai complessa ma pensata per la voce di Mina come vocalità “colta”, in un genere arduo, in cui viene riproposta una vocalità virtuosistica, molto simile alle proprietà tecniche della stessa cantante “leggera”»²³⁹.

²³⁷ Cfr. Francesco Martinelli, «L'esistenza meravigliosa del jazz nelle note della sua voce», in Mina. La voce del silenzio, a cura di Giulia Muggeo, Gabriele Rigola e Jacopo Tomatis, Il Saggiatore, Milano, 2024, pp.73-83.

²³⁸ Adriano Guarnieri, *Mina: un'intuizione vocale*, cit., p.97.

²³⁹ *Ivi*, p.98.

Ora, nel considerare *Medea* opera-video del 2002, risulta evidente come l'impiego di una vocalità leggera – affidata in questo caso ad Antonella Ruggiero – assuma un ruolo centrale nel progetto compositivo di Guarnieri, costituendo una scelta estetica consapevole che si colloca programmaticamente al di fuori delle convenzioni del canto melodrammatico. Tale impiego della voce non solo riflette l'intenzione dell'autore di distanziarsi dai modelli operistici tradizionali, ma si iscrive in una più ampia volontà di rinnovamento del teatro musicale, in cui il trattamento timbrico della voce si configura come veicolo privilegiato per l'espressione di stati interiori e visioni evocative, e non più per la narrazione lineare di un'azione drammatica.

Al fine di approfondire le dinamiche vocali sopra delineate, verranno analizzate alcune sequenze in cui l'intervento della voce leggera assume un ruolo di particolare rilevanza, sia sul piano dell'intelligibilità della parola, che sul piano della sua funzione drammaturgica e simbolica. Emblematica, in tal senso, è la sequenza seconda della prima parte, in cui per la prima volta si ode, fuori scena, la voce di Medea 2 pronunciare un appello struggente ai figli. È infatti la voce leggera a farsi espressione del pensiero più intimo del personaggio, ossia il desiderio viscerale di toccare la mano dei propri figli, di poterli riabbracciare. Questa situazione emotiva viene enfatizzata attraverso la trasparenza e l'intelligibilità della scrittura vocale leggera, qualità che le sono proprie per sua stessa natura timbrica e tecnica. La voce leggera è infatti «più avvicinabile al modo del sentire una vocalità più quotidiana e comprensibile nel testo perché più chiara e non impostata»²⁴⁰. Il compositore stesso chiarisce come la voce leggera, non avendo un'impostazione classica, «potrebbe prestarsi a una peculiare verità di dizione e a un'immediatezza di percezione da parte dell'ascoltatore che oggi, anche a livello inconscio, ha un orecchio ormai sintonizzato più su voci di questo tipo che sui soprani»²⁴¹. A Guarnieri, dunque, interessa la voce leggera per la sua peculiare qualità fonica, per quella grana sonora che rende chiara e percepibile la verità che persegue nella parola.

Si rivela qui illuminante l'analisi di Favaro, il quale evidenzia come, nella pratica compositiva di Guarnieri, la voce leggera si ponga come elemento espressivo autonomo nel suo sottrarsi tanto agli stilemi della vocalità *popular* quanto a quelli del sistema operistico tradizionale, ponendosi invece come «connotato "altro" che espande e

²⁴⁰ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.211.

²⁴¹ Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.108.

arricchisce il panorama timbrico e le potenzialità drammaturgiche della tavolozza di colori a disposizione»²⁴².

Merita ora particolare attenzione la scelta compiuta da Guarnieri di affidare, come accennato, la parte della voce leggera a un'interprete proveniente dall'ambito rock pop, individuata nella figura di Antonella Ruggiero²⁴³.

La sua vocalità, resa immediatamente riconoscibile non solo dal timbro ma anche dall'eccezionale duttilità e dall'ampiezza dell'estensione, era già nota al pubblico per l'esperienza maturata all'interno del celebre gruppo musicale Matia Bazar, viene così estrapolato da un contesto *popular* ben connotato e rielaborato all'interno di una nuova cornice estetica, in funzione di un progetto vocale altro e cosiddetto "colto", quello di *Medea*. Ecco che l'inserimento della vocalità di Ruggiero nella tessitura sonora di *Medea* costituisce un gesto artistico carico di potenziale trasformativo, in cui l'identità vocale della cantante – legata alla versatilità di spazio dalla canzone d'autore al repertorio sacro – non viene neutralizzata ma, al contrario, preservata nella sua riconoscibilità e posta al servizio di una nuova scrittura musicale.

L'operazione di Guarnieri, allora, non si limita a una strategia unicamente compositiva, ma si estende a una precisa scrittura scenica che riconosce nella voce un ruolo di corpo attivo, un elemento performativo fondante dell'evento, valorizzandone l'unicità incarnata e concreta della sua voce.

Si prenda in esempio la sequenza finale della prima parte, la quale prosegue fino a raggiungere un punto centrale in cui interviene unicamente, sia sul piano vocale che visivo, la voce leggera che intona una canzone dal carattere introspettivo, come una sorta di soliloquio, accompagnata dal pianoforte. In questo momento, tutta l'attenzione drammaturgica e sonora si concentra interamente su di lei. Il compositore, infatti, indica esplicitamente in partitura che il soprano è collocato fuori scena e il contralto scompare dall'immagine video. Successivamente, anche il coro si eclissa, lasciando spazio al buio e al silenzio, come attestato dalla dicitura "*tacet*" presente nella sua linea vocale.

Prosegue la voce leggera e sorge spontanea la domanda su che cosa effettivamente Guarnieri intenda per "canzone". Utile contributo in tal senso proviene da Morazzoni che nel saggio *L'errare di Medea* osserva:

²⁴² Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p. 215.

²⁴³ Per ulteriori informazioni biografiche sull'artista, si rimanda al sito web ufficiale: <https://www.antonellaruggiero.com/bio/>

Con la definizione di «canzone», presente in partitura, Guarnieri allude deliberatamente alla musica leggera e alla sua emancipazione dalla vocalità impostata, ma lo stile compositivo ne rimane alquanto distante ed è memore, piuttosto, delle forme tardorinascimentali o della tradizione liederistica²⁴⁴.

Dunque, concordando con la lettura di Morazzoni, si può affermare che nonostante Guarnieri attinga all'universo della *popular music*, la sua finalità artistica travalica quel mondo per stabilire un rinnovato legame con il passato. In questo senso, per il compositore non c'è alcuna commistione di stili, in quanto concepisce questa voce extralirica come «un'identità fonica e materica in sé, con quella specifica grana ed energia espressiva connaturata allo strumento per ciò che è»²⁴⁵. Ciò detto, la voce leggera – anche se timbricamente distinta dalle altre – non si caratterizza per una linea melodica autonomamente riconoscibile rispetto alle altre. Anzi, a ben vedere, tutte le voci sono per Guarnieri appartenenti alla medesima linea vocale, poiché, come afferma, «la diversità sta nel simbolo, non nella linea»²⁴⁶, precisando inoltre che «ogni voce ha la stessa tessitura, è un po' mutato il timbro». Ne è esempio la vocalità leggera durante la sequenza decima qui analizzata dove, contrariamente all'uso consueto nel repertorio *popular*, essa si spinge verso un registro molto acuto, raggiungendo altezze che raramente, in altri ambiti, le sono proprie. Il dolore e il senso di perdita di Medea, infatti, esigono qui sonorità estreme, rese possibili solo dalle particolari qualità della voce e dalla tecnica di Ruggiero:

Ormai senza tempo, il soliloquio di Medea vaga alla ricerca disperata di una identità perduta: ripete gli stessi frammenti vocali uno sull'altro, variandoli ossessivamente. [...] è un culmine di tensione anche fisica (nel riferimento agli «abbracci», poi alle «tenere carni» del testo), che il canto lascia sprigionare dalle sue parabole intervallari verso una nota perno acuta²⁴⁷.

La voce leggera, dunque, seleziona e mette in rilievo determinati frammenti testuali che sottopone a reiterazione insistita e a variazioni cromatiche, quasi a compiacersi nella propria dinamica fonica e autoriflessiva. Come illustrato dall'esempio della partitura

²⁴⁴ Morazzoni, *L'errare di Medea*, cit., p.57.

²⁴⁵ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.215.

²⁴⁶ Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.107.

²⁴⁷ Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p.30.

(fig.2) il termine «tenere» viene progressivamente distribuito lungo una scala ascendente, culminando nella nota più acuta, che rappresenta l'estremo vocale raggiunto da Medea 2 nella sezione conclusiva della prima parte dell'opera-video:

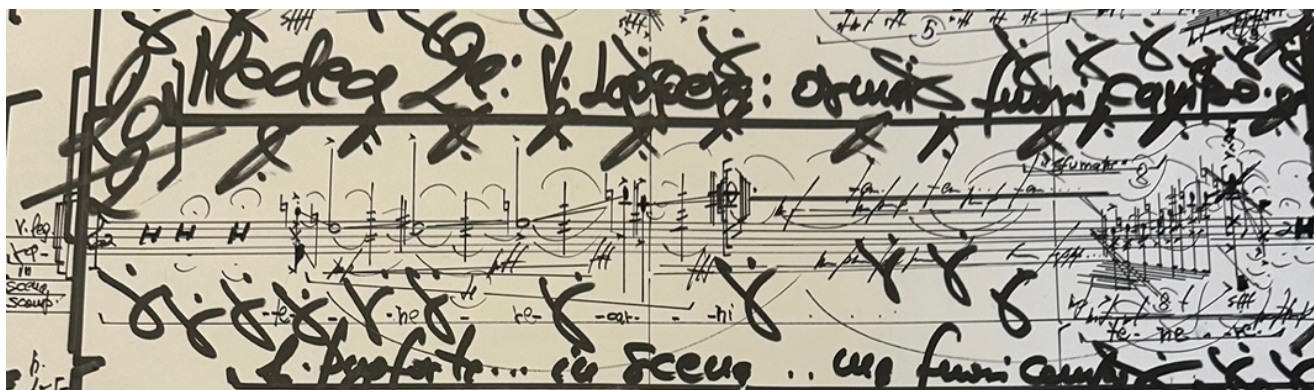


Figura 2 – Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte prima, sequenza 10, p.81.

Particolarmente rilevante, in questo contesto, risulta l'analisi proposta da Antonella Fusari²⁴⁸, la quale sottolinea come il canto di Medea, già caratterizzato da una struttura fondata su ripetizioni ossessive, venga ulteriormente dilatato in una temporalità sospesa e potenzialmente indefinita. Tale effetto è ottenuto attraverso un indugiare espressivo su frammenti testuali selezionati che, affidati a madrigalismi, concludono una linea melodica «che vuole essere espressione di solitudine e sofferenza», attraverso frammenti «appena distinguibili in un'ascesa cromatica che giunge all'acuto»²⁴⁹, amplificando così la tensione emotiva e la carica simbolica della vocalità di Medea 2.

Si consideri ora la quinta sequenza della seconda parte dell'opera, dove la voce leggera – già affiorata sul finire della quarta sequenza in un passaggio privo di cesura formale – si reinserisce nel tessuto sonoro come elemento di ritorno, iscrivendosi in una logica circolare che richiama il meccanismo di reiterazione modulare precedentemente evidenziato. In questa occasione, tale meccanismo si applica al frammento testuale «per il sole che abbagliò i nostri occhi», articolato nuovamente in direzione dell'acuto, come illustrato dalla figura seconda:

²⁴⁸ Cfr. Antonella Fusari, *Medea, opera-video di Adriano Guarnieri*, in «DIONISO», Annale della Fondazione Inda, 2005, numero 4.

²⁴⁹ *Ivi*, p.261.

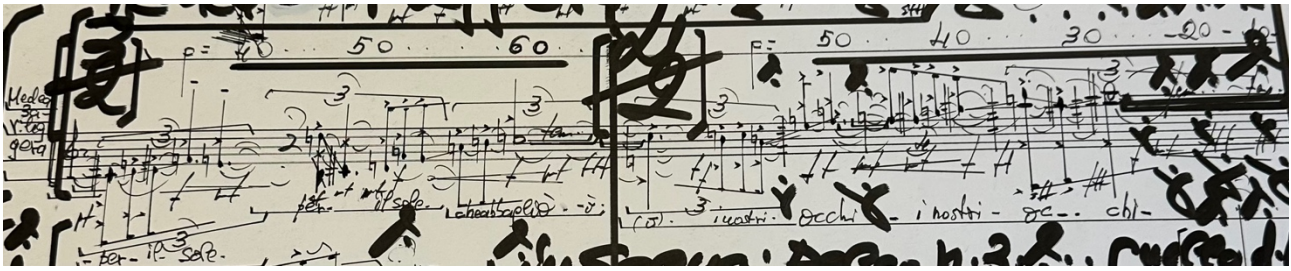


Figura 3 - Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte seconda, sequenza 5, p.23

La quinta sequenza della seconda parte dell'opera occupa, nel computo complessivo, una posizione esattamente centrale all'interno della macrostruttura formale. È particolarmente significativo che in questo punto nevralgico il compositore affidi l'apertura della sequenza a Medea 2, ovvero alla voce leggera, con una canzone. Una scelta che evidenzia la funzione drammaturgicamente centrale della voce leggera, che non solo assume il ruolo di guida nell'avvio della sequenza, ma si impone anche come fulcro espressivo in un momento cruciale. Ecco che la collocazione di Medea 2 nel cuore dell'opera ne conferma dunque la piena rilevanza nel disegno complessivo. Un concetto esplicitamente sottolineato anche da Morazzoni nella descrizione analitica:

In questa sequenza la voce leggera attira tutto a sé: è un passaggio tipico, *il centro dell'opera*, che non si realizza con un concertato sinfonico, ma con una canzone segnata da una forte emotività.

Questa canzone della voce leggera, anticipata dal Do diesis tenuto da soprano e controtenore nella chiusa della sezione precedente, è una vera e propria 'canzone' nella forma più alta, a tempo quasi zero. Medea sta sola sul palcoscenico con un pianoforte che la accompagna, come nella migliore tradizione *chansonnière* (il coro tace)²⁵⁰.

La centralità della voce leggera nell'opera viene dunque ribadita dalla stessa Morazzoni quando afferma che il momento tipico dell'opera è affidato alla voce leggera, in una «sequenza caratterizzata dal lento dipanarsi del canto su intervalli sempre più ampi e acuti in forme costantemente mutevoli: voce e pianoforte, poi terzetto vocale e orchestra, sempre con la prevalenza della voce leggera»²⁵¹.

²⁵⁰ Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p. 33.

²⁵¹ Morazzoni, *L'errare di Medea*, cit., p. 57.

Sebbene nella sequenza siano presenti anche le voci di soprano e controtenore, è la voce leggera – come detto prima – a garantire complessivamente una maggiore intellegibilità del testo. Fenomeno che si spiega, in parte, con la tendenza del soprano a muoversi frequentemente in registri acuti e impervi, nei quali il timbro vocale tende a rarefarsi, generando sonorità estremamente impattanti a livello emotivo ma di più complessa percezione verbale.

Si prenda poi in esame la decima sequenza di questa seconda parte dell'opera, dove si assiste a un ritorno della forma canzone, affidata ancora alla voce leggera di Medea 2. La centralità della canzone, già introdotta in precedenza, viene rinnovata e approfondita: qui essa agisce come spazio intimo e sospeso all'interno del flusso sonoro, rompendo la linearità del discorso musicale per dare forma all'immagine luminosa del primo incontro tra Giasone e Medea. In tal senso, la forma-canzone viene utilizzata da Guarnieri come dispositivo simbolico attraverso cui evocare la memoria. Tutto, in questa sequenza, richiama a quel primo incontro, e ciò concorrono anche il coro, l'orchestra e Giasone:

Canzone per voce leggera (Medea 2). Come all'inizio della Sequenza 8 un Sol tenuto da Medea 2, anticipato dalla sezione precedente, fa da collegamento tra le Sequenze 9 e 10. Il pianoforte in scena sostiene 'armonicamente' la voce nei suoi ampi melismi. Il coro è fermo su note tenute. [...] Ora anche l'orchestra tutta sottolinea il testo solare della canzone e lo spessore sonoro si fa ampio e luminoso. Le linee degli archi si inerpicano al sovracuto, insieme alla voce, in un totale abbandono emozionale²⁵².

Proseguendo l'indagine centrata sulla voce leggera, essa si impone con particolare evidenza nella sesta sequenza della terza parte dell'opera, in una scena interamente a lei dedicata. In questo senso, l'intera attenzione drammaturgica e sonora converge su Medea 2 e sul suo "doppio" strumentale, rappresentato dal flauto contrabbasso, con il quale instaura un dialogo dal carattere intimo. Come osserva Morazzoni,

La voce leggera inizia il suo arioso ampio e sinuoso; il pianoforte in scena la accompagna sul pedale ormai fisso dei tromboni. Anche il flauto contrabbasso ha una sua aria, come doppio di Medea. [...]

²⁵² Anna Maria Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p.37.

La voce leggera si muove su quartine discendenti per toni, in modo ciclico, sino a raggiungere il Do diesis acuto²⁵³.

Si vedano ora le linee corrispondenti al flauto contrabbasso e alla voce leggera, così come appaiono nella partitura:



Figura 4 - Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte terza, sequenza 6, p.34.

Il confronto tra la linea del flauto contrabbasso e quella vocale rivela una sottile analogia strutturale e gestuale: entrambe si muovono in un fraseggio fluido, sospeso, con andamenti ondulanti e una scrittura musicale evocante stati d'animo frammentati e interiori. Tuttavia, tale relazione non si esaurisce in una mera corrispondenza sonora ma ne costituisce uno sdoppiamento espressivo, psicologico e simbolico, oltre che musicale. Il flauto contrabbasso, con il suo timbro scuro e profondo, non si configura qui come semplice strumento d'accompagnamento, bensì come soggetto sonoro autonomo, capace di incarnare e riverberare l'identità della protagonista. In questo senso, tale dispositivo non si pone in funzione descrittiva o narrativa: non raddoppia né illustra gli affetti della scena, ma ne sottolinea la frattura costitutiva. Esso agisce come controparte interiore, come eco strumentale della scissione psichica che abita Medea, contribuendo a delineare un paesaggio sonoro che rende udibile la sua soggettività lacerata.

Qui la voce leggera incarna l'ultimo disperato tentativo di Medea di ristabilire un legame con gli elementi ormai perduti. Nonostante l'impiego di salti intervallari marcati e ripetizioni insistenti, il testo affiora con chiarezza, rivelando un profondo stato di spaesamento e smarrimento esistenziale.

²⁵³ Anna Maria Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea. Descrizione analitica*, in Programma di sala Fenice, pp.41-42.

In alcuni momenti l'orchestra si ritrae fino a lambire il silenzio, mentre in altri accompagna la linea vocale con una marcata aderenza espressiva. Il fulcro drammaturgico della sequenza resta comunque la voce leggera, la cui linea melodica si muove tra una prosodia prossima al parlato e articolazioni sempre più frammentate, quasi al limite dell'afasia.

A conclusione del presente percorso analitico, si prenda ora in esame la decima e ultima sequenza dell'opera, dove si manifesta un'ultima, violenta deflagrazione sonora, generata dall'intervento simultaneo di soli, coro e orchestra. Si tratta di un boato improvviso che segna il culmine espressivo prima del dissolvimento progressivo delle linee vocali. Le voci di soprano, contralto e controtenore, infatti, si allontanano lentamente rarefacendosi fino a svanire del tutto. Lo stesso Guarnieri annota in partitura "Voci: scompaiono dal campo visivo: resta solo Medea 2, la voce leggera"²⁵⁴.

È dunque Medea 2, isolata al centro della scena, sia vocalmente che visivamente, a intonare l'ultimo monologo in forma di canzone. La sua linea melodica si articola attraverso un moto intervallare prevalentemente ascendente, talvolta per gradi congiunti, spesso intessuto di dissonanze e cromatismi, reiterando il frammento del testo: «come potrei guardare il vostro volto» e toccando note sovracute. Parallelamente, il tessuto orchestrale tende a diradarsi progressivamente fino ad ammutolirsi. In un momento di sospensione statica, emerge unicamente il violoncello ad accompagnare la voce, per poi cessare anche quest'ultimo. Resta così totalmente sola la voce leggera, flebile e dolente nel timbro, interiormente lacerata, a intonare gli ultimi frammenti testuali dedicati agli elementi naturali ormai perduti e mai più uditi.

Si conferma, infine, la scelta di affidare alla voce leggera sola i momenti topici dell'opera, quelli destinati a imprimersi nella memoria dell'ascoltatore: emblematicamente, è sempre la voce leggera la protagonista nelle sequenze finali di ciascuna delle tre parti.

Relativamente alle battute conclusive affidate alla voce leggera, Guarnieri osserva:

Il suo soliloquio è quasi un gemito in forma di canzone, in una atmosfera velata, lontana dalla corposità delle sequenze precedenti. Vocalmente è molto contenuta, sono frammenti che si ripetono, spasmi interiori, esalazioni di un ultimo dolore. È un distacco, come al termine della vita. Medea incarna il

²⁵⁴ Partitura autografa, Adriano Guarnieri, *Medea*, opera-video, p.60, parte III.

percorso esistenziale dell'uomo fino al distacco finale. C'è la metafora della morta, ma di una morte nella dolcezza²⁵⁵.

Sorge a questo punto una riflessione su come tali intenzioni espressive delineate dal compositore possano tradursi vocalmente in termini concreti, considerando che – pur in presenza di dettagliate indicazioni del compositore – la pagina scritta rimandi inevitabilmente a uno stato di irriducibilità dell'evento teatrale musicale, che mai si potrà del tutto codificare nella pagina. Nonostante il segno grafico di Guarnieri dia spazio e inviti l'osservatore ad immaginare determinati tipi di sonorità, nella partitura vi sono insite delle aree di indeterminatezza che spetta all'interprete colmare attraverso la voce incarnata, nel gesto sonoro.

A tal proposito, il compositore stesso, intervistato in occasione della prima esecuzione assoluta di *Tagli di luce per orchestra (omaggio a Lucio Fontana)* al Teatro Carlo Felice di Genova, affermava:

L'utopia semiografica porta a mettere tutto nella partitura, ma da questo tutto al tutto sentito ed eseguito dell'interprete uno scarto c'è sempre. D'altro lato, guai al musicista che non punta al tutto. Forse oggi l'esecutore ha perso quella spinta di andare a scandagliare nel segno dell'autore per fare riaffiorare la totalità dell'intenzione compositiva²⁵⁶.

Alla luce di queste considerazioni, ci si interroga su come, nello specifico caso di *Medea*, la voce di Ruggiero abbia saputo dare corpo a tale visione, sondando in profondità il segno del compositore senza tuttavia rinunciare a un apporto personale, a quello scarto creativo e irripetibile che appartiene a ogni singola vocalità. In tal senso, l'elaborazione di uno spettrogramma²⁵⁷ risulta uno strumento analitico imprescindibile per restituire visivamente e acusticamente le caratteristiche timbriche, dinamiche e morfologiche della

²⁵⁵ Paolo Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p. 115.

²⁵⁶ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.131.

²⁵⁷ Nell'ambito della tradizione analitica inaugurata da Nicholas Cook e sviluppata, a partire dagli anni Duemila, attraverso le ricerche del *Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM), il presente lavoro adotta lo spettrogramma, elaborato mediante il software *Sonic Visualiser*, quale strumento privilegiato per l'indagine della performance registrata, restituendo in forma visiva sfumature timbriche e microvariazioni altrimenti inaccessibili alla notazione tradizionale. In tale prospettiva, la registrazione audio – isolata dal prodotto audiovisivo integrale di *Medea* – si configura come componente costitutiva del testo performativo, dischiudendo dimensioni espressive non raggiungibili né attraverso la sola partitura scritta né mediante la sola fruizione del prodotto audiovisivo.

voce nella sequenza conclusiva dell'opera. Attraverso ciò sarà possibile osservare alcuni tratti distintivi della vocalità, mettendo in luce la natura materica del canto di Ruggiero, nella sua capacità di tradurre in gesti vocali le intenzioni del compositore.

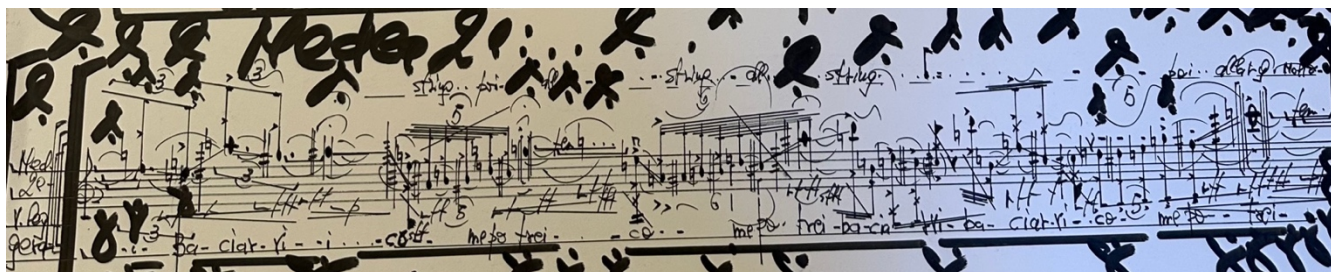


Figura 5 - Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte terza, sequenza 10, p.61.

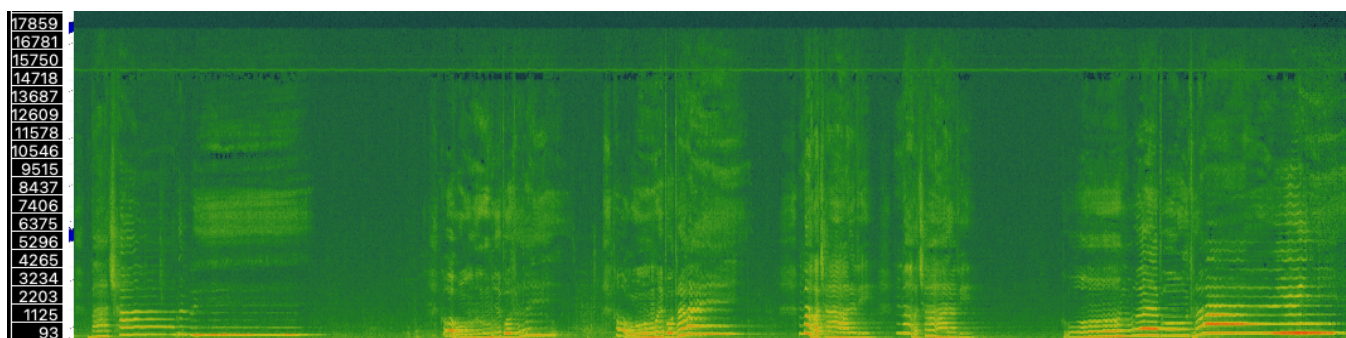


Figura 6 – Spettrogramma di *Medea* di Adriano Guarnieri, PalaFenice di Venezia, 2002 (1h24'12" – 1h24'46")

La visione congiunta di un estratto dalla partitura e del corrispettivo spettrogramma mette in luce una precisa strategia vocale e gestuale caratterizzata da variazioni di intensità e timbro. Le indicazioni fornite dal compositore sulla partitura, infatti, si limitano qui alle diciture “stringi...poi allarga...” lasciando ampio margine interpretativo all'esecutore. In questo senso, l'intero significato sta nel gesto della voce stessa, nella sua tensione interna, sul suo farsi ed estinguersi nel tempo. L'emissione vocale si rivela così a volte distesa altre trattenuta, svuotata, sospesa, attraversata da suoni fricativi, soffi e silenzi assunti liberamente dalla cantante. Ne deriva una dinamica alternanza di contrazione e apertura, di tensione e rilascio, che diviene metafora del dolore e degli ultimi respiri di Medea. In tal senso, si può affermare che la voce leggera opera una trasformazione del segno scritto: essa incarna il gesto minimo insito nella scrittura musicale e al contempo lo dilata, lo colora, lo sfuma. Tale modalità performativa diviene quindi un dispositivo di trasfigurazione, in cui la voce non solo esegue, ma reinventa lo spazio espressivo tracciato dalla partitura.

Si intende ora applicare la stessa operazione per il prosieguo della linea vocale nell'ultima sequenza dell'opera:

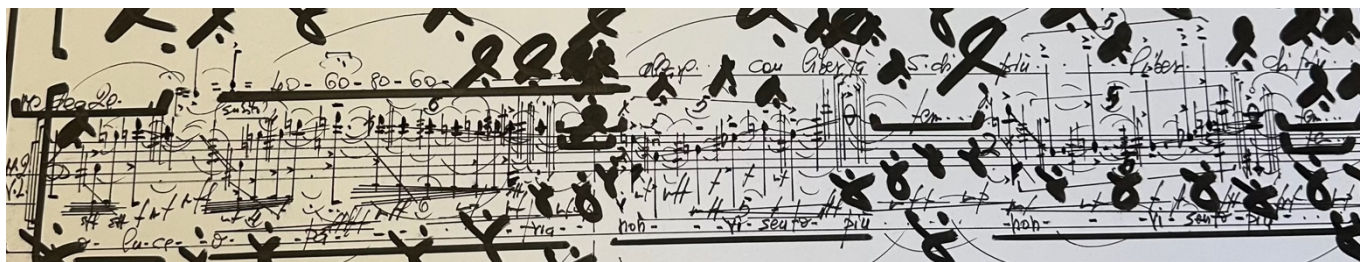


Figura 9 - Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte terza, sequenza 10, p.62.

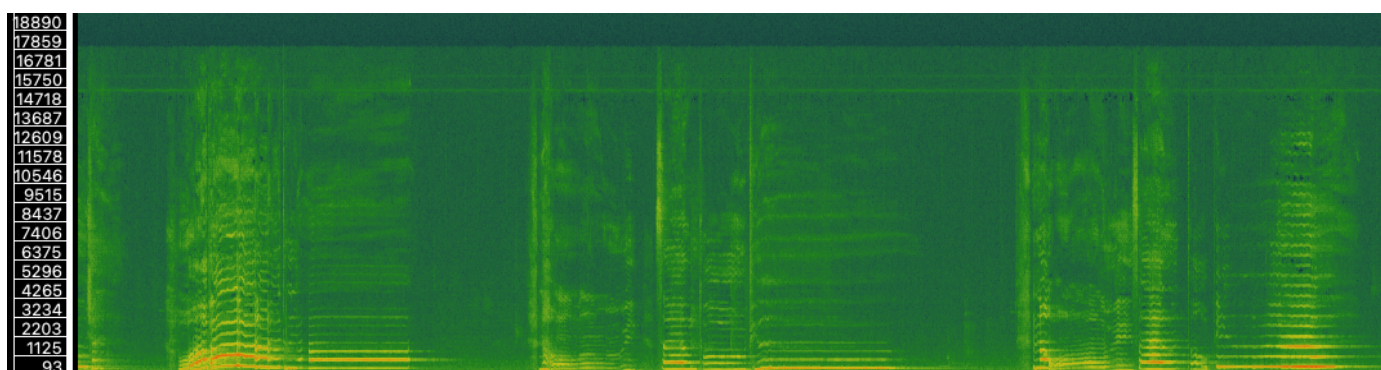


Figura 10 - Spettrogramma di *Medea* di Adriano Guarnieri, PalaFenice di Venezia, 2002 (1h25'19''-1h25'59'')

In questo segmento si vede proseguire la linea vocale di Medea 2, con un frammento testuale disarticolato in elementi fonici sottili e tesi. L'andamento della voce si presenta ancora una volta frammentato e al tempo stesso reiterativo, evidenziando una gestualità sonora rarefatta ma profondamente espressiva.

L'analisi dello spettrogramma evidenzia un contenuto armonico caratterizzato da una limitata presenza di componenti spettrali stabili, laddove gli armonici risultano debolmente delineati, con un profilo evanescente che suggerisce una scarsa energia su specifiche frequenze. Le bande visibili nello spettrogramma testimoniano una presenza stabile ma non saturata, a indicare una vocalità contenuta, prossima a una dimensione intima e talvolta trattenuta. Nelle fasi di maggiore intensificazione sonora si osserva invece un continuo incremento del segnale acustico.

Questa dualità tra affievolimento e resistenza del suono si traduce in un gesto musicale orientato verso una risonanza interna, piuttosto che esternamente proiettata. La voce sembra collocarsi così in uno spazio sonoro fluttuante, sospeso tra presenza e dissoluzione. In questo contesto, allora, la reiterazione del frammento testuale «non vi sento più» non è mero meccanismo retorico, ma agisce come dispositivo drammaturgico

atto a intensificare la tensione tra la perdita e al tempo stesso il continuo anelito verso ciò che viene evocato ma che si sottrae irrimediabilmente alla presenza.

Nel complesso, il segmento rivela una vocalità che si situa al limite tra suono e silenzio, in una sorta di tremore fonico che prelude alla sparizione. Si tratta di una vocalità che non narra, ma attesta tramite i silenzi, le sbavature, i graffi, le emissioni glottidali irregolari, i singhiozzi, i respiri, i soffi, i gemiti, i quali divengono tracce acustiche del dolore e della lacerazione interiore di Medea.

Si giunge ora all'estremo segmento vocale che sancisce la conclusione definitiva dell'opera. Si propone, pertanto, ancora una volta, l'applicazione della medesima procedura analitica di partitura e relativo spettrogramma:

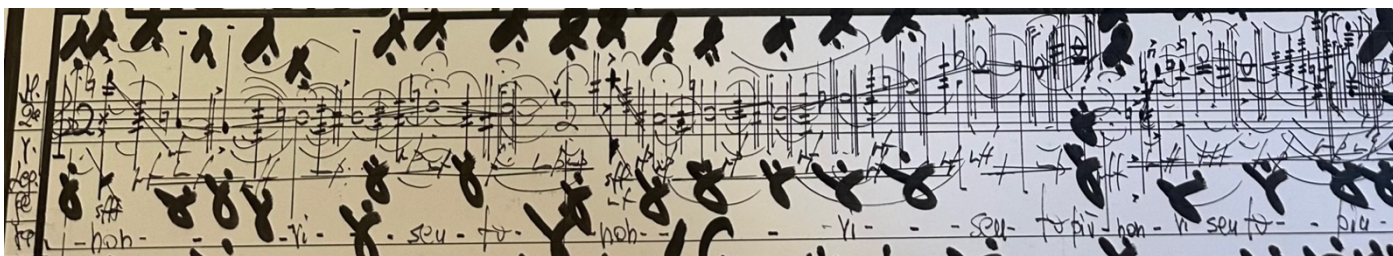


Figura 11 - Adriano Guarnieri, Medea, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte terza, sequenza 10, p.62.

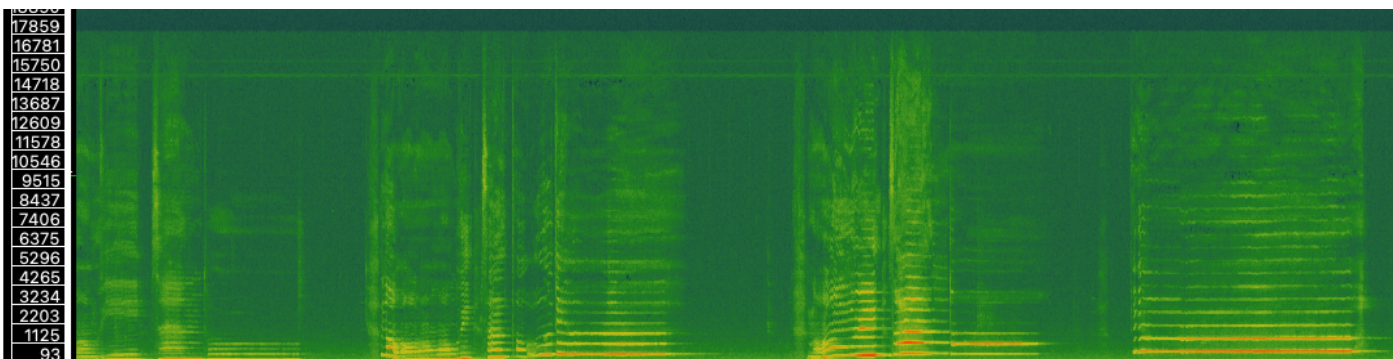


Figura 12 - Spettrogramma di Medea di Adriano Guarnieri, PalaFenice di Venezia, 2002 (1h26'00''-1h26'58'')

Nel segmento conclusivo della linea vocale, il materiale sonoro si struttura secondo un processo di progressivo affievolimento sonoro, in cui il frammento testuale «non vi sento più...» assume la forma di una ripetizione disperata, sempre più logorata. La partitura mostra una linea melodica frammentata, protesa verso l'acuto, caratterizzata da intervalli ampi alternati a note lungamente tenute, che dilatano le singole sillabe fino a dissolverle nel gesto vocale stesso. Il progressivo rallentamento temporale sembra avviare la voce verso la soglia dell'inudibile.

Lo spettrogramma rivela una riduzione progressiva della struttura armonica, evidenziano la natura terminale e residuale di questo passaggio. Il graduale affievolirsi dell'intensità sonora – visibile nella scomparsa graduale degli armonici superiori – culmina in un soffio finale, come esalato, in cui il suono si estingue come sospeso in uno spazio interiore.

In questo senso, si può affermare che la vocalità si emancipa da ogni funzione narrativa o mimetica per assumere una valenza liminale, come soglia tra presenza e assenza, tra vita e morte. Al culmine di questa parabola, *Medea 2* sembra richiamare le sue ultime forze per sostenere il suono della sillaba «più», portandolo verso un limite espressivo estremo, prima di lasciarlo dissolvere in un soffio finale, simbolo dell'ultima esalazione. L'opera si chiude così con una graduale estinzione del suono, un gesto di dissoluzione drammaturgica in cui la materia vocale si consuma lasciando emergere un vuoto carico di tensione emotiva.

3.4.3 Madrigalismo e metamorfosi: la scrittura corale nella Medea di Guarnieri

Come già anticipato, si impone ora un'analisi puntuale della compagine corale, presenza costante e fondativa nell'estetica di *Medea*, nonché della scrittura corale nel linguaggio compositivo di Guarnieri nel suo complesso. In questa partitura, il coro non si configura quale soggetto narrante né assume funzione di commento in senso drammatico, ma si afferma come entità fonica, concepita in termini di «astrazione fonica avvolgente»²⁵⁸, ovvero come forma sonora non finalizzata a un qualsivoglia discorso ma orientata alla produzione di una qualità timbrica e coloristica autonoma. Anche in questo caso, come in altri esiti del teatro musicale di Guarnieri, l'articolazione corale si modella su una scrittura onomatopeica che richiama una polifonia di ascendenza rinascimentale, prossima a suggestioni madrigalistiche.

La liberazione del coro da qualsiasi funzione drammatica stabile conferma la sua natura sovrastrutturale all'interno del tessuto compositivo: non un personaggio, non una voce collettiva dotata di un'identità fissa, ma un organismo mobile che, di volta in volta, di aggrega o distacca dalle altre componenti foniche secondo una logica eminentemente compositiva. Scrive infatti Favaro,

²⁵⁸ Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p. 219.

Sollevato da responsabilità narrative o di commento, il coro assume dunque una posizione strategica particolare in termini anche qui di “cantabilità materica”, cioè di contributo puramente coloristico e timbrico, o di fascinazione immaginifica aggregata allo sviluppo di un discorso nel quale non assume mai un ruolo caratteriale definito una volta per tutte, non diviene personaggio o identità dalla profilatura stabile²⁵⁹.

In questo senso, si può affermare che il compositore concepisce il coro come una struttura metamorfica, capace in questo senso di “cambiare pelle” adattandosi ai flussi del discorso musicale senza mai assumere una configurazione fissa o definizione identitaria. Il suo contributo si manifesta quindi sia nella costruzione di complessi intrecci polifonici che attraverso rarefazioni timbriche e spaziali. Attraverso l’analisi di alcune sequenze corali di *Medea*, sarà ora possibile mettere in luce la complessa e mutevole dinamica che caratterizza la scrittura corale di Guarnieri.

Nella quinta sequenza della prima parte, ad esempio, interamente affidata al coro, emerge come anche la scrittura corale – sebbene tendenzialmente orientata verso una minore intelligibilità dovuta alla sovrapposizione delle linee vocali – possa nondimeno conferire rilievo alla parola, esaltandone la forza espressiva. In questo caso, il tessuto corale non si limita a veicolare un riferimento mitologico, ma restituisce il senso profondo delle parole dando voce, attraverso la coralità, alle condizioni di estraneità e isolamento che definiscono l’esperienza esistenziale di Medea. A rafforzare tale dimensione concorre anche l’intervento dei tromboni, i cui pedali, descritti come «verticalità armonica orientata verso il grave»²⁶⁰, sottolineano l’esperienza di esilio privo di amore della protagonista. Questa linea interpretativa trova ulteriore conferma nella sequenza successiva, in cui il coro insiste sulle parole «terra straniera» fungendo da risonanza di tipo testuale e sonoro, come una sorta di eco, rispetto alle stesse parole intonate da Medea 1 nella sequenza precedente. Pochi attimi dopo, le voci corali cominciano a rarefarsi nuovamente sulle parole «senza amore» affidate alle componenti femminili.

Sul finire della sequenza settima il coro si fonde timbricamente con i solisti, fino a giungere, nell’ottava sequenza, a una vera e propria immedesimazione – seppur transitoria – con la figura di Medea 1. In questo senso, è ancora il coro a farsi portatore

²⁵⁹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.219.

²⁶⁰ Morazzoni, Adriano Guarnieri, *Medea*, descrizione analitica, cit., p.25.

della tensione drammatica, insistendo con forza sulle parole «tremenda è l'ira», così arrivando a inglobare e sovrastare il canto lirico del soprano, manifestando la condanna alla sua volontà di vendetta. Sul finire della sequenza ottava, quando la voce del contralto comincia a rarefarsi, interviene il coro stratificando il tessuto sonoro sulle parole «folle d'amore» e intrecciando una figurazione madrigalistica sul frammento «hai perduto lo sposo»²⁶¹. Scelta compositiva che richiama a quella specifica qualità – proveniente dal madrigale rinascimentale – di aderire alla parola poetica utilizzando figurazioni che imitano musicalmente un'immagine visiva data dal testo. Durante la fase di ideazione di *Medea*, Guarnieri stesso dichiarava il proprio legame ideale con Monteverdi, affermando: «amo Monteverdi: la parola, il suono, il gesto, in una sintesi perfetta mai raggiunta in seguito»²⁶².

La presenza della dimensione madrigalistica all'interno di un'opera-video di inizio XX secolo, mostra la capacità di Guarnieri di «cogliere il nuovo nell'antico»²⁶³, dove l'antico è qui inteso come «indagine e sfruttamento delle potenzialità espressive evocate direttamente o indirettamente da un'immagine del testo»²⁶⁴, ricordando però che «se il testo suggerisce immagini, esso non va però considerato autonomamente dal trattamento musicale. Infatti, sarebbe fuorviante insistere sulla lettera di un testo che procede per frammenti, brandelli sfilacciati di discorso»²⁶⁵. In questo senso, il madrigalismo permette di riscoprire la cantabilità stessa della parola.

Proseguendo, nella quarta sequenza della seconda parte dell'opera, l'intervento corale costituisce un momento di particolare tensione drammatica:

Altro flash, vocale e strumentale, come un bagliore. Il coro prorompe in un'immagine di lacerante verità, urlando «l'albero è spoglio, ladro, assassino!». Flauto contrabbasso, tromboni, trombe, corni, orchestra disegnano un ultimo stridore di luce metallica e solare, poi tutto si ferma²⁶⁶.

²⁶¹ *Ivi*, p.28.

²⁶² Girardi, *Intervista al compositore mantovano*, cit.

²⁶³ Morazzoni, *L'errare di Medea*, cit., p. 57

²⁶⁴ *Ivi*, p.58

²⁶⁵ *Ibidem*.

²⁶⁶ Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea*, descrizione analitica, cit., p.33.

Ecco che il frammento testuale enunciato con violenza dal coro si distingue per la marcata intelligibilità, in contrasto con altri momenti caratterizzati da una maggiore rarefazione sonora e semantica.

Tale chiarezza testuale non si limita alla semplice percezione acustica, ma assume una precisa funzione drammaturgica, ovvero intensifica il carattere tragico della scena, conferendo al frammento testuale una valenza simbolica incisiva. In questo contesto – così come in altri momenti dell'opera – il coro non agisce come entità narrativa, ma si configura come proiezione collettiva della soggettività di Medea, come estensione vocale della protagonista stessa, contribuendo a potenziarne la dimensione interiore e ad amplificarne la portata simbolica. Lungi dal rivestire una funzione narrativa o di commento, il coro contribuisce in modo decisivo alla costruzione di una drammaturgia onirica e immaginifica, in linea con l'impianto anti-narrativo del teatro musicale di Guarnieri. A tal proposito, è utile richiamare quanto osservato da Favaro sulla scrittura corale:

La versatilità camaleontica ad assumere abiti differenti e a integrarsi in modo articolato e molteplice nella tramatura complessiva del lavoro rappresentato nel 2002 al PalaFenice trova conferma in molti passaggi chiave in cui appare di volta in volta portatore di una differente gradazione drammatica e di alternative vesti identitarie e caratterizzanti²⁶⁷.

Osservazione che trova riscontro proprio in momenti come questo, il cui è il coro a definire la tensione drammaturgica della scena, facendo emergere alcune delle frasi più emblematiche del testo.

La settima sequenza di questa seconda parte dell'opera è contrassegnata in partitura come "affresco corale", poiché interamente affidata al coro che ne costituisce il fulcro dell'azione vocale. In questo quadro vocale spicca il frammento testuale emblematico «...nei luoghi sconfinati dei templi sacri il mio sogno svanisce...» che si caratterizza per un marcato valore fonosimbolico: la progressiva rarefazione della massa sonora, unita alla leggerezza e alla dilatazione temporale, traduce in termini sonori l'immagine onirica ed evanescente del sogno che si dissolve. Scrive infatti Morazzoni,

²⁶⁷ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.222.

L'affresco corale non è disturbato, quasi fosse a cappella, dal concertato strumentale di flauto contrabbasso e tromboni su un pedale di ottave ampio e profondo. Dell'orchestra restano soltanto i corni con una fascia tenuta.

Il suono si fa tenue e leggero per rendere madrigalisticamente l'immagine del sogno che svanisce, con interventi aritmici degli strumenti²⁶⁸.

In questo modo, l'intonazione della parola non si limita a sostenerne il significato semantico, ma lo amplifica attraverso un procedimento di evocazione timbrica e spaziale. Anche qui, dunque, si rinnova la funzione madrigalistica del coro.

Come osserva Favaro, con la qualifica di "madrigalistico" data al coro, Guarnieri intende «la capacità di assorbire le diverse gradazioni di drammaticità derivate dal testo o dalle singole parole e di dividerle poi con le altre componenti sonore attraverso gesti fonosimbolici, per non dire onomatopeici, di intensa caratura»²⁶⁹. In questo senso, il coro si presenta come un'entità vocale che potremmo definire polimorfica nella sua capacità di assumere prospettive mutevoli: dall'immedesimazione con la figura di Medea – nelle sue molteplici declinazioni – a quella di Giasone, fino a rappresentare la voce impersonale e collettiva del popolo greco. A ciò si aggiunge, come appena visto, la forte dimensione fonosimbolica, con cui il coro trasforma le immagini evocate dal testo in materia sonora, senza tuttavia mai cristallizzarsi in un'identità univoca o definita a priori. In questa stessa direzione, Favaro sostiene che il coro non è dunque concepito come portatore di ruoli definiti o di identità codificate, bensì come una «trasversalità pervasiva che agisce su riflessi, affinità, contrasti drammatici generati da specifiche situazioni e non da una logica narrativa di tipo deterministico²⁷⁰».

La sequenza ottava si presenta come nuovo affresco collettivo, in cui emerge e si distingue la voce del primo soprano del coro, la cui linea melodica si emancipa dal tessuto corale per emergere con autonomia espressiva. Tale intervento si innesta su un'orchestrazione ricca di sfumature timbriche, «in cui i legni e ottoni realizzano una dimensione evocativa, piena di nostalgia»²⁷¹, così incarnando il sentimento del tempo perduto di Giasone e Medea.

Anche la nona sequenza è interamente affidata al coro, laddove si distingue la voce del primo soprano del coro, la cui linea melodica si emancipa dal tessuto corale per

²⁶⁸ Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea*, descrizione analitica, cit., p.35.

²⁶⁹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.220.

²⁷⁰ *Ivi*, p.225.

²⁷¹ Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea*, descrizione analitica, cit., p. 36

emergere con autonomia espressiva. Tale intervento si innesta su un'orchestrazione ricca di sfumature timbriche, «in cui i legni e ottoni realizzano una dimensione evocativa, piena di nostalgia»²⁷², così incarnando il sentimento del tempo perduto di Giasone e Medea.

Con l'avvio della terza e ultima parte dell'opera, si segnala la seconda sequenza, un episodio anch'esso interamente corale ma dal carattere disteso, lento e sospeso. Nella sequenza successiva, l'orchestra esplode di nuovo scatenandosi in una scrittura densa e fragorosa, mentre il coro – trasferito su nastro – mantiene un pedale che funge ininterrottamente da sfondo sonoro. In seguito, nella seconda fase della sequenza, il coro partecipa attivamente, riprendendo le frasi intonate da Giasone, pur senza mai ricoprire un ruolo definito. Come osserva Morazzoni nella sua analisi, il coro, inizialmente in posizione di attesa, «entra per intero dal vivo e partecipa al dolore dei soli appropriandosi, come cassa di risonanza, delle stesse frasi di Giasone»²⁷³. Questo meccanismo di risonanza corale può essere letto alla luce della natura stessa di Giasone che si pone come riflesso ed emanazione della psiche di Medea. In questo senso, il coro, riprendendo le sue parole, continua ad agire come ulteriore rifrazione del mondo interiore di Medea, ribadendone la centralità assoluta all'interno della drammaturgia dell'opera. L'analisi della scrittura corale rivela, anche sul piano musicale, una stretta affinità con la linea vocale di Giasone: le parti dei soprani, contralti e tenori presentano infatti una somiglianza formale con quella del controttenore, mentre i bassi si limitano a sostenere una nota pedale.

Giunti alla sequenza quinta della terza parte, si ripresenta la dimensione madrigalistica della scrittura corale in quanto essa tenta di evocare con le sue linee vocali l'immagine poetica della luna suggerita dal testo: «la luna si ritira...il vento soffia senza rumore...», attraverso un'intonazione immersa in un'atmosfera estremamente rarefatta, sospesa e quasi immobile, connotata così da un carattere onirico e notturno. Le note appaiono lunghissime, la frase è distribuita su valori dilatati rafforzando così la dimensione visionaria e irrealistica.

Ora, dal momento che le successive sequenze corali non introducono sostanziali variazioni rispetto agli elementi finora analizzati, si ritiene utile volgere – seppur brevemente – l'attenzione all'articolazione vocale del personaggio di Giasone.

²⁷² Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea*, descrizione analitica, cit., p.36

²⁷³ *Ivi*, p.41.

3.4.4 *Giasone come emanazione acustica e psichica di Medea*

Si è precedentemente evidenziato il ruolo peculiare attribuito alla voce di Giasone nella drammaturgia di *Medea*, in cui il personaggio maschile non agisce come controparte autonoma, ma come semplice contraltare vocale delle figure femminili – le tre Medee – e come proiezione, quasi emanazione, della psiche frammentata della protagonista. In tale prospettiva, la sua funzione non risponde a una logica narrativa tradizionale, bensì a un'esigenza strutturale ed espressiva profondamente interiorizzata. È dunque opportuno analizzare alcune sequenze dell'opera in cui tale dinamica appare manifestarsi con particolare evidenza.

Si consideri la prima sequenza della seconda parte, dove per la prima volta si ode la voce maschile, incarnata dal controtenore Andrew Watts: pochi istanti dopo l'ultima sequenza della prima parte, in assenza di alcuna preparazione, irrompe la nuova sequenza, dove le voci di Medea 1 e Giasone si uniscono in una sorta di duetto. È in questo momento che la voce di Giasone, come detto prima, fa la sua prima apparizione nell'opera. Mentre Medea 1 intona su registri acuti la sua invocazione, le parole intonate da Giasone – riferite a una eroica lontananza, emergono in virtù del contrasto timbrico tra le due voci. Tuttavia, se già sul piano verbale Giasone sembrava essere soltanto una proiezione fantasmatica di Medea stessa, tale ipotesi appare validata anche sul piano musicale. La sua linea vocale, infatti, non presenta un disegno autonomo o marcate divergenze strutturali rispetto alle voci femminili. Al contrario, la linea del controtenore sembra assolvere la funzione di controparte timbrica, senza assumere un'identità musicale realmente distinta. Ciò è ulteriormente suggerito dalla descrizione della partitura, secondo cui «i due solisti entrano in scena sulla stessa situazione sonora». Ne risulta quindi una presenza vocale sospesa e ambigua, priva di una reale autonomia e che sembra agire come riflesso – acustico e psichico – della protagonista.

Come osserva Petazzi, «la presenza di Giasone non dà luogo a un conflitto, a un contrasto o a un dialogo. Non è un antagonista, musicalmente non ha un ruolo differenziato, sembra una proiezione del dolore, del lirismo, della disperazione di Medea²⁷⁴». Inoltre, anche le diverse voci della protagonista – pur simbolicamente e timbricamente differenziate – condividono sovente la medesima tessitura. A proposito della scrittura vocale, il compositore dichiara che «non ci sono grandi differenze neanche

²⁷⁴ Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.107.

nella parte di Giasone. Le voci si intersecano, alla fine fanno un quartetto, determinano un incontro, una osmosi, in cui converge tutta la liricità»²⁷⁵, creando così una trama sonora unificata, dove l'intelligibilità delle parole stesse diminuisce in favore di una dimensione espressiva interiore e più astratta.

Una specifica indicazione in partitura fornita da Guarnieri, “quasi falsetto”, conferma questa volontà di rendere la voce di Giasone una presenza indefinita, sfocata, quasi priva di consistenza fonica. Emblematico è, in tal senso, il passaggio «come un sogno sfocato», dove la voce maschile si riduce a una nota tenuta, mentre il soprano prosegue la propria linea. Lo stesso accade nel frammento «il tuo sguardo ferisce tra i riflessi di questa dimora», in cui la voce di Giasone riemerge brevemente prima di perdere definizione e permanere in uno stato sospeso, come in una quiete irreali. In seguito, mentre il soprano si fissa su una nota lunga, anche la voce del controtenore si sfuma progressivamente, rarefacendosi fino a confondersi con la massa sonora del coro e dell'orchestra.

In linea con la visione di Giasone quale contraltare vocale e psichico di Medea, va presa in esame la terza sequenza, in cui il controtenore riprende il medesimo testo già cantato nella prima, senza introdurre significativi elementi di novità. Morazzoni, infatti, definisce questo intervento un «soliloquio malinconico²⁷⁶» in quanto Giasone non dialoga con Medea – ora anche il soprano tace – ma si manifesta come presenza evanescente, quasi meccanica, coerente con la sua natura di figura proiettiva e interna alla soggettività della protagonista.

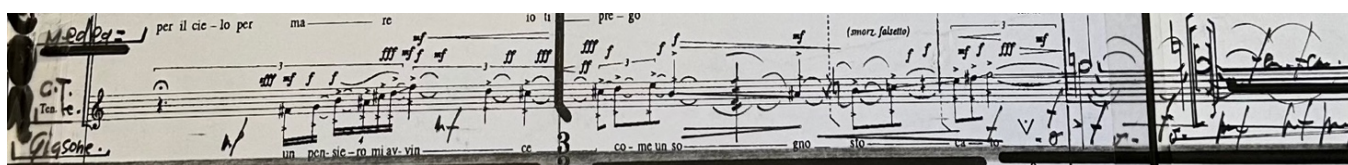


Figura 13 - Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte seconda, sequenza 3, p.14.

Nella decima sequenza, verso la fine, ricompare la voce di Giasone, il cui intervento si limita a richiamare l'immagine solare del primo incontro con Medea, ponendosi quindi come linea secondaria rispetto al canto predominante di Medea 2, vero fulcro espressivo di questa sequenza. L'ingresso di Giasone, caratterizzato dalla ripetizione quasi

²⁷⁵ Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.107.

²⁷⁶ Morazzoni, *Adriano Guarnieri, Medea*, descrizione analitica, cit., p.32.

meccanica del frammento testuale «e con ciò l'amore» non introduce nessuno sviluppo narrativo, bensì contribuisce a costruire una dimensione evocativa e sospesa.

In prossimità della conclusione della prima sequenza della terza parte, riemerge la voce di Giasone, mentre le voci femminili si arrestano su una nota tenuta, creando uno spazio sonoro sospeso. In questo momento Giasone introduce il riferimento ai figli, espresso in un momento di tenerezza. La sua linea vocale si presenta cantabile e lineare, con un profilo lirico e disteso. Tuttavia, il suo intervento solistico è di breve durata: riemergono infatti le due Medee – soprano e contralto – che riprendono il discorso musicale reiterando l'evocativa frase pasoliniana «la mia religione era un profumo».

Nella quarta sequenza della terza parte, Giasone si presenta nuovamente come controparte vocale maschile rispetto alla linea del soprano, instaurando con lei un dialogo lirico. La voce del controtenore si pone qui come manifestazione interna, riflesso o risonanza emotiva che si intreccia con quella di Medea. In questo passaggio, tuttavia, Giasone assume un rilievo particolare: l'intero impianto orchestrale, infatti, interviene a sostegno della sua emissione, amplificandone la presenza sonora. Pur restando ancorato alla dimensione di proiezione psichica della protagonista, Giasone sembra dunque assumere – seppur temporaneamente – una centralità, soprattutto quando richiama la figura dei figli. Tale evidenza non si traduce però in un avanzamento narrativo, ma si manifesta come intensificazione timbrica e affettiva del mondo di Medea.

Capitolo 4. Dal suono allo spazio fino al video: itinerari drammaturgici nella *Medea* di Guarnieri

In seguito all'analisi della componente vocale di *Medea* condotta nel precedente capitolo – intesa non come veicolo narrativo ma come sostanza fonica nella sua cantabilità materica – intendo ora esaminare lo spazio come parametro drammaturgico altrettanto decisivo. Le questioni della voce e dello spazio, infatti, nel teatro musicale contemporaneo appaiono inscindibili: la collocazione delle voci, la loro proiezione e moltiplicazione attraverso il *live electronics* si presentano come strategie drammaturgiche capaci di generare senso, di ridefinire la percezione dell'evento e modellare l'esperienza dello spettatore. In questa cornice, risulta particolarmente significativa la riflessione di Stefano Lombardi Vallauri sulla voce “mediatizzata”, ovvero sulla voce quale strumento più esposto a processi di mediazione tecnologica, come «microfonazione, filtraggio, alterazione, deformazione, amplificazione, compressione, dislocazione»²⁷⁷. La voce, così trasformata, non si limita a trasmettere un testo, ma si iscrive in uno spazio acustico e visivo stratificato, dove l'identità corporea dell'interprete si intreccia con la sua immagine mediale, generando una condizione di “doppio” che ridefinisce la tradizionale equazione corpo-presenza²⁷⁸.

Lo spazio, in questo orizzonte, cessa dunque di essere mera cornice scenografica per farsi elemento strutturale della composizione, parametro al pari del ritmo o del timbro. Si tratta di uno spazio polisemico, che si estende oltre i confini architettonici del teatro per includere tanto la dimensione acustica e visiva quanto quella simbolica e immaginativa²⁷⁹.

Il presente capitolo si propone quindi di indagare le modalità attraverso cui la regia del suono e la regia teatrale concorrono a definire il dispositivo spettacolare di *Medea*: da un lato, la spazializzazione sonora e la trasformazione timbrica degli strumenti operata in

²⁷⁷ Stefano Lombardi Vallauri, *La voce mediatizzata*, a cura di Stefano Lombardi Vallauri e Marida Rizzuti, Mimesis Edizioni, Milano, 2019, p.10.

²⁷⁸ Cfr. *La voce mediatizzata*, cit., p.22.

²⁷⁹ Il ricorso alla spazializzazione del suono non costituisce un fenomeno esclusivamente teatrale: esso attraversa trasversalmente la musica del Novecento, coinvolgendo ambiti cameristici, sinfonici ed elettroacustici. Tra gli esempi più significativi si possono ricordare gli esperimenti pionieristici di Edgard Varèse, in particolare il *Poème électronique* (1958), concepito per un'installazione di Le Corbusier all'Expo di Bruxelles, e i lavori di Karlheinz Stockhausen, tra cui il celebre *Gesang der Jünglinge* (1956), nei quali la proiezione spaziale del suono diviene elemento costitutivo del processo compositivo.

tempo reale; dall'altro, la costruzione scenica e la drammaturgia visiva affidata a Corsetti e alle proiezioni di Iaquone. In questo intreccio, lo spazio non si limita a ospitare l'azione, ma diviene matrice generativa, luogo in cui si trasformano i rapporti tra voce, corpo e immagine, ridefinendo i confini tra scena e platea, tra realtà fisica e proiezione mediatizzata.

La riflessione si articola in più nuclei: il concetto di spazio nel teatro musicale contemporaneo; l'eredità di Nono e le pratiche di *live electronics*; la specificità di *Medea*, con il PalaFenice come "spazio compositivo" e la corporeità degli interpreti come dispositivo scenico; il riferimento al linguaggio cinematografico e, infine, il video inteso come vero e proprio spazio performativo, capace di trasformare l'esperienza dello spettatore.

4.1 Lo spazio come parametro drammaturgico nel teatro musicale contemporaneo

In continuità con l'impostazione metodologica adottata nei capitoli precedenti – dedicati rispettivamente all'analisi del testo verbale e a quella vocale di *Medea* – è opportuno innanzitutto offrire al lettore una contestualizzazione storico-artistica di ampio respiro relativa al concetto di spazio all'interno del teatro musicale e, più in generale, nella prassi teatrale. Tale spazio non è da intendersi unicamente come luogo fisico della scena e della rappresentazione, ma come dimensione complessa, estesa oltre i confini diegetici, che include l'intero ambiente performativo²⁸⁰: dal pubblico alle aree liminali o interstiziali dell'evento teatrale. Fabrizio Cruciani osserva che «lo spazio del teatro è un insieme complesso che non si può ridurre alla somma di scenografia e architettura teatrale», aggiungendo, con particolare riferimento al teatro del Novecento, come esso sia privo di «convenzioni culturali fissate in statuti di rappresentazione (una idea di teatro fondamentalmente univoca)», e come sperimenti una pluralità di spazi teatrali, intesi sia come luoghi fisici sia come costruzioni immaginative²⁸¹.

²⁸⁰ Le categorie diegetico ed extra-diegetico, originariamente sviluppate nell'ambito degli studi cinematografici e narratologici, risultano qui funzionali a distinguere, rispettivamente, un mondo interno alla diegesi – ossia lo spazio della rappresentazione, potenzialmente estendibile oltre i confini del palcoscenico tradizionale – da un mondo extra-diegetico, ovvero esterno alla storia narrata e privo di diretta pertinenza con essa.

²⁸¹ Fabrizio Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Gius. Laterza & Figli, Bari-Roma, 1992, pp.3-4.

Tale prospettiva comprende, nel teatro musicale in senso stretto ma non solo, l'analisi delle modalità con cui i suoni si muovono, si distribuiscono e si organizzano nello spazio polisemico della scena – sia attraverso configurazioni statiche e focalizzate, sia mediante traiettorie mobili e dinamiche. A partire dal secondo Novecento e nei primi decenni del XXI secolo, questi processi hanno infatti determinato profonde trasformazioni, richiedendo una revisione sostanziale delle categorie estetiche, percettive e drammaturgiche ad essi connesse. Il processo di trasformazione radicale che aveva investito tutti gli elementi costitutivi dell'opera tradizionale – dalle modalità testuali, alle nuove tecniche di emissione vocale, fino alle innovazioni strumentali e timbriche – ha inevitabilmente coinvolto anche la categoria dello spazio. All'interno della più ampia dinamica di disgregazione e di superamento del modello operistico, si colloca anche il rifiuto dei paradigmi spaziali e teatrali ereditati dalla tradizione, non solo sul piano drammaturgico, ma anche nella loro concreta dimensione architettonica.

In questo nuovo orizzonte, lo spazio scenico del teatro musicale si apre a configurazioni inedite, divenendo luogo di interazione fra elementi acustici, visivi e tecnologici. Alle tradizionali coordinate della messa in scena si intrecciano, in un rapporto strutturale e non meramente accessorio, le potenzialità offerte dalle tecnologie elettroacustiche – come il *live electronics* e le pratiche di spazializzazione sonora – e quelle mediali, quali l'impiego di proiezioni, immagini e video. Questi dispositivi non si limitano a decorare o commentare l'azione, ma ne ridefiniscono la morfologia percettiva e drammaturgica, instaurando una scena multimediale in cui lo spazio diviene, a tutti gli effetti, un parametro compositivo autonomo.

La scena, in tale prospettiva, si trasforma progressivamente in uno spazio espressivo multidimensionale e polisemico, una condizione che non deriva unicamente dall'uso crescente dei nuovi *media*, alimentato da un inarrestabile progresso tecnologico che gli artisti non potevano ignorare, ma che scaturisce anche dalla profonda ridefinizione degli elementi fondanti dell'opera lirica: tempo, spazio, gesto e voce. Questi ultimi, soggetti a mutamenti radicali, vedono ridefinite le proprie funzioni all'interno della costruzione drammaturgica, dando vita a un campo espressivo capace di sovvertire e ricombinare le pratiche comunicative tradizionali, e manifestandosi sulla scena come una sostanziale riorganizzazione dello spazio teatrale stesso²⁸².

²⁸² Cfr. *Introduzione*, in *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale*, cit., p. XXVII.

In tale contesto, assumono rinnovata pertinenza le riflessioni del già citato Hans-Thies Lehmann circa la riconfigurazione dell'elemento spaziale nel teatro postdrammatico. Riprendendo il paradigma della cosiddetta svolta performativa, lo studioso osserva come anche la categoria dello spazio abbia subito una trasformazione radicale. Tale mutamento si manifesta, in primo luogo, nella progressiva riduzione della distanza fisica e simbolica tra attori e spettatori: basti richiamare le esperienze, già menzionate, del *Living Theatre*, in cui lo spettatore abbandona la propria condizione di fruitore passivo per assumere ruolo attivo, partecipando in qualità di co-attore. In questo senso, lo spazio scenico cessa di porsi come entità metaforico-simbolica, per assumere una natura metonimica: esso non rinvia primariamente a un altrove fittizio, bensì si offre come porzione concreta e tangibile di realtà, priva di cornici illusorie e restituita nella sua quotidianità. Come afferma Lehmann: «It turns from a metaphorical, symbolic space into a metonymic space [...]. In his sense of a relationship of metonymy or contiguity, we can call a scenic space metonymic if it is not primarily defined as symbolically standing in for another fictive world but is instead highlighted as a part and continuation of the real theatre space»²⁸³.

Ora, tornando al panorama italiano, Marco De Marinis ha sottolineato come l'impiego dello spazio quale elemento drammaturgico rappresenti la vera e rivoluzionaria innovazione del teatro del Novecento²⁸⁴. In linea con questa visione, Lorenzo Mango invita a considerare lo spazio scenico quale componente strutturale della drammaturgia, superando la sua tradizionale concezione di mera cornice illustrativa. In un'epoca in cui viene meno la centralità di un referente forte come il testo letterario, lo spazio assume la funzione di principio organizzatore della rappresentazione²⁸⁵.

Questa trasformazione si riflette anche nelle modalità di concezione e costruzione dello spazio scenico, il quale da entità unitaria si frammenta in un complesso mosaico di strutture, elementi scenotecnici, spazi luminosi e sonori, articolati secondo principi di scomposizione e montaggio affini alle tecniche cinematografiche, come si avrà modo di riscontrare anche nello stesso caso di *Medea* opera-video nei prossimi paragrafi. Non a caso, già negli anni Trenta del Novecento il regista russo Vsevolod Mejerchol'd teorizzava una sorta di "cineificazione" del teatro, vale a dire l'integrazione «del cinema

²⁸³ Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, cit., p. 151.

²⁸⁴ Cfr. Marco De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2000, p.33.

²⁸⁵ Cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica*, cit., p.172.

e soprattutto dei suoi principi tecnici e linguistici»²⁸⁶ all'interno del linguaggio scenico teatrale. Con l'integrazione dei media cinematografici nel teatro si amplia così la dimensione scenica, permettendo di dislocare l'azione diegetica in spazi separati e di configurare modalità di fruizione basate sull'intreccio tra presenza attoriale e immagini mediate. Si pensi, solo per limitarci a pochi ma efficaci esempi, a *La faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare* (1967) – esordio teatrale di Leo De Berardinis e Perla Peragallo –, che configurava la scena come compresenza di attori fisicamente sul palco e immagini filmiche, proiettate su più schermi e integrate dall'uso di microfoni e amplificatori. Parimenti, si richiama il caso del *Giulio Cesare* (1997) di Romeo Castellucci, dove la sperimentazione visiva giungeva fino alla proiezione in tempo reale delle corde vocali di un attore, riprese mediante sonda endoscopica, ridefinendo radicalmente il rapporto tra corpo, immagine e spazio scenico.

4.1.1 Musica come spazio abitabile: la lezione di Nono e la continuità con Guarnieri

La riflessione circa il luogo deputato alla rappresentazione – dunque all'esistenza dell'evento teatrale musicale – inteso nella sua dimensione acustica e performativa, trova un antecedente estremamente significativo nell'opera di Luigi Nono. Nel 1981, infatti, il compositore veneziano avvia la stesura di *Prometeo. Tragedia dell'ascolto*, concepita per solisti vocali e strumentali, coro misto, 4 gruppi strumentali e *live electronics*. In vista della realizzazione dell'opera, Nono affida all'architetto Renzo Piano il compito di progettare e costruire uno spazio musicale appositamente pensato per l'esperienza percettiva proposta da *Prometeo*. Così Renzo Piano realizza una struttura lignea modulare e smontabile, concepita non come elemento scenografico, ma come vero e proprio strumento musicale architettonico²⁸⁷. Collocata all'interno della chiesa veneziana di San Lorenzo nel settembre del 1984, questa “arca” incarna pienamente la metafora dell'arcipelago elaborata da Massimo Cacciari – autore della selezione dei testi che costituiscono l'opera –, ovvero un insieme di isole sonore non percepibili nella loro globalità visiva, ma esperibili unicamente attraverso l'ascolto. In tale conformazione, il pubblico si trova immerso nello spazio sonoro, circondato dagli esecutori. La struttura, realizzata in legno lamellare e articolata su tre livelli di passerelle, con pannelli intercambiabili destinati a modulare la propagazione acustica, evoca tanto l'interno della

²⁸⁶ Cruciani, *Lo spazio del teatro*, cit., p. 145.

²⁸⁷ Cfr. <https://buromilan.com/progetto/spazio-musicale-prometeo/>

carena di un'imbarcazione quanto la cassa armonica di un liuto, rafforzando l'idea di uno spazio sonoro vivo, risonante e dinamico. Essa, scrive Michele Girardi, «ospitava il pubblico, e navigava in un immaginario arcipelago, costituito dalle cinque "isole" che seguono in partitura all'ampio prologo. In questo modo si realizzava la saldatura tra l'esperienza visiva e quella acustica»²⁸⁸. In questo senso, si può affermare che la struttura progettata da Piano rappresenti una concreta traduzione di "musica come spazio abitabile" e di architettura come strumento musicale²⁸⁹.

Per meglio indagare la relazione tra suono e spazio nel pensiero compositivo di Nono – rapporto che avrà un impatto decisivo anche sull'elaborazione teorica di Guarnieri – è opportuno soffermarsi brevemente su alcune riflessioni inerenti al concetto di spazio scenico, inteso come necessità di superamento delle convenzioni dell'opera tradizionale. Considerazioni che si trovano articolate nel saggio già menzionato *Per un nuovo teatro musicale*, dove Nono individua alcuni presupposti radicati nella tradizione teatrale e musicale, con l'intento di sottoporli a una revisione critica e di sovvertirne le strutture portanti. Fra essi si possono ricordare, in particolare:

- distacco fisso e differenziato, su due piani, tra pubblico e scena, come in una chiesa tra fedeli che assistono e l'officiante che celebra;
- le due dimensioni dell'opera, visiva e sonora, realizzate in primitività di rapporto, per cui "vedo quello che ascolto, e ascolto ciò che vedo";
- l'elemento scenico-visivo, forma luce colore, statico in funzione meramente illustrativa della situazione cantata;
- unico centro focale prospettico sia per l'elemento visivo che sonoro; di conseguenza: possibilità di utilizzazione del rapporto spazio-tempo bloccata²⁹⁰

A partire dalla prima delle istanze individuate da Nono, emerge con chiarezza l'urgenza di rovesciare la condizione di passività dello spettatore, che il compositore stesso riconduceva a un retaggio della prassi rituale cattolica, connotata da un assetto gerarchico e statico. Per il compositore veneziano diventa imprescindibile allora l'emancipazione da

²⁸⁸ Michele Girardi, *Il teatro musicale in Italia tra il 1980 e il 1990*, cit., p.125.

²⁸⁹ Cfr. Luigi Manzoni, "Musique en tant qu'espace habitable. L'"arche" de Renzo Piano pour le Prometeo de Luigi Nono (1983-1984)", testo pubblicato in Giordano Ferrari (a cura di), *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, Parigi, L'Harmattan, 2006, pp. 209-222.

²⁹⁰ Luigi Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, cit., p. 255.

un modello percettivo centrato su un unico punto focale prospettico. Ciò implica, da un lato, il superamento della frontalità e rigidità visiva attraverso la scelta o la progettazione di spazi scenici alternativi ed eterodossi; dall'altro, la ridefinizione dello spazio sonoro mediante la dislocazione e mobilità delle fonti acustiche, resa possibile grazie all'impiego delle tecnologie elettroacustiche. In tale prospettiva, diventa fondamentale superare il paradigma della centralizzazione acustica, introducendo la possibilità di utilizzare una pluralità di sorgenti sonore distribuite in differenti punto dello spazio teatrale, così da ampliare le potenzialità percettive e drammaturgiche dell'evento performativo.

Lo stesso Nono riconosce esplicitamente una linea di continuità tra la propria ricerca spaziale e la prassi dei cori spezzati sviluppatasi nel Cinquecento a Venezia. Un riferimento che si ritrova anche nel pensiero compositivo di Guarnieri, il quale, come sottolinea Favaro, si rifà anch'egli alle «sperimentali composizioni create presso e per la Basilica di San Marco a Venezia durante il più maturo Rinascimento da musicisti come Adrian Willaert o Andre e Giovanni Gabrieli»²⁹¹. Le pratiche dislocanti e di riverberazione del suono che tali composizioni mettevano in atto, grazie alle morfologie architettoniche di determinate chiese, si rivelano dunque straordinariamente attuali ed eseguibili in contesti contemporanei. Anzi, ancor di più, continua Nono, sono possibili nelle esperienze teatrali degli anni Sessanta del Novecento, quando tali possibilità di dislocazione del suono si sono amplificate in maniera esponenziale grazie allo sviluppo delle tecnologie elettroacustiche, le quali consentono non solo di amplificare le fonti sonore, ma anche di trasformarle in tempo reale.

Nono individua nel modello dell'opera tradizionale europea una struttura sostanzialmente gerarchica e centralizzata, fondata sull'unicità della fonte sonora e visiva e su un rapporto tra pubblico e scena di carattere liturgico. L'aggettivo "statico" da lui utilizzato non va inteso come sinonimo di passività assoluta, dal momento che anche la liturgia cattolica prevede momenti di partecipazione dell'assemblea (ad esempio il canto o la comunione), ma come riferimento a un impianto teatrale rigidamente determinato e unidirezionale. È in questa prospettiva che egli afferma:

Ad una concezione essenzialmente statica-teologica dell'opera tradizionale europea (unico fuoco visivo – unica sorgente sonora – rapporto liturgico tra pubblico e scena, il tutto rigidamente determinato [...] si sostituisce una

²⁹¹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p. 81.

concezione dinamica di relazioni cangianti (maggior ricchezza di dimensioni e di elementi per la composizione teatrale – conseguente ampliamento della capacità attiva del pubblico – fonti visive e sonore diffuse e possibili in tutta la sala – conseguente liberazione del rapporto spazio-tempo [...])²⁹²

Lo spazio, pertanto, non è più inteso quale elemento neutro o semplice contenitore dell'evento sonoro, ma assurge a parametro strutturale e imprescindibile del processo compositivo. Emblematico, in tal senso, è quanto affermato dallo stesso Guarnieri, il quale ha dichiarato come la propria riflessione creativa prenda avvio – ancor prima della concezione dei suoni – dalla dimensione spaziale, almeno nella sua proiezione immaginifica, considerata come elemento generativo dell'intero processo creativo²⁹³.

Nel processo di spazializzazione del suono, dunque, si ripropone la continuità ideale tra l'esperienza compositiva di Nono e quella di Guarnieri. Continuità messa in rilievo questa volta da Anna Maria Morazzoni in un saggio dedicato al rapporto tra musica e spazio²⁹⁴, in cui sottolinea come il compositore mantovano, fin dalla sua prima *Medea* in forma di opera-film – in cui le sezioni vocali dal vivo erano concepite in alternanza con materiali registrati su nastro – si sia accostato alla lezione di Nono, assimilandone i principi fondanti e, al contempo, ne abbia ampliato ulteriormente le potenzialità grazie alle nuove opportunità offerte dal procedere della tecnica.

Il percorso intrapreso da Guarnieri – sulla scia dell'esperienza di Nono e, più in generale, delle sperimentazioni del Novecento – verso una drammaturgia fondata sull'interrelazione tra suono e spazio conosce una prima, fondamentale tappa in *Orfeo...cantando tolse...* (1994), articolato in dieci azioni liriche per voci, voci su nastro, orchestra e *live electronics*. In tale contesto la spazializzazione non si pone come semplice effetto acustico, ma assurge a principio costitutivo e strutturante dell'intera architettura compositiva.

²⁹² Nono, *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, cit., p.259.

²⁹³ Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p. 79.

²⁹⁴ Cfr. Anna Maria Morazzoni, *La musica e lo spazio*, in *Figure dello spazio*, FrancoAngeli, Milano, 2000, pp.145-155.

4.2 *Live electronics* e spazializzazione: continuità e trasformazioni da *Orfeo... cantando tolse... alle tre cantate*

Prima di prendere in esame *Medea*, è infatti necessario considerare alcune tappe fondamentali della produzione di Guarnieri, nelle quali i principi di spazializzazione e di elaborazione elettroacustica trovano progressiva definizione e consolidamento.

Nel solco della continuità che collega l'elaborazione teorica di Nono alla ricerca di Guarnieri, si pone al centro dell'attenzione la nozione di "spazio sonoro", strettamente connessa e in dialogo con il concetto di "suono spaziale" formulato da Nono per *Prometeo*, e destinata ad assumere un ruolo fondamentale sia nella riflessione teorica sia nella prassi compositiva di Guarnieri. Contributo teorico decisivo proviene ancora una volta dalla penna di Favaro, la quale delinea lo spazio sonoro come entità complessa, dinamica e polisemica, la cui natura non si esaurisce nella dimensione acustica. Esso, osserva l'autore, può essere concepito in una prospettiva bifronte: da un lato come spazio che accoglie e risuona, dall'altro come suono che si fa esso stesso spazio, rivelando una propria intrinseca spazialità, fino a configurarsi come fenomeno che implica lo spazio quale elemento costitutivo e strutturante della sua stessa identità²⁹⁵.

Nell'*Orfeo* di Guarnieri l'impiego del *live electronics* determina una profonda trasformazione dello spazio architettonico – nella prima rappresentazione, il Teatro Poliziano di Montepulciano – che viene riconfigurato quale luogo privilegiato di un teatro musicale in cui la dimensione spaziale acquisisce una pregnanza squisitamente drammaturgica. Tale esito si realizza attraverso un articolato insieme di azioni sonore e strategie di dislocazione che trasformano lo spazio in chiave polisensoriale, rendendolo capace di attivare simultaneamente diversi canali percettivi dello spettatore:

L'edificio che ospita questo teatro e queste musiche viene percepito dallo spettatore – attraverso lo sguardo e l'ascolto, ma anche altre sensazioni vibratorie, percettive, prossemiche e sensoriali – come un'esperienza totalmente inedita proprio sul piano di un coinvolgimento sorprendente delle facoltà immaginative, emotive e al tempo stesso fisiche, corporee e materiali più concrete²⁹⁶.

²⁹⁵ Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.80.

²⁹⁶ *Ivi*, p. 91.

In questo senso, si può affermare che nella prassi compositiva di Guarnieri lo spazio assume la funzione di parametro compositivo vero e proprio, non riducibile a semplice contenitore neutro o a superficie frontale, bensì concepito come una dimensione sferica e immersiva, capace di avvolgere l'ascoltatore da una pluralità di direzioni simultanee. Il *live electronics*, dunque, consente non solo di amplificare e diffondere il suono, ma anche di modellarlo in tempo reale, determinandone traiettorie, riverberi, dissolvenze, variazioni. Si crea così uno spazio acustico dinamico, al contempo abitato e abitabile, nel quale ogni evento sonoro viene collocato e trasformato secondo una logica drammaturgica globale.

In *Orfeo* – così come accadrà anche per *Medea* – la regia del *live electronics* è affidata al Centro Tempo Reale di Firenze, con Nicola Bernardini e Alvisè Vidolin. Ed è proprio a partire dal coinvolgimento quest'ultimo che è possibile ricondurre l'esperienza di Guarnieri all'eredità di Luigi Nono. Nella produzione noniana, infatti, l'elaborazione in tempo reale si strutturava mediante procedimenti quali: amplificazione attiva, proiezione nello spazio, traslazione nel tempo, trasposizione d'altezza, filtraggio e trattamento incrociato²⁹⁷.

Ai fini della presente analisi, assumono particolare rilievo i primi due procedimenti individuati da Vidolin: l'amplificazione e la proiezione nello spazio. Attraverso l'amplificazione, infatti, anche i suoni normalmente inudibili possono essere resi percepibili, modificandone la dinamica e la collocazione spaziale. La catena elettroacustica costituita da microfono, amplificatore e altoparlante consente difatti di trasportare il suono a distanza e di proiettarlo verso direzioni differenti.

Come osserva lo stesso Vidolin:

Grazie all'amplificazione i rapporti dinamici vengono completamente ribaltati: il coro che canta sempre in pianissimo [riferendosi a *Das atmende Klarsein*] risulta soggiogato dalla potenza di un flauto che riempie dinamicamente lo spazio con tavolozze timbriche sempre nuove, con deboli sonorità che diventano oggetti di primo piano: soffi che da velati diventano esplosioni, colpi sordi o sonori simili a tamburi, suono quasi puri in pianissimo

²⁹⁷ Tali modalità operative sono documentate dallo stesso Vidolin nel contributo *Con Luigi Nono*, presentato in occasione del Festival Internazionale di Musica Contemporanea del 1993 per la Biennale di Venezia, Edizione Ricordi, pp. 42-47.

che si trasformano in mille particelle eoliche o ancora in polifonie multifoniche che dal registro grave raggiungono quello acuto²⁹⁸.

Le prassi elettroacustiche sviluppate da Vidolin nella collaborazione con Nono – in particolare l’amplificazione attiva e la proiezione spaziale – costituiscono un patrimonio tecnico e concettuale che trova nuove declinazioni nell’incontro con Guarnieri. È, come già osservato, con *Orfeo cantando...tolse...* che tali principi vengono per la prima volta assunti e trasformati in funzione di un impianto drammaturgico radicalmente personale, caratterizzato dall’assenza di una narrazione lineare e dal rifiuto della teatralità tradizionale fondata sull’azione scenica dei personaggi. Come afferma perentorio lo stesso compositore, «la vera drammaturgia teatrale la produce lo spazio con il *live*, e non una teatralità retorica di personaggi che vanno avanti e indietro sulla scena»²⁹⁹. Nelle composizioni di Guarnieri, infatti, le voci e i suoni – sottoposti a trattamenti elettroacustici e dislocati nello spazio – si configurano come presenze mobili e cangianti, capaci di ridefinire di volta in volta i confini tra scena e platea.

Il progetto di spazializzazione concepito da Bernardini e Vidolin per l’*Orfeo*, come rileva Favaro, prevedeva la collocazione di otto altoparlanti lungo il perimetro della sala, così da circondare il pubblico e generare un ambiente acustico immersivo. A ciascun elemento vocale o strumentale veniva assegnata una propria linea di spazializzazione, che ne consentiva il controllo puntuale della traiettoria sonora e ne definiva il movimento nello spazio secondo una logica drammaturgica³⁰⁰.

Come evidenziato nello schema ricostruito dal musicologo Enrico Girardi³⁰¹, i movimenti dei suoni nello spazio seguivano traiettorie differenziate: il canto di Orfeo ed Euridice era caratterizzato da percorsi circolari, tracciati in senso sia orario che antiorario; la chitarra elettrica, sia nella parte dal vivo sia nei materiali su nastro, presentava movimenti frontali e retrostanti, alternando avanzamenti e arretramenti nello spazio (avanti e indietro); il contrabbasso e il flauto, invece, erano associati a movimenti aleatori, talora lenti, talora rapidi, che introducevano elementi di imprevedibilità e varietà percettiva.

²⁹⁸ Alvise Vidolin, *Il suono mobile*, in *Con Luigi Nono*, Ricordi, La Biennale di Venezia, 1993, p.43.

²⁹⁹ Comunicazione personale inviata dal compositore a Roberto Favaro, in *Parola, spazio, suono*, cit., p.79.

³⁰⁰ Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p. 104.

³⁰¹ E. Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi*, cit., pp.54-55.

Da tale struttura emerge chiaramente come il disegno spaziale si fondi su coppie di strumenti o voci, ciascuna delle quali legata a un proprio percorso sonoro specifico, associato a una linea di diffusione dedicata. La spazializzazione, in tal modo, non si presenta come mero effetto sonoro, ma come dispositivo strutturale capace di ampliare e potenziare la dimensione drammaturgia dell'opera.

Come sostiene lo stesso E. Girardi, «in *Orfeo* la spazializzazione elettronica fornisce alla drammaturgia dell'opera quella gestualità dinamica (il movimento del suono nello spazio) che ad essa mancava. Proietta, per dirlo in altri termini, la circolarità del suono guarnieriano in una dimensione fisica che, gestualizzandolo, lo trascende»³⁰².

Nel decennio successivo, Guarnieri sviluppa e affina in maniera sistematica le proprie strategie di spazializzazione sonora attraverso un ciclo di cantate: *Quare tristis* (1994), *Pensieri Canuti* (1999) e *Passione secondo Matteo* (2000). Tutte e tre prevedono l'impiego del *live electronics*, curato dal Centro di Sonologia Computazionale dell'Università di Padova, con la regia del suono affidata a Bernardini e Vidolin. Ciascuna cantata rappresenta un avanzamento significativo nella sperimentazione tra suono, spazio e tecnologia, costituendo un laboratorio in cui l'elaborazione elettronica in tempo reale si integra con la scrittura musicale e l'architettura del luogo performativo. La dislocazione delle fonti sonore costituisce il principio cardine: le voci dei soli, il coro e gli strumenti non sono più vincolati a un punto fisso nello spazio scenico o orchestrale, ma disseminati in modo da creare traiettorie sonore multiple e incrociate. L'interazione tra suono vivo e suono trattato genera così un ambiente sonoro ibrido, in cui la dimensione fisica dell'esecuzione si intreccia con quella immaginifica e virtuale del trattamento elettroacustico. La drammaturgia che ne scaturisce si fonda sull'osmosi costante tra il dentro e il fuori scena: il canto visualizzato e tangibile sulla scena dialoga con le voci acusticamente presenti ma non visibili, collocate altrove, generando un *continuum* che dissolve le barriere tradizionali tra palcoscenico, sala e memoria interiore. In questo senso, le *Tre cantate* rappresentano un laboratorio privilegiato in cui Guarnieri consolida la propria concezione dello "spazio sonoro" come dimensione polisemica, capace di unire architettura, tecnologia e immaginazione in un unico flusso espressivo.

Quare tristis – cantata su testo di Giovanni Raboni per soprano, tenore, coro femminile, due gruppi strumentali a doppio coro, due tube in sala, amplificazione e spazializzazione elettronica – rappresenta una tappa di volta nella ricerca guarnieriana

³⁰² E. Girardi, *Il teatro musicale italiano oggi*, cit., p.53.

verso una concezione del movimento sonoro più complessa e articolata. L'esecuzione, avvenuta nella chiesa di Santo Stefano a Venezia, si fondava su un progetto, documentato da Favaro, che prevedeva la distribuzione di quattordici diffusori acustici non soltanto lungo il perimetro dello spazio ma anche al centro dell'edificio, così da realizzare un trattamento spaziale complesso che include proiezioni incrociate di voci, diffusione "a pioggia" del suono, oltre ai «movimenti trasversali, circolati, battenti, aleatori, insieme ai riverberi, ai ritardi e alle modificazioni timbriche assegnati ai vari strumenti»³⁰³. Tale organizzazione realizza ciò che Morazzoni ha definito "contrappunto spaziale", ossia l'ampliamento e lo spostamento elettronico di voci e strumenti rispetto alla loro posizione originaria, secondo percorsi e densità stabilite in partitura³⁰⁴.

Pensieri Canuti – per soli, coro, due ensemble a doppio coro di due tromboni distribuiti in sala e live electronics – segna un ulteriore avanzamento nella sperimentazione spaziale di Guarnieri. Presentata al Mozarteum di Salisburgo, in essa la spazializzazione si espande a una dimensione "globale": sei diffusori sono collocati lungo il perimetro della platea e altri sei attorno alla galleria, in configurazione simmetrica, realizzando – come rileva Favaro – una distribuzione avvolgente e omogenea che valorizza l'intera volumetria della sala³⁰⁵.

La Passione secondo Matteo – cantata su testi di Pasolini, Raboni e tratti dal Vangelo di Matteo, per soli, coro ed ensemble – infine, rappresentata nella Basilica di San Marco a Milano, amplia ulteriormente il dispositivo spazializzante, impiegando venti altoparlanti distribuiti lungo le navate laterali. Qui Guarnieri progetta movimenti sonori «longitudinali, periodici, indipendenti, avanti-indietro», ma anche «aleatori», oppure «diffusi a pioggia con percorsi rapidi aleatori»³⁰⁶.

Roberto Calabretto, sulla base delle indicazioni e degli appunti forniti dallo stesso Vidolin, descrive in dettaglio le tecniche impiegate³⁰⁷: dall'amplificazione trasparente – che simula gli echi naturali della sala – alle amplificazioni attive e agli schemi di spazializzazione differenziati per ogni sezione (soli, coro ed ensemble), fino alla trasformazione dal vivo di specifici strumenti (trombe, flauti, archi, grancassa, cavi d'acciaio) e all'uso di pedali elettronici e riverberi controllati in tempo reale.

³⁰³ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.106

³⁰⁴ Cfr. Morazzoni, *La musica e lo spazio*, cit., p.152.

³⁰⁵ Favaro, in *Parola, spazio, suono*, cit., p.106.

³⁰⁶ *Ivi*, p. 107.

³⁰⁷ Calabretto, *Adriano Guarnieri e Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini e la musica*, cit., pp.212-218.

Le tre cantate, considerate nella loro successione, mostrano come il *live electronics* assuma nel pensiero compositivo di Guarnieri una funzione autonoma e parallela rispetto alla scrittura musicale della partitura, configurandosi come una “seconda partitura” capace di estendere, trasfigurare e persino trasformare il materiale acustico originario. A partire da queste esperienze, il trattamento elettronico diviene mezzo privilegiato di trasformazione timbrica in tempo reale, anticipando soluzioni che troveranno piena maturazione in opere successive come *Medea* opera-video.

4.3 La spazializzazione in *Medea*: traiettorie sonore e *live electronics* come “partitura parallela” alla scrittura musicale

Con *Medea*, presentata al PalaFenice di Venezia nel 2002, Guarnieri porta a compimento la ricerca avviata con *Orfeo...cantando tolse...* e sviluppata nelle tre cantate, elaborando un impianto sonoro e spaziale di natura immersiva e globale. L’opera-video è infatti costruita a partire da una concezione dello spazio come cassa di risonanza estesa, capace di accogliere e modellare traiettorie sonore lineari e trasversali che, intrecciandosi, generano configurazioni complesse e mutevoli, dando vita a densità sonore variabili e stratificate³⁰⁸.

È lo stesso Guarnieri ad asserire come l’esperienza musicale contemporanea non possa più ridursi a una trasmissione frontale e unidirezionale, ma si presenti invece come un «modellarsi del suono e dunque della scrittura musicale, dentro uno spazio sferico, che interagisce acusticamente, direttamente con lo stesso spazio fisico»³⁰⁹. Le tecnologie elettroniche, infatti, permettono di modellare in tempo reale traiettorie sonore, trasformare timbri, generare riverberi e proiezioni che amplificano la percezione fisica e psichica dello spazio. Lo spazio drammaturgico si espande così oltre i confini tradizionali, investendo l’intera architettura del luogo performativo. Il contesto architettonico del PalaFenice, realizzato in via provvisoria sull’isola del Tronchetto dopo l’incendio del Teatro La Fenice nel 1996, ha giocato un ruolo determinante nella definizione di tale progetto. Come racconta il regista Giorgio Barberio Corsetti, la struttura del PalaFenice si rivelò straordinariamente coerente con la natura dell’opera-video, potenziandone la dimensione immersiva e amplificando la relazione con il pubblico in sala: «Medea ha

³⁰⁸ Cfr. Petazzi, *Un mondo onirico*, cit., p.101.

³⁰⁹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.90.

bisogno di spazio e di aria. Considerando il posizionamento di trombe, tromboni e flauto contrabbasso in sala, le trasformazioni e la spazializzazione dei suoni, i video e le proiezioni, in un teatro tradizionale tutto ciò sarebbe troppo invadente. Poi a me piace il PalaFenice, l'ampiezza della sua struttura, la sua vulnerabilità da tendone da circo»³¹⁰, affermava Corsetti sulla prima assoluta nel 2002, osservando la peculiarità e l'eterodossia del luogo scelto per la messa in scena di *Medea*. L'edificio, di grandi dimensioni e lontano dal tradizionale modello di teatro a ferro di cavallo, presentava un impianto rettangolare con platea a gradinate orientate verso il palcoscenico. Tale conformazione ha reso possibile la costruzione di tre palchi distinti e rialzati, destinati rispettivamente a coro, orchestra e solisti, tutti costantemente amplificati e sottoposti a interventi di spazializzazione, secondo un principio di connessione globale che investe ogni famiglia vocale e strumentale. Il PalaFenice, allora, non si pone come cornice neutra e asettica, ma come elemento costitutivo della drammaturgia. *Medea*, infatti, «è pensata – e diviene infine ciò che è, ciò che è stata in quei giorni di rappresentazione – in virtù di quel preciso edificio architettonico, dei suoi vari ambienti e delle diversificate funzioni teatrali specifiche, delle sue proporzioni volumetriche, delle forme plastiche e geometriche»³¹¹. In tal modo, l'opera definisce la propria identità estetica e performativa in relazione diretta con le irripetibili circostanze di quelle serate della rappresentazione, in quel determinato spazio teatrale e grazie al contributo di tutti i suoi interpreti.

Il rifiuto di una concezione convenzionale dello spazio scenico si traduce anche nell'abolizione della rigida separazione tra scena e pubblico. Guarnieri disloca gli interpreti in posizioni eterodosse: tra il pubblico, talvolta all'interno della sala o lungo i margini della scena. A essi, come si avrà modo di vedere nel prossimo paragrafo, possono essere richiesti specifici movimenti fisici e gestuali, a conferma di una concezione del suono come evento insieme corporeo e spaziale.

Come osserva Favaro, l'impiego di circa venti altoparlanti e oltre sessanta microfoni ha reso possibile non solo l'amplificazione del suono, ma anche il suo movimento nello spazio in stretta connessione con l'andamento musicale. Ne deriva che la spazializzazione non può essere ridotta a mero effetto direzionale, né a un semplice incremento della resa acustica, bensì va considerata come dispositivo capace di ridefinire radicalmente la percezione sonora e, di conseguenza, l'esperienza dell'ascolto³¹².

³¹⁰ Giorgio Barberio Corsetti, *Una bellezza terribile*, in *Medea*, programma di sala, cit., p.157.

³¹¹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.91.

³¹² *Ivi*, p.112.

In questa direzione appare illuminante la distinzione proposta da Bernardini e Vidolin, autori della regia del suono di *Medea* (2002). Essi precisano infatti come nell'opera siano stati adottati due diversi livelli d'intervento: da un lato l'amplificazione trasparente, volta a simulare la risposta acustica di uno spazio architettonico reale e a potenziarne la resa; dall'altro, la spazializzazione vera e propria, intesa come collocazione della sorgente acustica in una posizione differente rispetto a quella occupata fisicamente³¹³. Quest'ultima operazione, applicata selettivamente a specifici nuclei timbrici (come gli ottoni, le percussioni, il flauto contrabbasso e il coro) ha permesso di generare traiettorie mobili e configurazioni sonore dinamiche, dissolvendo la coincidenza immediata tra fonte e suono trasformando così la percezione dello spazio teatrale. Inoltre, è fondamentale ricordare che questi movimenti del suono nello spazio non sono arbitrari, ma seguono percorso e velocità strettamente determinati dalla scrittura musicale. Le traiettorie sonore sono infatti concepite in relazione organica all'articolazione della partitura: ciascun suono assume velocità, direzioni e accelerazioni differenti, generando un dinamismo spaziale che rispecchia e al tempo stesso amplifica l'andamento musicale. In questo senso, la regia del *live electronics* si presenta come una vera e propria "partitura" parallela, che procede in stretto dialogo con quella musicale del compositore.

Il compositore stesso, infatti, afferma:

Il *live electronics*, grazie anche alla sapienza di Alvisè Vidolin, forma una partitura che si interseca a quella musicale [...] la pagina si realizza compiutamente con il *live electronics*, regolato da una vera e propria scrittura contrappuntistica, che dà vita non ad effetti, ma ad un percorso ad intreccio in rapporto alle note scritte. Sulla base della partitura scritta viene costruita una sovrastruttura *live* che fa da contrappunto a quella musicale, che in rapporto a questa costruisce percorsi diversi, come in un gioco di specchi³¹⁴.

In *Medea*, osservano Bernardini e Vidolin, «la maggior parte dei suoni si muovono nello spazio seguendo una vera e propria drammaturgia»³¹⁵, evidenziando come la spazializzazione sia principio costitutivo del discorso musicale e scenico, intimamente connessa alla costruzione dello spazio drammatico e immaginativo, generato

³¹³ Cfr. Bernardini e Vidolin, *Note di Live Electronics*, in *Medea*, programma di sala, cit., p.159.

³¹⁴ Adriano Guarnieri in Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.111.

³¹⁵ Bernardini e Vidolin, *Note di Live Electronics*, cit., p.159.

nell'ascoltatore proprio grazie alle traiettorie sonore manipolate in tempo reale dal *live electronics*.

Prima di entrare nel merito degli interventi curati da Bernardini e Vidolin, è necessario ricostruire la genesi del processo di ideazione e costruzione della partitura di *live electronics*, facendo riferimento alle loro stesse testimonianze³¹⁶. Il metodo di lavoro si avvia con una fase preliminare in cui il compositore, in stretta collaborazione con i *sound designers*, è chiamato a definire il ruolo dell'elettronica all'interno della partitura. Tale momento iniziale consiste innanzitutto nel delineare l'ambiente esecutivo³¹⁷ del *live electronics*, che costituisce la cornice tecnica e operativa entro cui verranno successivamente sviluppati gli interventi di spazializzazione e diffusione sonora.

Una volta delineato l'ambiente esecutivo nella sua configurazione generale, il passo successivo consiste nell'individuazione delle modalità di ripresa microfonica, nella definizione della disposizione degli altoparlanti e, soprattutto, nella progettazione della spazializzazione. Quest'ultima prende forma a partire dalle indicazioni del compositore, spesso espresse attraverso immagini metaforiche, le quali vengono poi tradotte in soluzioni tecniche dai curatori della regia del suono.

³¹⁶ *Ivi*, pp.157-160.

³¹⁷ Come ha chiarito Alvisè Vidolin in un saggio dedicato agli ambienti esecutivi, contenuto in *I profili del suono. Scritti sulla musica elettroacustica e la computer music* (1987), un ambiente esecutivo può essere definito come un insieme di elementi hardware e software in grado di trasformare i dispositivi elettroacustici e informatici in una vera e propria "macchina per suonare". Le sue caratteristiche non sono neutre, ma dipendono strettamente dalle scelte compositive e linguistiche che lo orientano: esso infatti reagisce in tempo reale all'azione degli esecutori, traducendo ogni gesto – sia quello sonoro del solista, sia quello manuale della regia – in una molteplicità di variazioni applicate ai parametri di trasformazione del suono, scandite in precisi istanti temporali. In questa prospettiva, l'ambiente esecutivo non è soltanto un supporto tecnico, ma diviene parte integrante della scrittura musicale, poiché concorre a definire la natura stessa dell'opera e la sua modalità di interazione con lo spazio scenico.

Guardando al piano strutturale sonologico (fig.14) predisposto al PalaFenice di Venezia, si nota una dislocazione di altoparlanti lungo l'intero perimetro della sala, volta a costruire un campo acustico circolare capace di avvolgere lo spettatore in un'esperienza immersiva e pluridirezionale. Come afferma infatti lo stesso compositore, «sono previste anche traiettorie di scontro, ad esempio quattro sonorità più altre quattro che si scontrano al centro, oppure dall'alto al basso, ci sono linee ellittiche verticali, c'è una proiezione pluridimensionale nello spazio che coinvolge sempre la materia sonora»³¹⁸.

Come accennato sopra, alcuni gruppi di strumenti in particolare vengono sottoposti a processi di spazializzazione mirata: tra questi, il flauto contrabbasso, gli ottoni e poi il coro, ciascuno con traiettorie specificamente pensate in relazione alla partitura. Particolarmente significativo è il trattamento riservato al flauto contrabbasso, strumento che – come osserva Favaro – viene sottoposto a una molteplicità di movimenti: lente oscillazioni lungo due lati contrapposti della sala, percorsi a zig-zag dal fondo verso il proscenio e viceversa, variazioni aleatorie nella durata e nella direzione, fino a spostamenti che simulano un allontanamento progressivo³¹⁹. A questo proposito, Bernardini e Vidolin precisano:

Così il flauto contrabbasso, collocato fisicamente alle spalle del pubblico, in diverse pagine della partitura deve essere mosso con ritmo periodico lungo i due lati del teatro con due movimenti simultanei alternati (avanti-indietro). In altre pagine il suo suono viene proiettato staticamente sul lato opposto del teatro, dietro il palcoscenico, oppure sopra la testa del pubblico e ancora, come nel finale, allontanandosi lentamente come se stesse uscendo dal teatro stesso³²⁰.

Un trattamento altrettanto significativo è riservato ai tromboni, la cui dislocazione in punti eterodossi della sala – sia lungo i lati che al centro della platea – contribuisce a definire un sistema di propagazione perimetrale che non soltanto delimita lo spazio acustico, ma ne ridisegna continuamente le geometrie. Come sostiene il compositore stesso, confermandone l'importanza cruciale, i tromboni: «delimitano ora lo spazio, ora l'armonia, hanno sempre un compito primo, di proiettare uno stato d'animo, oltre a

³¹⁸ Guarnieri in Petazzi, *Visioni di Medea* cit., p.112.

³¹⁹ Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.112.

³²⁰ Bernardini e Vidolin, *Note di live electronics*, cit., p.159.

delineare la forma della sezione»; essi, inoltre «modificano la loro traiettoria, non sono mai ripetitivi, ma in continuo divenire, pur rimanendo la base, l'architrave della grande struttura formale»³²¹.

Anche in questo caso, le traiettorie prevedono movimenti direzionali precisi, secondo Favaro: «quattro movimenti circolari indipendenti (due in senso orario, due in senso antiorario, con quattro tempi lenti diversi), quattro movimenti espressivi indipendenti spazio e tempo, sperimentazione di controllo del movimento in base al gesto dell'esecutore, quattro movimenti aleatori indipendenti di spazio e tempo organizzati a zone escludendo la zona in cui suona il trombone»³²². E, prosegue il compositore stesso, delineando la mobilità stessa dei tromboni e la loro estrema duttilità: «cambiano modo di scrittura, che diventa a volte mottettistica, a volte sono imitativi, a volte sono epicentri puntati con effetto di rimbalzo nello spazio del suono gravitazionale. Non è una base ferma come una colata di cemento; ma una base in continuo fermento e modifica, che fa un po' da tessuto connettivo»³²³.

Le trombe, disposte invece su pedane rialzate a metà sala e divise in due gruppi ai lati del pubblico, ovvero su «due postazioni a specchio battente»³²⁴, privilegiano movimenti trasversali, proiettando il suono sopra le teste degli spettatori. Le loro traiettorie sono determinate in funzione diretta della dinamica esecutiva, producendo un effetto di attraversamento che intensifica la percezione tridimensionale dello spazio acustico. A tal proposito Bernardini e Vidolin specificano:

Le otto trombe, divise in due gruppi e collocate a mezza sala ai lati del pubblico, su alte pedane, privilegiano i movimenti trasversali del suono passando sopra la testa degli ascoltatori con velocità di movimento dipendenti dalla dinamica dell'esecuzione. I quattro tromboni, anch'essi collocati nel mezzo della platea, seguono movimenti individuali e molto differenziati³²⁵.

Accanto agli ottoni, anche il coro riveste un ruolo centrale nel disegno spaziale di *Medea*. Lungi dall'essere trattato come massa sonora statica, esso viene sottoposto a un processo di continua dislocazione acustica: le voci, captate dai microfoni, sono proiettate in punti

³²¹ Guarnieri in Petazzi, *Visioni di Medea* cit., p.111.

³²² Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.112.

³²³ Guarnieri in Petazzi, *Visioni di Medea* cit., p.112.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Bernardini e Vidolin, *Note di Live Electronics*, cit., p.159.

della sala differenti rispetto alla loro collocazione reale – spesso fuori scena – generando un effetto di moltiplicazione e smaterializzazione della sorgente vocale. A questo trattamento dal vivo si affianca inoltre l'impiego di registrazioni su nastro.

Favaro sottolinea come i procedimenti tecnici adottati in merito prevedano il «controllo di dinamica, amplificazione trasparente, amplificazione avvolgente, spazializzazione frontale, movimento orario (soprani e contralti) e antiorario (tenori e bassi); lontano-vicino»³²⁶, evidenziando la varietà di soluzioni attraverso cui il coro diviene presenza sonora cangiante, ora radicata nello spazio scenico, ora dilatata in un orizzonte acustico indefinito.

Come osservano Bernardini e Vidolin:

Il coro ha ovviamente un ruolo di primo piano ed i suoi movimenti nello spazio sono particolarmente curati. Alcuni esempi sono: il passaggio graduale dall'amplificazione trasparente che fa sentire il coro nella sua posizione fisica ad un lento movimento attorno al pubblico suddiviso per soprani, contralti, tenori e bassi, ognuno dei quali segue traiettorie e tempi diversi per allontanarsi lentamente in una sorta di spazio infinito³²⁷.

L'elaborazione corale si inserisce dunque in un più ampio disegno che fa della spazializzazione un principio costitutivo della drammaturgia musicale. All'interno di questa cornice si inserisce l'analisi puntuale dei processi di spazializzazione che caratterizzano *Medea*: una trama di traiettorie sonore e di interventi elettronici che, sequenza dopo sequenza, contribuisce a plasmare la drammaturgia musicale e scenica dell'opera.

4.3.1 Spazializzazione e live electronics in Medea: lettura critica sulla base dell'analisi di Morazzoni

La descrizione analitica di Morazzoni vista nel precedente capitolo – questa volta riletta sotto la lente della spazializzazione – consente di ricostruire con precisione l'articolazione del disegno sonoro di *Medea*, restituendo la complessità di un progetto in cui lo spazio

³²⁶ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.112.

³²⁷ Bernardini e Vidolin, *Note di Live Electronics*, cit., p.160.

acustico non funge da semplice supporto alla scrittura, ma si configura come principio generativo e strutturante dell'intera architettura musicale guarnieriana.

Già nelle prime sequenze della prima parte emerge con chiarezza il ruolo del *live electronics*, che interviene nel modellare la materia sonora e proiettarla nello spazio. La sequenza iniziale si fonda infatti su un suono perno del flauto contrabbasso, attorno al quale si addensa la «concertanza 'acustico-spaziale'»³²⁸ di trombe, tromboni in sala e cavi d'acciaio. Nella seconda sequenza – mentre la voce leggera intona l'invocazione ai figli e ai loro baci – l'espansione circolare dei quattro tromboni raggiunge la massima ampiezza e altezza, trasformando l'intervento strumentale in un flusso avvolgente e mobile³²⁹. Nella terza, in cui le tre Medee, collocate in punti distanti, innalzano grida rivolte al sole, alla luce e ai figli, l'orchestra si proietta in tutte le direzioni, generando una situazione di collasso acustico che permane come sfondo immutabile. La sequenza sesta, interamente corale e con l'esplicito richiamo al mito, accentua questo carattere con una traiettoria sonora trasversale e circolare: le percussioni emergono con forza crescente, mentre le trombe amplificano la percezione di un vortice sonoro dirompente, potenziato dal *live electronics*³³⁰. La settima sequenza, in cui Medea 2 menziona i fiori da portare alla nuova sposa, rappresenta uno dei momenti di maggiore elaborazione spaziale: come nota Morazzoni, «i tromboni hanno un mottetto a 4 parti spazializzato che si alterna e si interseca con voci e strumenti in scena. In questo modo lo spazio del palcoscenico e della sala viene riempito 'a suono radente'»³³¹. Una nuova configurazione compare nell'ottava sequenza, in cui le trombe incidono lo spazio con ottave trasversali e i tromboni intensificano un contrappunto per «impulsi rabbiosi»³³², una sorta di traduzione spaziale del sentimento d'ira. Nella sequenza nona, mentre avviene la supplica del contralto, le parti strumentali si intrecciano con movimenti sinusoidali mentre il coro si stratifica in un velo ondulatorio che, pur collocato frontalmente, evita ogni rigidità. Scrive infatti Morazzoni che il coro «risponde a Medea con un secondo velo corale (il primo alla sequenza 5) stratificato dall'alto al basso frontalmente, però con una plasticità interna in modo da non determinare un muro frontale, ma appunto un velo in movimento ondulatorio»³³³. Il culmine della prima parte si realizza nella decima sequenza, dove

³²⁸ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.23.

³²⁹ *Ivi*, p.24.

³³⁰ *Ibidem*.

³³¹ *Ivi*, p.26.

³³² Cfr. *Ivi*, p.27.

³³³ *Ivi*, p.28.

ottoni e percussioni si intrecciano in un dialogo serrato, intensificato da risonanze metalliche che invadono l'intero spazio acustico. La spazializzazione si espande su tutte la dimensione sonora, generando una «stratificazione polifonica errante e senza soluzioni di continuità»³³⁴. Nella medesima sequenza, l'elettronica proietta la voce del flauto contrabbasso come entità autonoma sul palcoscenico, mentre il pianoforte in scena accompagna il lirismo di Medea 2.

Con l'avvio della seconda parte dell'opera, segnata dall'ingresso di Giasone che allude al sogno sfocato, la spazializzazione si espande ulteriormente: la prima sequenza è dominata dalla densa concertazione dei tromboni in una nuova espansione sonora, mentre la conclusione della sequenza è segnata, come in tutte le altre, da un progressivo dilatarsi del tempo: gli impulsi ritmici si rarefanno fino a trasformarsi in linee sinusoidali, conducendo alla grande espansione conclusiva³³⁵. Nella terza sequenza, il movimento delle voci di Medea 1 e Giasone (in scena) rivolte l'una agli elementi naturali e l'altra all'eroica lontananza, diventa sinuoso e ondulante, mentre il coro, stratificato su nastro, contribuisce ad ampliare la profondità timbrica. Proseguendo, nella sequenza quarta il flauto contrabbasso e i tromboni disegnano battimenti orizzontali, sopra i quali soli e coro «proiettano sullo sfondo una fascia di 'luce canora' tenuta»³³⁶, creando una sorta di abbaglio sonoro proprio nel momento in cui il coro dà avvio all'invettiva contro Giasone. La sesta sequenza, momento di richiamo all'albero del vello d'oro, amplia ulteriormente la spazialità con gli ottoni che si dispongono su linee orizzontali e si aprono a ventaglio, creando densi spessori. La decima sequenza suggella questa sezione con il canto sinuoso di Medea 2 e Giasone «avvolto dalle 5 linee del mottetto strumentale con i loro impulsi battenti»³³⁷, fino a quando la voce leggera si sofferma sulla parola "incontro", alludendo al ricordo dell'uomo.

Nella terza parte dell'opera, in un momento di forte tensione sonora, il trattamento spaziale raggiunge il massimo grado di radicalità: la prima sequenza si apre con lo stridore dei cavi d'acciaio che invadono l'intero spazio acustico, seguiti da vocalità corali nuovamente trasferite su nastro. La seconda sequenza costituisce un velo verticale di voci corali e strumenti che, nell'evocare la notte diventa assimilabile a un sipario sonoro, dove

³³⁴ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.30.

³³⁵ Cfr. *Ivi*, p.31.

³³⁶ *Ivi*, p.33.

³³⁷ *Ivi*, p.37.

«gli intervalli delle linee si muovono ondeggianti come pieghe morbide»³³⁸, mentre nella terza le trombe, attraverso il *live electronics*, proiettano il suono diagonalmente, accompagnate da boati circolari generati da cavi e lastre d'acciaio³³⁹. La spazializzazione, in questo caso, non solo moltiplica i punti di emissione, ma ridisegna l'intera percezione dello spazio teatrale. Nella settima sequenza, mentre le tre voci femminili invocano i figli e Giasone nuovamente la dimensione onirica del sogno, flauto contrabbasso e violoncello concertano linee sinuose intorno alle voci, mentre l'ottava e la nona vedono l'orchestra, e soprattutto le percussioni, esplodere in «boati vertiginosi, espansi circolarmente, come fossero piene di ira» per poi invece dissolversi in un «vuoto irreal, sia acustico sia simbolico»³⁴⁰. L'ultima sequenza conclude l'opera con un collasso acustico-spaziale di coro e orchestra che, progressivamente disgregandosi, si dissolve in un «alone sonoro generale»³⁴¹ dal quale riaffiora, infine, soltanto la voce leggera, incapace ormai di percepire gli elementi della sua antica terra, ultimo residuo in un paesaggio acustico irreal e sospeso, emblema della smaterializzazione della presenza vocale.

Da un'analisi, seppur condotta in forma sintetica, dei processi di spazializzazione in *Medea* risulta evidente come ogni intervento di elaborazione elettronica sia finalizzato non soltanto ad evocare determinati stati emotivi, ma anche a sollecitare una proiezione dello spazio che, oltre alla sua dimensione fisica, si dispiega quale costruzione immaginifica, destinata a essere percepita e interiorizzata dallo spettatore. In questo senso, allora, per Guarnieri lo spazio non si esaurisce nella sua dimensione fisica o scenica, ma si estende in una più complessa configurazione di “spazio drammatico”, ovvero, come riporta Favaro, uno spazio «virtuale, interiore, astratto, visionario, onirico – inteso come idea di ambienti, luoghi, atmosfere e situazioni che si generano però nella percezione immaginativa dello spettatore»³⁴². Ne consegue che, oltre al movimento delle traiettorie sonore nello spazio, occorre riconoscere il manifestarsi di una «spazialità drammaticamente connotata che ne deriva, che ne è lo scopo poetico, che ne qualifica la ragion d'essere e che, in ultima istanza, più di tutto coinvolge pienamente la sensibilità emotiva e immaginativa dello spettatore»³⁴³.

³³⁸ *Ivi*, p.39.

³³⁹ Cfr. *Ibidem*.

³⁴⁰ Cfr. Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.43.

³⁴¹ *Ivi*, p.44.

³⁴² *Ivi*, p.127.

³⁴³ Favaro, *Parola, spazio suono*, cit., p.127.

In *Medea*, le traiettorie sonore – che seguono le ragioni della musica, ovvero della prima partitura – concorrono infatti a determinare percezioni di accelerazione, sospensione o dilatazione, modellando la drammaturgia del tempo in stretta relazione con la spazialità acustica. La spazializzazione, dunque, non opera soltanto come strategia di dislocazione acustica, ma si pone come vero e proprio principio drammaturgico, capace di generare ambienti immaginativi, ridefinendo così l'intera esperienza estetica.

4.4 La dislocazione degli interpreti nello spazio e la centralità del gesto corporeo in *Medea*

Si è già accennato all'uso innovativo e radicale dello spazio scenico da parte di Guarnieri, concepito nella sua accezione più estesa. Tale radicalità si manifesta nella dislocazione degli interpreti in punti eterodossi della sala teatrale, sovvertendo la tradizionale dicotomia palcoscenico-buca orchestrale: le voci possono emergere dal pubblico stesso, gli strumentisti collocarsi ai margini o alle spalle della platea, fino a rendersi del tutto invisibili allo sguardo dello spettatore, definendo così una modalità di ascolto acusmatica. A questa molteplicità di collocazioni, già prevista in partitura, si accompagnano le indicazioni puntuali relative a movimenti e gesti specifici per gli interpreti, che non hanno funzione illustrativa, bensì contribuiscono alla creazione di quello spazio drammatico immaginativo di cui si è detto in precedenza. La prescrizione di gesti e posture fisiche all'interno della partitura stessa non mira a un effetto mimetico o narrativo, bensì a intensificare la dimensione drammatica dello spazio. Per Guarnieri, come già detto, la drammaturgia non obbedisce a una logica narrativa, ma trova origine e significato nella «collocazione delle voci in scena, fuori scena o tra il pubblico, non per raccontare una vicenda, ma per evocare situazioni espressivi, riflessi onirici, memorie, in un tempo sospeso»³⁴⁴. In questo senso, i movimenti corporei agiscono come veri e propri dispositivi compositivi, in grado, in questo caso, di guidare con la loro gestualità una determinata spazializzazione.

La novità di *Medea*, dunque, risiede nell'integrazione, all'interno di un unico disegno drammaturgico, di tre dimensioni complementari: la collocazione fisica degli interpreti, la gestualità corporea e la spazializzazione elettronica del suono. Le indicazioni

³⁴⁴ Paolo Petazzi, *Prefazione* in Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.10.

in partitura, infatti, non si limitano a stabilire la posizione degli esecutori nello spazio, né a definire – con l’ausilio della partitura del *live electronics* – le modalità di diffusione acustica e le traiettorie generate, ma investono anche la sfera del corpo, prescrivendo movimenti e gesti codificati. In questo senso, come osserva Giordano Ferrari, «peculiarità del teatro è la presenza fisica degli interpreti di fronte, intorno o tra il pubblico. L’interprete, che sia musicista, cantante o ballerino è prima di tutto una presenza umana, un corpo vivo che si muove»³⁴⁵. Oltre alla spazializzazione dei suoni garantita dal *live electronics*, è dunque necessario prendere in considerazione anche la collocazione degli interpreti e la loro gestualità, intesa come corporeità prescritta.

Soffermandosi, per il momento, sulla prima dimensione – vale a dire sulla eterogenea collocazione delle voci e degli strumenti – emerge come essa rappresenti una costante del teatro guarnieriano. Già in *Trionfo della notte*, il coro madrigalistico veniva frequentemente collocato fuori scena, invisibile quindi ma perfettamente udibile per lo spettatore, mentre i solisti erano chiamati a transitare dentro e fuori lo spazio scenico. Una medesima logica si ritrova in *Orfeo...cantando tolse...*, dove la «disposizione delle voci nello spazio è una delle ragioni della teatralità: non importa di chi è la voce, ma importa, ad esempio, che una sia in scena e l’altra dietro»³⁴⁶. Ancora prima, con *Omaggio a Mina*, Guarnieri aveva già messo in discussione la convenzione teatrale, sperimentando un’espansione della scena attraverso la collocazione del soprano in orchestra e della voce leggera in sala. Ne scaturisce una dinamica costantemente mobile tra il dentro e il fuori scena, tra ciò che si offre allo sguardo e ciò che resta occulto, in un’alternanza tra «la concreta visività della fonte sonora vocale come ambiente circoscrivibile, posto sotto il controllo dello sguardo, e l’incalcolabile volumetrica e qualitativa di un luogo altro, fuori controllo, intangibile come può essere una visione onirica o lo spazio indeterminato dell’inconscio»³⁴⁷. In tale prospettiva i suoni, una volta captati e proiettati nello spazio, si emancipano dalla loro collocazione reale – interna o esterna alla scena – producendo un effetto di smaterializzazione e, al tempo stesso, di moltiplicazione. Il suono o la voce, non più ancorata al corpo che la genera, si trasforma così in presenza sonora ubiqua, inscritta

³⁴⁵ Ferrari, *Appunti per un teatro musicale ancora attuale*, cit., p.138. Inoltre, sulla compresenza tra pubblico e performer, si veda *Estetica del performativo. Una teoria estetica del teatro e dell’arte*, di Erika Fischer-Lichte, trad.it. Gusman e Paparelli, Carocci, Roma, 2014.

³⁴⁶ Petazzi, *Un mondo onirico*, cit., p.100.

³⁴⁷ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., pp.88-89.

entro traiettorie mobili e imprevedibili, capaci di ridefinire radicalmente la percezione drammaturgica dello spazio.

Basti pensare alla prima parte di *Medea* opera-video: nella seconda sequenza la voce di Medea 1 (soprano) è collocata fuori scena, così da sottolineare la centralità della prima apparizione in scena di Medea 2 (voce leggera). Poco più avanti, nella quarta sequenza, al soprano è prescritto di cantare direttamente tra il pubblico, oltrepassando così la tradizionale linea di confine tra scena e platea. In altri momenti, come nella settima sequenza, Medea 1 canta nuovamente fuori dal campo visivo, mentre Medea 2 si trova in scena accanto al pianoforte: la spazialità acustica diviene qui strumento drammaturgico, creando una dinamica di dentro/fuori campo che modula l'attenzione e le tensioni emotive. Il canto visualizzato riceve delle suggestioni lontane, provenienti da un altrove non localizzato ma udibile e, al tempo stesso, quello stesso altrove acquisisce concretezza proprio attraverso il canto visibile. In questo senso si comprende appieno quanto osserva Favaro:

Non è solo il canto di dentro che riceve da un altrove espanso le suggestioni vaporose e lontane, auratiche, di linee melodiche cui dare continuità. È lo stesso canto visualizzato che infonde la propria suggestiva concretezza corporea all'evanescenza lontana del coro o dei solisti "fuori campo", i quali spesso partecipano a sussurri diafani, riverberi sfuocati, aloni che si innestano negli epicentri timbrici degli strumenti che completano, diramandone spesso le traiettorie, l'aura di questo sorprendente spazio sonoro³⁴⁸.

La seconda parte dell'opera ribadisce tale logica spaziale: la voce di Giasone, introdotta dapprima sul piano acustico e soltanto in seguito resa visibile, mostra come la dimensione uditiva possa precedere o addirittura prescindere dall'apparizione scenica. La dislocazione delle voci non obbedisce a una sequenzialità narrativa, ma si configura piuttosto come tessuto mobile di presenze e assenze, di corpi in scena e di presenze sonore decentrate, che si giustappongono senza risolversi in un'evoluzione lineare. Anche il coro, spesso registrato e diffuso elettronicamente, contribuisce a questa instabilità, proiettando le proprie traiettorie timbriche in punti diversi della sala: la spazializzazione dei suoni si afferma così come principio capace di smaterializzare il legame tra voce e corpo. In questa prospettiva, le voci nella produzione di Guarnieri non assumono mai il ruolo di

³⁴⁸ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., pp.88-89.

personaggi in senso tradizionale. Come detto nel precedente capitolo, esse si presentano come materia timbrica e fonica, portatrice di risonanze emotive e di riverberi immaginativi. Favaro sottolinea, a questo proposito, come la dislocazione delle voci non segua una logica narrativa, ma sia funzionale alla costruzione di uno spazio immaginativo, onirico:

Le voci sono dislocate in funzione dei riflessi onirici o delle staticità mnestiche di un già avvenuto, di un pregresso che dalla memoria e dal sogno non prende sviluppo direzionato e deterministico ma appunto espansione spaziale nelle varie porzioni del teatro, cioè di quell'articolato spazio scenico strettamente inteso (scena, fuori scena, anche tra il pubblico, come vedremo) che diviene emblema della complessità del magma interiore già tutto compreso all'interno della musica di Guarnieri³⁴⁹.

La terza parte dell'opera porta a compimento il processo di dislocazione vocale già avviato nelle sezioni precedenti. Le voci di Medea 1, Medea 2, Medea 3 e Giasone, nelle sequenze finali, compaiono infatti simultaneamente in scena, ma restano collocate in punti distanti, configurandosi come poli di un campo acustico plurivettoriale. La loro disposizione mantiene un carattere centrifugo, sottolineando la pluralità dei centri vocali. L'ultima sequenza, affidata alla sola voce leggera di Medea 2 intrecciata al coro, non va intesa come conclusione narrativa, ma come suggello della centralità della voce dislocata quale principio generativo e strutturante dell'intero teatro guarnieriano.

La pratica della dislocazione vocale appena considerata si intreccia in modo inscindibile con l'attenzione rivolta al corpo dell'interprete, al quale il compositore prescrive una gestualità precisa e non secondaria. Essa si presenta come un vero e proprio dispositivo drammaturgico che investe lo strumentista, chiamato ad alzarsi in piedi, girarsi, fino a trasformare lo strumento in veicolo di un suono esasperato. In *Medea*, infatti, Guarnieri non si limita a tracciare le linee musicali, ma indica con precisione i movimenti, le posture e le azioni degli esecutori, trasformando il gesto performativo in parte integrante della scrittura.

L'esempio più evidente riguarda gli ottoni, spesso collocati in sala o ai margini dello spazio teatrale: trombe e tromboni, lungi dal restare statici, sono chiamati a sollevarsi in piedi, a voltarsi verso il pubblico, e a muoversi con un atteggiamento definito dallo stesso

³⁴⁹ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., pp.88-89.

compositore scatenato e “jazzistico”. Questa scelta genera una molteplicità di effetti: da un lato, l’amplificazione visiva del suono, poiché l’azione del corpo che si alza e si espone rafforza l’impatto dell’evento acustico; dall’altro, la rottura della convenzione orchestrale tradizionale, che vedeva gli strumentisti confinati a un ruolo invisibile e subordinato. In Guarnieri, al contrario, il gesto dello strumentista diventa parte stessa della scena, spostando il baricentro percettivo dall’orecchio all’occhio, e viceversa.

La stretta relazione tra gesto corporeo e proiezione spaziale è stata commentata anche dagli stessi curatori del *live electronics*, Bernardini e Vidolin, i quali osservano come

in alcune pagine la partitura suggerisce la gestualità ai trombonisti («in piedi», «scatenati», ecc.). In quel caso, la spazializzazione è guidata dai movimenti dei trombonisti stessi. Una telecamera riprende gli esecutori ed un’analisi digitale permette di estrarre dall’immagine in movimento alcuni parametri [cinetici ed espressivi] che controllano la velocità e le caratteristiche espressive della spazializzazione³⁵⁰.

La partitura testimonia in maniera sistematica questa attenzione alla dimensione gestuale. Nella prima parte dell’opera, ad esempio, la terza sequenza indica che «trombe e tromboni in sala si alzano in piedi e si scatenano come una jazz band»³⁵¹, segnalando la volontà di coniugare la fisicità della performance con l’energia del suono. Parimenti, nella sesta sequenza gli stessi strumenti «si alzano in piedi nuovamente» e, poco dopo, «si voltano verso il pubblico, quasi ‘suonandogli sulla testa’»³⁵², dissolvendo la distanza fra orchestra e sala. Tale processo raggiunge un’ulteriore intensificazione nella sequenza ottava, quando i tromboni si esprimono per «‘impulsi rabbiosi’» e la grancassa scandisce battiti frementi «come un cuore agitato»³⁵³.

Analogamente, nella seconda parte dell’opera gli ottoni sono più volte indicati come «frementi e mobili»³⁵⁴, con la prescrizione di alzarsi in piedi e scatenarsi in momenti nodali della drammaturgia sonora. In particolare, nelle sequenze seconda, quarta e sesta, le trombe sono chiamate nuovamente a una condotta performativa esasperata: in piedi, in

³⁵⁰ Bernardini e Vidolin, *Note di Live Electronics*, cit., p.160.

³⁵¹ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.24.

³⁵² *Ivi*, p.26.

³⁵³ *Ivi*, p.27.

³⁵⁴ *Ivi*, p.32.

atteggiamento energetico, producono suoni violenti e travolgenti, che conferiscono al gesto musicale una carica scenica e drammatica dirompente.

La medesima logica drammaturgica si ritrova nella terza parte dell'opera, dove il carattere jazzistico e improvvisativo affidati agli ottoni raggiunge il culmine. Nella terza sequenza, come osserva Morazzoni, Guarnieri prescrive una gestualità che investe in particolare il flauto contrabbasso oltre agli ottoni:

Flauto contrabbasso, tromboni e trombe si alzano in piedi e urlano in maniera con gestualità jazzistica. Le trombe emettono stridori acuti, proiettati elettronicamente in diagonale. I corni rispondono alle trombe con suoni metallici da jazz. Percussioni, cavi e lastre lanciano boati circolari ai bordi dello spazio sonoro³⁵⁵.

La gestualità esasperata degli ottoni riemerge anche nella sequenza quinta della terza parte, dove «i tromboni, in piedi, urlano a canone per ottave», e soprattutto nella sesta sequenza, segnata da una pulsazione primordiale in cui «timpani e grancassa accompagnano il canto con pulsazioni ribattute con le nocche delle dita»³⁵⁶. Dunque, non meno significativa è l'attenzione riservata alle percussioni, che Guarnieri arricchisce di indicazioni capaci di trasformare l'atto strumentale in gesto corporeo: basti pensare, ad esempio, alla quinta sequenza della seconda parte, in cui un «tamburellamento di polpastrelli»³⁵⁷ stratifica il canto, trasformando il suono in un evento corporeo e palpabile, dove il gesto fisico dell'esecutore si riflette direttamente nella qualità sonora prodotta.

Infine, appare significativa la didascalia scenica annotata in partitura nella sequenza ultima dell'opera per Medea 2, nel suo momento estremo di preghiera: “guarda in su, con le mani in ascolto”. Tale indicazione attesta la profonda integrazione tra componente musicale, gesto vocale e dimensione visiva, mostrando come l'elaborazione musicale fosse sin dall'inizio intimamente connessa a una precisa concezione scenica, maturata in modo simultaneo al processo compositivo.

³⁵⁵ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.39.

³⁵⁶ *Ivi*, p.41.

³⁵⁷ *Ivi*, p.34.

4.5 La trasformazione timbrica degli strumenti attraverso il *live electronics*: verso una drammaturgia dell'urlo

L'aspetto forse più significativo del *live electronics* risiede nella sua capacità di trasformare timbricamente il suono dello strumento. Dopo aver considerato i percorsi che il suono compie nello spazio performativo, la collocazione degli esecutori e la loro relativa gestualità, è proprio l'elaborazione timbrica a costituire l'approdo più radicale di questa pratica, ovvero a condurre strumenti verso aree timbriche estranee alla loro identità originaria o a spingerli in territori sonori del tutto immaginari. Non è dunque soltanto lo spazio a essere plasmato dall'elettronica, ma la stessa materia sonora che, in particolare nei lavori successivi all'*Orfeo* sottolinea Favaro, viene trasformata nella sua dimensione timbrica e per così dire materica del suono³⁵⁸.

Un esempio emblematico è costituito dai suoni che, filtrati elettronicamente, assumono la consistenza di "metalli da fonderia", il cui simbolismo è direttamente connesso all'urlo e al grido. Già in *Quare Tristis* Guarnieri aveva sperimentato questa direzione, esaltando, come nota Petazzi, «il violento materismo che in questo pezzo è legato agli ottoni, l'echeggiare di sonorità metalliche che in determinati momenti appare quasi come un urlo»³⁵⁹. Se nelle opere precedenti l'elettronica era stata utilizzata prevalentemente per fini di spazializzazione, a partire dalla cantata sopracitata essa si configura come strumento di metamorfosi timbrica, fino a trovare in *Medea* la sua piena maturazione³⁶⁰.

È poi lo stesso compositore ad affermare come «quasi tutti gli strumenti subiscono trasformazioni in materia grezza, materia vicina al ferro e all'acciaio, in senso però materico, non rumoristico, perché gli intervalli sono percepibili. Così la tromba non è più squillante, ma un filo di rame o d'acciaio. Con altre trasformazioni si arriva ad addensamenti della sonorità, ad esplosioni»³⁶¹.

In *Medea* questa estetica sonora si configura come principio strutturante: la dimensione timbrica, segnata da qualità stridenti e metalliche, diventa veicolo di una drammaturgia fondata sull'urlo e sulla tensione estrema della materia sonora. Questa qualità, già evidente fin dalle battute iniziali di *Medea*, si manifesta nell'uso di materiali

³⁵⁸ Cfr. Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.102.

³⁵⁹ Petazzi, *Un mondo onirico*, cit., p.102.

³⁶⁰ Cfr. Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.111.

³⁶¹ Guarnieri in *Ivi*, p.112.

sonori acuti, metallici, taglienti e rumoristici, i quali contribuiscono alla creazione di un paesaggio sonoro densamente materico, associato a una dimensione di dolore, di violenza espressiva.

In questa prospettiva, il timbro per Guarnieri non è elemento secondario, ma assume un ruolo pienamente strutturale. La predilezione per determinate qualità timbriche si colloca all'interno di un processo compositivo che può essere ricondotto a quell'«idea di emancipazione in generale del “colore” a funzioni strutturali equiparabili a quelle fino a un certo punto attribuite alle altezze e alla loro organizzazione diacronica o sincronica»³⁶². Tale concezione si riflette quindi nell'accurata selezione di strumenti e impasti timbrici nonché della loro trasfigurazione tramite l'utilizzo di tecnologie come il *live electronics*, lungo tutta l'opera incaricato di trasformare i suoni in qualità acustiche metalliche, acciaiose.

Tra le componenti strumentali che maggiormente veicolano tale poetica timbrica, particolare rilievo assume la sezione degli ottoni – in particolare trombe e tromboni – spesso impiegata in modo da generare una sorta di “clangore metallico” amplificato elettronicamente. Il suono degli ottoni, trasformato in tempo reale, acquisisce quindi una qualità fortemente acciaiosa o ferrosa, contribuendo a quella sonorità stridente che definisce l'intero ambiente drammatico di *Medea*. Gli ottoni, afferma il compositore stesso, «mi offrono spessori e volumi magmatici, che posso controllare e accrescere nella loro dimensione materica attraverso il *live electronics*, facendoli diventare ferro, massa, magma o lame, che posso addensare o assottigliare e affilare, passando da un massimo a un minimo di spessore»³⁶³.

Altro nucleo centrale della tavolozza timbrica di Guarnieri è costituito dal gruppo delle percussioni, il cui organico in *Medea* include una vasta gamma di strumenti: timpani, grancasse, gong, tam tam, vibrafoni, Glockenspiel, lastre d'acciaio, cavi d'acciaio, triangoli, campane tubolari, una marimba e un crotalo. Le percussioni vengono così utilizzate – come anche gli ottoni – per costruire uno spazio sonoro fortemente evocativo, carico di tensioni psichiche, a sottolineare quella peculiare atmosfera emotiva di lacerazione e stridore trasversale a tutta l'opera.

Come nota abilmente Favaro, questi «gorgi materici percussivi, destinati a pervadere lo spazio sonoro di riverberazioni dalla straordinaria forza allusiva ed

³⁶² Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.160.

³⁶³ Guarnieri in Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.111.

evocativa, costituiscono un punto fermo, insieme ad altre identità strumentali»³⁶⁴. In questo senso, si può affermare che un aspetto peculiare della scrittura di Guarnieri risieda nel trattamento del rumore come materiale compositivo autonomo. In *Medea*, il rumore viene integrato attraverso l'uso esteso di cavi e lastre d'acciaio, la cui manipolazione genera una materia sonora ruvida, aggressiva, dai connotati industriali. Lunghi dall'essere semplici effetti extra-musicali, queste sonorità divengono dispositivi drammaturgici in grado di restituire acusticamente uno stato emotivo interiore segnato da lacerazione e angoscia.

La centralità dell'elettronica nella nascita di nuovi strumenti trova conferma nelle parole dei suoi stessi curatori, Bernardini e Vidolin, secondo cui

Alcuni strumenti vivono solo grazie all'elettroacustica. Ad esempio il cavo: uno strumento a percussione composto da un grosso cavo di metallo circolare che viene tirato dal percussionista con varie modalità seguendo il dato prescrittivo della partitura. Il cavo in movimento struscia su una lamina di metallo (una lega di ottone) posta di taglio sulla quale è applicato un microfono a contatto. La vibrazione sonora che viene creata dalla frizione del cavo sulla lamina viene amplificata e trasformata timbricamente dall'elettronica dando allo strumento sonorità che spaziano da timbri gravi lunghi simili alla coda di suoni di campane, a sibili acuti con numerose sfumature³⁶⁵.

È ora utile ricordare – come osserva Paolo Petazzi³⁶⁶ – che l'utilizzo dei cavi d'acciaio appare per la prima volta nella produzione guarnieriana in *Passione secondo Matteo*, cantata su testi in parte tratti anch'essi da Pier Paolo Pasolini. L'ispirazione per tale soluzione acustica nasce dalla visione di una scena del film *Il Vangelo secondo Matteo* di Pasolini, in cui il rumore metallico dei cavi della croce, nel momento della crocifissione, si intreccia con la musica di Johann Sebastian Bach. Scrive infatti Petazzi:

Da qui è venuta a Guarnieri l'idea di far uso di due cavi d'acciaio che girano passando attraverso una lastra di lamiera e sfregandola producono un suono che viene amplificato dal microfono: lo stridore così prodotto è una presenza

³⁶⁴ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.165.

³⁶⁵ Bernardini e Vidolin, *Note di Live Electronics*, cit., p.158.

³⁶⁶ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.185

sonora apocalittica, determinante anche nella brusca chiusa, di inesorabile, lacerante violenza (assai diversa dalla trasfigurazione che concludeva la cantata precedente) quando i cavi vengono scagliati di botto³⁶⁷.

Quel suono stridente, drammatico, carico di tensione simbolica viene assunto da Guarnieri come modello acustico da trasfigurare in chiave compositiva, fino a diventare, in *Medea*, cifra timbrica ricorrente, associata a specifiche condizioni psichiche. Ecco come tali sonorità disturbanti, dissonanti e abrasive rappresentano a livello sonoro determinate condizioni emotive interiori, assumendo dunque una funzione espressiva. Concetto sottolineato anche da Favaro, quando afferma che

I rumori rappresentano sonoramente – e rendono perciò udibili nella loro essenza tragica – determinate condizioni emotive interiori o di contesto più generale, scavano nel profondo, scendono negli abissi della condizione umana, riportano in superficie uno stridere sommerso, esternano l’urlo di dolori molteplici e diversificati, ma sempre con una funzione apocalittica, cioè disvelatrice³⁶⁸.

L’esperienza di ascolto che ne deriva è immersiva e perturbante, capace di scuotere in profondità attraverso l’urgenza e la brutalità del suono stesso.

Alla luce di quella che si è definita una drammaturgia dell’urlo, con le sue sonorità metalliche e “da fonderia”, l’analisi descrittiva di Morazzoni viene qui riletta quale chiave privilegiata per indagare le sequenze più emblematiche di questa peculiare estetica timbrica e materica. Particolare attenzione sarà rivolta ai continui riferimenti lessicali alla dimensione urlante e metallica, in parallelo alle considerazioni desunte dall’ascolto diretto e allo studio della partitura. Sarà inoltre approfondita la categoria dell’urlo, sia nella sua manifestazione vocale che strumentale, considerata all’interno di una prospettiva interpretativa più ampia.

Sin dal principio dell’opera, la sequenza iniziale viene definita da Morazzoni come «situazione urlante»³⁶⁹ conferita proprio dalle trombe che suonano come metalli, dai tromboni e dai cavi d’acciaio. Nella sequenza successiva, invece, sono viole e violoncelli

³⁶⁷ Petazzi, *Un mondo onirico*, cit., p.105

³⁶⁸ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.188.

³⁶⁹ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p. 23.

a perpetrare uno «stridore lamentoso»³⁷⁰, insieme alle voci soliste. Nella terza sequenza della prima parte, assume particolare rilievo il ricorrere della categoria sonora dell'urlo, qui declinata su più livelli timbrici: le voci soliste si dispiegano in un «collasso acustico-spaziale», le trombe emergono con «urla iperacute» e gli interventi di cavi e lastra d'acciaio generano sonorità come «da fonderia»³⁷¹. L'intera sequenza si presenta come una vera e propria situazione urlante, in cui vocalità e tessuto orchestrale convergono nella costruzione di un climax sonoro esasperato.

In questo contesto urlante – che rinvia alle considerazioni sviluppate nel capitolo precedente sulla voce – si può cogliere un'affinità con il pensiero di Steven Connor che, nel saggio *Beyond words. Sobs, Hums, Stutters and Other Vocalisations*, indaga la natura ambigua e paradossale dell'urlo. Lungi dall'essere puro suono, il grido è definito come «pura asserzione», ovvero come forza espressiva della parola spinta oltre – o al di fuori – delle sue strutture linguistiche convenzionali, poiché «un grido sembra sempre in eccesso rispetto a colui che lo emette»³⁷², configurandosi come emissione vocale che sembra provenire da un altrove.

Applicando questa prospettiva alla partitura di Guarnieri, l'urlo – sia nelle voci che negli strumenti – si pone come manifestazione acustica dello stato psichico della protagonista, dando così espressione al dramma interiore e trasformando lo spazio scenico in uno spazio onirico, visionario e simbolico. L'urlo diviene allora vettore di trasfigurazione sonora dell'interiorità lacerata di Medea.

Emblematici, da questo punto di vista, sono i dettagli offerti dalla partitura nella sezione “a” della sequenza 3 (pagina 14), dove Guarnieri annota come le tre voci soliste urlino – termine sottolineato ben due volte – da tre punti lontani nello spazio. In particolare, sulla linea vocale leggera di Medea 2, compare l'indicazione “urlo rock” sulle parole «vi guardo figli», seguite dall'ulteriore indicazione “urlando”.

³⁷⁰ *Ivi*, p. 24.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² Steven Connor, *Beyond words. Sobs, hums, stutters and other vocalisations*, Chicago, Chicago University Press, 2014, citazione tradotta da Michela Garda in *Attraverso la voce*, cit., p.31.

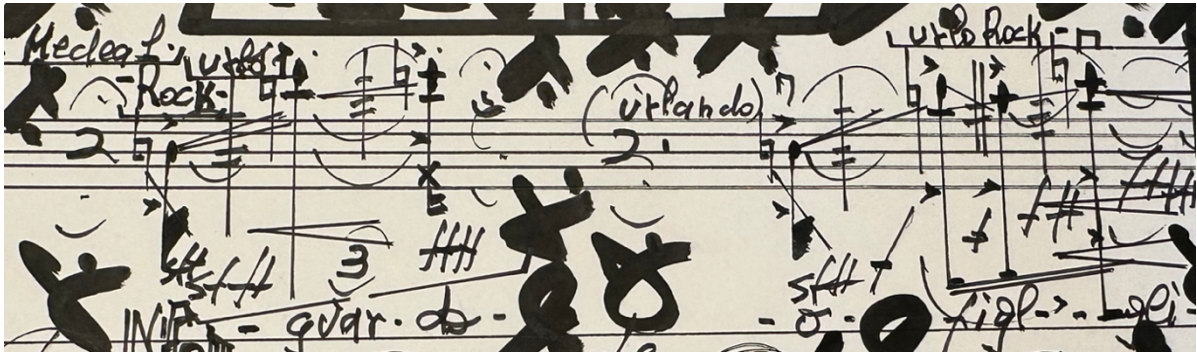


Figura 15 – Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
 Parte prima, sequenza 3, sezione “a”, p.14.

Ecco come si determina un effetto metamorfico sulla parola – per utilizzare un termine di Favaro³⁷³ – che si disgrega nella materia timbrica dell’urlo fino a perdere i contorni semantici ordinari. Favaro interpreta tale processo come un «continuo e reciproco travaso di gestualità “urlata” tra l’eroina mitologica e il *soundscape* strumentale circostante», evidenziando poi come le azioni tragiche compiute da Medea, mosse dal dolore più lacerante e dalla perdita identitaria, «condizionano il mondo intorno a lei, lo trasfigurano nelle linee e nei colori»³⁷⁴. Allora, l’urlo non è semplice espediente drammatico, ma fulcro simbolico di una tragedia sonora tutta interiore, in cui la vocalità si pone al confine tra linguaggio e pura materia sonora.

Saltando alla sesta sequenza della prima parte, si ripropone con forza il «carattere complessivo di sonorità ‘acciaiose’», dato soprattutto da trombe e tromboni che «stridono con ‘fitte’ acute»³⁷⁵, oltre che dalle lastre e cavi d’acciaio, manipolati con il *live electronics*. La sequenza ottava si presenta come un *Dies irae* apocalittico, nel momento in cui il coro si fa portavoce dell’ira del popolo greco. A questa tensione emotiva contribuisce in modo determinato l’intera compagine orchestrale, che amplifica e radicalizza la situazione, secondo la descrizione offerta da Morazzoni:

I tromboni drammatizzano l’episodio con impulsi ravvicinati e rabbiosi, quasi jazz. Le trombe squarciano, per ottave, traiettorie trasversali nello spazio, come lame di coltelli. Pure gli archi si portano sul sovracuto con linee taglienti e penetranti. Tutta l’orchestra evidenzia l’ira con le percussioni ‘frementi’ e i

³⁷³ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.204.

³⁷⁴ *Ivi*, p. 210.

³⁷⁵ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.26.

boati di cavi e lastra d'acciaio. Una situazione sonora violenta, dove il canto lirico di Medea si perde nella prospettiva di vendetta che il coro le rinfaccia³⁷⁶.

Sul finale della sequenza, l'intervento della gran cassa, con battiti frementi, assume una valenza emblematica: il suo pulsare inquieto richiama l'immagine di un cuore in preda all'agitazione, quasi a rendere fisicamente percepibile l'intensità emotiva della scena. La decima e ultima sequenza della prima parte si apre anch'essa con una situazione sonora urlante, dove il tessuto orchestrale si rivela saturo e dominato da elementi metallici. Trombe, tromboni e corni creano «stridori urlanti di suoni intonati metallicamente». Vi sono poi i cavi e le lastre d'acciaio che «prorompono in boati vorticosi»³⁷⁷, generando risonanze dal timbro siderurgico.

A seguire, l'intervento del coro segna una svolta drammaturgica: le sue invettive, rivolte ora a Medea, sono supportate dall'intervento degli ottoni che «con impulsi e urla di stridore metallico, perforano tutto lo spazio sonoro», sottolineando l'inevitabile tensione che domina la scena. La densità sonora cresce fino a raggiungere un apice espressivo costituito da un intreccio di grida, pianti e lamenti, sempre connotati dall'effetto metallico e stridente. Subito prima del momento di sospensione introdotto dal canto della voce leggera, l'orchestra «scoppia in un irruente rigurgito di furore e violenza sonori»³⁷⁸.

Della seconda parte dell'opera, invece, bisogna prendere in esame la quarta sequenza, dove gli ottoni, ancora una volta protagonisti, si esprimono con sonorità aggressive, scatenati e fragorosi, continuando a proporre una «forte tinta metallica, squillante ma trasformata in grida e gemiti». Sul finire della sequenza, il coro questa volta rivolge la sua invettiva contro Giasone, accusandolo di essere un assassino, mentre l'orchestrazione raggiunge un climax drammatico definito come un «ultimo stridore di luce metallica». È poi la sequenza sesta ad avere un carattere violento e irato, dove flauto contrabbasso e tromboni emettono suoni stridenti che si intrecciano agli impulsi delle trombe, in un gesto performativo che amplifica l'invettiva corale rivolta a Giasone. Nella decima e ultima sequenza della seconda parte, il ricordo doloroso dell'originario incontro tra Giasone e Medea, ormai distante, viene intensificato sul piano timbrico dall'intervento delle lastre e dei cavi d'acciaio, che – come annotato dallo stesso Guarnieri – devono

³⁷⁶ *Ivi*, p.27.

³⁷⁷ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.29.

³⁷⁸ *Ibidem*.

produrre suoni «come lame». A rafforzare ulteriormente l’impatto drammatico, si segnala nella pagina successiva, nella linea di lastre e cavi d’acciaio l’indicazione esecutiva, ripetuta ben tre volte, di «urlo lancinante», che traduce in termini sonori il vertice emotivo del passaggio.

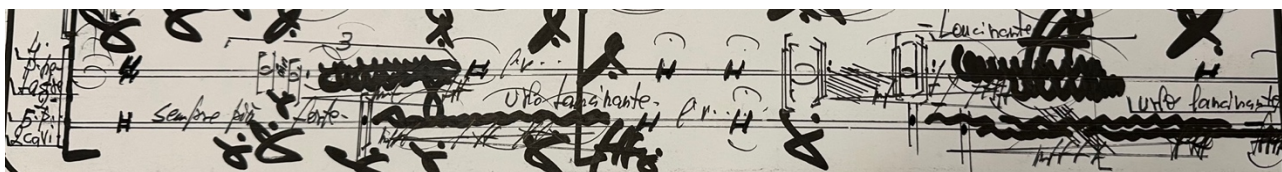


Figura 16 - Adriano Guarnieri, *Medea*, 2001, partitura autografa © Archivio Storico Ricordi
Parte seconda, sequenza 10, p.64.

In definitiva, la seconda parte dell’opera si chiude nel segno del dolore acuto di Medea, reso con forza drammaturgica attraverso una convergenza di parola, voce e suono.

Giunti alla terza e ultima parte dell’opera, già dalla prima sequenza si presenta nuovamente una vocalità esasperata e urlante. Mentre il soprano (Medea 1) prosegue la propria invocazione, fa il suo ingresso anche il contralto (Medea 3) contribuendo a intensificare la densità timbrica ed emotiva del momento. A questo impianto si aggiunge l’intervento del coro, che intona la frase «avrei voluto urlare»: in corrispondenza di questo passaggio Guarnieri annota in partitura che i due cavi d’acciaio suonino “stridenti come lame”, a sottolineare la qualità tagliente e lacerante delle voci femminili. Nella quinta sequenza di questa terza parte, le trombe «emergono con urla laceranti di suono metallico, vero ostinato ossessivo di tutta l’opera»³⁷⁹. Nella sequenza ottava, si assiste all’irruzione dell’intera compagine orchestrale, caratterizzata – come osserva Morazzoni³⁸⁰ – da un’esplosione sonora di boati generati da cavi e lastre d’acciaio. Torna, dunque, la situazione acustica urlante, ora sostenuta dalla presenza di tutte le voci in scena creando un insieme «impetuoso e delirante»³⁸¹.

L’analisi delle sequenze più emblematiche, contraddistinte da una resa sonora esasperata, violenta e gridata, consente di rilevare con evidenza come tale dimensione costituisca un tratto strutturale persistente lungo tutto l’arco dell’opera-video, intervallata soltanto da momenti più lirici, intimi e rarefatti, in cui si presenta una dimensione elegiaca e contemplativa.

³⁷⁹ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.41

³⁸⁰ Cfr. *Ivi* p. 43.

³⁸¹ *Ibidem*.

4.6 Il costante riferimento al linguaggio cinematografico: una regia sonora dai tratti filmici

Si è già accennato a come, in particolare nel secondo Novecento, diversi linguaggi artistici – di norma considerati extra-teatrali – siano entrati a far parte del linguaggio teatrale, anche musicale, contribuendo a ridefinirne radicalmente i codici. *Medea* già a partire dalla definizione di “opera-video”, come visto nel primo capitolo, si colloca pienamente entro questa dinamica di ibridazione: il riferimento al video si intreccia infatti con una costante vocazione visiva e cinematografica. Quest’ultima emerge in maniera evidente nella struttura e nella caratterizzazione delle singole sequenze, nelle modalità con cui l’una lascia spazio all’altra, attraverso dissolvenze, sovrapposizioni e rarefazioni, secondo una logica che appartiene più al linguaggio filmico che a quello narrativo tradizionale.

Indagare la drammaturgia sonora e spaziale di *Medea* significa allora confrontarsi con una scrittura che – a partire dallo stesso lavoro del compositore – assume il linguaggio cinematografico come principio strutturante: dissolvenze, zoom, carrellate e panoramiche non sono più soltanto figure della regia filmica, ma diventano categorie della percezione acustica e scenica. L’ascolto, in questa cornice, si presenta come un’esperienza di montaggio sonoro, diretta da una regia che orienta costantemente l’orecchio e l’occhio dello spettatore. Oggi, sostiene Guarnieri, «la struttura compositiva porta a seguire una traiettoria per “sequenze orizzontali”, come nel montaggio di un film»³⁸².

Se dunque *Medea* appare segnata da una costante vocazione visiva e cinematografica, non è soltanto l’impiego del video a determinarne la cifra estetica. È lo stesso *live electronics* a farsi promotore di una logica “visiva” del suono, trasformando l’ascolto in un processo assimilabile a un vero e proprio montaggio cinematografico, dove la percezione dello spettatore viene guidata secondo modalità analoghe ai procedimenti filmici: primi piani sonori, piani-sequenza, campi e controcampi acustici. In questo senso, il teatro musicale di Guarnieri non si limita a incorporare il linguaggio del cinema, ma ne rielabora i principi strutturali all’interno della materia sonora.

Bernardini e Vidolin osservano come, nell’opera-video del compositore, la dimensione musicale possa essere intesa come «metafora per ascoltare il tutto, mettendo a fuoco ed in evidenza nel tempo solo alcune parti di questo tutto sempre dinamicamente

³⁸² Comunicazione personale di Guarnieri inviata a Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.149.

cangiante»³⁸³. In questo senso, allora, anche la regia del suono diviene “visiva”: «con i microfoni, l’elaborazione e la spazializzazione nel ruolo di ‘telecamere dei suoni’ che alternano riprese globali a primi piani, dando così più visioni della stessa scena»³⁸⁴. Il parallelismo con il linguaggio cinematografico appare qui evidente: come nel filmico lo sguardo viene guidato tra panoramiche e dettagli ravvicinati, così in *Medea* è l’orecchio ad essere condotto attraverso un continuo gioco di prospettive sonore, oscillando tra la visione d’insieme e la messa a fuoco di particolari acustici³⁸⁵.

Bernardini e Vidolin concludono sottolineando come, al contrario di quanto solitamente avviene, in *Medea* l’amplificazione non risponde alla funzione primaria di aumentare il volume complessivo, bensì a quella di mettere in risalto determinato elementi sonori rispetto ad altri:

Qui le scene sono le pagine musicali e attraverso la forza della scrittura musicale e le possibilità offerte dal *live electronics* queste pagine vengono presentate all’ascolto come un tutto ma anche, e contemporaneamente, come un insieme dei molti particolari o ‘primi piani’ che le compongono. Microfoni ed amplificazione non hanno quindi in questo caso lo scopo di aumentare l’intensità del tutto, cioè di amplificare: al contrario, essi vengono utilizzati per mettere in evidenza alcuni elementi piuttosto che altri³⁸⁶.

In definitiva, si tratta di una sorta di “inquadratura sonora” che definisce di volta in volta il punto di ascolto dello spettatore nel corso dell’opera-video, imponendo una logica musicale che sarà poi seguita anche dall’elaborazione visiva e dall’utilizzo stesso del video in scena.

Limitandosi per ora solo ad alcuni esempi, della prima parte si noti la quinta sequenza, che si caratterizza per una evidente componente visiva e per una descrizione influenzata dal lessico e dalle dinamiche del linguaggio cinematografico. Interamente affidata al coro, essa si sviluppa in continuità con la sequenza precedente, secondo un principio di transizione privo di cesure, che richiama esplicitamente modalità formali

³⁸³ Bernardini e Vidolin, *Note di live electronics*, cit., p.159.

³⁸⁴ *Ibidem*.

³⁸⁵ In merito al parallelismo strutturale tra immagine e suono, si veda Gianmario Borio, *Riflessioni sul rapporto tra struttura e significato nei testi audiovisivi*, consultabile al seguente link: <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT01/73>

³⁸⁶ Bernardini e Vidolin, *Note di live electronics*, cit., p.159.

proprie del discorso filmico. In tal senso, la trasformazione della spazializzazione sonora viene resa attraverso una metafora di matrice cinematografica: si parla infatti di una «zoomatura elettronica del suono da sferica qui si fa frontale, come un velo che scende in verticale»³⁸⁷. Prendendo in esame la sequenza ottava della prima parte, si nota come in essa – così come in quasi tutte le altre – l’attacco risulti direttamente connesso e dunque in continuità con la chiusura della sequenza precedente. Ciò significa che Guarnieri adotta consapevolmente un principio di fusione tra segmenti contigui, attuato attraverso procedimenti quali «dissolvenze, di lenti diradarsi sonori che demarcano le arcate temporali anche in funzione scenico-musicale secondo un principio di giustapposizione antinarrativa»³⁸⁸. In questo caso specifico, il flauto contrabbasso conserva il ruolo di suono perno, costituendo un elemento di continuità acustica, mentre le due voci di Medea prolungano l’emissione vocale proveniente dall’aria precedente, generando un passaggio privo di soluzione di continuità che sfuma il confine tra le unità formali, secondo una logica che rinuncia alla tradizionale segmentazione in favore di una temporalità più fluida e sospesa. Anche in questo caso, risulta inevitabile il riferimento alla terminologia cinematografica. È infatti Morazzoni, nell’analisi delle sequenze, a sottolineare le evidenti analogie tra le dissolvenze impiegate nel passaggio da una sequenza all’altra e il linguaggio filmico, osservando come «l’andamento fluido delle sequenze che si inanellano una nell’altra attraverso ‘dissolvenze’ sonore» costituisca l’«esatto corrispettivo delle consuete dissolvenze cinematografiche»³⁸⁹, prediligendo così una continuità temporale e formale che si avvicina a una dinamica percettiva di tipo visivo. Verso la fine della sequenza nona si ripresenta il richiamo al linguaggio filmico, quando «le sonorità vocali e strumentali glissano l’una sull’altra come lo zoomare lento di una cinepresa o il graduale sfocamento di una sequenza visiva»³⁹⁰. E ancora, nella sequenza quinta della seconda parte, il Do diesis acuto di Medea 1 «serve a immettersi – a ‘zoomare’ nella Sequenza 6»³⁹¹. La settima sequenza della terza parte si apre senza soluzione di continuità rispetto alla sezione precedente, mantenendo la pratica già consolidata della dissoluzione della sequenza precedente in quella nuova. Le tre voci femminili intonano, seppur con distinte modalità timbriche, il medesimo frammento

³⁸⁷ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.25.

³⁸⁸ Favaro, *Parola, spazio, suono*, cit., p.231.

³⁸⁹ Morazzoni, *L’errare di Medea*, cit., p.61.

³⁹⁰ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.28

³⁹¹ *Ivi*, p.34.

testuale, che viene ripreso anche dal controtenore. Il coro, nel frattempo, sostiene una nota pedale. L'intera situazione assume un carattere onirico, quasi irreali, come emerge anche dalla descrizione di Morazzoni:

Il lungo finale della sequenza precedente si immette direttamente in questa nuova sequenza: un quartetto vocale a tempo zero, molto glissato nota su nota sino all'iperacuto

[...] Dissoluzione della sequenza, come in un fermo immagine: tutti si fermano su un pedale sovracuto³⁹²

Il passaggio alla nona sequenza avviene, ancora una volta, attraverso un processo di dissoluzione della materia sonora precedente, cui segue un incastro immediato con la nuova situazione musicale.

Se i microfoni e il *live electronics* operano come “telecamere dei suoni”, capaci di isolare, avvicinare o allontanare i dettagli sonori, il video completa tale dispositivo offrendone la traduzione letterale in immagine: un ulteriore livello di inquadratura, stavolta realmente visiva, che dialoga con quella sonora e ne segue la logica. In tal modo, il linguaggio cinematografico non rimane confinato a una metafora dell'ascolto, ma diventa presenza scenica tangibile. L'orecchio e l'occhio si trovano così posti in una relazione di reciproco rispecchiamento: le tecniche filmiche applicate al suono trovano un corrispettivo visivo nello schermo di Iaquone, mentre le immagini amplificano a loro volta la logica delle dissolvenze, dei dettagli e dei montaggi già inscritta nella partitura e nell'elaborazione elettronica.

4.7 L'utilizzo del video nello spazio performativo di Medea: la regia di Giorgio Barberio Corsetti e le creazioni visive di Fabio Massimo Iaquone

Affrontare la questione dello spazio in *Medea* implica inevitabilmente confrontarsi con la dimensione del video, poiché l'opera è concepita sin dall'origine come opera-video, in cui l'elemento visivo rappresenta un fulcro imprescindibile della sua struttura. È lo stesso Guarnieri a sottolineare, fin dall'inizio, la centralità del video all'interno della sua opera,

³⁹² *Ivi*, p. 42.

riconoscendolo come fattore di astrazione ulteriore: «è difficile, ma la musica è veramente pensata per sequenze video, ciascuna con un suo ritmo interno. Nel mezzo visivo ho intuito una possibilità per smaterializzare ancora di più la passione, la simbologia della persona, i sentimenti, le vicende che mi interessano, ma senza indugiare ad aspetti cronachistici»³⁹³. Tralasciando qui le più ampie implicazioni intermediali già discusse, occorre ora volgere l'attenzione sulle modalità attraverso cui musica e scena – e quindi la stessa regia teatrale – vengano a fondersi con l'ausilio del video. Non a caso, come mostrato dal progetto di allestimento del PalaFenice, il grande schermo tridimensionale collocato a fondo palco si configura come vero e proprio dispositivo scenico – oltre che mediale – capace di ridefinire radicalmente lo spazio performativo. Se il *live electronics* ha mostrato come lo spazio possa essere abitato e riplasmato attraverso il suono, resta ora da osservare come esso venga a sua volta organizzato e trasformato mediante le tecnologie del video. In questa prospettiva, lo spazio della rappresentazione non va inteso unicamente come spazio scenico in senso tradizionale – luogo fisico entro cui si muovono cantanti e musicisti – ma anche come spazio che accoglie e rende operativi i dispositivi necessari alle proiezioni audio e video. Di cruciale importanza è ricordare che, anche in questo caso, la proiezione di tracciati video si articola in base al ritmo scandito dalla musica, seguendo l'andamento della partitura. È infatti la scrittura musicale a mantenere le redini del processo e a orientare l'interno dispositivo performativo. Come sostiene Morazzoni, «rispetto alla regia visiva come pure a quella del *live electronics*, è la partitura redatta secondo la notazione tradizionale a svolgere il ruolo trainante»³⁹⁴. In questa medesima prospettiva si colloca anche la regia teatrale, come testimoniano le dichiarazioni di Giorgio Barberio Corsetti, regista di *Medea*:

Il libretto, così frammentato, non ci racconta cosa succede. Ci pensa la musica. Ecco perché ho pensato di strutturare la concezione drammaturgica in funzione della musica. Mi sono lasciato condurre dalle suggestioni delle parole e dei suoni, mi ha rapito l'andamento magmatico della composizione dal quale emergono qua e là dei punti fortemente caratterizzati, dei quadri a volte terribili, a volte carnali, a volte dolcissimi³⁹⁵.

³⁹³ Guarnieri in Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.109.

³⁹⁴ Morazzoni, *L'errare di Medea*, cit., p.58.

³⁹⁵ Corsetti, *Una bellezza terribile*, cit., p.156.

È dunque la musica stessa, anche secondo il regista, a determinare le ragioni della scena e del video: è in base ad essa che si definiscono i tempi dell'azione scenica, l'orientamento dei personaggi e la logica dei loro gesti. Ne risulta una dialettica in cui il flusso sonoro funge da matrice generativa, mentre l'intervento registico ne dà forma visibile: anche le immagini video, infatti, lungi dall'assumere un'autonomia narrativa, si configurano come prolungamento visivo della partitura.

Nel delineare la funzione del video in *Medea*, Corsetti ne chiarisce la duplice natura: da un lato le immagini dal vivo, riprese in diretta, che costituiscono una testimonianza immediata dell'azione scenica; dall'altro le immagini preregistrate e successivamente proiettate sullo schermo del palcoscenico in determinati e non casuali momenti, che introducono un ulteriore livello di mediazione visiva. Tale dialettica tra presenza mediatizzata e registrazione non mira a creare un semplice contrasto, ma diventa parte integrante della scrittura drammaturgica, ponendo il video come dispositivo in grado di amplificare e riverberare la dimensione performativa dell'opera:

Le immagini video, sia riprese dal vivo quindi testimonianze degli eventi, sia registrate quindi emanazioni della parola poetica, accompagnano l'ossessione che sta alla base della musica e del suo narrare con le voci interne, come in un flusso di coscienza. Alcune telecamere frugheranno nei "segreti" dell'orchestra e del coro, posizionati in scena, come fossero uno "specchio d'acqua" dietro ai solisti³⁹⁶.

Non sorprende, dunque, che Pierangelo Conte – assistente alla direzione artistica del progetto – nelle biografie redatte per il programma di sala abbia fatto notare come «la sperimentazione dell'uso del video nella drammaturgia teatrale sia uno dei tratti caratteristici del teatro di Corsetti, segno fondante di molti suoi spettacoli»³⁹⁷. Una direzione confermata anche da Valentina Valentini quando sostiene che «la sperimentazione dell'uso del video nella drammaturgia teatrale è uno dei tratti caratteristici del teatro di Giorgio Barberio Corsetti che si ritrova come segno fondante di

³⁹⁶ Corsetti, *Una bellezza terribile*, cit., p.156.

³⁹⁷ *Ivi*, p.164. Inoltre, per ulteriori informazioni sul regista e le già consolidate ma anche future scritture sceniche multimediali, tra cui la collaborazione con studio azzurro, si rimanda al volume *La camera astratta : tre spettacoli tra teatro e video*, di Studio Azzurro, Giorgio Barberio Corsetti; a cura di Valentina Valentini, Milano, Ubulibri, 1988.

molti suoi spettacoli»³⁹⁸, evidenziando inoltre la costante tensione del regista a esplorare i confini tra il teatro e le altre arti, da quelle visive, alla poesia, alla video-arte, fino alla danza. Emblematico, in questa prospettiva, è il caso di *La camera astratta* (1987) opera video-teatrale progettata e realizzata da Corsetti in collaborazione con Studio Azzurro, dove integra nella propria scrittura scenica la presenza del video a quella del corpo attoriale: interpreti e monitor, infatti, si trovano contemporaneamente nello spazio della rappresentazione, corpi reali e immagini elettroniche convivono nello stesso spazio, generando una tensione dialettica tra realtà scenica e sua riproduzione elettronica:

Il set e il palcoscenico, l'oggetto e l'immagine, lo schermo e i suoi confini, il corpo e il simulacro sono così diventati gli elementi di una efficace pratica espressiva, che è contemporaneamente riflessione teorica sui meccanismi della simulazione e della comunicazione [...] l'incontro tra due generi spettacoli che si fondono per dare vita a una nuova forma espressiva, con il suo linguaggio e le sue inedite possibilità, tra ardite soluzioni tecnologiche e l'immediatezza comunicativa dello spettacolo dal vivo³⁹⁹.

In tal senso, la linea di ricerca multimediale inaugurata negli anni Ottanta trova nella collaborazione con Guarnieri un ulteriore sviluppo, in cui l'integrazione di musica, corpo e video si pone al centro di una drammaturgia che si fa intermediale.

A questa cifra estetica si intreccia il sodalizio con Fabio Massimo Iaquone, la cui collaborazione con Corsetti si era già concretizzata, ancor prima di *Medea*, in numerose installazioni video e multimediali, ad esempio in *Woyzeck* e *Metamorfosi*⁴⁰⁰. Proprio in *Medea* tale collaborazione si traduce in un uso delle tecnologie di videoproiezione che, innestandosi all'interno del teatro dal vivo, attiva una dialettica complessa fra i diversi piani della messinscena: da un lato le elaborazioni del *live electronics*, dall'altro le sequenze video e, al centro, la scrittura musicale, che si presenta essa stessa con una chiara attitudine filmica.

Giunti a questo punto dell'indagine, si procede ora nel considerare l'opera-video nel suo sviluppo sequenza per sequenza, con particolare attenzione al rapporto tra

³⁹⁸ Valentina Valentini, *Giorgio Barberio Corsetti – note biografiche*, pubblicato in «Sciami» - nuovoteatromadeinitaly.sciami.com, 2016, p.1.

³⁹⁹ Valentini, *La camera astratta: tre spettacoli tra teatro e video*, cit., quarta di copertina.

⁴⁰⁰ Cfr. Pierangelo Conte, *Biografie*, in *Medea*, programma di sala cit., p.164.

tecnologia visiva e costruzione scenica. In tal modo è possibile osservare come le diverse componenti – le tecniche di videoproiezione di Iaquone, l’impianto scenico curato dalla regia di Corsetti in collaborazione con Cristian Taraborrelli, responsabile anche dei costumi, la scrittura musicale di Guarnieri, il disegno luci di Fabio Berrettin, nonché gli elementi plastici della scena – si intrecciano dando vita a un dispositivo spettacolare organico e coerente. È all’interno di questa fitta rete di corrispondenze che si rivela la natura sperimentale di *Medea*, opera in cui ogni livello – visivo, sonoro, corporeo e tecnologico – concorre alla definizione di una drammaturgia intermediale come principio generativo dell’intero dispositivo teatrale.

È opportuno premettere, tuttavia, la complessità metodologica che un’analisi di questo genere inevitabilmente comporta. L’opera-video prevedeva infatti la presenza scenica di un grande schermo tridimensionale, mentre la fruizione odierna – e nel mio caso specifico, a fini di ricerca – si fonda sulla registrazione video dello spettacolo, ovvero della regia televisiva di Gianni Di Capua. Ciò comporta una mediazione ulteriore: la regia televisiva, infatti, seleziona inquadrature, dettagli e prospettive, orientando di fatto lo sguardo dello spettatore e riducendo la possibilità di percepire la visione d’insieme che invece sarebbe stata accessibile in sala. L’analisi, di conseguenza, non può prescindere dalla consapevolezza che lo sguardo sia condizionato da una costruzione visiva già operata a monte, diversa dalla percezione complessiva e totale che il pubblico avrebbe sperimentato dal vivo. Si possono individuare, in riferimento alla *Medea* di Guarnieri, tre distinti livelli di mediazione percettiva: in primo luogo, ciò che si configura come azione scenica diretta, vale a dire la regia teatrale di Giorgio Barberio Corsetti; in secondo luogo, le proiezioni e le immagini video concepite da Fabio Massimo Iaquone e integrate nello spazio performativo; infine, ciò che lo spettatore contemporaneo riceve prevalentemente tramite la documentazione audiovisiva dell’evento, ossia la registrazione televisiva dell’“opera-video” curata da Gianni Di Capua, la quale introduce un ulteriore grado di rielaborazione dello sguardo.

Al fine di agevolare la lettura e la comprensione di un sistema di tale complessità, si farà ricorso all’inserimento di immagini, costituite da una selezione di *screenshot* effettuati durante la visione in DVD dell’opera-video tramite il personal computer.

4.7.1 Analisi delle sequenze video e della costruzione scenica – Parte prima

In *Medea* il video si presenta, sin dai primissimi istanti, non come mero supporto alla rappresentazione, bensì quale autentico dispositivo di scrittura scenica. Lungi dal limitarsi

a sostenere o commentare l'azione teatrale, il video interviene per «smaterializzare ancora di più la passione, la simbologia della persona»⁴⁰¹ rappresentati dalla figura di Medea, trasfigurandola in principio di astrazione e simbolo. L'interazione tra immagine video e scena, allora, non è mai arbitraria o casuale, bensì segue precise logiche drammaturgiche, elaborate da Corsetti in costante aderenza alla partitura musicale, poiché, come afferma lo stesso Guarnieri, «se il visivo è in sintonia con il suono, questo raddoppia il significato simbolico»⁴⁰². In questo senso, lo spazio visivo proiettato contribuisce alla costruzione del senso – o meglio, del simbolo – al pari delle voci, degli strumenti e del *live electronics*.

La prima esperienza percettiva del fruitore – seppur filtrata dall'ulteriore mediazione della regia televisiva – coincide con una proiezione video. In apertura, su sfondo nero, mentre la musica ha già preso avvio, compaiono dei secchi pieni d'acqua che progressivamente si moltiplicano, uno dopo l'altro, fino a comporre una figurazione geometrica triangolare. A questa immagine segue l'apparizione in scena di due personaggi: Medea 1 (soprano) e Medea 3 (contralto), disposte simmetricamente ai lati del palco. Lo slittamento tra il piano video e quello scenico produce così un primo effetto di rispecchiamento, generando un gioco di corrispondenze visive e drammaturgiche.



Figura 17 e seguenti - Adriano Guarnieri, *Medea*, regia di Giorgio Barberio Corsetti, scene di Corsetti e Cristian Taraborrelli, creazioni video di Fabio Massimo Iaquone, costumi di Traborrelli e light design di Fabio Baretin

⁴⁰¹ Guarnieri in Petazzi, *Visioni di Medea*, cit., p.109.

⁴⁰² *Ibidem*. Si pensi anche all'esperienza di Andrej Tarkovskij in merito al rapporto tra immagine e video, regista amato e citato dallo stesso Guarnieri. Secondo il regista russo, «la musica, non solo rafforza l'impressione parallelamente all'immagine, illustrando lo stesso pensiero, ma dischiude la possibilità di una percezione nuova, qualitativamente trasfigurata, dello stesso materiale [...] con l'introduzione dell'ordine musicale la vita fissata nell'inquadratura cambia il proprio colore e qualche volta è possibile persino che cambi la sua essenza», in Andrej Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, trad.it.Vittorio Nadai, Ubulibri, Milano 1988, p.145.

La prima sequenza prosegue alternando nuovamente l'immagine dei secchi proiettati sullo schermo e le due Medee ora collocate al centro della scena, inquadrata dallo *zoom* della regia televisiva, fino a mostrarle nell'atto di interagire direttamente con gli stessi secchi d'acqua. A questo punto entrano in scena i due bambini, la cui presenza introduce un elemento di quotidianità ludica. Nel frattempo si ode la voce di Medea 2 (voce leggera), la cui apparizione visiva è tuttavia ritardata dal taglio televisivo, benché la partitura indichi la sua presenza già in scena. Pochi istanti dopo, i bambini si avvicinano a Medea 2. Ha così inizio la seconda sequenza, nella quale Medea 2 resta in scena insieme ai bambini. Diversamente, Medea 1 intona il proprio canto fuori scena e, di conseguenza, resta esclusa anche dal campo visivo della regia televisiva, che privilegia la centralità del nucleo costituito da Medea 2 e i bambini. Successivamente, tramite una dissolvenza, si passa all'immagine video che mostra i bambini giocare in una sorta di vasca da bagno. La proiezione non sostituisce la presenza scenica, ma si sovrappone ad essa: mentre Medea 2 e i bambini restano sul palco, sul fondale continuano ad apparire le videoproiezioni dei due bambini ripresi dall'alto, attraverso un'angolazione a piombo.



Tale slittamento percettivo produce un duplice livello di realtà: quello corporeo e quello mediato, che non si annullano reciprocamente, ma coesistono in una dialettica continua. Con l'inizio della terza sequenza Medea 2 rimane al centro del palco, ma la sua presenza viene immediatamente posta in tensione con la dimensione video. Sullo schermo retrostante appare infatti un'immagine ingrandita dei corpi dei due bambini, ripresi in movimenti rallentati. L'effetto *slow motion*, ottenuto mediante manipolazione elettronica, trasfigura i gesti infantili, conferendo loro un'aura sospesa e quasi onirica. Questa

dilatazione, che altera la percezione del tempo scenico, produce uno spostamento di attenzione: la proiezione finisce per prevalere sulla figura viva di Medea, generando un rovesciamento delle gerarchie tradizionali della scena.



L'ingresso nella quarta sequenza è segnato da una dissolvenza che sostituisce l'immagine rallentata dei bambini con un nuovo materiale visivo, che si pone come elemento extradiegetico: il movimento del mare. Si noti che la stessa Morazzoni scrive che, durante il trascorrere del video del mare, «il distillarsi dei suoni metallici rende 'acquosa' tutta questa sequenza»⁴⁰³. Il tema dell'acqua, presentato prima con i secchi e poi con la vasca dove giocavano i bambini, torna a imporsi con la proiezione video del mare. L'acqua assurge così a spazio simbolico in cui si innestano le voci, ora incarnate sul palcoscenico, ora riflesse sullo schermo. Nel corso della proiezione del mare, si ode la voce del soprano, ma l'immagine del suo corpo che canta viene differita: secondo la partitura la sua collocazione dovrebbe essere in mezzo al pubblico, mentre la regia televisiva acuisce questa condizione acusmatica, ritardando deliberatamente la coincidenza fra voce e sorgente. Solo dopo una dissolvenza, la figura di Medea 1 appare finalmente visibile. Ancora una volta, però, la proiezione del mare torna a prevalere, interrompendo la visione diretta e sostituendola con un'immagine simbolica che si sovrappone alla presenza corporea, imponendo allo spettatore una situazione in cui, di nuovo, la voce di Medea 1 e il suo corpo sono disgiunti. La sequenza si chiude con un'ulteriore dissolvenza su nero che riconduce lo sguardo alla scena fisica dove canta il soprano, ristabilendo temporaneamente la coincidenza tra visione e presenza.

⁴⁰³ Morazzoni, *Medea*, descrizione analitica cit., p.25.

Con l'avvio della quinta sequenza, interamente corale, la scena si svuota di figure umane: nessun personaggio è presente sul palco e lo schermo torna a proiettare il video del mare. Dopo pochi istanti, l'immagine ondosa inizia a dissolversi fino a lasciare intravedere l'orchestra in scena. Per alcuni secondi i due livelli coesistono: il movimento marino del video e la compagine orchestrale. Progressivamente, allo spettatore della regia televisiva viene rivelato che la proiezione marina si trovava in realtà sullo sfondo collocato dietro l'orchestra stessa. Segue una nuova alternanza di dissolvenze: l'immagine del mare sostituisce la visione diretta dell'orchestra che continua, insieme al coro, a essere udibile. Questa volta, però, la dinamica è ancora più complessa: il video del mare si mescola con l'immagine mediatizzata dell'orchestra ripresa in diretta e proiettata sullo schermo in scena. Lo spettatore si trova così a esperire tre piani visivi simultanei: il video del mare proiettato, l'orchestra fisicamente in scena e la sua stessa riproduzione video in tempo reale. La sesta sequenza prosegue nel solco tracciato dalla precedente, presentando l'orchestra ben visibile sul palco e, alle sue spalle, le proiezioni in tempo reale delle stesse immagini orchestrali, che includono anche i coristi. Lo spettatore si trova così immerso in un complesso montaggio di piani visivi che decostruisce la linearità della percezione teatrale tradizionale, sostituendola con una simultaneità stratificata di livelli. La coesistenza di corpo sonoro e immagine video genera infatti una condizione liminale in cui l'atto performativo non si esaurisce nella presenza scenica, ma trova compimento nella sua stessa proiezione.



La settima sequenza si apre con uno schermo nero su cui risuona la voce del coro e dove appaiono in video grandi rose rosse cadere al rallentatore. L'immagine, fortemente simbolica, traduce la dimensione sospesa e atemporale che la musica stava già creando. In questo contesto si odono le voci di Medea 2 e Medea 1 – quest'ultima collocata fuori scena – ma inizialmente entrambe nascoste allo spettatore della regia televisiva. Successivamente, mentre le rose continuano a cadere, si intravede la scena che permette finalmente di associare la voce udita alla presenza corporea di Medea 2. La sovrapposizione fra il video delle rose e la rappresentazione scenica di Medea 2 produce un intreccio in cui il materiale visivo invade lo spazio performativo, adattandosi perfettamente alla temporalità dilatata e rarefatta dei suoni. Mentre continuano a mescolarsi le immagini video delle rose e quelle della rappresentazione scenica, si vedono ora in scena i due bambini avvicinarsi a Medea 2, mentre la sua voce – dalle parole pienamente intelligibili – affida loro il compito di recarsi dalla nuova sposa per portarle i fiori.



Dopo l'uscita dei bambini dalla scena, Medea 2 resta da sola sul palco, ma progressivamente la proiezione video delle rose tende a oscurarne la figura. L'immagine video si impone in modo totalizzante: le rose, da una condizione statica, cominciano a muoversi con un moto centrifugo, come a voler travalicare i limiti dello schermo. Così si chiude la settima sequenza e si entra nell'ottava, introdotta da un'atmosfera sonora rarefatta. Sullo schermo compaiono ancora le rose rosse, mostrate in dettaglio e al rallentatore, il cui movimento orizzontale le fa apparire come se rotolassero su se stesse.

Progressivamente, il video delle rose comincia a dissolversi lasciando emergere la figura di Medea 1 sul palco. Poco dopo, mentre il dettaglio dell'immagine floreale è ancora parzialmente visibile, si ode la voce di Medea 3, riconoscibile dal timbro contraltile, senza che tuttavia il suo corpo appaia immediatamente in scena. Ancora una volta, la regia televisiva sfrutta la scissione tra voce e corpo, insistendo sulla condizione acustica. Solo in seguito la dimensione visiva si trasforma ulteriormente: il video delle rose lascia spazio a nuove immagini, questa volta di fumo, che scorrono in maniera inesorabile sullo schermo, prolungando l'atmosfera di sospensione simbolica. La nona sequenza si apre con il dissolversi dell'immagine del fumo, che lascia emergere la figura di Medea 3 (contralto), consentendo finalmente di ancorare la voce al corpo in scena. Per alcuni istanti le immagini del fumo continuano a sovrapporsi alla rappresentazione scenica, fondendo la corporeità della cantante con la rarefazione visiva dello sfondo. Poco dopo, tuttavia, la proiezione video torna a imporsi, oscurando la scena e restituendo allo spettatore televisivo soltanto il fluire del fumo. Con l'ingresso del coro, il fumo si dissolve nuovamente e Medea 3 ricompare in scena. La regia televisiva allora insiste sul volto della cantante, ripreso in primo piano mentre giace a terra: lo *zoom* permette di coglierne lo smarrimento e la tensione emotiva.



Verso la chiusura della sequenza, ancora una volta la figura scenica si dissolve nell'immagine video del fumo, la cui consistenza, ormai simile a un cielo attraversato da nuvole in movimento, accompagna le ultime parole di Medea 3. La decima sequenza, ultima della prima parte, si apre con un brusco scarto sia sonoro che visivo: l'atmosfera ieratica del fumo viene sostituita da una carrellata video che mostra una successione di

alberi scorrere rapidamente. In questo frangente si odono simultaneamente le tre voci di Medea, senza che però ne appaiano visivamente i corpi, poiché lo schermo rimane interamente occupato dalla proiezione degli alberi. Successivamente, l'immagine arborea si mescola con la visione dell'orchestra in scena: le due dimensioni si sovrappongono, generando una stratificazione tra natura simbolica e presenza musicale. Il video degli alberi continua a scorrere mentre la scena si arricchisce di ulteriori presenze: Medea 3 ripresa in primo piano e Medea 2 che, come figura errante, si muove sul palco mentre il contralto rimane immobile. In questo intreccio si produce una triplice giustapposizione: lo sfondo degli alberi, l'orchestra in scena e l'immagine ingrandita – grazie alla regia televisiva – di Medea 3.



La tensione visiva culmina nel ritorno della sola proiezione arborea, che occupa nuovamente lo schermo in modo totalizzante, finché un ulteriore stacco conduce lo spettatore in un nuovo dettaglio scenico: al centro della sala emergono il pianoforte e il flauto contrabbasso, che accompagnano la canzone di Medea 2. La regia televisiva mostra dapprima i due strumentisti e solo in seguito fa emergere progressivamente la voce, il corpo e infine il volto della cantante. Sullo sfondo, lo schermo continua a proiettare in tempo reale alcuni dettagli dell'orchestra. La sequenza si chiude con le ultime parole di Medea 2, seguite dal ritorno della carrellata degli alberi, a suggellare la circolarità visiva e simbolica della prima parte.

La prima parte di *Medea* si chiude con un complesso intreccio di immagini simboliche – acqua, rose, fumo, alberi – continuamente sovrapposte alla presenza scenica. In questo gioco di rimandi, la voce acquista spesso un carattere acusmatico che –

continuando a servirsi della terminologia di Chion – si potrebbe definire come punto di sincronizzazione evitata. Ne risulta una drammaturgia intermediale in cui voce, corpo e video non si limitano a convivere, ma si smaterializzano e si rigenerano vicendevolmente. Tale strategia di continua sovrapposizione prepara e annuncia la seconda parte, in cui i dispositivi visivi e sonori si faranno ancor più radicali.

4.7.2 Analisi delle sequenze video e della costruzione scenica – Parte seconda

La seconda parte dell'opera si apre con il ritorno del video degli alberi in carrellata mentre risuona la voce di Medea 1 (soprano), la cui apparizione visiva viene nuovamente differita dalla regia televisiva che, come di consueto, evita di mostrare i cambi di scena. In questo contesto si introduce un elemento inedito: la voce del controtenore che interpreta Giasone. Anche per lui si ripete la stessa dinamica: prima la voce, poi il corpo, in un gioco costante di slittamenti fra presenza e assenza. Il video degli alberi lascia progressivamente spazio alle immagini di fumo, dalle quali emerge in scena Medea 1, collocata accanto a un piccolo cucinotto fumante.



Successivamente il video del fumo continua a scorrere fino a quando, con l'ingresso nella seconda sequenza, è possibile collocare la voce di Giasone in scena, mentre sullo schermo alla sue spalle viene proiettata la sua stessa immagine *live* – come era accaduto con l'orchestra – ingrandita in primo piano e con il volto di profilo. Pochi secondi dopo, l'inquadratura muta in un piano medio che occupa però l'intero schermo. La dissolvenza successiva ripristina la visione scenica, senza però eliminare la compresenza del video, che continua a mostrare sdoppiato, oltre al cantante, anche un dettaglio ravvicinato delle

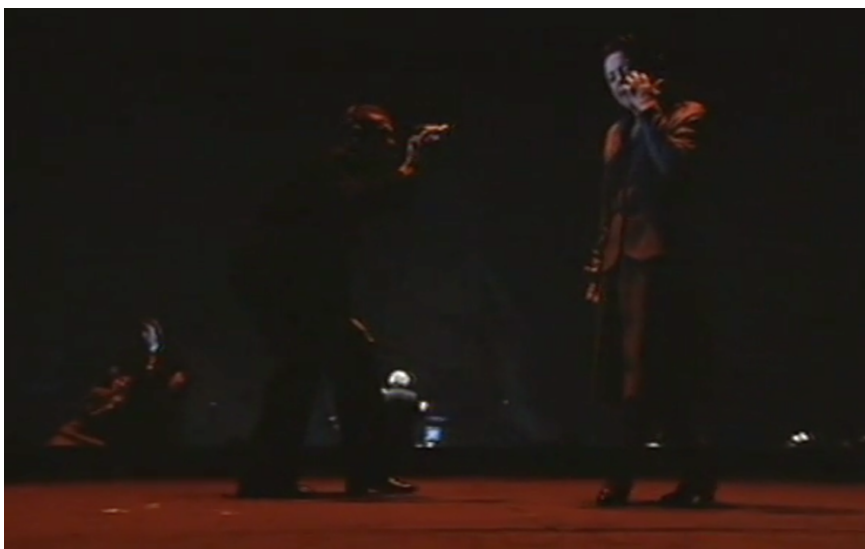
braccia del direttore d'orchestra, riprese in tempo reale. La terza sequenza introduce un ulteriore livello di complessità mediale: in scena compare Medea 1 accanto a un televisore, inizialmente rivolto con il retro verso il pubblico in sala. Solo quando la cantante lo gira, l'apparecchio rivela al suo interno un'immagine preregistrata e modificata elettronicamente di Giasone: non più un'immagine *live*, dunque, ma un frammento staccato dalla contingenza scenica. Contemporaneamente, sul grande schermo alle spalle dei personaggi continuano a scorrere le riprese in tempo reale dell'orchestra.



Ne risulta una stratificazione senza precedenti: Medea 1 fisicamente in scena, Giasone presente sul palco, la sua immagine preregistrata confinata nel televisore e la proiezione *live* dell'orchestra. L'introduzione del televisore in scena radicalizza la dinamica della duplicazione: il volto di Giasone, trasmesso dal *medium* domestico, si configura come "schermo nello schermo", emblema della rimediazione, moltiplicando i piani di rappresentazione e traslando la vicenda mitica all'interno della contemporaneità mediale. La quarta sequenza si apre con il gesto di Medea 1 che avvolge con del nastro adesivo lo schermo del televisore contenente l'immagine di Giasone. Il gesto con cui Medea avvolge l'apparecchio con del nastro adesivo assume un valore profondamente simbolico: è il tentativo di rifiutare e insieme imprigionare quell'immagine, trasformando lo schermo domestico in contenitore di memoria.



Segue un breve stacco su nero, cui fa seguito uno *zoom* che restringe il campo su Medea 1 e sul televisore. L'inquadratura si amplia poi nuovamente, per tornare a un campo lungo, fino a quando una nuova dissolvenza trasferisce l'immagine preregistrata di Giasone dal televisore allo schermo principale: ora il suo volto occupa interamente lo spazio visivo, in primo piano, con tutte le sfumature espressive ben distinguibili. In questo passaggio il *medium* televisivo, da oggetto di scena, si dilata a dimensione totalizzante, dimostrando come *Medea* articoli costantemente la tensione tra corpo, memoria e immagine mediatizzata. Si è così entrati nella quinta sequenza, il punto centrale dell'opera. Mentre la visione di Giasone a schermo pieno attraverso la sua immagine registrata nel televisore continua, si ode la voce di Medea 2, la cui presenza corporea resta, ancora una volta, inizialmente differita. Solo in seguito la regia televisiva restituisce la visione della scena: compare Medea 2, ripresa da un cameraman in movimento che la segue passo passo. Tale artificio enfatizza la centralità della voce leggera in questa sezione, rendendola il fulcro non solo musicale e vocale, ma anche visivo, della sequenza.



Un'ulteriore dissolvenza introduce la voce di Medea 1, accompagnata dal suo primo piano proiettato, colta in atteggiamento implorante ai piedi di Giasone. La proiezione, ripresa *live* e trasmessa sul grande schermo, permette di cogliere dettagli altrimenti invisibili, facendo della regia televisiva un vero e proprio sguardo intrusivo che scandaglia la scena. Poco dopo, l'inquadratura si sposta dietro Medea 1, assumendone la prospettiva e offrendo allo spettatore il medesimo punto di vista del personaggio verso il pubblico. Con un nuovo stacco, la cantante ricompare in scena frontalmente, caduta a terra, mentre la telecamera si solleva e si allontana, restituendo una visione complessiva dello spazio performativo. In questo passaggio la regia televisiva, lungi dal limitarsi a documentare, costruisce una propria drammaturgia dello sguardo, che moltiplica i punti di vista e contribuisce a ridefinire la percezione del rapporto tra corpo, voce e immagine. Giunti alla sequenza sesta, vediamo Medea 1 distesa a terra, mentre la voce di Medea 3 risuona senza che il suo corpo sia ancora visibile. La dissolvenza introduce la sua immagine *live* sullo schermo: la vediamo mentre estrae un lungo panno da una lavatrice. Poco dopo, la medesima azione compare anche in scena, quando Medea 3 passa il panno a Medea 1. Qui il colore rivela la propria funzione simbolica: se nelle proiezioni video prevaleva il bianco e nero, la scena restituisce l'intensità cromatica del rosso, evocando immediatamente le rose cadute nella prima parte e stabilendo un legame visivo sotterraneo tra le diverse sezioni dell'opera. Le note acute di Medea 1 amplificano il valore drammatico della situazione, dove il gesto domestico richiama il rituale tragico, evocazione del sangue e al tempo stesso riferimento alla quotidianità. Come sottolinea Corsetti, Medea è «un personaggio vivo straziato e diviso che vive una quotidianità lacerata: la lavatrice, l'armadio, la poltrona che compariranno sul palcoscenico sono brandelli di realtà che diventano punto di slittamento per il suo delirio, simboli di una vita da cui si scivola via allontanandosi verso il deserto e la solitudine»⁴⁰⁴. In questa prospettiva, i frammenti della vita domestica non costituiscono semplici dettagli realistici, ma nuclei simbolici che, all'interno del dispositivo intermediale, confermano l'attualità del mito stesso: «come tutte le tragedie, vive nel presente, anche se il ricordo si riferisce ad un passato mitico. Nel momento in cui ripercorriamo la vicenda, immediatamente ci accorgiamo che quella storia continua a compiersi anche ora e qui e non smettiamo di ritrovarla nell'attualità. I miti ci parlano del nostro profondo anche se terribile e

⁴⁰⁴ Corsetti, *Una bellezza terribile*, cit., p.157.

insostenibile»⁴⁰⁵. La sequenza si conclude con l'immagine scenica di Medea 1 e Medea 3 che, dopo aver abbandonato il panno rosso, si allontanano dal palcoscenico. La loro uscita lascia spazio a una nuova dissolvenza sul fumo, che ritorna come motivo visivo ricorrente a suggellare il carattere sospeso e simbolico della scena.

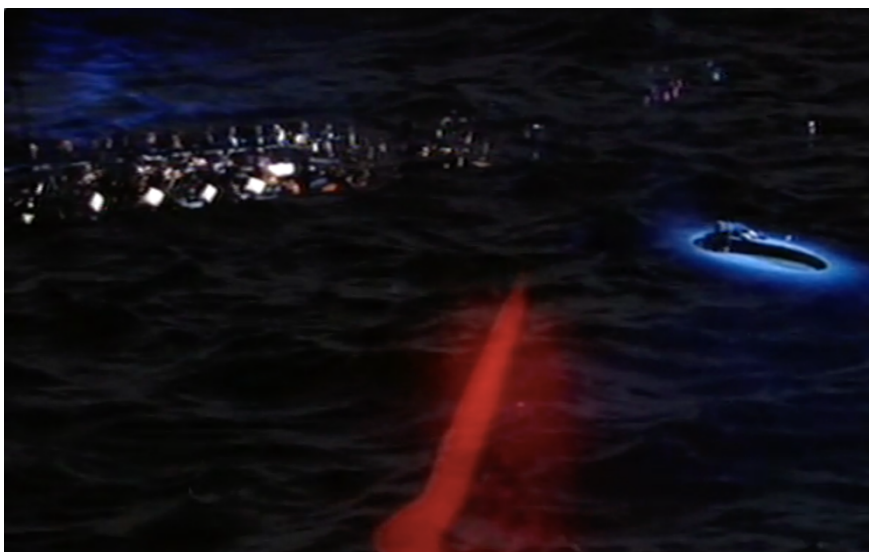


Nella settima sequenza di questa seconda parte, dall'immagine del fumo emerge la visione del panno rosso abbandonato in scena, la cui intensità cromatica viene messa in evidenza dal disegno di luci. Segue una nuova dissolvenza che introduce l'immagine in bianco e nero del direttore d'orchestra, ripreso in tempo reale e proiettato sullo schermo, a cui si alterna nuovamente la visione dell'orchestra sul palco. La sequenza gioca così sulla dialettica tra colore e monocromia, scena e video, corpo vivo e immagine mediatizzata, intrecciando ancora una volta diversi piani percettivi entro la cornice del fumo che funge da raccordo simbolico. Con l'avvio della sequenza ottava, dallo sfondo del fumo emerge la figura di Medea 1, la cui voce si era già udita in precedenza. La vediamo ora cantare sopra una pedana rialzata, accanto a un albero in scena. La regia televisiva ne restituisce un'inquadratura in piano medio, che unisce la figura della cantante e l'albero, sul quale sono appesi dei nastri rossi: ulteriore elemento di continuità simbolica con il motivo cromatico già evocato dalle rose e dal drappo. Il rosso si configura così come filo conduttore iconico che attraversa l'intera opera-video.

⁴⁰⁵ Corsetti, *Una bellezza terribile*, cit., p.157.

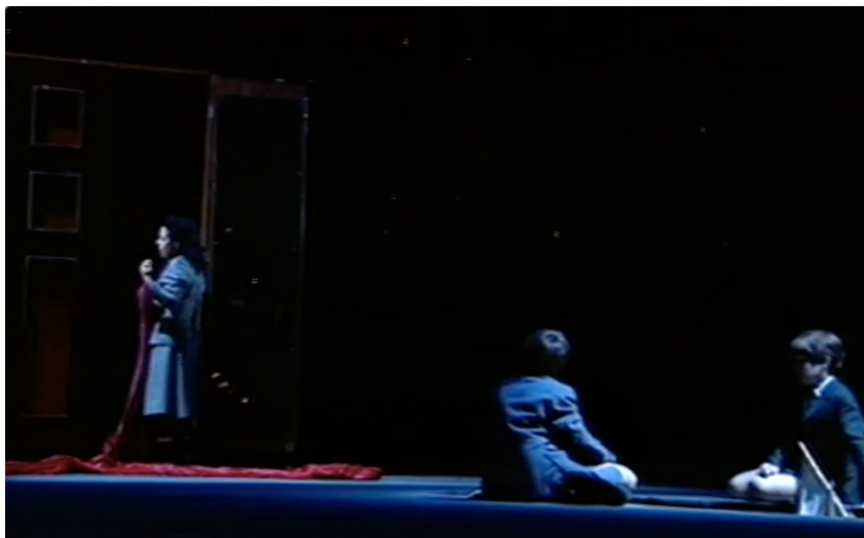


La sequenza si chiude con una nuova dissolvenza sul fumo: mentre rivediamo il direttore d'orchestra in scena, la figura di Medea 1 si allontana, progressivamente sfumando, fino quasi a dissolversi. L'inizio della nona sequenza segna il ritorno del video del mare, già presentato nella prima parte dell'opera come motivo visivo ricorrente. Progressivamente l'immagine marina si attenua, lasciando emergere, attraverso una dissolvenza, la scena teatrale: i due bambini, accanto al panno rosso, giocano all'interno della vasca. La regia televisiva sottolinea il doppio livello percettivo mostrando come sullo schermo di fondo continui a scorrere l'immagine del mare, mentre in primo piano si focalizza sui bambini, che li ritrae intenti a muovere un veliero nell'acqua. Segue una nuova transizione che riporta lo sguardo sull'orchestra in scena, ma anche in questo caso la visione viene interferita dalla sovrapposizione simultanea del video del mare.



La sequenza si conclude con una dissolvenza su fondo nero, da cui discende una pioggia di coriandoli rossi: immagine di forte pregnanza simbolica, che rinnova e intensifica il filo cromatico del rosso, già evocato dalle rose e dal panno. La decima sequenza si apre con l'immagine dei coriandoli rossi che cadono su fondo nero, mentre si ode la voce di Medea 2. Quando la pioggia di coriandoli comincia a diradarsi, lo sguardo torna alla scena: Medea 2 si trova accanto a un armadio, da cui estrae un abito rosso, osservata dai bambini. Il lungo tessuto rosso abbandonato a terra si connette così cromaticamente all'abito indossato da Medea 2, consolidando il *leitmotiv* del rosso come segno visivo dominante. L'ingresso di Giasone in scena intensifica la tensione: i due cantano insieme in una scena avvolta dal flusso ininterrotto dei coriandoli rossi, tra il panno a terra e l'abito scelto da Medea. Dopo l'allontanamento di Giasone, la centralità ritorna su Medea 2, che conclude la sequenza pronunciando la parola "incontro". L'immagine finale, sospesa su fondo nero e pioggia rossa, si dilata in una temporalità rarefatta, prossima allo zero, anche musicalmente, fino a dissolversi in un accenno di silenzio.

L'analisi di questa seconda parte dell'opera ha permesso di mettere in luce un ulteriore livello di ibridazione tra scena e video, caratterizzato dall'insistenza sugli oggetti quotidiani e dalla comparsa, accanto ad essi, di oggetti mediali, come il televisore. Tali elementi realistici non banalizzano, al contrario, radicalizzano la frattura psichica di Medea, rendendo la sua violenza tragica inscrivibile in una dimensione contemporanea. L'oscillazione tra oggetti quotidiani (lavatrice, televisore, armadio), simboli cromatici (rose rosse, panno rosso, coriandoli) e paesaggi naturali (mare, alberi, fumo) costruisce un tessuto visivo stratificato in cui la tragedia non procede per azioni lineari, ma attraverso apparizioni, dissolvenze e metamorfosi.



4.7.3 Analisi delle sequenze video e della costruzione scenica – Parte terza

La terza e ultima parte di *Medea* si apre con un avvio secco ed esplosivo. Nella prima sequenza, sullo sfondo nero ancora cosparso di coriandoli rossi, si odono le voci del soprano e del coro, mentre in dissolvenza compaiono i due bambini ora distesi in scena: uno dei due avvolge il fratello nel tessuto rosso, gesto che intreccia innocenza infantile e ritualità sacrificale. Successivamente, entra in scena Medea 1, figura materna e dolente che si staglia sul fondo. L'immagine dei bambini avvolti nel panno evoca al tempo stesso protezione e sepoltura, trasformando un gioco in atto funebre. Proseguendo troviamo sul palcoscenico Medea 1 cantare, inquadrata in un piano medio con il suo abito rosso, mentre Medea 3 sostiene un pedale acuto fuori campo. L'improvvisa chiamata di Giasone ai figli introduce un nuovo livello visivo: sullo schermo, in una sorta di *split-screen*, appaiono i volti dei bambini moltiplicati in un mosaico geometrico, che annulla l'individualità e trasfigura la narrazione in un'immagine astratta, evocando l'effetto di un caleidoscopio in cui la moltiplicazione genera una visione ipnotica e straniante.



Subito dopo, un simile procedimento viene applicato alla figura di Medea 1, ripresa a figura intera con l'abito rosso, sottoposta a manipolazione elettronica. L'immagine di Medea si moltiplica in cinque proiezioni, disposte secondo una geometria regolare, dove le proiezioni si muovono in direzioni opposte, ora in senso orario, ora antiorario. La loro meccanicità, quasi da marionette, accentua l'effetto di artificio e straniamento, segno della frattura e della perdita di unità di Medea, immagine astratta e simbolo della sua scissione interiore. Si arriva così alla seconda sequenza della terza parte dove, questa

volta, è l'immagine di Medea 3 – ripresa a mezza figura e di lato – a essere manipolata elettronicamente. L'illusione visiva, ottenuta attraverso rallentamenti e sovrapposizioni, moltiplica i suoi gesti: le braccia, mosse a scatti sfalsati, creano l'impressione di un corpo dotato di molteplici arti, come intrappolato in un ciclo di movimenti senza fine. Segue una dissolvenza sull'immagine di Medea 2, anch'essa ripresa a figura intera con l'abito rosso e manipolata elettronicamente. La sua immagine si moltiplica in tre proiezioni disposte a triangolo, ciascuna con gesti divergenti: le braccia si muovono avanti e indietro in direzioni opposte, producendo una geometria coreografica artificiale che trasforma il corpo in pura astrazione visiva.



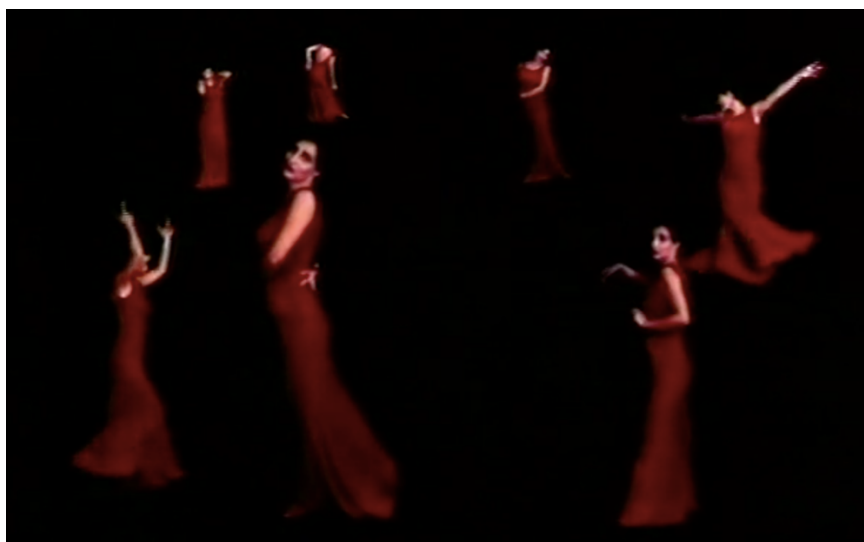


La terza sequenza riporta in evidenza Medea 1, nuovamente ripresa a figura intera e sottoposta a manipolazione elettronica: la vediamo attraversare lo schermo con lo sguardo vacuo per poi moltiplicarsi fino a generare tre proiezioni fantasmatiche. È come se lo schermo fosse attraversato da uno specchio frantumato, dove i tratti distintivi dell'individuo cedono il passo a un'immagine proliferante e instabile.



Le tre Medee non appaiono più come frammenti di un'identità già lacerata, ma come simulacri separati, rifrazioni di un dolore che non trova sintesi. Con una dissolvenza lo sguardo ritorna alla scena, dove i due bambini compaiono abbracciati sul palco. Si passa così alla quarta sequenza, dove, oltre ai bambini in scena, vediamo Medea 1 che li adagia sul pavimento continuando a cantare. Si ode poi la voce di Giasone, di cui tuttavia non si

vede il corpo: lo sguardo resta concentrato su Medea 1 e i figli. Il suo monologo procede e la vediamo inquadrata dapprima ravvicinata, poi a figura intera, mentre ricopre i bambini con il panno rosso, ora simile a un grande mantello funebre. Una dissolvenza trasferisce nuovamente lo sguardo dal piano scenico a quello video: sullo schermo compare Medea 3, ripresa a figura intera con l'abito rosso e manipolata elettronicamente in sette proiezioni di dimensioni diverse. I suoi simulacri danzano in cerchio, ruotando su se stessi e componendo, anche questa volta, figurazioni geometriche. L'immagine non ha nulla di naturalistico, ma assume un forte valore simbolico: la danza circolare diventa metafora visiva della ripetizione ossessiva del trauma, un vortice che risucchia il dolore senza possibilità di soluzione.



La quinta sequenza prosegue con le immagini elaborate di Medea 3 che danzano in tempi e ritmi differenti, volutamente sfasati. Su queste immagini si ode il coro, senza alcuna corrispondenza visiva, poiché la regia televisiva passa direttamente ad un nuovo video preregistrato. Vi appare Medea 2 ancora sottoposta a manipolazioni elettroniche: questa volta non si moltiplica, ma la sua immagine trasmette un dolore fisico e interiore, amplificato dai gesti spezzati o rallentati. Intanto, la sua voce risuona dal vivo in scena, instaurando un divario radicale tra corpo elettronico e corpo scenico.



La sequenza sesta si apre con una dissolvenza che riconduce lo sguardo dal video alla scena: appare Medea 2, sola sul palcoscenico, intenta a riprendere quei medesimi movimenti che poco prima, nella sua versione elettronica, apparivano meccanici e rallentati, dunque per questo esasperati. La corrispondenza tra corpo vivo e corpo elaborato introduce un effetto di rifrazione, come se la figura scenica tentasse di riappropriarsi dei propri gesti dopo la loro trasfigurazione mediale. Segue una nuova dissolvenza che restituisce l'immagine video di Medea 2, ora ripresa stesa a terra ma capovolta, con i movimenti rallentati e sfalsati. Intanto, la voce della cantante continua a provenire dalla scena, mentre l'immagine proietta e costruisce un doppio rovesciato e destabilizzante. In questo caso, il dispositivo video non si limita a creare un doppio visivo, ma accentua la condizione di estraneità della protagonista, iscrivendo la sua presenza in una dimensione al tempo stesso interiore e perturbante.

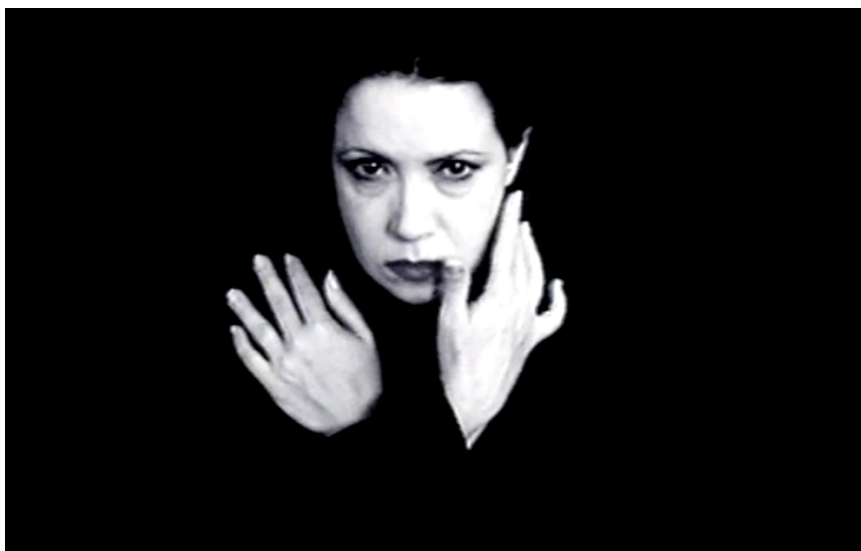


La dissolvenza che conclude il video di Medea 2 introduce le voci di Medea 1 e Medea 3, avviando così la settima sequenza. Sullo schermo riappare il video del mare, con le sue onde in movimento, che progressivamente si trasforma in un'immagine di fumo: il passaggio è graduale, accompagnato da una sonorità rarefatta e sospesa, quasi immobile, dove i cantanti continuano a udirsi fuori campo. Un'ulteriore dissolvenza conduce infine alla carrellata di alberi, già comparsa all'inizio della seconda parte. Nella sequenza ottava prosegue il video degli alberi ripresi, fino a quando una dissolvenza apre un'inquadratura a campo lungo dove vediamo un albero isolato al centro di un campo.



La nona sequenza si apre con una dissolvenza che fa emergere gradualmente in scena Medea 1, seguita dall'apparizione di Medea 3. Nel frattempo canta anche Medea 2, la cui voce continua però a non trovare corrispondenza visiva. Medesimo procedimento viene applicato per Giasone, che interviene vocalmente, ma la cui figura rimane esclusa lungo tutto il corso della sequenza. Una successiva dissolvenza, invece, reintroduce Medea 2, delineando una compresenza alternata di Medea 2 e Medea 1, trattate come entità indipendenti. La regia costruisce una disposizione geometrica che ne sottolinea la distanza e l'incomunicabilità: i corpi non dialogano, ma restano isolati, figure solitarie in uno spazio scenico frammentato. Le dissolvenze incrociate – in particolare tra Medea 2 e Medea 3 – generano un effetto di sovrapposizione spettrale, come se le protagoniste si riducessero a ombre destinate a consumarsi l'una nell'altra. La decima sequenza segna l'epilogo dell'opera. Una dissolvenza apre sul video di uno stormo di uccelli che attraversano rapidamente lo schermo nero, mentre risuona la voce isolata di Medea 2, priva di qualsiasi accompagnamento strumentale.

L'immagine degli uccelli lascia poi spazio alla scena, dove la voce trova nuovamente il proprio corpo: Medea 2 infatti appare in scena e la regia televisiva ne propone un'inquadratura in primo piano, avvalorandone la centralità. Nelle battute conclusive, un'ultima dissolvenza trasferisce lo sguardo su un video in bianco e nero che mostra il volto di Medea 2, ingrandito e manipolato elettronicamente. I movimenti rallentati del viso e delle braccia, che si aprono e si chiudono come in un gesto cullante, accompagnano le sue ultimissime e reiterate parole. L'opera si conclude con un'immagine di fortissimo impatto simbolico: lo stormo di uccelli, segno di fuga e disgregazione, e il volto di Medea 2, dilatato e sospeso nello spazio video. È un epilogo che rinuncia consapevolmente a ogni residua istanza narrativa, per configurarsi come un'esperienza audiovisiva totalizzante, in cui la tragedia non è raccontata ma trasmessa ma resa percepibile come un flusso di immagini e suoni, come stratificazione simbolica destinata a imprimersi nella memoria visiva e acustica dello spettatore.



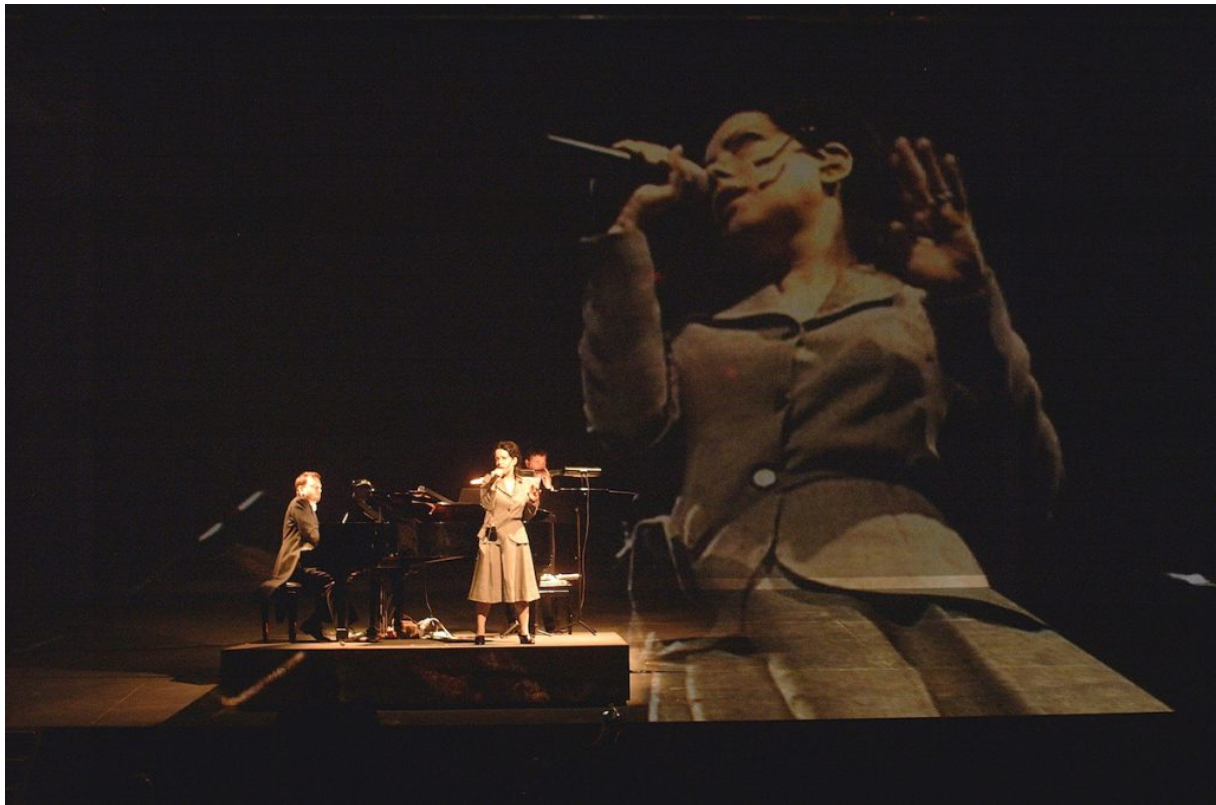
L'intero percorso visivo di *Medea* è scandito da continue manipolazioni elettroniche delle figure della protagonista: moltiplicate, frammentate, rallentate, fino a diventare spettri geometrici. Le immagini video preregistrate – come quelle del mare, gli alberi, il fumo, così come i corpi trasfigurati elettronicamente – costituiscono momenti di sospensione che interrompono l'azione della scena per tradurre in termini visivi lo stato interiore della protagonista, espressione della lacerazione psichica, che non trova più unità né sul piano scenico né su quello delle proiezioni. La moltiplicazione delle figure di Medea culmina nella dissolvenza incrociata tra i loro corpi in scena e le rispettive proiezioni elettroniche, trasformando la scena in un campo di forze visive in cui l'identità femminile appare

incessantemente scissa e ricomposta. In questo modo, *Medea* si rivela come un'opera in cui la tragedia non è narrata in modo lineare, ma trasposta in un linguaggio audiovisivo che intreccia corpo, voce e immagine, restituendo allo spettatore l'esperienza di una frattura simbolica resa percepibile attraverso la potenza del dispositivo intermediale.



Figura 40 e seguenti - Immagine reperita su EMA Vinci contemporanea © 1993 EMA Vinci], URL: [https://www.emavinci.it/contemporanea/archives/4487], ultimo accesso: 23/08/25.





Conclusioni

La ricerca condotta ha messo in evidenza come *Medea* (2002) di Adriano Guarnieri rappresenti un caso paradigmatico di drammaturgia multimediale, in cui musica, voce, spazio scenico ed elaborazioni elettroniche e visive si intrecciano in un dispositivo unitario e complesso.

L'analisi dei materiali ha mostrato come l'opera-video non si limiti a rielaborare il mito classico, ma lo trasfiguri in una dimensione simbolica e psichica, restituendo al pubblico un'esperienza sensoriale e immersiva che oltrepassa i confini della narrazione lineare.

Nel corso della tesi è emerso come il trattamento del testo verbale, la ricerca vocale, l'uso del *live electronics* e la regia video concorrano a ridefinire il concetto stesso di teatro musicale, ponendosi oltre il paradigma dell'opera ottocentesca e all'interno dell'orizzonte postdrammatico delineato dalla critica contemporanea. In tal senso, *Medea* si conferma non solo come punto di arrivo della riflessione estetica e tecnica di Guarnieri, ma anche come testimonianza significativa delle possibilità offerte dalla scena multimediale tra XX e XXI secolo.

Pur riconoscendo i limiti legati alla mediazione audiovisiva – oggi unica forma attraverso cui l'opera è fruibile – la sua analisi ha permesso di cogliere con chiarezza il valore e la peculiarità di un progetto in cui il linguaggio musicale diventa matrice di un intreccio intermediale complesso.

In prospettiva, il caso di *Medea* invita a proseguire la ricerca sul rapporto fra teatro musicale e nuove tecnologie, approfondendo in particolare il ruolo della registrazione audiovisiva, del *live electronics* e delle voci non convenzionali nella ridefinizione della drammaturgia contemporanea. Si tratta di una direzione che non solo illumina retrospettivamente l'opera di Guarnieri, ma apre nuove possibilità di indagine per comprendere le trasformazioni del teatro musicale nel XXI secolo.

Bibliografia

- Adorno T. W., *Introduzione alla sociologia della musica*, Einaudi, Torino 2002.
- Albèra P., *Il teatro musicale*, in Enciclopedia della musica, vol. III, Le avanguardie musicali nel Novecento, Einaudi, Torino 2001
- Albert G., *Atomod: interazioni drammaturgiche tra testo, musica, scena e proiezioni*, in Lombardi D. (a cura di), Giacomo Manzoni. Pensare attraverso il suono, Fondazione Mudima, Milano 2016
- Albert G., *Continuità e discontinuità nei principi drammaturgici del teatro italiano: da La Legge a Per Massimiliano Robespierre (1955–1974)*, in Borio G., Ferrari G., Tortora D. (a cura di), Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950–1975, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia 2017
- Auslander P., *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, 2^a ed., Routledge, Abingdon–Oxon 2008
- Balzola A., Monteverdi A. M., *Le arti multimediali digitali. Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Garzanti, Milano 2004
- Barberio Corsetti G., *Una bellezza terribile*, in Medea, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Bartolucci G., *La scrittura scenica*, Lerici, Roma 1968
- Barthes R., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, Einaudi, Torino 2001
- Berberian C., *The new vocality in Contemporary Music (1966)*, trad. it. di F. Placanica in *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, a cura di P. Karantonis, F. Placanica, P. Verstraete, Routledge, Londra 2014.
- Berio L., *Un ricordo al futuro: lezioni americane*, Einaudi, Torino 2006
- Bernardini N., Vidolin A., *Note di live electronics*, in Medea, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Bolter J. D., Grusin R., *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e media nuovi*, Guerini, Milano 2002
- Borgonovo P., *Dal segno al suono*, in Medea, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Borgonovo P., *Multimedialità e teatro musicale: Medea di Adriano Guarnieri*, in Vincenzi M. (a cura di), *Drammaturgie musicali del Novecento. Teorie e testi*, Libreria Musicale Italiana, Lucca 2008

- Bruno S., *L'avanguardia teatrale e la definizione di un nuovo codice spettacolare: questioni linguistiche e drammaturgiche nel solco di una periodizzazione problematica*, in Borio G., Ferrari G., Tortora D. (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950–1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia 2017
- Calabretto R., *Pier Paolo Pasolini e la musica*, vol.1, Opere, musica da camera, canzoni, balletti, Libreria Musicale Italiana, Lucca, 2025
- Camerini S., *Ritroverò Pasolini con una voce da massmedia*, in «Incontri 2000», I/1–2, gennaio–febbraio 1987
- Cavarero A., *A più voci. Filosofia dell'espressione vocale*, Feltrinelli, Milano 2003.
- Chapple F., Kattenbelt C., *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi B.V., Amsterdam–New York 2006.
- Chion M. – *L'audio-visione. Suono e immagine nel cinema*, Lindau, Torino 2017
- Cingano E., *Eros, maternità, magia e distruzione: Medea dai mille volti*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Cook N., *Beyond the Score. Music as Performance*, Oxford University Press, Oxford 2013
- Connor S., *Beyond words. Sobs, hums, stutters and other vocalisations*, University of Chicago Press, Chicago 2014
- Cosci M., *La scena media(tizza)ta: teatro, cinema, televisione in A(lter)A(Ction)*, in Borio G., Ferrari G., Tortora D. (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950–1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia 2017
- Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Laterza, Roma–Bari 1992
- Dalmonte R., *A colloquio con Adriano Guarnieri*, «il Verri», 5-6, Mucchi editore, Modena 1988
- Dalmonte R., *Voci*, in *Le avanguardie musicali nel Novecento*, Enciclopedia della Musica, vol. III, Einaudi–Il Sole 24 Ore, Milano 2001
- De Benedictis A. I., *Analysing New Music Theatre. Theme and Variations (from a Multimedia Perspective)*, in Adlington R. (a cura di), *New Music Theatre in Europe. Transformations between 1955–1975*, Routledge, Abingdon 2019.
- De Marinis M., *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma 2000
- De Marinis M., *Visioni della scena: teatro e scrittura*, Laterza, Roma–Bari 2004

- De Santis M., *Le idee e le parole: orientamenti del testo verbale nel teatro musicale di avanguardia in Italia*, in Borio G., Ferrari G., Tortora D. (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950–1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia 2017
- Di Scipio A., *Da un'esperienza in ascolto di phoné e lògos : Testo, suono e struttura in Thema (Omaggio a Joyce) di Berio*, in «Il Saggiatore musicale», VII/2, 2000
- Diodato R., Somaini A., *Estetica dei media e della comunicazione*, Carocci, Roma 2011
- Dolar M., *La voce del padrone*, Orthotes, Napoli–Salerno 2014
- Eco U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano 1997
- Euripide, *Medea*, F. Montana e L. Galasso (a cura di), Einaudi Scuola, Milano 2004
- Favaro R., *Parola, spazio, suono. Il teatro musicale di Adriano Guarnieri*, Marsilio, Venezia 2022
- Ferrari G., *Appunti per un teatro musicale ancora attuale*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 1994
- Fisher-Lichte E., *Estetica del performativo. Una teoria del teatro e dell'arte*, trad. it. Gusman e Paparelli, Carocci, Roma 2014
- Garda M., *Attraverso la voce: oltrepassamenti e dislocazioni tra XX e XXI secolo*, in Alessandro Cecchi (a cura di), *La musica fra testo, performance e media. Forme e concetti dell'esperienza musicale*, Neoclassica, Roma 2019
- Gennaro S., Borio G., *Multimedialità e metamorfosi del concetto di opera*, in Borio G., Gentili C. (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007
- Gentilucci A., *Oltre l'avanguardia. Un invito al molteplice*, Ricordi Uicolpi, Milano 1991
- Gieseckam G., *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*, Palgrave Macmillan, London–New York 2007
- Girardi E., *Adriano il padano*, in *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia*, De Sono–Paravia, Torino 2000
- Girardi E., *Il teatro musicale italiano oggi. La generazione della post-avanguardia*, De Sono–Paravia, Torino 2000
- Girardi E., *Intervista al compositore mantovano. Una «Medea» che viene da Po*, «Gazzetta di Mantova», 16 aprile 1991

- Girardi M., *Il teatro musicale in Italia fra il 1980 e il 1990*, in Quaderni dell'I.R.TE.M., Serie 3: Atti, n. 10, «L'opera negli anni Ottanta», Roma 1996
- Guarnieri A., *Stile ed effimero, oggi*, in «Musica/Realtà», IV/12, LIM, Lucca 1983
- Guarnieri A., *Sul concetto di opera-video in Medea e Pietra di diaspro*, in «Musica/Realtà», n. 85, LIM, Lucca 2002
- Guarnieri A., Intervista di Paola Cortese, “*Medea*” stasera su Rai5. *L'opera di Guarnieri per la prima volta in tv*, «Gazzetta di Mantova», 28 ottobre 2021
- Guarnieri A., *Mina: un'intuizione vocale*, in Fabbri F., Pestalozza L. (a cura di), *Mina. Una forza incantatrice*, Euresis Edizioni, Milano 1988
- Lanza A., *Il secondo Novecento*, EDT, Torino 1991
- Lehmann H.T., *Postdramatic Theatre*, Routledge, Abingdon 2006
- Lombardi Vallauri S., Rizzuti M. (a cura di) – *La voce mediatizzata*, Mimesis Edizioni, Milano 2019
- Lombardi Vallauri S., *Il contro-ordine femminile nella voce musicale contemporanea*, in Landi P. (a cura di), *Antigone, Medea, Elettra: il tragico femminile. Amore/violenza nello spazio contemporaneo*, Led Edizioni, Milano 2023
- Mango L., *La scrittura scenica: un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003
- Manzioni L., *Musique en tant qu'espace habitable. L'“arche” de Renzo Piano pour le Prometeo de Luigi Nono (1983-1984)*, in G. Ferrari (a cura di), *L'opéra éclaté. La dramaturgie musicale entre 1969 et 1984*, L'Harmattan, Parigi 2006.
- Martinelli F., «*L'esistenza meravigliosa del jazz nelle note della sua voce*», in Muggeo G., Rigola G., Tomatis J. (a cura di), *Mina. La voce del silenzio. Presenza e assenza di un'icona pop*, Il Saggiatore, Milano 2024
- McLuhan M., *Gli strumenti del comunicare*, trad.it. Capriolo E., Il Saggiatore, Milano, 1967
- Morazzoni A. M., *Medea: il testo cantato*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Morazzoni A. M., Adriano Guarnieri, *Medea: descrizione analitica*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Morazzoni A. M., *L'errare di Medea*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Morazzoni A. M. – *La musica e lo spazio*, in *Figure dello spazio*, «Quaderni di cultura psicanalitica», Angeli, Milano 2000

- Nono L., *Possibilità e necessità di un nuovo teatro musicale*, in Lanza A., *Il secondo Novecento*, EDT, Torino 1991
- Nono L., *Testo-musica-canto*, in De Benedictis A. I., Rizzardi V. (a cura di), *Scritti e colloqui*, LIM–Ricordi, Milano–Lucca 2001
- Pasolini P. P., *Dialoghi definitivi di “Medea”*, in Pasolini. *Il Vangelo secondo Matteo – Edipo Re – Medea*, Garzanti, Milano, 2006.
- Pestalozza L., *Il trionfo della notte di Adriano Guarnieri*, in *L’opposizione musicale. Scritti sulla musica del Novecento*, Feltrinelli, Milano 1991
- Petazzi P., *Dal materismo alla cantabilità materica: appunti su Adriano Guarnieri*, «Sonus: materiali per la musica contemporanea», II/2, maggio 1990
- Petazzi P., *Guarnieri da Medea a Orfeo*, in *Concerti e teatro musicale*, «Sonus: materiali per la musica contemporanea», fascicolo n. 13, dicembre 1994
- Petazzi P., *Un mondo onirico. Sul teatro musicale di Adriano Guarnieri prima di Medea*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Petazzi P., *Visioni di Medea: a colloquio con Adriano Guarnieri*, Programma di sala, Fondazione Teatro La Fenice, Venezia 2002
- Pecker Berio T., *La crisi dell’opera (e del “libretto”) nel secondo Novecento*, in *Poeti all’opera. Sul libretto come genere letterario*, a cura di A. Landolfi e G. Mochi, Artemide, Roma 2013
- Pieralli P., *Medea. Introduzione e progetto di sceneggiatura*, Ricordi, Milano 1988
- Pieralli P., *Libretto-sceneggiatura di Pier’Alli. Musica di Adriano Guarnieri*, Ricordi, Milano 2002
- Seneca L. A., *Medea – Fedra – Tieste*, Garzanti, Milano 1989
- Senici E. – *Il video d’opera “dal vivo”: Testualizzazione e “liveness” nell’era digitale*, in «Il Saggiatore musicale», II/16, 2009
- Tarkovskij A., *Scolpire il tempo*, trad. it. di V. Nadai, Ubulibri, Milano 1988
- Valentini V. – *I suoni del teatro*, in Valentini V. (a cura di), *Drammaturgie sonore. Teatri del secondo Novecento*, Bulzoni, Roma 2012
- Valentini V. – *Nuovo teatro made in Italy 1963-2013*, Bulzoni, Roma 2015
- Valentini V., *Per una drammaturgia elettronica*, in Valentina Valentini, *Teatro in immagine, eventi performativi e nuovi media*, vol. 1, Bulzoni, Roma 1987
- Vidolin A., *Il suono mobile in Con Luigi Nono*, La Biennale di Venezia, Ricordi, 1993
- Vidolin A., *Ambienti esecutivi*, in *I profili del suono. Scritti sulla musica elettroacustica e la computer music*, Musica Verticale, Galzerano 1987

- Viviani G. – *Vie della sperimentazione testuale nel teatro musicale italiano*, in Borio G., Ferrari G., Tortora D. (a cura di), *Teatro di avanguardia e composizione sperimentale per la scena in Italia: 1950–1975*, Fondazione Giorgio Cini Onlus, Venezia 2017
- Zecca F., *Understanding Media Relations in the Age of Convergence: A Metatheoretical Taxonomy*, in *Transmediality / Intermediality / Crossmediality: Problems of Definition*, a cura di C. Fischer, M. Petricola, «Between», X.20, 2020.

Partitura

Guarnieri A. – *Medea*, partitura autografa, Ricordi, Milano 2002

Materiale audiovisivo

Guarnieri A. – *Medea* [DVD], regia televisiva di G. Di Capua, esecuzione presso il PalaFenice di Venezia, 26 ottobre 2002, Ema Vinci Contemporanea

Sitografia

- www.adrianoguarnieri.it
- www.luiginono.it/opere/al-gran-sole-carico-damore/
- <https://temporeale.it/produzioni/outis/>
- <http://www.Between-journal.it/>
- <https://www.adrianoguarnieri.it/index.html>
- <https://www.lucianoberio.org/>
- <https://webzine.sciami.com/spazio-voce-gesto-nuova-musica-nuovo-teatro-musicale/#fn-873-15>

- <https://www.luiginono.it/opere/la-fabbrica-illuminata/#tab-id-2>
- <https://www.adrianoaguarnieri.it/video2.html>
- <https://www.antonellaruggiero.com/bio/>
- <https://buromilan.com/progetto/spazio-musicale-prometeo/>
- <http://riviste.paviauniversitypress.it/index.php/phi/article/view/06-03-INT01/73>
- <https://nuovoteatromadeinitaly.sciami.com/>

Filmografia

Medea di Pier Paolo Pasolini (1969)

Strumenti

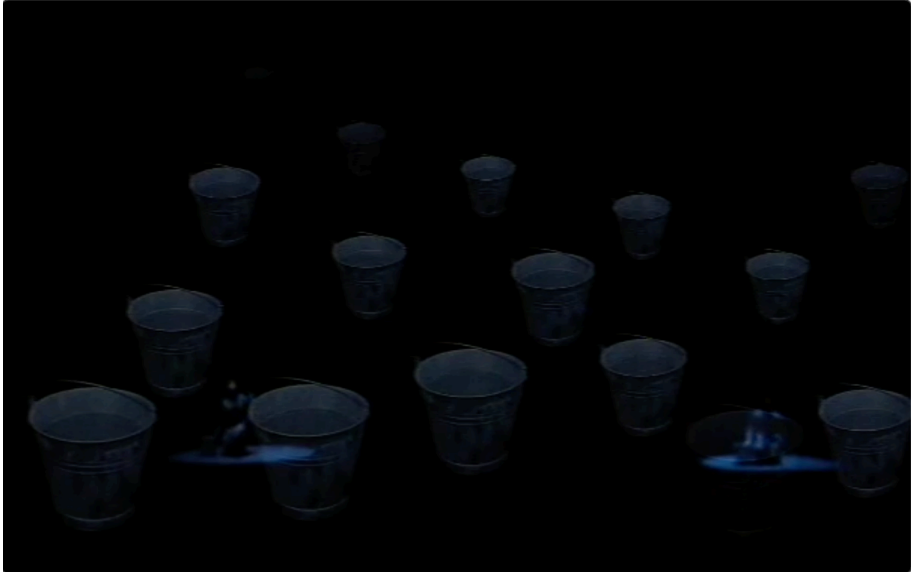
- Lesina R. – *Il nuovo manuale di stile*, Zanichelli, Bologna 2009
- Cook N., Leech-Wilkinson D. – *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, Centro per la Storia e l'Analisi della Musica Registrata (CHARM), Royal Holloway, University of London

Appendice


Al fine di rendere più scorrevole e immediata la consultazione dei capitoli analitici, nelle tabelle che seguono viene proposta una sinossi sintetica delle sequenze principali dell'opera-video. A corredo del testo, sono inoltre incluse alcune immagini tratte dal materiale audiovisivo, che fungono da supporto visivo e consentono di ancorare con maggiore evidenza le osservazioni critiche alla dimensione formale dell'opera.

PARTE PRIMA


SEQUENZA 1

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1</u> ...parlami terra, parlami sole...fammi udire la tua voce...o sole, o luce, non vi sento...</p> <p><u>Medea 3</u> ...parlami terra, non ricordo più la tua voce...</p> <p><u>Medea 1 e 3</u> ...dov'è il mio furore, la mia fermezza di un tempo...</p> <p><u>Coro</u> ...parlami terra, sole, luce del sole...il mio furore...ho udito un grido nell'infelice colchide.</p>	<p>La sequenza si fonda sulla sovrapposizione verticale di soprano, contralto e coro concertante, con una concertanza “acustico-spaziale” di trombe, tromboni e cavi d'acciaio intorno al flauto contrabbasso. La massa sonora, segnata da un carattere metallico e urlante, si distende in un'ampia dissolvenza temporale, fino a schiarirsi e confluire senza soluzione di continuità nella sezione successiva.</p>	<p>Sul fondale nero emergono progressivamente secchi d'acqua, che si moltiplicano fino a riempire lo spazio formando una figura geometrica. Dietro la proiezione video si intravedono in scena i corpi di Medea 1 e Medea 3, collocate simmetricamente ai lati del palcoscenico. Si realizza così una compresenza tra il piano dell'immagine video e quello scenico, resa attraverso la dissolvenza. Infine, fanno il loro ingresso i due bambini, che iniziano a giocare.</p>	


PARTE PRIMA**SEQUENZA 2**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1</u> (fuori scena) ...o figli, figli miei, datemi la vostra mano...</p> <p><u>Medea 2</u> ...perché io la baci, o mano carissima, o dolci abbracci, o tenere carni...la mia sapienza...o sole...o luce...</p> <p><u>Medea 2</u> ...dagli occhi alla punta delle dita vi guardo... dalle radici dei capelli al petto vi guardo...</p>	<p>Arioso per voci e orchestra, su pedale corale fermo. La voce leggera emerge e si intreccia con il soprano in una concertanza dialogica, cui si aggiunge il flauto basso in scena, come terzo interlocutore. La sequenza procede verso una dissolvenza: l'orchestra si restringe, ma persiste lo stridore lamentoso di viole e violoncelli.</p>	<p>Medea 2 entra in scena e si avvicina ai bambini, abbracciandoli. Lo <i>zoom</i> insiste sulla scena reale, stringendo sull'immagine del loro abbraccio; solo in seguito appare il video dei due piccoli ripresi dall'alto, mentre continuano a giocare in una vasca d'acqua. La proiezione si alterna al piano scenico, finché lo sguardo torna a concentrarsi su Medea 2 in primo piano, con l'immagine dei bambini che permane sul fondale.</p>	


PARTE PRIMA**SEQUENZA 3**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1,2,3 e Coro</u> ...vi guardo, o figli, figli miei...la mia sapienza, o sole, o luce, o terra...</p> <p><u>Medea 3</u> ...o mano carissima, o dolci abbraccia, o tenere carni...</p> <p><u>Medea 1,2,3 e Coro</u> ...la mia sapienza...o sole...o luce... dagli occhi alla punta delle dita vi guardo... o figli... dalle radici dei capelli al petto, tenere carni...</p>	<p>Gran concertato di transizione per soli, coro e orchestra: la voce leggera e il contralto esplodono in un «collasso acustico-spaziale», mentre trombe e tromboni, in piedi in sala, si agitano con energia quasi jazzistica. Le voci insistono in urla disperate, finché le risonanze battenti di ottoni e acciaio si sfaldano, lasciando al coro, su un grande pedale, la dissolvenza conclusiva.</p>	<p>Medea 2 rimane al centro del palcoscenico, mentre dietro di lei continua a proiettarsi l'immagine dei bambini, questa volta ingrandita e rallentata, finché la proiezione prevale e lo sguardo si concentra unicamente sul video dei figli.</p>	


PARTE PRIMA**SEQUENZA 4**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1</u> ...folle nel cuore... ho navigato invano per mari e fiumi...sull'onda del mare infinito...</p>	<p>Aria di Medea 1 con flauto contrabbasso concertante, attorno a cui coro e percussioni stratificano l'armonia. Il soprano arricchisce il testo con melismi sulla medesima risonanza, mentre i tromboni intensificano impulsi in ottave, come fitte interiori. La sequenza, resa "acquosa" dal distillarsi dei suoni metallici, si chiude in un lento scivolamento verso la stasi.</p>	<p>Una dissolvenza introduce una nuova immagine video: il mare, con le onde in movimento. Segue un'ulteriore dissolvenza che riporta alla scena, dove questa volta è Medea 1 al centro del palcoscenico; quindi l'immagine video del mare ritorna nuovamente a occupare il fondale.</p>	


SEQUENZA 5

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u> ...sull'onda notturna del mare infinito...le correnti dei sacri fiumi...ogni cosa è stravolta...navigasti lontano con il cuore spezzato...in terra straniera, senza amore...</p>	<p>Ampia sequenza corale, in cui la "zoomatura" elettronica del suono da sferica diviene frontale, come un velo sonoro verticale. Il flauto contrabbasso interviene tra i bassi del coro come voce aggiunta, mentre i tromboni, resi più sinuosi dalla "plastificazione" timbrica, si assimilano a voci baritonali all'interno della compagine corale.</p>	<p>Dopo un primo accenno alla scena riappare l'immagine video del mare, questa volta con un movimento ondulatorio più lento. Successivamente si vede l'orchestra in scena, mentre sullo sfondo continua a proiettarsi l'immagine del mare: i due piani restano così sovrapposti. Infine, sullo schermo compare l'immagine dell'orchestra stessa, proiettata in tempo reale.</p>	


PARTE PRIMA**SEQUENZA 6**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u> ...in terra straniera, senza amore...</p>	<p>Breve interludio orchestrato dalle sonorità “acciaiose”, mentre il coro si ferma e passa su nastro. I tromboni si alzano in piedi; lastre e cavi d'acciaio si propagano nello spazio grazie al live electronics. L'orchestra assume una traiettoria circolare e trasversale con sonorità urlanti, e ottoni rivolti verso il pubblico. La sezione si dissolve infine con la rarefazione del coro.</p>	<p>Lo sguardo prosegue sulla scena, dove è visibile l'orchestra e sullo schermo, che proietta in tempo reale gli stessi interpreti, soffermandosi questa volta anche sui coristi.</p>	

PARTE PRIMA**SEQUENZA 7**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1</u> (fuori scena) ...la tua voce, dov'è la tua voce, o terra... il mio sapere...il mio potere...o luce...o sole...</p> <p><u>Medea 2</u> (in scena, primo piano) ...il mio furore d'un tempo...le mie lacrime spuntano da ogni parte del mio corpo, perché? ...o volti carissimi andate a portar fiori alla nuova sposa...</p> <p><u>Coro</u> ...la tua voce...alla nuova sposa...</p>	<p>Mottetto a quattro parti spazializzato per i tromboni. Medea 1 e Medea 2 intonano un'aria a due concertata con il flauto, mentre la polifonia dei soli privilegia la voce leggera e il flauto, seguiti dal pianoforte come in una canzone. Viole e violoncelli dialogano con i solisti, e il flauto si avvolge sinuoso nelle pieghe dell'aria. La sonorità si alleggerisce progressivamente, fino a un carattere etereo, e si conclude con un'ampia dissoluzione.</p>	<p>Su un fondale nero compaiono grandi rose rosse che cadono lentamente. Mentre nel video le rose continuano a cadere, riappare la scena. Si crea quindi una sovrapposizione simultanea fra il video delle rose e l'azione scenica, in cui Medea 2 si trova seduta su un divano con in mano essa stessa un mazzo di rose rosse. Medea 2 è insieme ai bambini, finché questi si allontanano lasciandola sola al centro del palcoscenico. Infine, l'immagine video delle rose prevale, oscurando la scena.</p>	


SEQUENZA 8

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u> ...tremenda è l'ira, quando si giunge a contesa...dove potrò andare...</p> <p><u>Medea 1</u> (comparendo nel campo visivo) ...o mia mano destra, o mie ginocchia...dove potrò andare...</p> <p><u>Medea 3</u> ...vi prego...</p>	<p>Le trombe preannunciano un episodio apocalittico dal carattere di Dies Irae. Il soprano subentra alla voce leggera ed entra l'orchestra con uno stacco violento, sovrapponendosi al coro. I tromboni accentuano la drammaticità, mentre le trombe tracciano traiettorie trasversali nello spazio come lame sonore; anche gli archi si trasformano in linee taglienti e penetranti. La violenza sonora culmina e si apre infine all'ingresso di Medea 3 con una invocazione accorata.</p>	<p>Il video delle rose sfuma progressivamente in dissolvenza, fino a lasciare intravedere la scena con Medea 1, ora in primo piano. La sua figura viene quindi offuscata dal fumo che ne sfoca i contorni.</p>	

SEQUENZA 9


TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 3</u> ...datemi un solo giorno, vi prego...vi supplico, per le mie ginocchia...</p> <p><u>Coro</u> ...folle d'amore...hai perduto lo sposo e l'amore...</p> <p><u>Medea 3</u> ...o dèi, o luce, o terra, o sole, o giustizia cara...non vi sento più...</p>	<p>Arioso cantabile per contralto e gruppo da camera, sostenuto dal lungo pedale armonico del coro. Quest'ultimo risponde con un secondo velo corale dal movimento ondulatorio, mentre i tromboni accentuano il madrigalismo con pulsioni glissate. Il tempo si dilata progressivamente, assumendo un carattere ieratico.</p>	<p>Sul dissolversi del fumo appare in scena Medea 3, avvolta dalla stessa coltre fumosa, finché la visione si riduce nuovamente alla sola immagine video del fumo.</p> <p>Medea 3 appare stesa a terra sul palcoscenico, circondata dal fumo e ripresa in tempo reale, finché la scena si dissolve lasciando riemergere soltanto l'immagine video del fumo.</p>	

SEQUENZA 10


TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1, 2, 3 e Coro</u> ...o giustizia cara, o dèi, o luce del cielo, o terra, o sole...</p> <p><u>Medea 1 e 3</u> ...il mio furore, il mio sapere...</p> <p><u>Coro</u> ...un'atroce minaccia sopra di noi... lascia la nostra terra</p>	<p>Grande concertato finale per soli, coro e orchestra: le tre soliste formano un trio con perno sulla voce leggera, mentre il coro dialoga liricamente. La spazializzazione di ottoni, cavi e lastre d'acciaio si espande a tutto campo; il coro risponde con accenti rabbiosi e l'orchestra si ispessisce in un intreccio di stridori, urla e timbri metallici. Il tempo si dilata fino a isolare la voce di Medea 2 in un soliloquio, cui segue una canzone con flauto contrabbasso e pianoforte. La voce leggera ripete ossessivamente frammenti vocali sovrapposti, fino a smaterializzarsi nell'acuto. Silenzio conclusivo.</p>	<p>Emerge un video con una carrellata orizzontale su una fitta serie di alberi. La dissolvenza riporta quindi all'orchestra in scena, seguita dall'apparizione di Medea 3 e Medea 2 sul palcoscenico.</p> <p>Successivamente ricompare la carrellata sugli alberi e, infine, riemerge la scena con Medea 2, accompagnata dal pianoforte e dal flauto contrabbasso, mentre alle loro spalle si proiettano in tempo reale le immagini dell'orchestra.</p>	

PARTE SECONDA


SEQUENZA 1

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Giasone</u> ... un pensiero mi avvince...come un sogno sfocato nell'eroica lontananza...il tuo sguardo ferisce tra i riflessi di questa dimora...</p> <p><u>Medea 1</u> ...parlami terra, parlami sole, non ti sento... o terra, o cielo, o mare, o patria, non vi sento... o terra, o sole, non vi sento...</p> <p><u>Coro</u> ...lontana è la terra dal tuo sguardo...parlami terra, sole, patria, cielo, mare, non vi sento più... audace fu l'uomo che sfidò i flutti e le onde...affidando la sua vita al respiro dei venti...</p>	<p>Duetto tra Giasone e Medea 1, mentre il coro richiama episodi del mito. I tromboni intervengono con figure rapide e irrequiete, generando un'“osmosi” sonora tra soli, coro e ottoni. Progressivamente il tempo si dilata, gli impulsi si rarefanno e si trasformano in linee sinusoidali.</p>	<p>Il video mostra una carrellata veloce su una serie di alberi, finché una dissolvenza riporta alla scena, dove appare Medea 1 accanto a un cucinotto fumante. Poco dopo sopraggiunge Giasone, e infine entrambe le figure iniziano a dissolversi, lasciando emergere soltanto l'immagine del fumo.</p>	


PARTE SECONDA**SEQUENZA 2**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1</u> ... per il cielo, per il mare...testimone della nostra unione...</p> <p><u>Giasone</u> ...nel silenzio della notte...</p> <p><u>Coro</u> ...per le tue mani, per le tue ginocchia ti supplichiamo...non uccidere le tue creature...</p>	<p>I due solisti proseguono il dialogo in un registro intimo, mentre agli ottoni battenti – quasi un alter ego di Medea – si aggiunge l'orchestra completa. Segue un interludio orchestrale, con il coro trasferito su nastro, e una dilatazione temporale sorretta dagli archi.</p>	<p>In scena compaiono Giasone e Medea, con alle loro spalle l'immagine video di Giasone ripresa in tempo reale.</p> <p>Successivamente rimane soltanto la proiezione video di Giasone, finché la visione torna alla scena, dove Medea 1 appare accanto a una televisione collocata sul palcoscenico.</p>	

PARTE SECONDA**SEQUENZA 3**


TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1 e Coro</u> ... per il cielo, per il mare, io ti prego...</p> <p><u>Giasone</u> ...un pensiero mi avvince come un sogno sfocato nell'eroica lontananza...</p> <p><u>Medea 1, Giasone e Coro</u> ...per il cielo, per il sole che abbagliò i nostri occhi...</p>	<p>Il coro prosegue l'implorazione e vi si unisce il soprano, mentre l'orchestra, tenue e ondulante, madrigalizza il testo. I due solisti procedono con linee sinuose, finché il soprano si interrompe lasciando spazio a un soliloquio malinconico di Giasone. Successivamente, Medea e Giasone, insieme al coro, evocano in forma solare e lirica l'immagine del primo incontro.</p>	<p>In scena Medea 1 appare accanto alla televisione, all'interno della quale è proiettata l'immagine video di Giasone, questa volta giovane e ripreso al rallentatore: non si tratta dunque di una figura in tempo reale, ma di un materiale pre-registrato.</p>	

PARTE SECONDA**SEQUENZA 4**


TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u>...l'albero è spoglio... ladro, assassino...</p>	<p>Breve interludio orchestrale con linee tenute di solisti e coro. Flauto contrabbasso e tromboni procedono su battimenti, mentre le trombe, in piedi, si scatenano in un bagliore strumentale. Soli e coro stendono sullo sfondo una fascia di "luce canora" sostenuta, mantenendo la forte tinta metallica. Il coro prorompe in un'immagine di lacerante verità, fino all'ultimo stridore di luce metallica e solare che si spegne nella stasi.</p>	<p>Medea I prende un nastro adesivo e lo applica sullo schermo del televisore, oscurando e simbolicamente annullando l'immagine di Giasone; quindi avvolge l'apparecchio tracciando una figura a X sulla sua superficie.</p>	

PARTE SECONDA

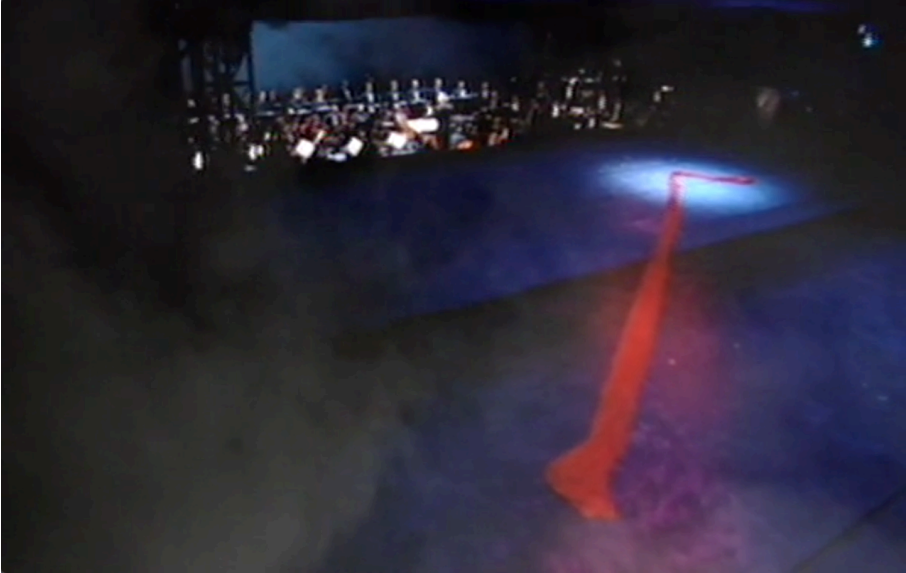
SEQUENZA 5

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 2</u>...per il sole che abbagliò i nostri occhi...per la luna che ci cullò...</p> <p><u>Medea 1</u>...per la luna che ti cullò nel silenzio io ti prego...</p> <p><u>Giasone</u>...dai miei occhi sgorga il pianto...</p> <p><u>Medea 1</u>...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...</p>	<p>Nella sezione centrale dell'opera l'attenzione si concentra su Medea 2, che intona una canzone accompagnata dal pianoforte in scena, mentre flauto contrabbasso e tromboni sostengono lunghi pedali alternati. Successivamente si uniscono Medea 1 e Giasone in un trio, pur con prevalenza della voce leggera. La scena si chiude con Medea 1 sola, che conclude il suo monologo.</p>	<p>Medea 2 cammina sul palcoscenico mentre un cameraman la riprende da vicino; il suo primo piano, in tempo reale, viene proiettato sullo schermo in scena. Segue una dissolvenza che introduce l'immagine video di Medea 1, ripresa in tempo reale mentre canta in atteggiamento implorante ai piedi di Giasone.</p>	


PARTE SECONDA**SEQUENZA 6**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u> ...l'albero è spoglio... ladro, assassino...</p> <p><u>Medea 3</u> ...per il sangue che macchiò le tue mani...per il sole, per il mare io ti prego...un pensiero mi avvince...è solo un sogno...</p> <p><u>Medea 1</u> ...io ti prego...per il sangue, per il sole, per il mare, per il cielo, per il tuo sogno...</p>	<p>Sezione di forte tensione: flauto contrabbasso e tromboni stridono, mentre le trombe, in piedi, si scatenano in una veemenza sonora. Il coro lancia un'invettiva contro Giasone, contrastata dal lirismo di Medea 3 in una riflessione dolente, cui si unisce Medea 1.</p> <p>L'orchestra si apre a più linee, poi la scrittura si placa e si interiorizza. Un nuovo sussulto irato del coro contro Giasone, sostenuto dal fragore metallico dei tromboni, conclude la sezione.</p>	<p>In scena appare Medea 1, mentre sullo sfondo compare una lavatrice. Successivamente rimane soltanto l'immagine video, ripresa in tempo reale, della lavatrice da cui Medea estrae un panno. Dopo una dissolvenza, la visione torna alla scena, con Medea 3 che trascina il panno verso Medea 1.</p>	


PARTE SECONDA**SEQUENZA 7**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u>...nei luoghi sconfinati dei templi sacri il mio sogno svanisce...</p>	<p>Grande affresco corale, dal carattere meditativo, quieto e dolente. Il suono si assottiglia e si fa leggero, rendendo in modo madrigalistico l'immagine del sogno che svanisce. Gli strumenti accompagnano con impulsi regolari.</p>	<p>La scena si concentra ora sul grande panno rosso; una dissolvenza introduce quindi l'immagine del direttore d'orchestra, ripresa in tempo reale. Alla visione del panno si sovrappone infine l'immagine registrata dell'orchestra.</p>	


PARTE SECONDA**SEQUENZA 8**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1 e Coro</u> ...per il sogno che hai tradito, io ti prego...per il sogno che macchiò i nostri occhi...</p> <p><u>Medea 1</u> ...folle che fui...per il sangue, per il sole, per il mare, io ti prego...</p>	<p>Aria del soprano concertante con coro e orchestra, sostenuta da flauto contrabbasso e tromboni in atteggiamento statico. L'intero tessuto si distende in lunghi pedali, permettendo a Medea di esprimere una preghiera dalla cantabilità struggente, finché un grande stacco orchestrale rompe la linearità con sussulti irati. La sezione si chiude in una dilatazione temporale.</p>	<p>Medea 1 appare in scena mentre canta accanto a un albero ornato di nastri rossi, finché la sua immagine viene progressivamente offuscata dal fumo.</p>	

SEQUENZA 9

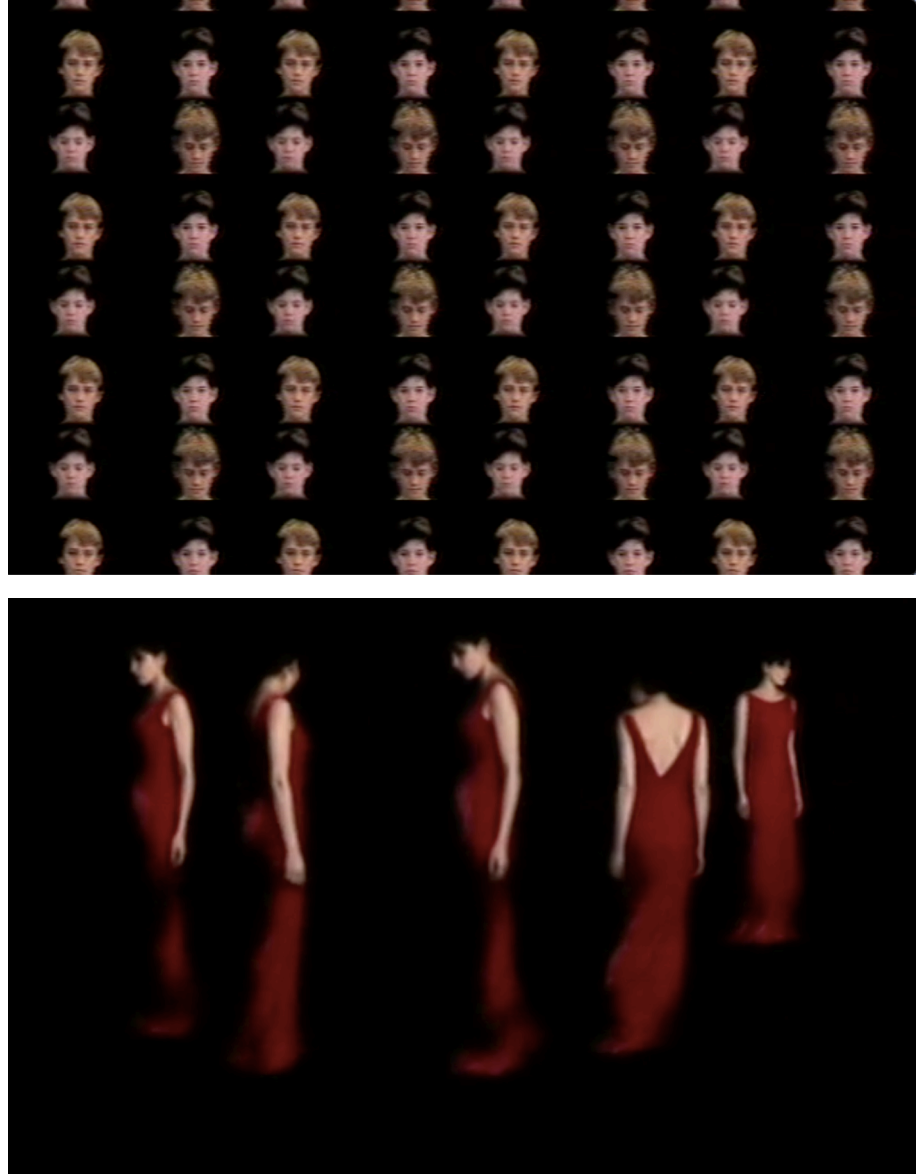
TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u>...piccola nave corre ormai l'alto del mare dei sogni...per il cielo, per il mare...</p>	<p>Affresco corale di carattere lirico, sostenuto dal flauto contrabbasso e dai tromboni concertanti. Il coro evoca un'immagine marina, cui l'orchestra risponde con tremoli sinuosi; la linea del primo soprano si staglia in primo piano. La scrittura rimane statica, arricchita da trilli nostalgici e dalla melodia struggente degli archi.</p>	<p>Si ripropone il video del mare ondoso, quindi una dissolvenza riporta sul palcoscenico, dove i bambini tornano in scena. Segue un'ulteriore dissolvenza sull'immagine dei figli ripresi in tempo reale mentre giocano nella vasca, come all'inizio. L'orchestra rimane visibile in scena, mentre sul fondale continua a proiettarsi l'immagine del mare, finché quest'ultima non occupa l'intero schermo. Segue una dissolvenza su nero, dal quale iniziano a cadere a pioggia coriandoli rossi.</p>	

SEQUENZA 10

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 2</u>...per il sogno che hai tradito, io ti prego...per le sacre sorgenti io ti prego...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...</p> <p><u>Giasone</u>...e con ciò l'amore...</p> <p><u>Coro</u>...o raggio di sole, o terra...trattieni la luce divina...per il sole che abbagliò i nostri occhi al nostro primo incontro...</p>	<p>Canzone di Medea 2 sostenuta dal pianoforte, con il canto sinuoso avvolto dalle linee del mottetto strumentale.</p> <p>L'orchestra sottolinea il testo solare con uno spessore ampio e luminoso.</p> <p>Sopraggiunge Giasone e il canto diventa a due, mentre cavi e lastre d'acciaio urlano in modo sempre più lancinante, fino al tempo zero.</p>	<p>La scena torna in primo piano con Medea 2, i bambini e i coriandoli che continuano a cadere, mentre il panno rosso giace a terra accanto a un armadio, da cui Medea estrae un vestito rosso.</p> <p>Sopraggiunge Giasone, che però si allontana poco dopo, lasciando Medea 2 sola sul palcoscenico.</p>	

PARTE TERZA


SEQUENZA 1

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1, 3 e Coro</u> ...rinasci terra, rinasci vita, luce, sole...avrei voluto urlare...la mia religione nelle sue mille immagini era un profumo</p> <p><u>Giasone</u>...o figli, figli cari...</p> <p><u>Medea 3</u>...[come] potrò volgendo gli sguardi senza lacrime?</p> <p><u>Medea 3 e Giasone</u> ...perché queste/quelle lacrime ti bagnano il volto?</p>	<p>Avvio secco ed esplosivo: il soprano e il coro intonano con veemenza un'invocazione di rinascita della natura, sostenuti dal flauto contrabbasso in interventi serrati. Le trombe urlano con impeti quasi dolorosi e i cavi d'acciaio, tirati a piena forza, generano un suono stridente che invade lo spazio acustico. La situazione complessiva è di esasperazione vocale e sonora: Medea 3 e Medea 1 cantano la frase di Pasolini su altezze sovracute, effetto di urlo generale, mentre le voci si muovono su dissonanze acute e cromatiche. Tromboni a canone, trombe e cavi urlanti intensificano il climax, finché l'ingresso improvviso dell'orchestra e di Giasone conduce al trio con Medea 1 e Medea 3.</p>	<p>Dopo l'immagine dei coriandoli su sfondo nero, riemergono in scena i due bambini, uno dei quali avvolge l'altro nel panno rosso arrotolandolo, finché appare Medea 1. Segue una dissolvenza che introduce un video con il volto dei bambini moltiplicato più volte sullo schermo.</p> <p>Un'ulteriore dissolvenza mostra invece la figura di Medea 1, manipolata elettronicamente e moltiplicata per cinque.</p>	


PARTE TERZA**SEQUENZA 2**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u>...astro delle notti...vieni con il tuo aspetto a tre volti...la tua patria è viva...il mondo sa il tuo potere, ciò che può la tua mano...</p>	<p>Sequenza interamente corale, dal carattere disteso. Su una nota perno di Giasone, il coro si stratifica in fasce sovrapposte, come un velo verticale che si proietta sulla scena. Le linee si muovono con intervalli ondulanti, simili a pieghe morbide, mentre il tempo si disfa progressivamente, lasciando emergere un vuoto immaginario.</p>	<p>La dissolvenza introduce l'immagine di Medea 3, ripresa a mezzo busto e manipolata elettronicamente con movimenti sfasati. Successivamente appare Medea 2, ripresa a figura intera, la cui immagine video è anch'essa manipolata elettronicamente e moltiplicata per tre.</p>	


PARTE TERZA**SEQUENZA 3**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u> [senza versi]</p>	<p>Improvvisa scossa di tensione: flauto contrabbasso, tromboni e trombe si alzano in piedi e urlano con gestualità jazzistica. Le trombe emettono stridori acuti, amplificati elettronicamente in traiettorie diagonali, mentre percussioni, cavi e lastre lanciano boati circolari ai margini dello spazio sonoro. La sezione si dissolve progressivamente, sfaldandosi e dilatandosi fino al tempo zero.</p>	<p>Con una dissolvenza si passa al video di Medea 1, ripresa a figura intera mentre cammina e manipolata elettronicamente. Segue una nuova dissolvenza che riporta alla scena, dove compaiono i due bambini seduti.</p>	 A video still showing three women in red dresses walking from left to right on a stage. The background is dark, and the lighting is focused on the women, creating a dramatic effect. The women are captured in a slightly blurred, motion-captured style.


SEQUENZA 4

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1</u> ...o mia destra stretta nelle tue mani...o mie ginocchia abbracciate...i vostri occhi...il volto sereno...</p> <p><u>Medea 1 e Giasone</u> ...o volti carissimi, o mano carissima...figli, figli miei...i vostri occhi, il volto carissimo, le vostre mani...figli miei, addio...</p> <p><u>Giasone e Coro</u> ...o volti carissimi, o dolci abbracci...</p> <p><u>Giasone</u> ...i vostri occhi, il volto, le mani, l'alito soavissimo... o figli, o figli miei carissimi...</p> <p><u>Coro</u> ... o volti carissimi, o dolci abbracci, tenere carni...figli cari, figli carissimi</p>	<p>Il soprano intona un'aria lirica, sinuosa e intrisa di rimpianto, sostenuta dal pedale del flauto contrabbasso e accompagnata dal pianoforte. Medea resta in primo piano, ma l'ingresso di Giasone dà avvio a un duetto. I flauti dell'orchestra avvolgono la scena con tremoli, mentre gli archi intrecciano linee melismatiche che infoltiscono lo spessore sonoro. Dopo questa stratificazione, il coro partecipa al dolore dei solisti, facendosi portavoce delle parole di Giasone. La sezione si chiude con gli ultimi stridori lamentosi delle trombe.</p>	<p>Medea 1 fa adagiare i bambini sul palco e intona il suo monologo. Una dissolvenza riporta quindi alla scena, dove li stringe a sé cantando e li copre con un grande panno rosso. Segue una nuova dissolvenza che introduce il video di Medea 3, la cui immagine, elaborata elettronicamente, la mostra mentre danza ruotando su se stessa.</p>	


PARTE TERZA**SEQUENZA 5**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Coro</u>...la luna si ritira...il vento soffia senza rumore...che sventura...</p> <p><u>Medea 2</u>...parlami, parlami...</p>	<p>Sul madrigale “lunare” del coro, il soprano mantiene un pedale mentre si allontana dalla scena. Nella dissoluzione emergono le trombe con urla laceranti e metalliche, vero ostinato ossessivo dell’opera. La voce leggera interviene con brevi frammenti staccati, mentre il coro grida alla sventura e i tromboni, in piedi, rilanciano con urla potenti. Pianoforte e orchestra accompagnano la sezione verso la dissolvenza conclusiva.</p>	<p>Una dissolvenza introduce l’immagine video di Medea 2, elaborata elettronicamente, che appare in gesti convulsi segnati da strazio e dolore fisico.</p>	 A photograph of a woman in a long, flowing red dress performing on a stage. She is captured in a dramatic, expressive pose, with her right hand raised to her forehead and her left hand resting on her hip. The background is dark, highlighting the performer.

PARTE TERZA**SEQUENZA 6**


TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 2</u>...non ricordo più la vostra voce...erba parlami, pietra parlami...erba parlami...pietra parlami...dove vi ritrovo? ...guardo il sole e non lo conosco... guardo la terra, guardo il sole, non li riconosco...tocco la terra e non la riconosco...che sventura...</p>	<p>Timpani e grancassa accompagnano il canto con pulsazioni ribattute, mentre il coro sostiene accordi statici. La voce leggera intona un arioso ampio e sinuoso, accompagnata dal pianoforte e in dialogo con il flauto contrabbasso.</p> <p>Tutta la scrittura converge sulla voce, cui è affidata la dissoluzione finale insieme al pianoforte, in un progressivo rallentamento temporale.</p>	<p>Si presenta in scena la Medea 2, non dunque come immagine pre-registrata e manipolata, ma nella sua presenza fisica sul palcoscenico, impegnata nel canto. Una successiva dissolvenza introduce quindi il video di Medea 2, inquadrata a mezza figura dal basso e al contempo sottoposta a elaborazione elettronica.</p>	

PARTE TERZA**SEQUENZA 7**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea</u> 1, 2, 3...o figli, figli miei...voglio baciare i vostri volti, toccare i vostri corpi...è ancora un sogno</p> <p><u>Giasone</u> ...è ancora un sogno...i tuoi figli, come puoi guardarli al sole...</p>	<p>Alle quattro parti vocali si affiancano le due linee “ombra” del flauto contrabbasso e del violoncello solo, mentre il coro si arresta su un pedale. Il quartetto vocale procede a tempo zero, con glissandi nota su nota fino all’iperacuto, mentre gli strumenti concertanti si muovono sinuosi all’interno delle linee vocali. La sequenza si dissolve come in un fermo immagine.</p>	<p>Una dissolvenza reintroduce il video del mare, la cui immagine si trasforma progressivamente in fumo e quindi nella carrellata sugli alberi.</p>	


PARTE TERZA

SEQUENZA 8

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1, 2, 3</u>... il vostro volto, la vostra fronte, il vostro respiro...</p> <p><u>Giasone e Coro</u> ...è ancora un sogno...come puoi guardare ancora il sole e la terra</p> <p><u>Giasone</u> ... i tuoi figli, come puoi guardarli al sole...</p> <p><u>Coro</u> ...come potrei guardarvi il volto...o luce del sole, o terra, luce, patria...come potrai baciarli in fronte...</p> <p><u>Medea 2, 3</u> ...come potrei baciarvi la fronte</p>	<p>Ultimo breve concertato per soli, coro e orchestra, dominato da una disperazione individuale e collettiva. I tromboni urlano con forza, le trombe rilanciano l'urlo metallico, mentre cavi e lastre diffondono boati a tutto campo. Sul quartetto vocale, lievemente lirico, l'orchestra segue l'urlo dolente degli ottoni e le percussioni esplodono in boati vertiginosi. L'insieme, impetuoso e delirante, si conclude con un estremo grido.</p>	<p>Il video propone una carrellata sugli alberi, seguita da una dissolvenza che introduce l'immagine di un albero isolato in un campo.</p>	

PARTE TERZA

SEQUENZA 9

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 1, 2, 3</u>... o patria, o terra o luce del sole...</p> <p><u>Giasone</u> ...come potrò baciarmi la fronte...</p> <p><u>Coro</u> ...o terra, o luce, o patria...</p> <p><u>Medea 1, 2</u> ...il mio furore, la mia patria...</p> <p><u>Giasone</u> ...o terra, o luce, o sole, o mia patria...</p> <p><u>Medea 2</u> ...il vostro volto, la vostra fronte, il vostro respiro...</p> <p><u>Medea 1, 2, 3 e Giasone</u> ...o patria mia, o terra, o sole, o luce... non vi sento più...</p> <p><u>Coro</u> ...o patria...</p>	<p>La dissoluzione della sequenza precedente si innesta senza soluzione di continuità in una sezione di tutt'altro carattere. I solisti riprendono con figure lente e sinuose che progressivamente si dissolvono, mentre l'orchestra si dirada e il coro si arresta su accordi statici. Solo tromboni e trombe portano avanti frammenti rarefatti di stridori metallici, mentre le voci scivolano l'una sull'altra in un vuoto irreale, acustico e simbolico. Le pause si fanno più marcate; il flauto contrabbasso conclude con linee sinusoidali e il violoncello si inerpica su armonici sospesi. I solisti emettono flebili gemiti che si dilatano fino alla dissoluzione della linea del flauto contrabbasso.</p>	<p>La scena si riapre con Medea 1, Medea 2, Medea 3 e Giasone disposti in quattro punti distanti del palcoscenico, quasi a delimitare lo spazio scenico, mentre intonano insieme il canto.</p>	

PARTE TERZA**SEQUENZA 10**

TESTO	MUSICA	IN SCENA	IMMAGINI VIDEO
<p><u>Medea 2</u> ...come potrei guardare il vostro volto...come potrei baciarvi...udire la vostra voce, il vostro respiro...o terra, o luce, o patria, non vi sento più...</p>	<p>Un boato improvviso e fortissimo di soli, coro e orchestra segna la deflagrazione finale, mentre Medea 1, Medea 3 e Giasone si allontanano. Il fragore si dissolve in un alone sonoro generale, dal quale riaffiora la voce leggera, sostenuta dal pianoforte. Essa intona un ampio monologo in forma di canzone, che si assottiglia fino alla cadenza conclusa dal violoncello. La voce leggera, infine sola, chiude l'opera.</p>	<p>Una dissolvenza introduce l'immagine video di uno stormo di uccelli, seguita da una nuova dissolvenza che riporta a Medea 2 in scena. Successivamente appare ancora Medea 2 in video, questa volta manipolata elettronicamente e in bianco e nero, mentre si muove lentamente rivelando il suo stato d'animo. L'opera si conclude con questa immagine video.</p>	 <p>The 'IMMAGINI VIDEO' column contains three vertically stacked rectangular images. The top image shows a flock of birds in flight against a dark background, appearing as bright, blurred shapes. The middle image shows a person in a dark setting, with their hands raised near their face, possibly in a dramatic or emotional pose. The bottom image is a close-up of a woman's face, looking directly at the camera with a serious expression, her hands visible near her chest.</p>

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia più sincera gratitudine al Professore Marco Cosci, relatore di questa tesi, per la disponibilità, la pazienza e la guida preziosa che mi hanno accompagnato in questo percorso. Un grazie sincero va anche alla Professoressa Candida Billie Mantica, correlatrice, per l'attenzione, gli stimoli e la cura con cui ha sostenuto il mio lavoro.

Un pensiero riconoscente va alle istituzioni che hanno reso possibile questa ricerca: il Fondo Adriano Guarnieri presso la Biblioteca Armando Gentilucci del Conservatorio di Reggio Emilia e, in modo particolare, l'Archivio Storico Ricordi di Milano, che mi ha permesso di consultare la partitura e di conservarne alcuni estratti fondamentali.

Vorrei poi ringraziare tutta la mia famiglia: a partire dai miei genitori, che mi hanno sempre sostenuta e incoraggiata a seguire la mia passione e la mia strada, e le mie sorelle, compagne preziose in ogni tappa della vita; e mio nipote, a cui questa tesi è dedicata.

Un grazie speciale va alle amiche, sia quelle d'infanzia come Auri sia quelle incontrate più recentemente, e ai miei compagni di corso; in particolare a Robi, anima gemella conosciuta tra le aule di questa università, di cui sono profondamente grata.

Un grande grazie va a Marco, per il sostegno quotidiano, la fiducia e soprattutto per l'amore con cui mi sta accanto ogni giorno.

Ringrazio inoltre tutte le persone che, in modi diversi, hanno contribuito ad alimentare il mio amore per la musica e lo studio: Checca, Adua, Giuli, Titti, Cri.

Infine, un ringraziamento sentito al team di Sky Classica, per l'attesa rispettosa, e la disponibilità dimostrate durante questi mesi di lavoro.