



01
urbjnoir

ExtramondiNoir

Noir d'altri mondi

a cura di
Giovanni Darconza e Emilio Gianotti



uup.uniurb.it

urb|n|oir

01



1506

UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI URBINO
CARLO BOUUP
URBINO
UNIVERSITY
PRESS

La collana Urbinoir Studi è nata nel 2013 come strumento di comunicazione e condivisione di un progetto che riunisce studiosi e scrittori intorno a tematiche letterarie e culturali legate al noir e alla “crime fiction”, con il proposito di alternare volumi i cui contenuti siano direttamente correlati ai convegni Urbinoir con monografie su temi che si muovano comunque in territori di confine.

Dal 2025 è pubblicata da Urbino University Press, e continua a porsi come un osservatorio dinamico sul nostro presente, un'epoca che ci invita con forza a una riflessione sociale e culturale sui modelli educativi e formativi e sulle capacità critiche della cittadinanza che nella confusione mediatica hanno più che mai bisogno di ritrovare nell'Accademia dei punti di riferimento autorevoli. Il genere noir contribuisce oggi a riflettere su esperienze vissute e condivise legate all'ansia, alla decadenza, alla natura sistematica della violenza e al crescente senso di incertezza (sul piano sociale, politico, giuridico, ambientale). La collana porta avanti una ricerca condivisa tra diverse aree disciplinari e permette un'interazione sia a livello istituzionale (ad esempio tra Accademia e Territorio), sia a livello interpersonale (tra studenti, docenti, lettori, scrittori, traduttori, operatori turistico-culturali) concorrendo all'organizzazione degli eventi di Urbinoir (convegni, presentazioni di libri, ecc.) che godono di grande visibilità e hanno un'ampia ricaduta sul territorio.

ExtramondiNoir

Noir d'altri mondi

a cura di
Giovanni Darconza e Emilio Gianotti

ExtramondiNoir. Noir d'altri mondi
a cura di Giovanni Darconza e Emilio Gianotti

Direttore e vicedirettore
Gian Italo Bischi e Roberto Mario Danese

Progetto grafico
Mattia Gabellini

Referente UUP
Giovanna Bruscolini

Fotografia in copertina
Per gentile concessione di Valeria Gradizzi

[Print] ISBN 9791257650025
[PDF] ISBN 9791257650001
[ePub] ISBN 9791257650018

Le edizioni digitali dell'opera sono rilasciate con licenza Creative Commons Attribution 4.0 - CC-BY, il cui testo integrale è disponibile all'URL: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Le edizioni digitali online sono pubblicate in Open Access su: <https://press.uniurb.it/index.php/UrbinoUP>

© Gli autori per il testo, 2025
© Urbino University Press per la presente edizione
Pubblicato da: Urbino University Press | Via Saffi, 2 | 61029 Urbino
Sito web: <https://uup.uniurb.it/> | e-mail: uup@uniurb.it

L'edizione cartacea del volume può essere ordinata in tutte le librerie fisiche e online ed è distribuita da StreetLib (<https://www.streetlib.com/it/>)

SOMMARIO

PRESENTAZIONE DELLA COLLANA URBINOIR STUDI Urbino University Press	9
INTRODUZIONE	13
1. "MY ART IS A THING BEYOND MYSELF". I MONDI "ALTRI" DEI DETECTIVE Emilio Gianotti	17
2. FILOTTETE NELL'IPERSPAZIO Roberto M. Danese	29
3. COLONNE SONORE ALIENE Michele Bartolucci	39
3.1. Ascoltare il Cosmo	
3.2. La musica nello <i>Space-movie</i>	
3.3. Musica da altri pianeti: musicisti ispirati dagli alieni	
3.4. Sonorità alienanti	
4. I MISTERI DELLA FANTASCIENZA: DAL GIALLO ONTOLOGICO ALL'ECO-THRILLER – E ALTRE COMBINAZIONI POSSIBILI Simona Bartolotta	51
4.1. Fantascienza (e) <i>mystery</i>	
4.2. Combinazioni	
5. NARRARE IL CRIMINE NEL FUTURO: TRA ANSIA E INCOLUMITÀ, TECNOLOGIA E UTOPIA Sara Pini	65
5.1. Il contesto sociale del crimine	
5.2. Il ruolo del crimine	
5.3. Il contesto post-crimine: conclusioni	
6. CASA DOLCE CASA. I PERICOLI DELL'AMBIENTE DOMESTICO NELLA <i>SPECULATIVE FICTION</i> E NEL <i>SOLARPUNK</i> Francesca Secci	83
6.1. Il luogo più sicuro?	
6.2. Case moderne e mali antichi	
6.3. Interdipendenza	
6.4. Conclusioni	
7. UOMINI COME ME: PHILIP K. DICK E L'UOMO-ANDROIDE Fabio Tramontana	89
7.1. Philip K. Dick e l'androide come specchio dell'uomo	
7.2. La disumanizzazione: uomini che diventano androidi	
7.3. L'indagine: chi è uomo e chi è androide?	
7.4. Conclusioni: noir, fantascienza e la verità sull'umano	

8. IL MONDO DEI ROBOT, TRA GAMIFICATION E NUOVI POTERI Giuseppe Puntarello	97
8.1. I mondi del passato e il futuro dei mondi	
8.2. Il lavoro e la <i>nostra</i> libertà?	
8.3. L'industria e l'immaginario: i Parchi divertimento	
8.4. <i>Westworld</i> : prima e dopo <i>Blade Runner</i>	
9. L'ANIMALE, L'UOMO, L'ANGELO. NEON GENESIS EVANGELIONE L'APRIRSI DEL MONDO SOCIALE Giorgio Grimaldi	117
9.1. Sui molteplici livelli di lettura di <i>Neon Genesis Evangelion</i>	
9.2. Per il Progetto di perfezionamento dell'Uomo	
9.3. Dal Dio lontano	
9.4. La differenza	
10. <i>DEVS EX MACHINA</i> : UN'INDAGINE SUL DIVINO NELL'ERA DELLA COMPUTAZIONE QUANTISTICA Daniele Puleio e Roberto Paura	127
10.1. Introduzione	
10.2. <i>Deus ex Cathedra</i> : alcuni antecedenti narrativi e cinematografici di <i>Devs</i>	
10.3. Il conflitto delle interpretazioni	
10.4. La terza via: il Superdeterminismo	
10.5. Suicidio quantistico	
10.6. <i>Multum in parvo</i>	
10.7. Paradisi simulati	
11. "STORY OF YOUR LIFE" DI TED CHIANG E L'AMBIGUA GRAMMATICA DELL'UNIVERSO Giovanni Darconza	153
11.1. La fantascienza di Ted Chiang	
11.2. Comunicare con gli Eptapodi: oralità vs scrittura	
11.3. Il linguaggio della fisica e il Princípio di Fermat	
11.4. Conclusione: linguaggio e libero arbitrio	
12. MACK REYNOLDS, INVESTIGATORE DELLE POLITICHE ECONOMICHE DEL FUTURO Gian Italo Bischi	165
12.1. Introduzione	
12.2. Mack Reynolds, chi era costui?	
12.3. Tre opere emblematiche	
13. IL CASO MURRI: ALIENI E ALIENAZIONI NEL PRIMO NOVECENTO ITALIANO Mario Compiani	175
13.1. Introduzione	
13.2. La città dei sogni	
13.3. La crisi del linguaggio e i linguaggi della crisi	
13.4. Il fascino ambiguo del diverso	
13.5. L'accesso al sapere e la questione della lingua italiana	
13.6. Istruzione elitaria e discriminazioni di genere	
13.7. Scontro di culture	

13.8.	Pulsioni innominabili, trasgressioni e censure
13.9.	L'Io e il suo doppio
13.10.	Alienazioni del corpo
13.11.	Alienazioni razziali
13.12.	Conclusioni
14.	EXTRAMONDI AMERICANI: L'AREA 51
	Mario Baldari
	203

3. COLONNE SONORE ALIENE

Michele Bartolucci

Università degli Studi di Urbino Carlo Bo

Abstract

Rock and pop music, up to the soundtracks of science fiction films and TV series of the second half of the 20th century, have often been influenced by the hypothesis of contacts with extraterrestrials, represented according to stereotypes that are now part of popular culture, as in the case of the theme *Also sprach Zarathustra* by Richard Strauss, quoted in Kubrick's film *2001: A Space Odyssey*. In Spielberg's film *Close Encounters of the Third Kind*, communication between humans and aliens occurs through sequences of five sounds G(4) - A(4) - F(4) - F(3) - C(4), considering the music is the most effective linguistic tool, universally understandable, even at an intergalactic level as Kepler had already intuited in his *Harmonia Mundi*. The same sequence of sounds from *Close Encounters*, albeit varied, is taken up by John William in *E.T. the Extra-Terrestrial*, and in the most disturbing *Star Wars* soundtrack.

“*Were did these sounds come from?*”
Steven Spielberg: *Close Encounters of Third Kind*

Nonostante la diffusione nell'immaginario collettivo di racconti relativi a conquiste spaziali, a contatti con mondi alieni in ambientazioni futuristiche, pochi sono gli studi riguardanti l'impatto di tali temi sulla musica a partire dalla seconda metà del '900, dalle colonne sonore di film e serie TV di genere fantascientifico, al rock punk e metal, al pop, fino alla techno anni '90. I resoconti di avvistamenti di UFO, i misteriosi cerchi nei campi di grano, l'ipotesi di vita batterica su Marte, le immagini provenienti dal Cosmo del telescopio Hubble, la scoperta delle onde gravitazionali hanno contribuito ad alimentare l'interesse del pubblico per l'esplorazione dello Spazio associato alla possibilità di incontri con mondi alieni, in cui convivono sentimenti di attrazione/paura verso l'ignoto e il non identificato.

D'altra parte nel corso della storia, esseri mitologici, dei e dee, demoni, angeli, fate, vampiri, mostri e una miriade di altre chimere hanno radicato l'"alieno" nella cultura popolare occidentale (McLeod 2003: 337-338). Tali fantasie hanno accresciuto la produzione di romanzi, film, televisione, fumetti, video-giochi, videoclips di genere fantascientifico.

La musica, in generale, ha la funzione di coinvolgimento emotivo, di collegamento degli ascoltatori tra il mondo reale e quello fantastico, verso un futuro sempre sfuggente e incognito, dove la presenza aliena ci estranea dai nostri luoghi ma ci è utile per comprendere il posto in cui viviamo nel tempo presente. Allo stesso tempo il suono inteso come “numero”, la “vibrazione” come fenomeno fisico universale, è considerata nella *fiction* come la cifra linguistica più idonea per comunicare con gli esseri di altri mondi intergalattici, sia in positivo, sia in negativo.

Un altro aspetto è l'utilizzo di temi alieni e tecno-futuristici nella musica pop allo scopo di puntare l'attenzione su varie ideologie e identità anticonformiste, dalle discriminazioni di genere, al razzismo, all'integrazione, nel tentativo di evidenziare l’“altro” che trascende le divisioni di razza, genere, preferenza sessuale, religione o nazionalità (*Ibidem*).

3.1. Ascoltare il Cosmo

La scoperta nel 2015 delle onde gravitazionali, increspature spazio-temporali che si propagano in modo simile alle onde sonore, ha dato vita a progetti avveniristici riguardo all'ascolto dello Spazio, come il progetto definito Einstein Telescope (Giazotto 2018: 82).¹

A partire dal 2030, gli interferometri di ultima generazione, come Advanced Virgo, Advanced LIGO, KAGRA, avranno raggiunto livelli fantascientifici di sensibilità. Inoltre nel 2034 è previsto il lancio di LISA (Ivi: 83-84),² l'osservatorio europeo che potrà rilevare segnali molto deboli e sarà sensibile alle basse frequenze provenienti dallo Spazio. L'obiettivo sarà quello di arrivare a percepire tracce di onde primordiali generate dal Big Bang, la voce creatrice dell'Universo:

È soltanto con queste grandi orecchie, nel silenzio più assoluto che si possa immaginare, che è possibile ascoltare la musica dell'universo: il cinguettio di due buchi neri, il canto regolare di una pulsar, l'acuto di una supernova, il lontano boato del Big Bang (Ivi: 11).

Il mito della musica delle Sfere Celesti, quando gli antichi pensavano che il Cosmo fosse regolato da un sistema armonico non udibile, ha assunto un nuo-

1 Einstein Telescope è uno strumento che servirà a rilevare le onde gravitazionali che arrivano sulla Terra dallo spazio profondo. Si tratta di una grande infrastruttura sotterranea, isolata dai rumori di fondo provocati sia dalle onde sismiche, sia dalle attività umane, che consentirà di creare le condizioni di silenzio tale da poter percepire le più minime informazioni provenienti da più messaggeri cosmici: onde gravitazionali, radiazione elettromagnetica, neutrini.

2 Questo strumento sarà in grado di osservare stelle binarie in rotazione tra loro, scontri tra buchi neri galattici che si svolgono su scale temporali molto più ampie di quelle osservate attualmente.

vo senso alla luce di queste scoperte scientifiche. La questione della udibilità dell'Universo era stata indagata da Giovanni Keplero nella sua opera del 1609 *Harmonices Mundi*, frutto di rigorose osservazioni dei fenomeni celesti, dove tenta di dimostrare la connessione tra le leggi del moto dei pianeti e i rapporti numerici tra gli intervalli musicali, già sperimentate dai pitagorici e dalla filosofia di Platone.

Keplero cercava di dare un fondamento scientifico al concetto di “musica delle sfere”, secondo cui l’orbita ellittica di ogni pianeta intorno al Sole, produrrebbe un suono identificabile che modulerebbe al variare della velocità, producendo un vero e proprio motivo musicale che sommato a quello degli altri pianeti originerebbe una immensa partitura polifonica. Le orbite dei pianeti inoltre rispondono a precisi rapporti numerici, gli stessi che determinano l’armonia dei suoni (Balbi 2007: 113-115)³, comune in qualsiasi parte dell’Universo.

Al di là delle speculazioni filosofiche, la musica delle sfere ora è una realtà tangibile e sperimentabile. Grazie alla moderna tecnologia è possibile “ascoltare” tracce di onde elettromagnetiche che ci giungono dall’Universo subito dopo il Big Bang, in quanto la natura delle oscillazioni prodotte nel plasma primordiale è del tutto simile alle frequenze provocate al passaggio di un suono nell’aria, tanto che i cosmologi adottano il termine *oscillazione acustica* riferita alle variazioni periodiche di densità del plasma primordiale (Ivi, pp. 122-126).

L’astrofisico Adalberto Giazotto⁴ paragona il passaggio di un’onda gravitazionale a un suono:

L’analisi delle frequenze non lascia spazio a dubbi. Il segnale è così pulito che può essere convertito in suono: assomiglia a una pulsazione, a un battito cardiaco. [...], il suono diventa come il cinguettio di un uccello, ragion per cui in inglese è stato battezzato *chirp*. (Giazotto 2018: 88)

Nella speranza di trovare vita intelligente in altri pianeti nonostante le scarse probabilità, nel 1977 viene allegato al “corredo” delle due sonde spaziali del programma Voyager, il *Voyager Golden Record*, un disco di rame placcato d’oro in cui è registrato un messaggio destinato a ipotetici abitanti di altri mondi.⁵

³ Così come ogni suono trasmesso attraverso l’aria, ha origine da una vibrazione ondulatoria calcolabile, le radiazioni cosmiche di fondo “oscillano” nello Spazio a diverse frequenze misurabili. (Balbi 2007: 128-130).

⁴ Adalberto Giazotto (Genova 1940-Pisa 2017) è stato un astrofisico che ha dato vita al progetto VIRGO. Come Galileo, anche suo padre era musicista e musicologo, Remo Giazotto, famoso per la sua elaborazione del famoso *Adagio* di Albinoni. (Agrò 2019: 93)

⁵ La NASA ha inserito nel *Voyager Golden Record* informazioni sonore sul nostro pianeta, un saluto in 55 lingue, i suoni della natura, fino a una selezione di opere musicali di diverse epoche di 90 minuti. Esiste comunque

Lo scienziato e scrittore Carl Sagan coordinava la commissione incaricata a selezionare il materiale contenuto. Per poter utilizzare il disco, è stato ritenuto opportuno fornire procedure tecniche per assemblare uno strumento di ascolto, un po' come avviene nel suo best seller *Contact* (Sagan 2023), del 1985, in cui però sono gli alieni che inviano ai terrestri istruzioni su come costruire una macchina capace di viaggiare in tunnel spazio-temporali (*wormhole*), creati da civiltà extraterrestri particolarmente evolute.⁶ Dal romanzo venne tratto il film di Robert Zemeckis del 1997, in cui la giovane astronomo Ellie Arroway, interpretata da Jodie Foster, intercetta dal radiotelescopio un segnale alieno proveniente dallo Spazio profondo. La protagonista è ispirata alla astrofisica Jill Tärner, a capo del progetto Phoenix dell'istituto SETI (Search Extra Terrestrial Intelligence) con sede a Mountain View in California, che si occupa di ricercare altre forme di vita intelligente su altri pianeti attraverso l'“ascolto” di stazioni di radiotelescopi come quello in Arecibo in Porto Rico. In *Contact*, i messaggi provenienti dalla stella Vega si presentano come impulsi acustici che corrispondono a una sequenza di numeri primi e dunque sono segnali intenzionali di una civiltà tecnologicamente avanzata (Ivi: 83).

In realtà le onde radio provenienti dal Cosmo non sono udibili come si vorrebbe fare intendere nel film, tuttavia viene affrontato l'approccio con civiltà extraterrestri in modo più plausibile rispetto alla media dei film *hollywoodiani* sul tema, in cui vengono mostrati improbabili contatti diretti con gli alieni.

Resta significativa la scelta di utilizzare i suoni intesi come rapporti numerici riconoscibili in qualsiasi contesto naturale, come forma di comunicazione privilegiata con altre civiltà extraterrestri (Ivi: 116-118). Gli astrofisici infatti sostengono che le civiltà aliene potrebbero comunicare con il nostro pianeta attraverso l'uso della banda di frequenza all'idrogeno neutro, facilmente rilevabile per la ricchezza di questo elemento nell'universo (Ivi: 142),⁷ ne è la prova l'equivoco del segnale identificato come *WOW!*, in realtà provocato dal passaggio di due comete.⁸

il problema della “percezione” degli extraterrestri dei suoni che gli umani riconoscono come musica (Agrò 2019: 82-86).

6 Nel 1979 l'astrofisico Kip Thorne, esperto di relatività e di onde gravitazionali, ha teorizzato il fenomeno del *wormhole*, una sorta di tunnel spazio-temporiale che permette di connettere due punti molto distanti tra loro, rendendoli raggiungibili rapidamente. Thorne ha offerto la propria consulenza a film come *Contact* e *Interstellar* (Sagan 2023: 117)

7 La banda di frequenza dell'idrogeno neutro è 1420,4 Hz.

8 Nell'estate del 1977 l'astrofisico Jerry Ehman del SETI, rilevò un segnale cifrato come 6EQUJ5, proveniente dalla costellazione del Sagittario. Si pensò erroneamente a un segnale di comunicazione extraterrestre sulla

3.2. La musica nello *Space-movie*

A partire dagli anni '70 si inaugura un nuovo genere cinematografico di grande successo, lo *Space-movie*, film di ispirazione spaziale spesso tratti dai romanzi di fantascienza, conseguente alle imprese spaziali USA e URSS durante la Guerra Fredda, in cui si fa strada l'idea dell'Alieno come la trasposizione delle paure di minacce atomiche tra le due superpotenze contrapposte.

Il tentativo dei Marziani di distruggere il genere umano per conquistare il pianeta Terra nel film *War of the Worlds* del 2005, è da considerare come una critica alla politica europea di colonialismo.⁹ Nel film diretto da Steven Spielberg l'attacco degli alieni era annunciato al suono sinistro di una terza minore, al contrario di ciò che avviene nel film-parodia di Tim Burton *Mars Attacks!* (1996), dove si scopre casualmente che la frequenza tonale di un vecchio motivo *country*, ha il potere di far esplodere gli alieni invasori; in questo caso la musica viene utilizzata come arma di difesa.¹⁰

2001: A Space Odyssey, capolavoro cinematografico di Stanley Kubrick uscito nel 1968 e ispirato al romanzo omonimo di Arthur C. Clarke, inaugura la stagione degli *Space-movie*, in cui la scelta dei brani musicali gioca un ruolo fondamentale, non solo come accompagnamento sonoro all'azione, ma come parte attiva nella creazione e/o distruzione dei contenuti delle scene.

Il sonoro è sempre protagonista, dal rumore ansiogeno provocato dal respirare l'ossigeno nella tuta dell'astronauta che combatte contro la macchina, al ritmo del *walzer* di Johann Strauss Jr. *An der schönen blauen Donau* op. 314, quando l'astronauta in bilico nel vuoto è alle prese con le complicate operazioni spaziali.

Ogni sezione del film, a partire dal titolo, ha una sua musica specifica. L'inizio del genere umano è commentato dal prologo del poema sinfonico *Also Sprach Zarathustra* di Richard Strauss; il salto temporale ci porta a 4 milioni di anni di distanza, con il ritmo ciclico del *walzer* di Johann Strauss, la danza delle astronavi e del pianeta Terra. L'immensità angosciante dello Spazio profondo viene evocato dalle musiche di György Ligeti, *Lux Aeterna*, *Athmospheres*, *Adventure* e il *Kyrie*. In particolare, il monolite è associato al *Requiem* di Ligeti, in

frequenza dell'idrogeno (Ivi: 87-88).

9 Il film è basato sul romanzo di H. G. Wells (1897) e ispirato al famoso radiogramma di Orson Wells. La prima versione cinematografica risale al 1953, del regista Byron Haskin (Ivi: 118-122).

10 Il suono utilizzato come arma non è un fatto così fantascientifico: basti pensare al "cannone sonico", un suono sibilante emesso ad alta frequenza che sarebbe stato usato illegalmente dal governo di Belgrado contro la manifestazione di protesta serba del 15 marzo 2025. Si veda l'articolo su Rainews: "Serbia, l'accusa dei manifestanti: usato cannone sonico", in: <https://www.rainews.it/video/2025/03/serbia-laccusa-dei-manifestanti-usato-cannone-sonico-la-polizia-smentisce-ue-indagare-0c1e72fa-d043-4822-a27e-d9777cf93b00.html>

cui il movimento delle voci maschili a cui si aggiungono man mano nuove voci e strumenti, raccontano qualcosa di delirante e mистico (Paulus 2009: 102-109).

Il film si conclude come era iniziato, con la fanfara di *Also Sprach*, in questo modo Kubrick crea la sensazione di struttura ciclica anche con la musica. L'inizio e la fine sono gli stessi, e questo crea la sensazione che una volta giunto alla fine possa ricominciare da capo (Ivi: 123-124).

Anche nel film di Spielberg *Close Encounters the Third Kind* del 1977, la musica di John Williams gioca un ruolo attivo nella narrazione, anzi le cinque note che compongono la melodia, accompagnata dalla gestualità utilizzata nel metodo Kodaly,¹¹ rappresentano l'unico linguaggio possibile per comunicare con gli extraterrestri. La musica fornisce un quadro di riferimento che si rivela più universale delle parole (Engel 1996: 378-380).

La principale strategia di Spielberg in questo film è quella di creare *suspense* mantenendo l'ambivalenza dei sentimenti dello spettatore nei confronti dei visitatori alieni: sono amichevoli o ostili? Questa dualità si riflette nell'armonia della partitura creata dal genio di Williams che stabilisce una polarità tra l'atonalità basata sul *cluster* nello stampo di Ligeti e la tonalità.

Utilizzando il tema del *Dies Irae*, un motivo culturalmente codificato come presagio di rovina imminente, Williams spinge lo spettatore ad aspettarsi il peggio.¹² L'atonalità è associata alla presenza misteriosa e inizialmente minacciosa degli alieni, ma alla fine lascia il posto a un fiorire celebrativo tonale una volta che i visitatori si rivelano benigni, riassunto nella sequenza dalle note Sol – La – Fa – Fa8va – Do. Si tratta di intervalli molto speciali poiché si legano al mondo pitagorico e alla Musica delle Sfere per il loro rapporto numerico. Il linguaggio diventa universale perché non più basato sulla percezione musicale, ma sul significato matematico insito nel messaggio (Ivi: 103-104).

La medesima sequenza di note, anche se disposte in modo diverso, è utilizzata nel *main theme* di *E.T: The Extra-Terrestrial* (1982) di Spielberg. Come avviene in molte sue colonne sonore, Williams genera un frammento tematico di poche note che si amplia attraverso la graduale accumulazione e trasformazione di frammenti motivici. Lo stesso Williams riferisce in un'intervista:

11 Il punto culminante di *Close Encounters* è l'inquietante "conversazione" tra Lacombe e l'alieno costituita dalla combinazione di suoni e gesti, secondo il metodo del musicista e didatta ungherese Zoltán Kodály, basato sul collegamento degli intervalli dei toni ai movimenti della mano (Engel 1996: 381).

12 Williams inserirà il tema del *Dies Irae* nella colonna sonora di *War of the Worlds* del 2005. Le implicazioni apocalittiche del motivo riflettono l'impatto che l'arrivo degli alieni ha sull'umanità (Schneller 2014: 104-106).

The music evolves, and morphs itself, so to speak, into something that's loving and familiar, and, finally, almost familial ... it becomes ... a kind of love theme between the two of them (Bouzerau 2002).

Dopo i titoli di testa, il tema di E.T. è intonato da un assolo di ottavino, mentre la cinepresa si inclina verso un cielo notturno stellato. L'inflessione al modo lidio conferisce al motivo tematico un'aura ultraterrena codificando l'idea della natura aliena del protagonista (Ivi: 101-102). Gli stessi rapporti intervallari tra le note, seppure variati, vengono utilizzati da Williams nella cellula tematica di *Star Wars*, film del 1977 di George Lucas.¹³

L'esplosione sonora della fanfara orchestrale all'inizio di ciascuno dei film, immerge subito l'ascoltatore in un universo immaginario e mitico. Attraverso la tecnica del *leitmotiv* wagneriano, la musica viene associata a personaggi, fatti, situazioni per rappresentare la contrapposizione tra il bene e il male, i ribelli, l'Impero, la forza e il lato oscuro, ben evidente nel tema spettrale della Marcia Imperiale (*Darth Vader's Theme*), dove la dominanza degli accordi minori unito all'incalzare del ritmo marziale, connotano l'oscurità dell'Impero.

Due caratteristiche dei temi di Williams sono la semplicità e cantabilità delle melodie unita a una sontuosa strumentazione capace di suscitare risposte profondamente emotive nell'ascoltatore. In diversi brani, Williams utilizza tecniche compositive per rappresentare il fantastico/magico, ne sono un esempio l'uso del tremolo degli archi o l'impiego di note molto acute nei violini.

Alcuni elementi tematici in modalità lidia, sono pensati per esprimere il soprannaturale, come avviene nel *Yoda's Theme* o nel *Princess Leia's Theme*. Lo stesso Williams ce lo riferisce, scrivendo sulla sua musica:

There's a very basic human, non-verbal aspect to our need to make music and use it as part of our human expression. It doesn't have to do with body movements, it doesn't have to do with articulation of a language, but with something spiritual (Byrd 1997: 90).

3.3. Musica da altri pianeti: musicisti ispirati dagli alieni

Le colonne sonore dei *film-movie* come *Close Encounters of Third Kind*, *Independence Day*, *E.T.*, *X Files*, *Interstellar* o delle serie televisive *Star Trek*, *Space*

13 La versione originale del 1977 della colonna sonora, intitolata *Star Wars - Original Soundtrack*, è stata registrata in un doppio album dalla London Symphony Orchestra per l'etichetta discografica 20th Century Fox Records (Thornton 2019: 87-100).

1999 e *Star Wars*, sono una interpretazione simbolica della musica del Cosmo mediata dall'esperienza umana moderna. D'altra parte il fascino esercitato dalle scoperte spaziali ha coinvolto anche la musica "colta" contemporanea.

Nel 1961 John Cage componeva *Atlas Eclipticalis*, un brano ispirato al catalogostellare di Antonín Becvár, in cui i pentagrammi sono sovrapposti alle carte stellari e la durata delle note è stabilita dalle magnitudini stellari segnate sul catalogo.¹⁴

La *Serenata per un satellite* del 1969 per flauto, oboe, arpa, marimba e violino di Bruno Maderna, dedicata all'astronomo Umberto Montalenti e scritta in occasione del lancio del satellite ESTRO I, è caratterizzata da un intersecarsi di pentagrammi che disposti nell'unica pagina formano una ideale mappa stellare, un reticolo di righi musicali in cui ogni frammento può essere eseguito liberamente, prendendo ognuno la propria orbita, in cui la dimensione spazio-temporale può cambiare in qualsiasi istante e prendere direzioni impreviste lasciando aperta ogni possibilità.¹⁵

La rappresentazione metaforica dello Spazio riguarda anche quegli artisti rock e pop che si ispirano nei loro brani al contatto con gli extraterrestri, in cui l'alieno diventa una traslazione dell'Altro capace di scavalcare i confini semplicistici di maschio/femmina, bianco/nero, ricco/povero.

Forse l'esponente più noto di questa tendenza è stato David Bowie, che considerava il suo alter-ego Ziggy Stardust "a Martian messiah who twanged a guitar". Il fascino di Bowie per lo spazio è già evidente nel brano del 1969 *Space Oddity*, dove utilizza una serie di effetti di nastro atonali e ritmicamente irregolari e *squelch* elettronici in combinazione con un etereo "tappeto" sonoro di archi per rappresentare l'esperienza straniante del Cosmo, ma che in realtà esprime l'alienazione di un mondo sempre più disumanizzato.¹⁶

Nello stesso periodo in cui David Bowie adottò il personaggio di Ziggy Stardust, il rappista afroamericano George Clinton, considerato uno degli antesignani del genere hip-hop assunse l'alter-ego di un alieno chiamato Starchild, venuto a portare il *funk* ai terrestri, una rappresentazione allegorica della libertà e dell'energia positiva, un tentativo di rappresentare un'immagine di protesta

¹⁴ La performance prevedeva massima libertà di esecuzione con un massimo di 86 musicisti (Agrò 2019: 100).

¹⁵ S. Nunnari, "Serenata per un satellite di Bruno Maderna: un mondo musicale sferico, dono d'infinte possibilità", in <https://www.tgmusic.it/serenata-per-un-satellite-di-bruno-maderna-un-mondo-musicale-sferico-dono-dinfinite-possibilita/> [ultimo accesso: 15/03/2024].

¹⁶ Bowie riprese il tema dell'Alieno in diversi progetti successivi tra cui il film del 1979 *The Man Who Fell to Earth* e gli album *Ashes to Ashes* degli anni '80 e *Loving the Alien* del 1990 (McLeod 2003: 340-341).

della società afro-americana dei primi anni ‘70, in cui gli alieni precedentemente emarginati assumono il controllo del mondo.¹⁷

A differenza delle fantasie aliene degli artisti afro-futuristi, le immagini spaziali nel *progressive rock* di band come i Pink Floyd o gli Yes, nascono dal desiderio di sperimentare ed esplorare i meandri della coscienza alterata. Il mezzo principale per evocare questa sensazione alienante sono i sintetizzatori e l’uso massiccio di registrazione elettronica, tipico del genere *Space Rock*.

In *Astronomy Domine* (1967) dei Pink Floyd, vengono citati i pianeti del sistema solare e i suoi satelliti e in *Iterstellar Overdrive* (1967), l’ambientazione spaziale e fantascientifica è affidata all’uso di sintetizzatori e assoli di chitarre distorte.

Anche il grande chitarrista Jimi Hendrix fu suggestionato dalle scoperte spaziali e nel brano *Third Stone from the Sun* (1967), immagina un viaggio spaziale di un alieno che vuole visitare il pianeta Terra e finisce per causare la sua distruzione. In *Up from the Skied* del 1969, sequel del brano precedente, lo stesso alieno esprime la sua preoccupazione per le condizioni della Terra maltrattata dal genere umano (Agrò 2019: 102-103).

Diversi artisti New Wave e Punk degli anni ‘80 seguirono l’approccio teatrale di David Bowie, ispirandosi agli alieni per simboleggiare atteggiamenti trasgressivi e anticonformisti. In particolare, i temi alieni hanno avuto un ruolo importante nella produzione artistica di Nina Hagen, superstar tedesca che ha ammesso di aver avuto diversi incontri diretti con gli extraterrestri che avrebbero ispirato i suoi brani. Il suo stile vocale è altrettanto alieno: combinazione di ringhi gutturali, urla penetranti in contrasto a un falsetto di reminiscenze operistiche, sono completate da un look di ispirazione extraterrestre, ottenuto da una tuta spaziale, un trucco pesante, una caratteristica acconciatura a tre punte e da performance eccentriche e teatrali (McLeod 2003: 347-348).

Tra i musicisti che hanno avuto diretto contatto con gli UFO, va inserita la singolare vicenda di Howard Menger, che nel 1958 pubblicò l’album *Authentic Music from Another Planet*,¹⁸ una serie di brani eseguiti da lui stesso al pianoforte su suggerimento degli alieni incontrati già dagli anni ‘30, come viene raccontato nel suo libro *From Outer Space to You* (Menger 1959). Du-

¹⁷ In brani come *The Awesome Power of a Fully Operational Morthership*, Clinton ha fornito una miscela di fantasia fantascientifica, slang di strada e antica storia nera. (Ivi: 343-344).

¹⁸ È probabile che Menger abbia organizzato una stampa personalizzata dell’album per etichetta Slate. S. Canner, “Authentic Music from Another Planet: The Howard Menger Story”, in <https://wearethemutants.com/2022/03/08/authentic-music-from-another-planet-the-howard-menger-story/>).

rante i suoi incontri con gli alieni provenienti da Venere e Saturno, Menger sentiva le note di una “most inspiring, soul-tingling music” eseguita con strani strumenti musicali. Gli extraterrestri gli spiegarono che chiunque ascoltasse questa musica avrebbe avuto la sensazione di liberare qualcosa dal subconscio, reagendo nello stato cosciente con una maggiore comprensione e amore fraternali per il prossimo.

Più recente è l’esperienza del musicista ligure Andrea De Paoli che in un’intervista rilasciata a Valeria Sorli per *Stop*, confessa che attraverso sogni ricorrenti in seguito ad avvistamenti di UFO tra il 2008 e 2009, inizia a riprodurre la musica creata dagli alieni per comunicare con lui. Con il suo gruppo metal, i Chaos Venture, De Paoli ha avviato un progetto di musiche di ispirazione cosmologica e spaziale.¹⁹

3.4. Sonorità alienanti

La musica che intende rappresentare lo Spazio cosmico unito alle civiltà extraterrestri attraverso l’uso di suoni campionati in digitale esprime in realtà la tendenza che si andrà a delineare nel futuro prossimo.

L’economista, scrittore e banchiere francese Jacques Attali, nel suo saggio *Bruits: essai sur l’économie politique de la musique* del 1977 considera le proprietà profetiche della musica:

La musique est prophétie: dans ses styles et son organisation économique, elle est en avance sur le reste de la société, parce qu’elle explore, dans un code donné, tout le champ du possible, plus vite que la réalité matérielle ne peut le faire. Elle fait entendre le monde nouveau qui, peu à peu, deviendra visible, s’imposera, réglera l’ordre des choses; elle n’est pas seulement l’image des choses mais dépassement du quotidien, et l’annonce de leur avenir (Attali 1977: 23).

L’esplosione del libero mercato, l’aumento dell’individualismo e il crescente nomadismo sociale, farà sì che la musica sarà frutta ovunque grazie ai dispositivi portatili sempre più sofisticati.

La musica diverrà canale predittivo nel mondo del marketing, attraverso sistemi algoritmici di “profilazione” in grado di prevedere il comportamento del consumatore medio e sarà sempre più utilizzata come strumento di controllo della società.

¹⁹ V. Sorli, “Andrea De Paoli, il musicista che suona ispirato dagli alieni” in: <https://www.frontedelblog.it/2014/03/27/musicista-suona-musica-ispirata-dagli-alieni/>.

In futuro, si prospettano inquietanti quanto fantascientifici scenari musicali, in cui la tecnologia al servizio dell'Intelligenza Artificiale, sfruttando la capacità predittiva della musica, faciliterà il processo di alienazione, quando l'umanità potrebbe trasformarsi in un vero e proprio artefatto consumatore di artefatti.

Bibliografia

- Agrò, Maurizio (2019), *Musica e astronomia: da Pitagora a Steven Spielberg*, Torrazza (TO), Discovery edition.
- Attali, Jacques (1977), *Bruits: essai sur l'économie politique de la musique*, Paris, Presses Universitaires de France.
- Balbi, Amedeo (2007), *La musica del Big Bang: come la radiazione cosmica di fondo ci ha svelato i segreti dell'universo*, Milano, Springer.
- Bouzereau, Laurent (2002), "A Conversation with John Williams, E.T.: The Extra-Terrestrial", DVD directed by Steven Spielberg [1982]; Universal Studios, Amblin Entertainment.
- Engel, Charlene (1996), "Language and The Music of the Spheres: Steven Spielberg's 'Close Encounters of the Third Kind'", in *Literature/Film Quarterly*, vol. 24, no. 4, pp. 376–382.
- Giazotto, Adalberto (2018), *La musica nascosta dell'universo. La mia vita a caccia delle onde gravitazionali*, Torino, Einaudi.
- McLeod, Ken (2003), "Space oddities: aliens, futurism and meaning in popular music", in *Popular music*, 22/3 , pp. 337-355.
- Paulus, Irena (2009), "Stanley Kubrick's Revolution in the Usage of Film Music: 2001: A Space Odyssey (1968)", in *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 40, No. 1 (Jun., 2009), pp. 99-127.
- Sagan, Carl (2023), *Contact*, trad. di F. Ascoli, Milano, Mondadori.
- Schneller, Tom (2014), "Sweet Fulfillment: Allusion and Teleological Genesis in John Williams's Close Encounters of the Third Kind", in *Musical Quarterly*, vol. 97, no. 1, (Mar. 2014), pp. 98–131.
- Thornton, Daniel (2019), "Star Wars Soundtracks: The Worship Music of John Williams." in *Journal of Religion and Popular Culture*, vol. 31, no. 1, (Mar. 2019), pp. 87–100.

Sitografia

(ultima consultazione: marzo 2025)

Canner, S., “Authentic Music from Another Planet: The Howard Menger Story”, in <https://wearethemutants.com/2022/03/08/authentic-music-from-another-planet-the-howard-menger-story/>

Nunnari, S., “Serenata per un satellite di Bruno Maderna: un mondo musicale sferico, dono d’infinte possibilità”, in <https://www.tgmusic.it/serenata-per-un-satellite-di-bruno-maderna-un-mondo-musicale-sferico-dono-d-infinte-possibilita/>

Sorli, V., “Andrea De Paoli, il musicista che suona ispirato dagli alieni” in: <https://www.frontedelblog.it/2014/03/27/musicista-suona-musica-ispirata-dagli-alieni/>