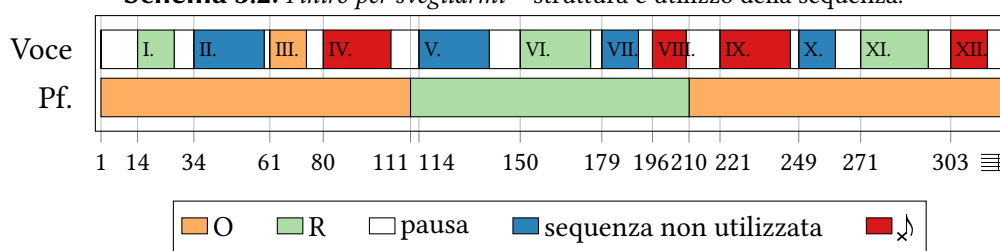


**Esempio 3.10:** la sequenza di ventidue note su cui è costruito *Finirò per svegliarmi*.



Strutturato in «dodici piccoli episodi», *Finirò per svegliarmi* è la «cronaca della vita di un uomo dei nostri tempi, vista attraverso fatti comuni e ‘a gambero’, partendo cioè dalla morte anziché dalla nascita».<sup>26</sup> La parte del pianoforte è sostanzialmente un flusso continuo sul quale si snodano i dodici episodi, che nella voce sono invece chiaramente separati l’uno dall’altro da lunghe pause. Solo al termine dell’episodio XI, in corrispondenza del Si bemolle sul quale «una freccia colpisce alla schiena il protagonista», vi è un momento di pausa di una qualche rilevanza prima della successiva e conclusiva sezione. La parte del pianoforte rispetta rigidamente la macrosequenza, che viene utilizzata nella sua forma originale sino all’ultima battuta dell’episodio IV, nella quale, una volta raggiunto il Si bemolle – nota n. 22 – essa viene ripresa dalla dodicesima nota, un La bequadro, e percorsa in senso inverso sino alle battute finali dell’episodio VIII, per essere nuovamente interrotta (sulla nota n. 14) e ripresa nella sua forma originale dalla prima nota. Alla voce Negri riserva invece un trattamento più libero: in alcuni episodi essa segue la macrosequenza, nella sua forma originale o retrogradata, iniziando anche da note diverse dalla prima; altrove non sono previste altezze determinate, in quanto al cantante è richiesto un recitato ritmico;<sup>27</sup> infine alcuni episodi presentano una linea vocale atonale che nulla ha in comune con la macrosequenza e che non sembra sottostare ad alcun principio seriale. Nello [schema 3.2](#) ho delineato la struttura di *Finirò per svegliarmi* (i numeri romani indicano gli episodi).<sup>28</sup>

**Schema 3.2:** *Finirò per svegliarmi* – struttura e utilizzo della sequenza.



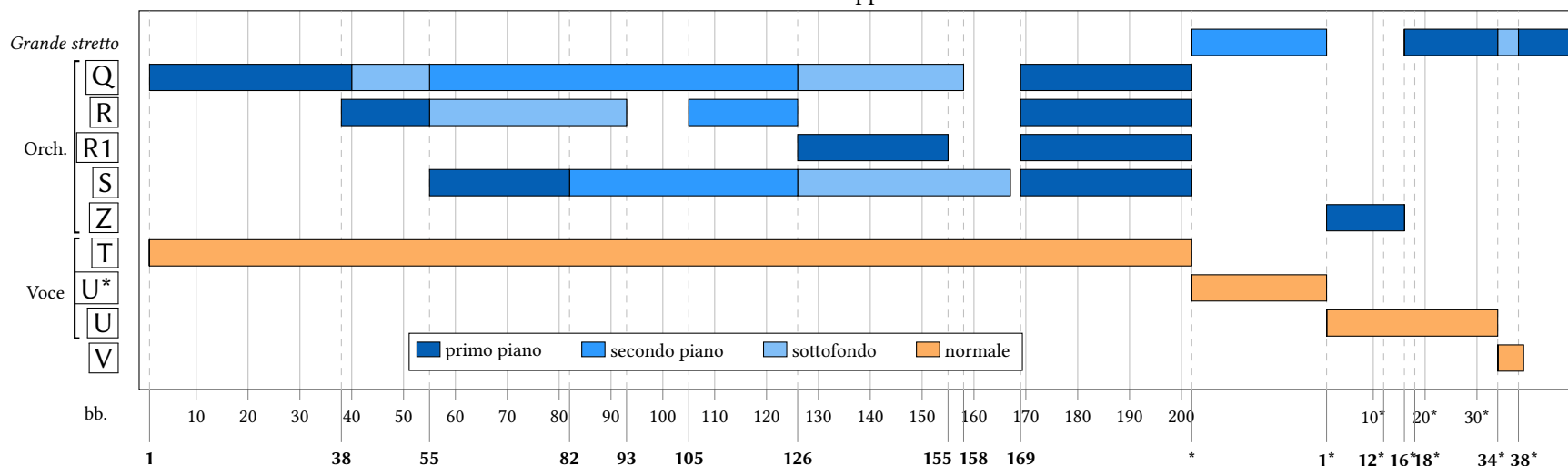
serie dodecafoniche sarebbero formate dalle note nn. 11-22 e 22-11 (sempre leggendo le note da sinistra a destra).

<sup>26</sup> GINO NEGRI, *Finirò per svegliarmi. Episodio mimato per voce virile e pianoforte*, Milano: Suvini Zerboni, 1956 (n. ed. S. 5343 Z.).

<sup>27</sup> Per un discorso più approfondito relativo alla scrittura della voce in *Finirò per svegliarmi* v. la sezione [La scrittura della voce](#) a p. 43.

<sup>28</sup> In partitura la suddivisione in episodi non è indicata in maniera precisa, e mi è sembrato ragionevole farli coincidere con gli interventi vocali, ignorando il pianoforte.

**Schema 3.8:** tavola riassuntiva delle sovrapposizioni delle ultime sezioni.



- 1** Attacca su **Q**. **Q** subisce continui e irregolari sbalzi di sonorità andando spesso quasi in dissolvenza per poi riprendere subito. Questi sbalzi devono caratterizzare anche i successivi episodi, cioè **R**, **R1**, **S**.
- 38** Dissolvenza incrociata fra **R** e **Q**. **Q** rimane, però, in tenuissimo sottofondo.
- 55** Scoppio violento di **S** con subito ritorno ad un **pp** – Nei rispetti di **Q** ed **R**, ora **S** predomina. Soprattutto **R** va in sottofondissimo – o forse tace per un breve periodo – mentre **Q** rimane abbastanza in evidenza.
- 82** **Q** duetta alla pari con **S** – **R** è sempre in sottofondissimo o tace.
- 93** Continua il duetto **Q**–**S**. Qui **R** è certamente in sottofondissimo e non può tacere.

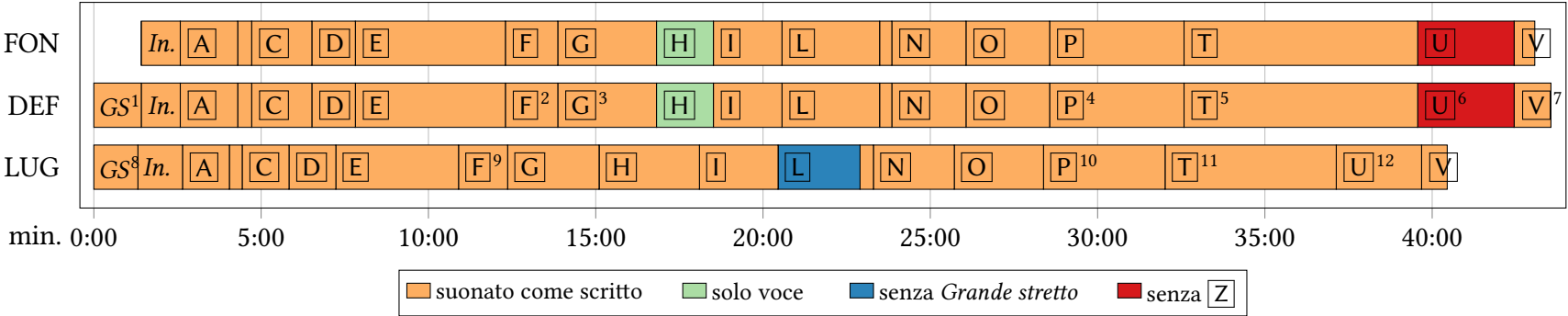
- 105** Per questo punto **Q**, **R**, ed **S** si equivalgono ed alternano pienamente in giochi di dissolvenze.
- 126** Scoppia con violenza **R1**: gli altri episodi quasi scompaiono.
- 155** **R1** dissolve completamente nello spazio di queste due lunghissime battute [*molto rall.*]. **Q** e **S** continuano **pp**.
- 158** **Q** dissolve completamente; rimane **S**, senza sbalzi e **pp**.
- 169** Riprendono gli sbalzi di **S**. Sa qui fino ad **U** un continuo crescendo, ed entrate, in punti ‘ad libitum’ di **Q**, **R** e forse **R1**. Gli episodi si accavallano vertiginosamente sino a raggiungere un **ff** (**U**).

\* Sul **ff** troncano di colpo tutti gli episodi in azione. Rimane solo, con le voci, il vecchio sottofondo del *Grande stretto*

[La prima parte di **U**, che ho indicato come **U\***, prevede il recitato libero senza alcuna indicazione ritmica].

- 1\*** Su queste ultime parole recitate, scoppia con violenza l’episodio **Z**.
- 12\*** **Z** comincia a dissolvere ... **Z** dissolve completamente.
- 16\*** Il *Grande stretto* va in sottofondo.
- 18\*** Il *Grande stretto* ritorna rapidamente ad un **mf** e cresce di continuo.
- 34\*** All’attacco dei corni e dei tromboni, una frazione di secondo dopo, mandare il *Grande stretto* in sottofondissimo.
- 38\*** ...riprendere gradatamente dal **pp** del *Grande stretto* e portarti ad un **ff** finale.

Schema 4.1: le tre versioni a confronto.



FON, DEF

- 1 Il *Grande stretto*, che dovrebbe iniziare dall'ultima battuta e procedere a ritroso a velocità quadrupla, è qui difficilmente riconoscibile e sembrerebbe iniziare invece da un altro punto.
- 2 È il guardiano a pronunciare le sue battute e non il visitatore a riportarle.
- 3 Alla fine di [G], sulle parole «o per mia inquietudine o per sbaglio, fossi entrato indesiderato nella tana di un'altra fiera» è aggiunto un leggero effetto di riverbero, crescente man mano si avvicina [H].
- 4 All'ultima parte di [P], **Ritmo di marcia**, è giustapposta con un taglio una sua ripetizione.
- 5 Da qui in poi alle voci dei guardiani è applicato un effetto d'eco. I tagli che segnano gli ingressi di [Q], [R], [R1] e [S] sono talvolta molto evidenti. All'ingresso di [R1], dopo l'imprecazione del guardiano David (qui «Maledetto!»), sono stati aggiunti dei suoni estremamente manipolati elettronicamente che sembrerebbero essere diegetici, e cioè il rumore dei sassi scagliati dai due assassini che rimbalzano con-

tro le pareti della grotta, non previsti in partitura. La fine di [T] è segnata da un evidente – e decisamente efficace – intervento elettronico: si tratta di un poderoso *crescendo* e un aumento delle frequenze delle parti strumentali (difficile individuare con esattezza di quali sezioni si tratti) che termina bruscamente e lascia spazio – in DEF – al solo *Grande stretto*, pianissimo.

- 6 I ruoli dei due guardiani sono scambiati rispetto alla partitura, e nella frase «i pesci, David, faranno un doppio banchetto!» il nome è sostituito con quello di Sam. Fino alle parole del visitatore «Fu la corrente...» nessuno strumento suona, e lì, dove dovrebbe fare il suo ingresso [Z], entra solo il *Grande stretto*.
- 7 È aggiunto un effetto di riverbero alle parole del visitatore, come se si stesse allontanando.

LUG

- 8 Si riconoscono le ultime battute, mandate a ritroso, del *Grande stretto*.
- 9 La voce è più aderente alla partitura, ed è il visitatore che riporta le parole del guardiano.
- 10 La conclusione di [P], **Ritmo di marcia**, è qui presa poco più lentamente rispetto a DEF e non viene ripetuta; il *crescendo* è inoltre molto più marcato.
- 11 Alle voci dei guardiani non è applicato nessun effetto; ad imprecare (qui «Perdio!») sembrerebbe essere il guardiano Sam. Non sono presenti suoni diegetici ed è riconoscibile l'ingresso di [R1]. L'utilizzo dell'elettronica sembra più aderente alla partitura, soprattutto alla fine di [T], nel realizzare i continui «sbalzi», ed è meno marcato rispetto a DEF il *crescendo* conclusivo.
- 12 Il ruolo dei guardiani sembrerebbero essere anche qui scambiati, e il nome nella battuta citata (v. nota 6) è omesso. Dall'inizio di [U] si sente il *Grande stretto*, cui si aggiunge [Z] come previsto in partitura.

## Riferimenti bibliografici

- ANGELA IDA DE BENEDICTIS, *Radiodramma e arte radiofonica. Storia e funzioni della musica per radio in Italia*, Torino: EDT, 2004.
- GIUSEPPE BRUSA, *Il testimone indesiderato*, «Inventario», IV/2, marzo-aprile 1952, pp. 87-96.
- CARLA CUOMO, «Negri, Gino» (*sub voce*), in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 78, Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 134-137, < [http://www.treccani.it/enciclopedia/gino-negri\\_%28Dizionario-Biografico%29/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gino-negri_%28Dizionario-Biografico%29/) > (consultato il 18 gennaio 2018).
- BEATRICE DONIN-JANZ, *Zwischen Tradition und Neuerung: Das italienische Opernlibretto der Nachkriegsjahre (1946-1960)*, 2 voll., Frankfurt am Main: Peter Lang, 1994.
- PAUL GRIFFITHS, «Serialism» (*sub voce*), in *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2001, < [http://www.oxfordmusiconline.com/pros.lib.unimi.it/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459](http://www.oxfordmusiconline.com/pros/lib.unimi.it/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025459) > (consultato il 18 gennaio 2018).
- LINDA HUTCHEON, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie fra letteratura, cinema, nuovi media*, Roma: Armando, 2011, (ed. origin. *A Theory of Adaption*, London: Routledge, 2006).
- Lo studio di fonologia. Un diario musicale 1954-1983*, a cura di Maddalena Novati, [Milano]: Ricordi, 2009.
- MASSIMO MILA, *Le opere impossibili di Gino Negri*, in Id., *Cronache musicali 1955-1959*, Torino: Einaudi, 1959, pp. 189-196.
- MARCO MOIRAGHI, *Voglio un monumento in Piazza della Scala. La Milano musicale di Gino Negri*, Roma: Squilibri, 2011.
- GINO NEGRI, *La musica di scena*, «Il Verri», 2, inverno 1957, pp. 107-110.
- «Radiocorriere», XXXVI/17, 26 aprile-2 maggio 1959.
- «Radiocorriere», XXXVI/52, 27 dicembre 1959-2 gennaio 1960.
- «Radiocorriere», XXXIX/39, 23-26 settembre 1962.
- «Radiocorriere», XL/8, 17-23 febbraio 1963.
- «Radiocorriere», XLVII/40, 4-10 ottobre 1970.
- «Radiocorriere», XLVII/48, 7-13 settembre 1970.
- «Radiocorriere», LXIII/36, 7-13 settembre 1986.
- RODOLFO SACCHETTINI, *La radiofonica arte invisibile. Il radiodramma italiano prima della televisione*, Corazzano (Pisa): Titivillus, 2011.
- EMILIO SALA, *Schegge (impazzite?) di Literaturoper: Gino Negri «paradodecafonico» e Gli indifferenti di Alberto Moravia*, in *Scrittori in musica. I classici italiani nel melodramma tra Seicento e Novecento*, a cura di Antonio Rostagno e Silvia Tatti, Roma: Bulzoni Editore, 2016, pp. 321-332.
- PAUL SANDEN, *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, New York: Routledge, 2013.