

Conservatorio L. Cherubini, Firenze  
Corso di Laurea Triennale in Musica Elettronica

Analisi della Musica Elettroacustica II – Prof. Marco Ligabue

## **“Fausto Romitelli: Trash TV Trance”**

*a cura di* Sebastiano Rossi

*<<Oggi il mondo sembra essere una metafora della vanità e della piccolezza di ciascuno: i problemi esistenziali individuali sono amplificati da quelli di un'epoca che non offre alcun punto di riferimento, ma soltanto un'estrema disumanizzazione e denaturalizzazione.*

*Orientarsi è impossibile e il naufragio è obbligato.>>*

Fausto Romitelli

## **Indice**

**I. Fausto Romitelli: una breve biografia**

**II. Uno spunto analitico: l' "alea liminale" in Trash TV Trance**

**III. Analisi dell'opera**

**IV. Appendici**

**Appendice A – Influenze e modelli “popolari” in Trash TV Trance,  
un'iconoclastia romitelliana della chitarra elettrica**

**V. Bibliografia e sitografia**



### **I. Fausto Romitelli: una breve biografia**

Nato a Gorizia il 1° Febbraio 1963, Fausto Romitelli si è diplomato in composizione al Conservatorio “G. Verdi” di Milano, frequentando successivamente i corsi di perfezionamento all'Accademia Chigiana di Siena e alla Scuola Civica di Milano. Nel 1991 si è trasferito a Parigi per studiare l'applicazione delle nuove tecnologie alla musica al “Cursus d'Informatique Musicale” dell'Ircam, presso il quale è stato “compositeur en recherche”.

La sua attenzione si è rivolta alle più importanti esperienze musicali europee (in particolare Ligeti e Scelsi), ma la sua principale fonte di ispirazione è stata la musica spettrale francese, in particolare Hugues Dufourt e Gérard Grisey, al quale è dedicato il secondo brano del ciclo *Domeniche alla periferia dell'Impero* (1995-1996, 2000). Con *EnTrance* (1995-96) la sua scrittura affronta lo studio della voce attraverso un mantra tratto dal Libro Tibetano dei Morti, da cui emerge una musica estremamente compatta, dal flusso ipnotico e rituale, dove il suono “come materia da forgiare” incontra il gusto per la tecnologia e per la ricerca di nuove dimensioni acustiche.

Romitelli ha proseguito la sua personale ricerca anche al di fuori dell'avanguardia colta, concentrando nella sua musica un eloquente contenuto espressivo ed un impatto sonoro violento dalla complessa struttura formale,. In questa prospettiva rientra uno dei suoi lavori più significativi, la trilogia *Professor Bad Trip* (1998-2000), che prende le mosse dalla lettura delle opere scritte da Henri Michaux sotto l'effetto di droghe e allucinogeni. Al gusto per la deformazione e per l'artificiale, Romitelli ha integrato in questo lavoro la ricerca sonora del rock, con il trattamento elettroacustico del suono e del gesto

strumentale. Come in *Blood on the floor, Painting 1986* (2000), dove è esaltato l'aspetto violento e distruttivo della proiezione della realtà sulla finzione, anche la trilogia si ispira apertamente all'opera di Francis Bacon, in particolare alla serie dei Tre studi per un autoritratto degli anni Settanta.

Con *Flowing Down Too Slow* (2001), commissionato da Art Zoyd e Musiques Nouvelles, nella scrittura musicale di Romitelli l'immaginario compositivo si è arricchito di suggestioni sonore mutate dall'esperienza di artisti come Aphex Twin, Dj Spooky e Scanner, lasciando sempre prevalere l'aspetto ipnotico e rituale, il gusto per il difforme e l'artificiale.

Dal suo interesse per gli aspetti sociali ed artistici del mondo contemporaneo, in particolare per i mezzi ed i processi della comunicazione di massa, prende invece avvio *Dead City Radio. Audiodrome* (2003), la cui essenza è racchiusa nell'opera del sociologo canadese Marshall McLuhan, *The Medium is The Message*. “La percezione del mondo è creata dai canali di trasmissione: ciò che vediamo e ascoltiamo non è semplicemente riprodotto, ma elaborato e ricreato da un medium elettronico che si sovrappone e sostituisce l'esperienza reale” (Romitelli). *Dead City Radio* interpreta l'incubo del rapporto tra percezione e tecnologia ed è una riflessione sulle tecniche di produzione e riproduzione dei canali elettronici.

Nel suo ultimo lavoro, *An Index Of Metals* (2003), le sperimentazioni musicali e suggestioni letterarie che hanno accompagnato la sua percezione reale-surreale dell'attività compositiva hanno trovato compimento in una grande narrazione astratta,. Basata sulla “volontà di creare un'esperienza percettiva totale, unendo all'aspetto musicale un suo duale visivo per immergere lo spettatore in una materia incandescente, avviluppante”, l'opera è stata pensata da Romitelli come “una celebrazione iniziatica della metamorfosi e fusione della natura, un light show, in cui viene provocata una estensione della percezione di sé al di là dei limiti fisici del corpo per mezzo di tecniche di transfert, di fusione in una materia aliena. Un percorso verso la saturazione percettiva e l'ipnosi, di totale alterazione dei parametri sensoriali abituali”.

Dopo i riconoscimenti in diversi concorsi internazionali ad Amsterdam, Francoforte, Graz, Milano, Stoccolma, Siena (primo premio del concorso Casella 1989), la musica di Romitelli è entrata stabilmente nelle più importanti programmazioni concertistiche internazionali. Dal Festival Musica a Strasburgo, al Festival Présences di Radio France, dall'Ars Musica di Bruxelles, alle Saisons dell'Ircam, dalla Biennale di Venezia, al Festival Milano Musica, i suoi lavori sono stati eseguiti da ensemble e orchestre tra i quali Ictus, L'Itinéraire, Court-Circuit, InterContemporain, Musiques Nouvelles, Recherche, Alter Ego, Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai, Rundfunk Sinfoniorchester Berlin, su commissione di istituzioni quali il Ministero della Cultura Francese, Musiques Nouvelles, la Musique et les Arts, Radio France, la Fondazione Gulbenkian, Milano Musica, L'Itinéraire, la Fondazione Royaumont.

Colpito da una grave malattia, Fausto Romitelli è purtroppo scomparso il 27 Giugno 2004 a Milano, all'età di 41 anni.

## **II. Uno spunto analitico: l' "alea liminale" in Trash TV Trance**

Vagliando la possibilità analitica sull'opera di Romitelli appare evidente un cortocircuito tra i piani semiotici solitamente considerati: il piano poietico si scontra con quello neutro ed i risultati di questa detonazione riverberano violentemente sul piano estesico.

La volontà compositiva deve affrontare la (im)possibilità del segno sulla partitura "convenzionale", denunciandone limiti evidenti: ma anziché uscirne mutilata, o rifiutare questo sistema in favore di altri tipi di notazione, prende invece una terza via che le permette, giocando proprio sui limiti suddetti, di aggiungere un'ulteriore dimensione estetica che potremmo definire di "alea ibrida" o "alea liminale".

Una aleatorietà che può definirsi dunque ibrida, liminale in quanto sulla soglia tra il controllato e l'incontrollato: controllata poichè ogni gesto è scrupolosamente notato (pur tenendo conto dei limiti suddetti del mezzo semiografico) tramite la partitura e dunque la gestualità esecutiva non può esimere dall'indicazione del compositore (in quanto appunto Trash TV Trance può considerarsi ricerca del gesto e sul gesto, dunque l'indicazione minuziosa diviene imprescindibile tanto che, citando Jacopo Baldo, potremmo definire la partitura un "copione gestuale") se non con uno scarto relativo; incontrollata poichè il risultato timbrico finale passa attraverso il filtro di troppe variabili per poter essere previsto o ristretto ad un'area previamente determinata con precisi confini: la chitarra solista elettrica non è assolutamente uno strumento che può considerarsi sonicamente consistente da esecutore a esecutore (pensiamo alla scelta personalissima della catena di produzione sonora operata da un chitarrista elettrico, dal modello di chitarra e del sistema di amplificazione, alla scalatura di corde, al modello di pickup e poi alla scelta di uno o più di essi per l'esecuzione, alla scelta di particolari processori di effetti ognuno con una sfumatura differente e non meno importante al posizionamento di essi in un ordine arbitrario: il filtro dello wah wah agisce in maniera radicalmente diversa se posizionato prima o dopo un distorsore, e potremmo moltiplicare esponenzialmente il numero di risultati ottenibili in proporzione al numero di effetti utilizzati...ancora, il volume ed il livello di guadagno del sistema di amplificazione, solitamente non lineare...eccetera, eccetera).

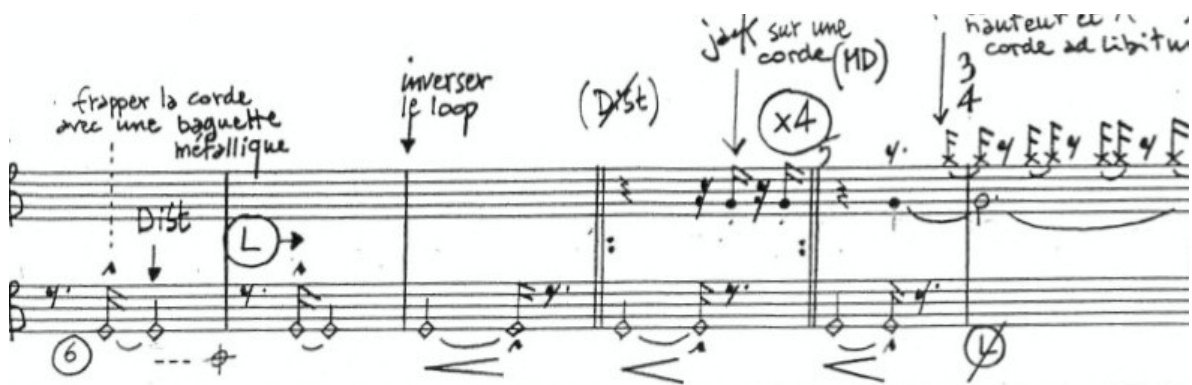
E' interessante denotare invece come Romitelli invece "protegga" il brano dalle variabili strettamente ambientali tramite la scrittura quando queste potrebbero in qualche modo influire, ovvero quando si tratta di utilizzare il feedback: anziché lasciare che le dimensioni della stanza, le distanze tra lo strumento e l'amplificazione ed il loro posizionamento risultino di primaria importanza per la generazione di questa interferenza (ponendo quindi una importante problematica tecnica all'esecutore, si pensi al feedback sabbatico "hendrixiano" nel quale il chitarrista deve avvicinare i pickup dello strumento ai coni dell'amplificazione: inserire una gestualità esecutiva del genere non avrebbe permesso di trattare questo processo alla stregua degli altri) il compositore inserisce invece l'utilizzo di un rasoio elettrico come generatore di feedback, ovvero un oggetto che permette una gestualità precisa come infatti è richiamato in partitura (la didascalia "avvicinare il rasoio alla chitarra (verso i pickup) per produrre un feedback, poi mantenerlo a contatto" alla misura 171, e naturalmente la notazione con tanto di inviluppi d'ampiezza segnati).

### III. Analisi dell'opera

In base ai criteri di analisi, mutuati dalla metodologia estetica cognitiva di Francesco Giomi e Marco Ligabue, ho suddiviso Trash TV Trance in 5 sezioni, a cui ho dato dei titoli per una rapida visualizzazione della mia proposta analitica:

- Parte 1 (0'00" - 2'56") "Clang, Swell & Clang"
- Parte 2 (2'57" - 4'37") "Polluted transmissions"
- Parte 3 (4'38" - 6'11") "The Rock Show"
- Parte 4 (6'12" - 9'15") "Reprise: return of the Clang and turning"
- Parte 5 (9'16" - 11'46") "Accumulation, saturation, clipping"

#### Parte 1 (0'00" - 2'56") "Clang, Swell & Clang"

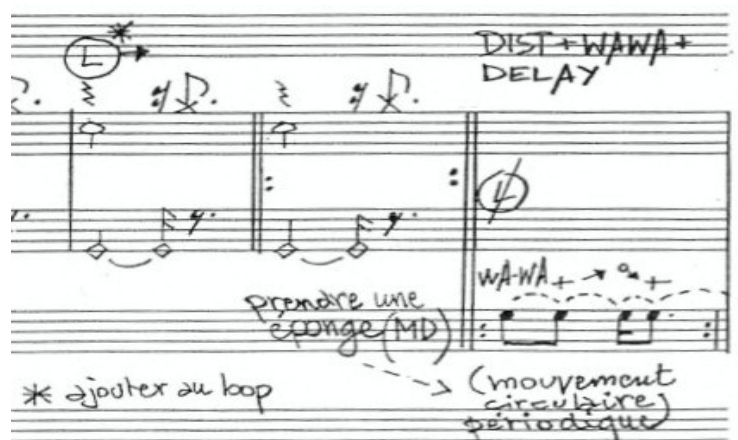


La prima parte presenta materiale sonoro eterogeneo prodotto quasi esclusivamente da gestualità atipiche, disposto in registri frequenziali differenti, che produce un respiro a livello di orchestrazione normalmente non ottenibile in una composizione per singolo strumento: il pedale di basso in reverse che puntualizza la scansione, i suoni percussivi di rumore prodotti dal contatto del jack scollegato sulle corde, il grido stridente del glissato con la moneta e finalmente le stecche atonali in tecnica tapping, che presentano solo alla fine della parte un suono in qualche modo "tradizionalmente" riconducibile allo strumento per cui il brano è stato scritto e si configurano come evento significativo della parte. Vengono infatti introdotte in una pausa di silenzio carica di aspettativa interrompendo il loop di basso.

Le iterazioni ottenute tramite l'utilizzo della *loopstation* contribuiscono a definire un'elevata regolarità, presentando una ciclicità inespugnabile che è a tutti gli effetti considerabile come leitmotif del brano.

Sia l'orchestrazione (e dunque le tipologie di gestualità richieste) che le figure di ostinata ripetizione convergono alla coerenza formale della parte, che infatti rimarca la propria conclusione "aggiornando" il loop (viene estromessa la ripetizione di basso e registrato il rumore della spugna).

## Parte 2 (2'57" - 4'37") "Polluted transmissions"



La seconda parte è resa omogenea da un diffuso senso di “distanza” ottenuto tramite la scelta di timbri privi di grandi transitori d'attacco (spugna sulle corde e fruscio dell'arco, entrambi suoni “circolari”) e certamente dell'aggiunta di un effetto di eco sul suono vero e proprio dello strumento.

Questo produce una regressione sullo sfondo del piano di ascolto e produce psicologicamente un passaggio anche di piani temporali percepiti: dal “presente” della prima parte si vira decisamente al “passato” della seconda.

Il comportamento è regolare, anche per via dei loop, seppur non si percepisca la sensazione di gabbia temporale della prima parte: in questo senso la natura timbrica dei materiali mandati in loop cambia il senso di ciclicità, si ha un passaggio da una ciclicità “techno” ad una quasi estatica.

Anche in questo caso la rimozione del suono registrato segnala il volgere al termine della parte: il fraseggio viene lasciato solo e “riempito” progressivamente dagli slide bottleneck “bluesy” in un climax che trova il suo sfogo negli accordi quartali della sezione successiva.

## Parte 3 (4'38" - 6'11") "The Rock Show"

Gli accordi di quarte irrompono segnalando con forza l'ingresso in una nuova zona della composizione dove sono la foga e l'esuberanza strumentale a fare da pietra angolare.

Il materiale sonoro è certamente omogeneo, tanto più se si pensa che è l'unica parte di tutta la composizione a presentare unicamente gestualità strumentali “classiche” proprie del bagaglio tecnico-storico della chitarra elettrica: dunque assenza di gestualità atipiche, ritroviamo un utilizzo delle due mani in tecnica canonica, con la sinistra a premere sulla tastiera e la destra deputata all'eccitazione delle corde tramite plettro.

Un altro punto di rottura che ne fa un unicum all'interno di Trash TV Trance è la totale assenza di parti in loop.

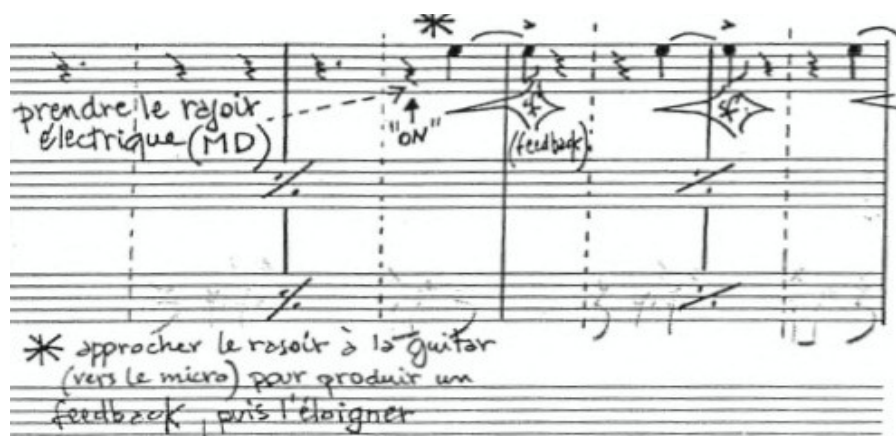
L'intera sezione è un brutale tour de force che passa in rassegna in poco meno di due minuti due decenni di gestualità strumentale propria della musica rock di matrice blues a cavallo tra gli anni '60 e gli anni '70: la coerenza non è dunque solo sonora ma anche e soprattutto gestuale.

#### **Parte 4 (6'12" - 9'15") "Reprise: return of the Clang and turning"**

Non è certamente una casualità il fatto che l'uscita dalla sezione precedente sia deputata prima di tutto alla ripetizione ossessiva di un riff ostinato (che anche ad livello chitarristico opera una demarcazione di epoca: si passa dal vocabolario del rock and blues psichedelico a quello del post rock di fine anni '90) che anticipa la reintroduzione della loopstation: la ciclicità "meccanica" dell'inizio è così ristabilita, pur declinata su un modello ritmico diverso ed il brano riparte da una ripresa e "modulazione" delle tematiche iniziali.

In questo senso è la percussione da disturbo elettrico generato dal jack l'evento più saliente poiché rimanda efficacemente e senza dubbio alla prima sezione indicando la procedura modulante in atto.

Il materiale sonoro si fa nuovamente molto eterogeneo e le gestualità tornano atipiche: mano destra e sinistra separate nella produzione dei suoni, di nuovo jack sulle corde e glissati abrasivi con la moneta, addirittura un rasoio elettrico per la generazione di feedback, nonché archetto elettromagnetico sul finale di sezione.



#### **Parte 5 (9'16" - 11'46") "Accumulation, saturation, clipping"**

L'utilizzo della ciclicità trova qui massimo compimento formale: l'accumulo di strati tramite loopstation provoca una saturazione dell'informazione sonora, quindi della comunicazione che diviene alla fine impossibile. Romitelli porta al parossismo la



possibilità del mezzo, la loopstation, di un'esposizione stratificata del messaggio in rapporto alla capacità di decodifica in simultanea dell'ascoltatore, per arrivare alla totale incomprensibilità e non-significato. L'accumulo genera saturazione, che genera infine clipping: il medium divora il messaggio di cui è veicolo.

Gli eventi seguono l'involuppo di un climax rigoroso e inesorabile, in cui si fa saliente il tentativo di fuga dalla gabbia di ripetizioni delle ultime battute "dal vivo": i fraseggi finali sono suonati sfasando gradualmente il timing rispetto alle ripetizioni, ma anche questa voce asincrona e dunque ribelle ha uguale destino delle altre e si disintegra nel magma finale.



#### IV. Appendici

##### Appendice A - Influenze e modelli "popolari" in Trash TV Trance, un'iconoclastia romitelliana della chitarra elettrica

La parte centrale del brano è un tritattutto iconoclasta che non risparmia nessuno dei "padri nobili" dello strumento.

Influenze evidenti dell'inconfondibile chitarrismo hendrixiano, come si può evincere certamente dalla versione "romitelliana" di certi "marchi di fabbrica" stilistici del genio di Seattle, come gli slide accordali sui sospesi di nona (l'inizio di *Castles Made of Sand*) e del suo stile cordale-solistico in generale: Romitelli ne svuota lo stile sostituendone il contenuto armonico, così chiuso in sè stesso e nello status quo di un genere, potendo così svelarne la materia purissima di cui è composta, quella nuda intuizione tecnica e innovazione gestuale proiettata adesso in una dimensione universale e dunque finalmente aggiornabile anche al vocabolario inarmonico-materico del goriziano.

Ma tutta questa parte è un incessante e rocambolesco tour de force, non di citazioni ma, forse più propriamente, di estrazioni e dissezioni dal rock chitarristico anni '70, dallo "woman tone" ed il suo fraseggiare pentatonico rubato al Mississippi blues di Eric Clapton, al solismo acido e incendiario dell' "Hendrix bianco" Jeff Beck, alle melodie di lirismo debordante che David Gilmour distillava da arpeggi di accordi in *Wish You Were Here*...e tutto questo senza che mai si abbia l'impressione di essere rimandati ad un altro piano musicale tramite lo straniamento della citazione: "non dovremmo pensare che queste <<importazioni>> vengano lasciate parlare in quanto tali: al contrario, si accendono, diventano incandescenti, in virtù del conflitto con la struttura." (Alessandro Arbo)

Influenze dunque ben al di fuori della musica “alta”, ma che in Romitelli non divengono mai sineddoche, non riportano mai al di fuori dell'universo inarmonico da lui creato né creano ponti spazio-temporali per facili fughe dell'ascoltatore, e quindi in questo senso del tutto prive di un qualunque intento parodistico o ironico che dir si voglia: l'operazione del goriziano non è assolutamente di traslitterazione semantica e il compositore considera scarti tossici sia la sintassi che la grammatica delle fonti che va ad incorporare.

“(...) la musica di Romitelli si fonda su una selezione, estrae dal rock psichedelico, dal metal o dalla techno, l'energia di un sound, lo specifico attrito o lo spessore di una <<grana>> (come nel caso della chitarra elettrica) che spiazza i formalismi accademici, scartando al tempo stesso quanto di più retrivo, stanco o inefficace quella musica contiene, vale a dire un assetto melodico e armonico che si mantiene nell'alveo tonale.” (Alessandro Arbo)

Rimane solo la pragmatica del gesto appunto, nella sua materialità originaria.





## VI. Bibliografia e sitografia

### Bibliografia

*“Have Your Trip – La musica di Fausto Romitelli”* a cura di Vincenzo Santarcangelo, (Scritti di Alessandro Arbo, Jacopo Conti, Filippo Del Corno, Eric Maestri, Luigi Manfrin, Marco Mazzolini, Riccardo Nova, Vincenzo Santarcangelo, Giovanni Verrando, Massimiliano Viel) ed. Haze 2014; in particolare la *“Nota biografica”* di Roberta Milanaccio e *“La rappresentazione tra i domini in un sistema compositivo basato sul suono”* di Jacopo Conti

*“Il Corpo Elettrico – Viaggio nel suono di Fausto Romitelli”* a cura di Alessandro Arbo, Quaderni di cultura contemporanea, n. 4, dicembre 2003, Teatro Comunale di Monfalcone; in particolare *“En Trance – Epifanie del naufragio”* di Alessandro Arbo

*“L'esperienza elettroacustica di Franco Evangelisti: analisi di “Incontri di fasce sonore”* ” Francesco Giomi e Marco Ligabue, Sonus – Materiali per la musica contemporanea, Fascicolo n.15 Maggio 1996; per approfondimenti sul metodo analitico estesico-cognitivo

### Sitografia

Andrea Lanza, Introduzione a Trash TV Trance consultata su:

<http://www.andrealanza.net/trash-tv-trance-fausto-romitelli>

(data ultima consultazione: 20.01.2016)

Tom Pauwels plays Trash TV Trance, Biennale Musica 2011 - Video della performance presa a riferimento:

<https://www.youtube.com/watch?v=5NLvaJ-UXrA>

(data ultima consultazione: 20.01.2016)