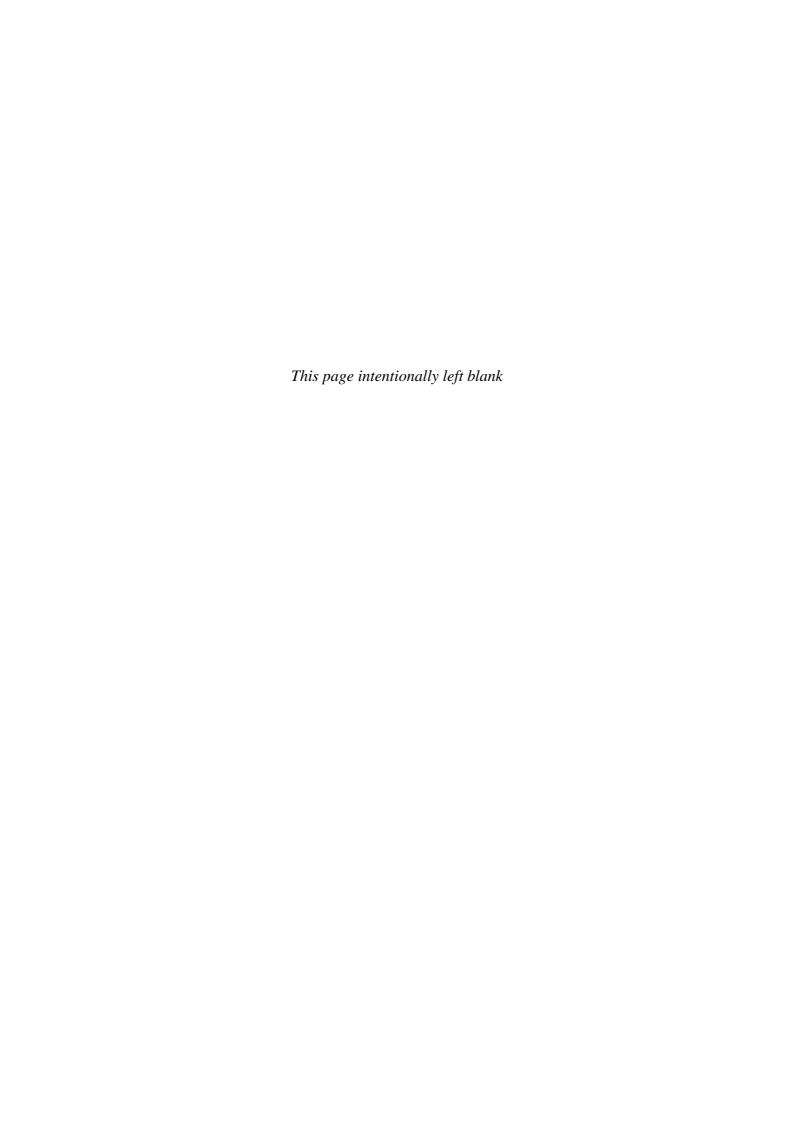
d.a.t.

[divulgazioneaudiotestuale]

Antonio Mastrogiacomo a cura di

Rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale
ISSN 2611-0121
ISBN 978-88-945088-2-6
numero 3 – anno II – ottobre 2018



Uno spazio in cui si possa avanzare senza timore qualche riflessione sullo stato della musica d'arte - intesa come quella musica motivata da un pensiero, oltre che da un'azione.	
Un'esperienza a-gerarchica per comunicare del suono oltre il suono.	
Curatore: Antonio Mastrogiacomo	
Comitato Scientifico: Bruno Benvenuto, Leonardo V. Distaso, Ciro Greco, Silvia Lanzalone, Anita Pesce, Maurizio Pisati, Luigino Pizzaleo, Roberto Zanata	
Comitato di Redazione: Ambra Benvenuto, Antonio Mastrogiacomo, Claudio Panariello, Massimo Scamarcio	
https://divulgazioneaudiotestuale.wordpress.com/	
divulgazioneaudiotestuale@gmail.com	

4	HAPPENING CAGE,
	OVVERO LA SPERIMENTAZIONE SONORA COME COSTRUZIONE DELLA SCENA
	Alfonso Amendola

- 14 TECNICHE E STRATEGIE COMPOSITIVE NELLA MUSICA ELETTROACUSTICA *Guido Autorino*
- 38 IL CLAVESSIN ÉLECTRIQUE DI JEAN-BAPTISTE THILLAIS DELABORDE:

 NOTE STORICHE SU UNA PRESUNTA "FANTASTICHERIA SENZA UTILITÀ"

 Giovanna Carugno
- 54 TRASLATION MAP/MAPPA DI TRASFERIMENTO/TRASLAZIONE/LISTENING POST/POST D'ASCOLTO:

 Luigi Furno
- 78 JOHN ZORN (2016 2018) DI MATHIEU AMALRIC Sergio Sozzo
- 88 ELEM ELECTRONIC FREE FORM IMPROVISATION PROGETTO MULTIMEDIALE

 Loredana Antonelli, Fabrizio Elvetico, Marco Messina
- 106 TRE QUADRI AL MERIGGIO

 Chiara Mallozzi
- 121 UN PROGETTO DI SONIFICAZIONE ECOSISTEMICA

 CON SIMULAZIONE DELL'ACCRESCIMENTO NATURALE

 Giosuè Grassia, Stefano Silvestri

PREFAZIONE

a cura di

AMBRA BENVENUTO

Con un anno e mezzo di attività alle spalle, d.a.t. giunge al quarto numero che ben si pone sulla scia dei propositi enunciati nel numero 0: propositi sulla volontà di creare uno spazio aperto in cui poter capire meglio, attraverso una pluralità di voci e prospettive, cosa è accaduto e cosa accade nel mondo della musica.

Tale mondo è inteso come un luogo da scoprire potendo andare anche oltre la valutazione di esecuzioni e produzioni discografiche, avendo la possibilità di interessarsi a ricerche sulla risonanza di intere correnti, sulle relazioni tra musica e arti visive, sull'importanza dei contesti e degli spazi. Riprendendo le parole del curatore ANTONIO MASTROGIACOMO, d.a.t. è «un'esperienza a-gerarchica per comunicare del suono e oltre il suono» e per questo motivo non possono mancare contributi in cui si parla propriamente del suono a partire da *manufatti* che vengono idealmente smontati da chi li ha pensati, così da renderli maggiormente fruibili in tutta la loro complessità.

In tal senso hanno contribuito il progetto multimediale ELECTRONIC FREE FORM IMPROVISATION (a.k.a. ELEM), CHIARA MALLOZZI, GIOSUÈ GRASSIA e STEFANO SILVESTRI. Nel contributo dei primi è ampiamente leggibile come viene elaborata la relazione tra suono e immagine; in quello di CHIARA MALLOZZI vengono analizzati le fasi di elaborazione della sua composizione *Tre quadri al meriggio* corredando l'intervento con interrogativi sulla tecnica, sull'opera, sui materiali e sulla forma. In *Progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell'accrescimento naturale*, GIOSUÈ GRASSIA e STEFANO SILVESTRI spiegano diffusamente, anche tramite alcuni schemi, una installazione sonora da inquadrare in un'ampia indagine musicale-ecologica consistente nella traduzione sonora di parametri eco-sistemici – in questo caso, le curve di accrescimento degli alberi.

Tornando al punto di partenza, il testo di apertura di questo numero è *Happening Cage* in cui **ALFONSO AMENDOLA** propone una rilettura della figura di John Cage in relazione a numerose avanguardie del secolo scorso mettendo in gioco da un lato gesti, materiali, rumori, teatro, danza, architettura e fornendo dall'altro un'immagine semmai più complessa del compositore americano. Segue il saggio *Tecniche e strategie compositive nella musica elettroacustiche* di **GUIDO AUTORINO**, una serie di riflessioni

organizzate sulla figura del compositore elettroacustico interrogativi riguardanti dicotomie tecnica/musica e sistema/creatività con conseguente ricerca di risposte negli scritti di personalità della storia della musica recente come Busoni, Galante, Varèse, Chion. GIOVANNA CARUGNO guida i lettori alla scoperta del clavessin électrique di Jean-Baptiste Thillais Delaborde, partendo dalla nascita del pianoforte e sviscerando la genesi e tutte le fasi dell'invenzione e costruzione di quello strumento unico che è il clavicembalo elettrico. A firmare il quarto contributo di questo numero è Luigi Furno che in Translation Map parte dalla musica a teatro per introdurre poi il tema di codificazioni e algoritmi in cui la musica con ambizione di autonomia rischia di rimanere intrappolata. Infine, SERGIO SOZZO scrive di John Zorn visto dagli occhi di Mathieu Amalric, offrendo la possibilità di scoprire tanto il compositore americano quanto il regista francese pluripremiato anche come documentarista.

Grazie ai presenti interventi d.a.t. propone nuovamente un dialogo a partire da visuali tanto differenti eppure accomunate dalla scientificità dei contenuti seppur declinata in un linguaggio divulgativo nella forma e nell'intento.

[d.a.t.] Abstract

HAPPENING CAGE

SOUND EXPERIMENTATION AS THE CONSTRUCTION OF THE SCENE

HAPPENING CAGE, OVVERO LA SPERIMENTAZIONE SONORA COME COSTRUZIONE DELLA SCENA

ALFONSO AMENDOLA

Abstract (IT): Dalla centralità dell'evento del North Caroline (1952) emergono linee espressive, teoriche e di politica culturale del teatro-mediale che matura a partire dagli anni Sessanta, fino ad arrivare alle esperienze della scena contemporanea: con "l'azione concertata" di Cage al Black Mountain College non siamo soltanto di fronte ad un episodio divenuto subito celebre e che da allora sarà citato, in termini più o meno mitici, in ogni discorso sulle origini delle neo-avanguardie artistiche in America; ma ci troviamo anche e soprattutto in presenza di un fatto il quale, per gli artisti che vi partecipano (musicisti, danzatori, poeti, pittori: mancano solamente dei teatranti in senso stretto), per il tipo di azioni che lo compongono, per il modo in cui è organizzato lo spazio dove queste avvengono e il rapporto tra chi le esegue e chi vi assiste (il pubblico), costituisce un'anticipazione sintetica, in statu nascendi, di quasi tutti gli elementi più importanti che di lì a poco caratterizzeranno le proposte del nuovo teatro (americano e non).

Abstract (EN): Since the North Caroline event (1952), the theoretical and cultural policy lines of the media-theater emerged in the 1960s up to the experiences of the contemporary scene. The performance by Cage at Black Mountain College is not just a famous episode mentioned in every discourse on the origins of the neo-artistic avant-gardes in America. It is also synthetic anticipation of almost all the most important elements that will soon characterize the proposals of the new theater (American and otherwise).

Keywords: John Cage, Happening, Black Mountain College, media, performing arts.

HAPPENING CAGE OVVERO

LA SPERIMENTAZIONE SONORA COME COSTRUZIONE DELLA SCENA

ALFONSO AMENDOLA

Alla gioia e alla ferita, il tuo raccontare

"Per me il teatro è semplicemente ciò che vincola la vista e l'udito. I due sensi 'pubblici' sono appunto la vista e l'udito, mentre il gusto, il tatto e l'olfatto si rifanno piuttosto a situazioni intime, personali, 'non pubbliche'. Desidero definire il teatro in termini così semplici perché in questo modo è possibile considerare teatro anche la vita di ogni giorno... Penso che il teatro sia un avvenimento a cui può partecipare un numero qualunque di persone, purché non una soltanto" (John Cage)

Una grande storia raccontata da un musicista è alla base della miglior sperimentazione scenica del secondo Novecento. Un secolo breve che ha saputo sintetizzare e rilanciare l'intero sistema delle arti dentro la straordinaria tensione delle avanguardie. Una grande storia che ha principio nella miglior "invenzione" delle attività artistiche sperimentali che a partire dagli anni Venti si consolidano negli anni Trenta, attraversano gli anni del secondo dopoguerra fino a sfociare all'alba degli anni Cinquanta.

Happening Cage ovvero la sperimentazione sonora come costruzione della scena di Alfonso Amendola

Il materiale sonoro

È il 1952. Gli azzardi sonori e la "musica aleatoria" di John Cage¹ sono già cosa nota: ha già fondato la sua orchestra di sole percussioni, realizzato le composizioni per "piano preparato", miscelato oggetti extra-artistici nella produzione musicale, rivoluzionato con Merce Cunningham la danza, guardato al rumore, al silenzio e al rifiuto dell'armonia e ha già stabilito il proprio orizzonte nella storia della musica verso il lavoro di Henry Cowell e Edgard Varèse. Ma soprattutto ha fatto capire a tutti che la musica (le musiche) sono un continuo dialogare con le arti. Tutte. E in questo capitolo si disegna la clamorosa nascita dell'happening nell'estate del 1952 a Black Mountain College nel North Caroline².

Si tratta di un lavoro nel quale si ritrovano una nutrita serie di idee, di elementi, di procedure e di proposte, di indagini sul linguaggio ed allo stesso

¹ John Cage (1912-1992) è una figura centrale per ogni esperienza legata alla sperimentazione contemporanea. La sua produzione (che prende avvio dal recupero tardo surrealista di Breton e Duchamp) spazia dalla musica casuale concreta alla danza, dallo zen al teatro oltre che la sfera dei media. Per un iniziale avvicinamento in particolare sul lavoro di Cage al teatro e centrale per questa nostra riflessione cfr. DE MARINIS, M. (1987) *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Milano: Bompiani, pp. 15-22. Per un discorso più in generale su Cage cfr. BONOMO, G. –FURGHIERI, G. (a cura di) (1998) *John Cage*, Milano: Marcos y Marcos (fondamentale antologia che raccoglie scritti di Cage e numerosi testi teorici sulla sua vasta opera); SYLVESTER, D. (2012) *John Cage*, Roma: Castelvecchi; Cuomo, V. - Distaso, L.V. (2013) *La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura*, Milano: Mimesis; FRONZI, G. (2014) *La filosofia di John Cage*, Milano: Mimesis; CAGE, J. (2015) *Parole vuote*, Napoli: Orthotes.

² KIRBY, M. (1968) *Happening*, Bari: De Donato.

Happening Cage
ovvero la
sperimentazione
sonora come
costruzione della
scena di Alfonso
Amendola

tempo interferenze, citazioni, giochi e frammentazioni che caratterizzano gran parte delle esperienze sceniche e mediali che seguiranno nel tempo. Con una bella presenza di all star, guidati da Cage vestito di nero, entrano in scena: M.C. Richards, Charles Olsen, David Tudor, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham. In questo spettacolo-evento della lontana estate del 1952 troviamo la libera (seppur coerente) esplosione di forme del linguaggio che partendo dalla tensione sonora spaziano dal versante pittorico a quello musicale, da quello cinematografico a quello puramente gestuale-istintivo-improvvisato. Linguaggi e azioni che interagiscono tra loro, iscrivendosi sulla scena frammentata e proponendola in una dimensione che decisamente nulla ha più che a fare con il teatro³. Uno spettacolo-evento assolutamente privo di imposizioni registiche, senza alcuna apparente guida, un canovaccio all'insegna dell'ironia e della più ardita improvvisazione che si muove sotto un unico indirizzo: tendere ad una comunicazione sperimentale dove le sottolineature devono essere tutte di natura sonora e poi visiva. È questo l'obiettivo di ogni happening, attraversato da elementi di intelligente provocazione in grado di coinvolgere come costruzione espressiva l'atto del sentire (e l'atto del vedere).

³ «Gli happening non si sono sviluppati da una precisa teorizzazione intellettuale sul teatro, sulla sua natura e sulle sue funzioni. Nessuna corrente definizione di happening è mai esistita prima della creazione di questo particolare tipo di spettacolo, e se va tentata adesso, dovrà essere abbastanza rigorosa da escludere quelli che, pur presentando certe analogie con questi ultimi, non sono comunemente considerati tali». KIRBY, M., *op. cit.*, p. 11.

Happening Cage ovvero la sperimentazione sonora come costruzione della scena di Alfonso Amendola

Cage dona «Un puzzle gestuale-materico-rumoristico» ⁴. Inventa una pratica espressiva di grande innovazione. Da allora in poi nulla sarà più come prima. Infatti, nelle principali e più significative esperienze dell'happening ⁵ si realizza una continua frantumazione di ambienti, atteggiamenti culturali, costrutti linguistici e tendenze. Temi ricorrenti di questa espressione sono l'azione, la ridondanza, la ripetizione e la differenza. Con l'happening si mira al riutilizzo di spazi altri (gallerie d'arte, piazze, spiagge, capannoni), rifiutando le logiche puramente concertistico-teatrali e creando irruzioni, variazioni, riscritture di sistemi e forme. Questo trionfo della creatività frammentata (che solo uno sguardo disattento identificherebbe come "caos", non cogliendo le vertiginosi anticipazioni delle esperienze creative della nostra contemporaneità) non deve apparire come fine a sé stesso, o frutto delirante di una progettualità scomposta e disorganizzata. Nell'happening, è vero, esiste una natura non del tutto definita, disgregata, oppure incompleta e da work in progress, «ma ciò non significa che gli happening non abbiano una struttura» ⁶.

⁴ PUPPA, P. (1990) Teatro e spettacolo nel secondo Novecento, Roma-Bari: Laterza, p.268.

⁵ Per quanto riguarda le principali e più significative esperienze dell'happening, si rinvia ancora al volume di Kirby, il quale rivolge (dopo un'ampia panoramica introduttiva) una specifica attenzione agli artisti dell'happening, analizzando in particolar modo le operazioni, i documenti militanti e gli scritti teorici di Dine, Groowms, Kaprow, Oldenburg e Withman, cfr. pp. 69-371. Un'utile integrazione per la vasta classificazione dei lavori lo troviamo nel capitolo "Qualcosa deve succedere: un happening" in DE MARINIS, M., *op.cit.*, cit., pp. 47-69 (dove a partire dal 1959 si rintracciano i punti di partenza della sperimentazione scenica: che nel loro largo e contraddittorio procedere comprendono i lavori di Grotowski, Kantor, Bene, Living Theatre e altri).

⁶ KIRBY, M., op.cit, p.16.

Happening Cage
ovvero la
sperimentazione
sonora come
costruzione della
scena di Alfonso
Amendola

Il loro procedere strutturale è proprio nello scompaginare, nel riscrivere, nel contaminare, nel segnare nuovi orizzonti di creatività. Non dimentichiamoci che qualche decennio prima nelle pieghe molteplici del Novecento nell'ambito della ricerca musicale, andavano a risolversi ulteriori soglie e problematiche della sperimentazione scenica. Infatti, fra le (troppo) doviziose tracce lasciate dalle avanguardie storiche o ancora prima di esse, il più rapido dei percorsi per giungere al lavoro sperimentale di metà secolo realizzato di Cage, non può fare a meno di un paio di stazioni, intitolate a Arnold Schönberg⁷ e Oskar Schlemmer, con uno sguardo, oltre la siepe, a Richard Wagner, la cui visione comprende l'unificazione di tutte le arti nella *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale. Con *Der Ring des Nibelungen*, Wagner mirava a *portare al livello della coscienza la parte inconscia della natura umana* attraverso il simbolismo dell'azione teatrale, mediante una iconografia che può essere paragonata a una sorta di *design d'interfaccia*, dove ogni motivo sonoro richiama negli spettatori un'emozione, un concetto, un personaggio, un evento.

Schönberg tenta di ridefinire la *Gesamtkunstwerk* come una maniera possibile per sintetizzare la totalità del dramma musicale in una forma espressiva astratta. Non a caso *Die Gluückliche Hand* viene composta (1912-1913) negli stessi anni in cui Kandinsky realizza i primi dipinti. L'opera – le lunatiche visioni di un uomo tormentato dalla continua ricerca spirituale – incorpora tecniche

⁷ Per un discorso su Arnold Schönberg (1874-1951) cfr. ANSERMET, E. (2000) *Il caso Schönberg*, Milano: Asefi; BORIO, G.M. (1999) *Schönberg*, Bologna: Il Mulino. Per quanto riguarda Oskar Schlemmer (1888-1943), Walter Adolph Gropius (1883-1969) e gli altri rimandiamo ad un testo complessivo di riferimento cfr. VINGLER, H. M. (1972) *Il Bauhaus*, Milano: Feltrinelli.

Happening Cage
ovvero la
sperimentazione
sonora come
costruzione della
scena di Alfonso
Amendola

teatrali senza precedenti: un minaccioso coro di statue; azioni mimiche sotto luci da effetto "fantasma" e accompagnate da accordi misteriosi; un rapido crescendo di luci in contemporanea con strutture musicali mutevoli tramite una serie di veloci battute sincronizzate scritte direttamente nella partitura.

Se la visione che Walter Gropius ha del teatro rompe lo schema della "separazione spaziale" tra palco e auditorium, con il fine di individuare un medium interattivo che avrebbe reso lo spettatore partecipe del dramma in scena, in quella direzione Moholy-Nagy, mettendo in scena le sue visioni meccanicistiche, realizza una sintesi tra forma e movimento, luci e suoni, colori ed aromi. Intanto, Schlemmer progetta performance basate sulle dimensioni spaziali della figura umana. Circo e varietà combinati con teatro e burattini d'Oriente gli permettono di cogliere la nuova forma del teatro dell'illusione (ed un prezioso genere di un cinema a venire). Insieme con la figura c'è, al centro del pensiero di Schlemmer, l'estensione delle relative dimensioni spaziali e proprietà metafisiche entro lo spazio teatrale.

Il Balletto della triade incarna la visione che Schlemmer ha della Gesamtkunstwerk, una simbiosi di elementi geometrici influenzata dalla tecnologia delle macchine e dall'architettura, oltre che dalle forme e dai colori kandiskiani. La triade è composta "dalle tre parti della composizione architettonica e dalla fusione di danza, costumi, musica". La coreografia meccanicistica deriva dall'infatuazione dell'autore per le macchine, mentre gli attori? Altro non sono che movenze da bambola in un carillon. Sulla scena, l'ambiente geometrico è bilanciato da ritmi gioiosi e colori brillanti, ampliando i confini imposti dalla meccanicità scenografica. Il linguaggio multidisciplinare è fatto di precisione, coerenza, astrattismo. Infatti, come detta Schlemmer, arena per

Happening Cage ovvero la sperimentazione sonora come costruzione della scena di Alfonso Amendola

l'azione progressiva e fugace, il palcoscenico offre forma e colore in movimento, in primo luogo nel loro aspetto primario come entità separate e individualmente mobili, colorate o meno, lineari, piatte o plastiche; e successivamente anche come strutture architettoniche trasformabili, spazi mobili e fluttuanti. Un tale caleidoscopio, al contempo infinitamente variabile e strettamente organizzato, rappresenterebbe, in teoria, il palcoscenico visuale assoluto. Ma il discorso musicale (inteso come progetto di frammentazione della scena e non solo) nei decenni successivi detiene un assoluto primato. E quindi che dire?

Le simultaneità linguistiche e formali, una tensione che rimanda alle terminologie mass-mediali, la frammentazione e riproduzione come elementi cardine dell'happening e il teatro come fusione di generi ed esperienze ha davvero un bel raccontarsi grazie agli azzardi musicali. Continuando con la "creatura" di Cage, con l'happening si materializza un'esperienza sonoro-scenico-visiva che attraversa il teatro, la dimensione artistica e mediale. Una lettura sicuramente oggi superata, è stato ritenuto direttamente legato a certe forme di terapia psichiatrica come lo psicodramma, il "genere" fu particolarmente influenzato dalle tecniche impiegate in sede di prova da Stanislavskij per liberare gli attori da ogni inibizione e spingerli ad immedesimarsi completamente nelle loro parti. Negli Stati Uniti, tali tecniche furono polarizzate da quel gruppo di direttori e attori di cinema e di teatro (Elia Kazan, etc.) che se ne servirono per giungere, attraverso l'improvvisazione – o "espressione" libera – alla creazione di film e di drammi di successo. È probabile che all'happening non siano estranei anche influssi del cosiddetto "teatro dell'assurdo" e di certe sperimentazioni di Brecht. Appare evidente come l'happening venga analizzato unicamente come teatro, ignorando la decisiva imperiosità del visivo che nella sua frammentazione è sempre più presente e determinante. Al lettore di oggi infatti risulta evidente il sedimento di

Happening Cage ovvero la sperimentazione sonora come costruzione della scena di Alfonso Amendola

saperi socio-culturali rintracciati in tale esperienza e in altre successive, a partire da un lato dalla priorità della sperimentazione visiva (action painting, il new dada, successivamente la pop-art)⁸ e dall'altro dal modo di pensare alla funzione teatrale come un marcato agire nella contaminazione di forme e stili. Che la scena sia dapprima invasa e poi condotta fin verso la sua evidente mutazione è confermato dalla nascita di un'altra esperienza derivata dall'happening: la performance, il cui primo teorico-operatore fu Richard Schechner del Performance Group fondato nel 1968 (ma qui entriamo in un'altra storia).

La dimensione più precisa attraverso la quale leggere le esperienze dell'happening è ancora una volta (e non sembri ozioso il ripeterlo) la lente amplificata delle Avanguardie storiche: dal montaggio del Futurismo, alle improvvisazioni Dadaiste del Cabaret Voltaire di Zurigo, alle esposizioni surrealiste animate da Marcel Duchamp, dal tecnicismo strutturale di Bauhaus agli assemblaggi della Pop-art, e poi musica concreta e seriale, cinema d'avanguardia, danza, poesia. Risulta, quindi, necessario tornare alla memoria dello spettacolo-evento del 1952 coordinato da Cage, che appare il momento più densamente indicativo di un nuovo piano espressivo costruito sulla interrelazione e sulla

⁸ Per cogliere tensioni differenti riporto due contrapposti quadri d'analisi: "Gli happening alla stessa stregua di *musicals* e commedie, sono teatro. Gli happening sono una nuova forma di teatro (proprio come il *collage* è una nuova forma di arte visiva) e, come *collages* (e commedie), possono essere prodotti in modi diversi" KIRBY, M., *op.cit.* p. 12. In netta contrapposizione: «happening, fluxus, body art non sono mai diventati teatro se per teatro intendiamo l'organizzazione di due piani, il primo (...) nel quale si articolano i rapporti tra gli attori, tra gli oggetti teatrali; il secondo (...) in cui il risultato della produzione linguistica dei segni si articola con il piano degli spettatori, con la loro posizione rispetto al lavoro della scena», MELE, R. (1983) *Scena oscena. Rappresentazione e spettacolo*, Roma: Officina, p.67.

Happening Cage
ovvero la
sperimentazione
sonora come
costruzione della
scena di Alfonso
Amendola

fusione. Dalla centralità dell'evento del North Caroline emergono linee espressive, teoriche e di politica culturale del teatro-mediale che matura a partire dagli anni Sessanta, fino ad arrivare alle esperienze della scena contemporanea. In effetti con "l'azione concertata" di Cage al Black Mountain College, non siamo soltanto di fronte ad un episodio divenuto subito celebre e che da allora sarà citato, in termini più o meno mitici, in ogni discorso sulle origini delle neo-avanguardie artistiche in America; ma ci troviamo anche e soprattutto in presenza di un fatto il quale, per gli artisti che vi partecipano (musicisti, danzatori, poeti, pittori: mancano solamente dei teatranti in senso stretto), per il tipo di azioni che lo compongono, per il modo in cui è organizzato lo spazio dove queste avvengono e il rapporto tra chi le esegue e chi vi assiste (il pubblico), costituisce un'anticipazione sintetica, in statu nascendi, di quasi tutti gli elementi più importanti che di lì a poco caratterizzeranno le proposte del nuovo teatro (americano e non). Logicamente il procedere sperimentale di Cage continuerà per tutta la sua carriera influenzando larghi capitoli dell'avanguardia mondiale dentro ed oltre la musica tra arte, cinema, teatro, danza⁹ e mille infiniti rivoli accoglieranno il grande sorriso di questo maestro zen.

⁹ Per cogliere l'influenza di Cage nel sistema delle arti rimando almeno a AMENDOLA, A. (2006) Frammenti d'immagine. Scene schermi video per una sociologia della sperimentazione, Napoli: Liguori; AMENDOLA, A. (2012) Videoculture. Storia, teorie ed esperienze artistiche dell'audiovisivo sperimentale, Latina: Tunué; AMADUCCI, A. (2014) Videoarte. Storia, autori, linguaggi, Torino: Kaplan; VALENTINI, V. (2015) Nuovo teatro made in Italy 1963-2013, Roma: Bulzoni.

Happening Cage
ovvero la
sperimentazione
sonora come
costruzione della
scena di Alfonso
Amendola

BIBLIOGRAFIA

AMADUCCI, A. (2014) Videoarte. Storia, autori, linguaggi, Torino: Kaplan;

AMENDOLA, A. (2006) Frammenti d'immagine. Scene schermi video per una sociologia della sperimentazione, Napoli: Liguori;

AMENDOLA, A. (2012) Videoculture. Storia, teorie ed esperienze artistiche dell'audiovisivo sperimentale, Latina: Tunué;

ANSERMET, E. (2000) Il caso Schönberg, Milano: Asefi;

BONOMO, G. – FURGHIERI, G. (1998) a cura di, *John Cage*, Milano: Marcos y Marcos;

Borio, G.M. (1999) Schönberg, Bologna: Il Mulino;

CAGE, J. (2015) Parole vuote, Napoli: Orthotes;

CUOMO, V. - DISTASO, L.V. (2013) La ricerca di John Cage. Il caso, il silenzio, la natura, Milano: Mimesis;

DE MARINIS, M. (1987) *Il nuovo teatro (1947-1970)*, Milano: Bompiani;

FRONZI, G. (2014) La filosofia di John Cage, Milano, Mimesis;

KIRBY, M. (1968) *Happening*, Bari: De Donato;

MELE, R. (1983) Scena oscena. Rappresentazione e spettacolo, Roma: Officina;

Puppa, P. (1990) Teatro e spettacolo nel secondo Novecento, Roma-Bari: Laterza;

SYLVESTER, D. (2012) John Cage, Roma: Castelvecchi;

VALENTINI, V. (2015) Nuovo teatro made in Italy 1963-2013, Roma: Bulzoni;

VINGLER, H. M. (1972) *Il Bauhaus*, Milano: Feltrinelli.

[d.a.t.] Abstract

COMPOSITIONAL TECHNIQUES AND STRATEGIES IN ELECTROACOUSTIC MUSIC

TECNICHE E STRATEGIE COMPOSITIVE DELLA MUSICA ELETTROACUSTICA

GUIDO AUTORINO

Abstract (IT): Il compositore elettroacustico vive il privilegio di poter aggredire il mondo dei suoni in tutta la sua infinita complessità; questa libertà porta spesso con sé l'esigenza di essere disciplinata con gli strumenti della ragione e della tecnica, affinché l'artista possa muoversi con maggiore consapevolezza e garantire coerenza di pensiero al proprio lavoro. Questo scritto prova innanzitutto a ragionare di come tale urgenza di limitare l'illimitato, così apparentemente legata alla sperimentazione elettronica, giaccia in una certa continuità con quanto accaduto anche nei secoli precedenti, dove l'uso di determinate forme e grammatiche compositive nasceva come risposta alla medesima esigenza. Si è voluto affrontare la questione partendo dal pensiero degli autori tra i più rappresentativi della letteratura elettroacustica (Schaeffer, Risset, Chion, ecc.), arrivando poi a domandarsi come sopravvivere in un presente in cui le regole, in fondo, sembra che a farle siano soprattutto i nostri software.

Abstract (**EN**): The electroacoustic composer has the privilege of dealing with the whole world of sounds in all it send less complexity; this freedom often comes with the need of being disciplined by the logic and the technique, in order to operate with more awareness and to ensure coherence to the musical work. This article discusses how this need to limit what is initially unlimited is not only related to the late electronic experimentation, but persists for centuries, when the traditional musical forms or compositional rules were used as an answer for the same need. The debate starts from the most representative authors of the electroacoustic literature (Schaeffer, Risset, Chion, ect.), getting to wonder how to survive in an historic moment where most of the rules are made, actually, by our software.

Keywords: electroacustic music, musique concrete, computer music, musical pedagogy.

TECNICHE E STRATEGIE COMPOSITIVE NELLA MUSICA ELETTROACUSTICA

GUIDO AUTORINO

Sappiamo bene come l'attività di un compositore elettroacustico spesso si sorregga, oltre che su di un sano vigore creativo, anche su un certo numero di riferimenti progettuali di cui servirsi per meglio pianificare l'opera, accendere la scintilla creativa, o garantire compattezza e omogeneità di pensiero al proprio lavoro. Ogni buon compositore sa sempre come servirsene al meglio, ma il pericolo che questi elementi possano subdolamente occupare uno spazio eccessivo all'interno dell'economia di gestione di un brano musicale è dietro l'angolo, soprattutto nel caso di artisti meno strutturati o ancora in formazione (condizione alla quale guarderemo con particolare attenzione). Innamorarsi del fascino ingegneristico proprio di un algoritmo o affezionarsi feticisticamente a dei materiali non sono soltanto banali quanto tipici incidenti di percorso ma hanno, a parere di chi scrive, tanto in comune con una tematica che attraversa e spacca il mondo della composizione elettroacustica da decenni, ovvero il ruolo e il peso della "procedura" tecnica, teorica e tecnologica nella composizione elettroacustica stessa.

Tecniche e strategie compositive nella musica elettroacustica di Guido Autorino

L'obiettivo delle prossime pagine sarà quindi quello di offrire una visione di insieme sulle dicotomie tecnica/musica e sistema/creatività, confrontando alcune voci che sull'argomento si sono autorevolmente espresse, fonderle con qualche personale osservazione e cercare di tessere il tutto su trame non eccessivamente sfilacciate.

Come sempre è stato

Prima di allora, sperando di non fare un'operazione troppo ardita, trovo sia interessante notare come questo dibattito, apparentemente così legato allo specifico delle avanguardie e post-avanguardie novecentesche e sperimentazione tecnologica, possa in realtà essere visto in una certa continuità con quanto accaduto anche nei secoli precedenti. Quello del "come componi" e del "cosa componi", del metodo e del risultato sonoro, della "procedura" appunto e dell'opera musicale, è un dibattito dai mille volti che rinasce continuamente, di secolo in secolo, tra le pieghe dei discorsi e delle teorie estetico-musicali, e che sicuramente sarebbe impossibile ripercorrere esaustivamente in questa sede. Possiamo però permetterci qualche agile esempio, proprio per provare a disegnare questo trait-d'union, e anche per chiarire che l'oggetto della nostra attenzione non ha a che vedere con le ispirazioni extra-musicali di carattere poetico o filosofico, non si inserisce nel dibattito intorno alla necessità o meno di una musica assoluta, ma ad un livello più operativo guardiamo direttamente ai ferri del mestiere che da sempre hanno svolto il ruolo di ordinare, rendere maneggevole, ergonomico, l'infinito mondo dei suoni agli occhi di chi scrive e di chi ascolta. Si tratta d'altra parte di un'esigenza che troviamo anche in altre forme d'arte: darsi delle regole virtuose, limitare l'illimitato al fine, paradossalmente, di accedere più liberamente

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

al vero infinito, che è l'interiorità dell'artista; così la metrica agisce sulla parola del poeta, la cornice sul tratto del pittore.

Per cui la grammatica stessa del contrappunto, le leggi dell'armonia tradizionale, le forme musicali, specialmente le più generative (fuga, forma sonata), cosa sono se non formidabili strategie compositive di cui il musicista gode, e sicuramente tra le più efficaci? Eppure basta una ricerca musicologica anche essenziale per trovare testimonianze critiche per ciascuna di queste voci e darci la dimostrazione di come, ad un certo punto della storia, questi sistemi abbiano avuto alterne fortune, spesso proprio perché ad essi eccessivamente si è fatto affidamento, su di essi troppa aspettativa è stata posta, troppo fedelmente gli si è obbedito. Un significativo estratto, a tal proposito, da *Abbozzo di una nuova estetica della musica* di Ferruccio Busoni:

I singoli compositori rivestirono di questa forma il loro spirito e la loro sensibilità, perché era la più vicina alla loro indole o al loro tempo. I legislatori hanno identificato lo spirito, la sensibilità, l'individualità di quei compositori e il loro tempo con la musica simmetrica e finalmente - poiché non potevano ricrearne né lo spirito, né la sensibilità, né l'epoca – hanno conservato la forma come simbolo e l'hanno innalzata alla dignità di emblema a dogma di fede.¹

1 In BUSONI, F. (1977) [a cura di F. D'Amico] *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano: Il Saggiatore (testo raro, si consiglia consultazione del passo al seguente <u>link</u>).

Tecniche e strategie compositive nella musica elettroacustica di Guido Autorino

ironicamente invece Eric Satie, in versi:

Annunci Economici. Le nostre composizioni sono garantite / senza quinte né ottave. / Piccolo liutaio. / La ditta provvede a riparazioni armoniche. / I compositori della ditta usano solo vecchie armonie, / verificate con una lunga pratica. / Alla Moda di Oggidì. / Tutta la nostra musica è stata accuratamente ritoccata dai nostri impiegati. / Specialità di rimaneggiamenti musicali. / Il nostro principio commerciale: / fare il nuovo con il vecchio.²

E a prova di come sollevare un certo tipo di perplessità non significhi negare il valore della disciplina, del metodo e di ogni solido approccio compositivo, basterà ricordare una famosa frase di Claude Debussy, che accenna ad una progettualità nascosta quanto efficace, simile a quella che ritroveremo, ad esempio, in Iannis Xenakis:

Rassicuratevi, l'opera è proprio costruita; ma cercherete invano le colonne, — io infatti le ho tolte...³

Che differenza c'è dunque tra il compositore pedante, che scolasticamente ripercorre solo le vie già benedette dalla tradizione, che si trincera dietro consuetudini ipercollaudate, e il compositore sperimentale che cerca sì nuovi linguaggi, ma che ad essi sacrifica tutte le sue energie? Il primo guarda troppo

2 In SATIE, E. (1980) [a cura di O. Volta] Quaderni di un mammifero, Milano: Adelphi, p.170.

3 In AA.VV. (1985) *Dizionario della Musica e dei Musicisti – Le Biografie II*, Torino: UTET, s.v. "Debussy, Achille-Claude".

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

indietro, il secondo guarda troppo avanti, diremmo. Ma forse entrambi peccano dello stesso peccato, poiché se l'opera d'arte può dirsi completa quando comprende qualità intellettuali (spessore compositivo), novità (ricerca) e suggestione (fruizione estesica), ciò che sembra rimetterci in entrambi i casi è proprio l'ultimo dei tre ingredienti. Ancora Busoni:

Il sentimento è una questione d'onore e di moralità [...]; e vale nella vita come nell'arte. Ma se nella vita, grazie a qualche qualità brillante del carattere - per esempio l'ardimento o l'incorruttibilità - la sua mancanza si perdona, nell'arte si pone come la qualità morale suprema.

Il mestiere elettroacustico

È necessario attraversare a questo punto due snodi fondamentali, che insieme hanno contribuito alla definizione del problema così come adesso lo stiamo affrontando. Il primo è quello simbolico del secolo XX, che più o meno precisamente ci indica un periodo nel quale vecchi metodi e scuole, come poco prima dimostrato, iniziano a scricchiolare. Tutti all'opera dunque per cercarne di nuovi, e già questo passaggio da solo offre uno stacco di camera intrigante. Se prima abbiamo osservato che molto c'è in comune tra l'osservazione pedissequa del vecchio modo e l'adorazione feticista del nuovo, vi sono ovviamente anche delle differenze, soprattutto a proposito della ricezione da parte dell'ascoltatore. Il vecchio modo, proprio perché tale, è ormai sedimentato nella cultura musicale e nell'inconscio del *buon ascoltatore* (usiamo volentieri questo tipo adorniano, che ci permette di mirare dritti al punto di nostro interesse, senza avventurarci in dispersive differenziazioni sociologiche); per cui, se in un primo momento lo consideriamo pericoloso in quanto rischia di mascherare e veicolare fin troppo

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

efficacemente cattive idee musicali e vuotezze artistiche, è pur vero che grazie alla sua familiarità, nel momento successivo dell'analisi e del giudizio, esso non ci abbaglia e non influenza le nostre capacità di valutazione, e con maggior disincanto ci dirigeremo al cuore e ai meriti dell'opera. Il nuovo modo, invece, necessita di essere illustrato. Ci ricorda Francesco Galante:

«ciascun compositore costruisce una personale, autonoma e a volte isolata riflessione sul mondo, che si traduce poi nell'adozione di logiche e di criteri di scrittura spiccatamente personalizzati: la musica occidentale dell'ultimo Novecento si presenta sempre di più come una costellazione di linguaggi autoreferenziali»⁴.

Che sia quindi per preoccupazione urgente del compositore stesso o, nei casi più rilevanti, per voce della comunità artistico-accademica del suo tempo, siamo certi di come nella maggior parte dei casi l'ascoltatore venga scrupolosamente informato circa la teoria e la prassi che ha portato al compimento del fatto musicale di cui andrà a godere. E non è difficile immaginare come questo pacchetto di informazioni possa frapporsi tra l'ascoltatore e l'opera, imporsi come canale di comunicazione primario tra i due piuttosto che come successiva occasione di eventuale ricerca e riflessione, indipendentemente dal fatto che si tratti di informazioni di spessore ed interesse, come spesso accade, o addirittura pretestuose. Saremo quindi guidati verso un tipo di ricezione ambiguo che, pur

4 In GALANTE, F. - SANI, N. (2000) Musica espansa. Percorsi elettroacustici di fine millennio, Milano: Ricordi-LIM, p. 155.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

senza dichiararlo (questo è un punto di fondamentale importanza), antepone il "come" al "cosa", e da cui possono conseguire valutazioni ed equivoci che, come la storia della musica insegna, possono protrarsi per decenni. Con il rischio, rifacendoci ancora a Galante, «che si dia una spiegazione dei fenomeni estetici attraverso il prevalere degli aspetti omologanti e della soddisfazione di una regola, ma non degli aspetti ben più complessi e significativi per l'arte che sono quelli antagonisti e di trasformazione⁵». Edgar Varèse, in uno dei suoi numerosi scritti e appunti raccolti nel volume *Il suono organizzato*, ci riporta una testimonianza autorevole:

Schönberg mi disse un giorno che a volte si chiedeva se avesse fatto bene a rendere pubblico il suo sistema di dodici suoni, visto che tanti musicisti che prima non si erano mai sognati di comporre si credevano dei compositori una volta che avessero imparato meccanicamente, alla bell'e meglio, il modo di manipolare una serie in forme diverse, [...].⁶

Il secondo punto di snodo si colloca qualche decennio più in là e ci introduce, finalmente, agli sconfinati spazi della musica elettroacustica. La necessità di segnare questo momento come ulteriore tappa all'interno del nostro percorso nasce dal fatto che, con l'avvento del mezzo tecnologico, si ampliano a dismisura i campi in cui il compositore può (o probabilmente deve!) applicare le sue procedure. Il compito a cui sono stati chiamati i compositori del primo Novecento, aggredire le

- 5 Ibidem.
- 6 In VARÈSE, E. (1986) Il suono organizzato. Scritti sulla musica, Milano: Ricordi, p. 138.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

potenzialità acustiche di uno strumentario vasto ma ben conosciuto, innovare le strategie di un sistema di temperamento monumentale ma incredibilmente duttile, preoccuparsi di come trasferire queste soluzioni agli interpreti attraverso le scienze della semiologia e della notazione è un lavoro di incredibile portata ma che ha il vantaggio di investire pochi ambiti disciplinari.

Nel caso della musica elettroacustica è necessario invece, se non dominare, quantomeno saper manovrare campi del sapere più numerosi e diversificati: si spalancano i territori dell'ingegneria elettronica e informatica, dell'acustica, della matematica, della stocastica, della fisica, della psicoacustica; tra questi il compositore deve sapersi muovere con spirito transdisciplinare, senza che le barriere, spesso artificiali, che li separano lo inghiottano e gli impediscano la giusta visione di insieme necessaria a manovrare tutto verso il fine ultimo, che attiene alla dimensione umanistica. Se agli altri compositori lo spettro dei suoni udibili viene consegnato già impacchettato in fasci di armonici splendidamente intarsiati chiamati strumenti musicali, l'elettroacustico vacilla di fronte alle infinite possibilità tecniche e logiche con le quali navigare un mare magmatico che si estende dai 16 ai 20000 hertz, dalla soglia di udibilità a quella del dolore e, non ultimo, dal più breve grano di suono percepibile al suono eterno, continuo⁷, non soggetto a nessuna limitata capacità polmonare o muscolare. Ci sostiene in questo Nicola Sani: «la musica elettroacustica prevede infatti una fase di ricerca, una fase di appropriazione dei mezzi tecnologici, una fase di utilizzazione delle

7 Cfr. SCHAFER, R. M. (1985) Parte Seconda: Il paesaggio sonoro post industriale in Id, Il paesaggio sonoro, Milano: Ricordi-LIM.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

tecnologie in funzione riproduttiva e una fase di studio dei sistemi e dei modi di diffusione»⁸. Adottare apposite strategie e sensibilità per riuscire a governare tutto ciò sembra un obbligo più che una scelta. Eppure il senso di questa nostra semplice riflessione si colloca tutto qui, in questo delicatissimo equilibrio tra la necessità di pensare e quella di sentire, tra l'urgenza razionale di ordinare e la pulsione di creare, tra la curiosità del tecnico e la sensibilità dell'artista, consapevoli di come le prime tendano non di rado a imbrigliare le seconde. In conclusione, si potrebbe obiettare che la scienza dell'acustica e della psicoacustica, e della fisica anche, non sono certo estranee al mondo della musica vocale e strumentale, anzi ne sono anche lì il fondamento. La differenza è che in tal caso quelle competenze non gravano sulle spalle del compositore, ma su quelle del liutaio, dell'organaro o del costruttore di strumenti in genere. Come detto precedentemente, il compositore strumentale gode di un certo sgravio di responsabilità, grazie al quale è subito operativo nei confronti di una materia sonora di qualità, mentre l'elettroacustico è costretto ad un doppio ruolo che inesorabilmente complica il suo lavoro.

Immaginiamo quanto possa essere difficile far convivere queste due nature in un solo cervello, data la quantità di competenze che bisogna essere in grado di assorbire nell'arco di un percorso artistico: il sapere musicale, la sensibilità creatrice, il mestiere compositivo da una parte, la conoscenza tecnica, la teoria scientifica, la disinvoltura con le macchine dall'altra. Ma soprattutto immaginiamo quanto possa essere difficile far convivere queste due nature in una sola anima: al

8 In GALANTE, F. - SANI, N. (2000) Musica espansa. Percorsi elettroacustici di fine millennio, Milano: Ricordi-LIM, p. 328.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

buon liutaio elettroacustico, dopo mesi di lavoro certosino spese nella costruzione di un elaborato strumento, è richiesta anche la lucidità di giudicarne le reali potenzialità artistiche ed espressive, le energie e il coraggio di farne eventualmente *tabula rasa*, ammettendo a se stesso eventuali falle o debolezze. E anche laddove vi sia un'effettiva delega di competenze all'uomo di scienza (pensiamo a ciò che accade nei centri di ricerca o al ruolo storico di figure come Peppino Di Giugno o Max Mathews), il rapporto di collaborazione è così strettamente intrecciato che il musicista, pur esonerato da altrimenti insormontabili incombenze tecniche, gode di ben poco sollievo in termini di ingombro del proprio spazio intellettuale e creativo.

Cataloghi, trattati e tecnologia

Tornando ai quei primi decenni di sperimentazione, come non leggere in quest'ottica di dominare il molteplice operazioni come il *Trattato degli oggetti musicali* di Pierre Schaeffer o il *Catalogo dei suoni sintetizzati al computer* di Jean-Claude Risset? Scritti fondamentali, il primo più analitico e il secondo dal taglio più operativo, ma che sin dai titoli promettono una fortissima volontà ordinatrice.

Schaeffer gode meritatamente dell'aura del padre nobile. Senza il suo pensiero tutto sarebbe stato diverso o non sarebbe stato affatto. A lui riconduciamo non solo l'avvio di certe pratiche sperimentali e compositive, ma la nascita di una sensibilità rivoluzionaria nei confronti del fatto sonoro, fondata a sua volta su un impianto teorico che si andò via via a irrobustire negli anni, fino ai tardi '60. Proprio questo infaticabile lavoro di elaborazione sistemica disegna una linea evolutiva che sposa piuttosto armoniosamente la nostra tesi, e non è forse un caso

Tecniche e strategie compositive nella musica elettroacustica di Guido Autorino

che laddove il lavoro teorico di Schaeffer si fece più denso ed elucubrato, parimenti diminuì il suo interesse verso la composizione. Queste parole di François Bayle raccontano efficacemente il fondamentale sforzo intellettuale del musicista-ingegnere, ma anche il suo progressivo spostarsi sull'asse speculativo fino addirittura ad abbandonare quasi del tutto, caso estremo ma simbolico, quello musicale (non superano il numero di due le composizioni firmate dopo il 1966/67, anni di pubblicazione rispettivamente del *Trattato* e del *Solfeggio degli oggetti sonori*):

Dunque eravamo agli inizi della musica concreta, e Schaeffer molto rapidamente se n'è allontanato. [...] ha deciso di smembrare il primo gruppo, ha mandato via tutti dicendogli di andare a fare quello che stavano facendo altrove. Il suo intento era che non si facesse musica ma ricerca. Ricerca su come si ascolta, come funziona l'ascolto, che parola possiamo associare ai vari suoni, se siamo davanti a un fenomeno audio complesso come possiamo chiamarlo, come possiamo riconoscerlo, che tipi di universi possiamo trovarvi all'interno: era l'idea di fare un solfeggio degli oggetti sonori, [...]. A lui non piaceva molto la musica che usciva dallo studio, generalmente la trovava proprio pessima, [...]. Lui stava in una zona dell'edificio, ai piani alti della gerarchia, mentre io stavo nello studio, in basso, e in questo modo abbiamo coabitato molto positivamente.

9 In BALDINI, M. - SANTACESARIA, L. - SARNO, G. (2018) *Io l'ho chiamato Acousmonium*" | *Intervista a François Bayle* disponibile al link da musicaelettronica.it.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

Addirittura Michel Chion, nel condurci all'interno del teorema schaefferiano con la sua Guida agli oggetti sonori, mette in luce una sfumatura di assoluto interesse. Quella forma quasi meditativa di ascolto ridotto che prescrive Schaeffer, il ritorno all'esperienza originaria, il decondizionamento dalle abitudini, l'epochè, non si limita ad essere una predisposizione uditiva, un rivoluzionario punto di partenza di cui però non è mai deciso il prosieguo, ma è il presupposto di una lunga e ben precisa lista di operazioni (PROGREMU) che si compone di cinque stadi (tipologia - morfologia - caratterologia - analisi sintesi), il cui obiettivo è far emergere, dall'osservazione degli oggetti sonori realizzata con le tecniche di cui sopra, nuovi valori musicali da ordinare e utilizzare in scale. Se la tipologia individua e classifica gli oggetti sonori, se la morfologia li descrive secondo i 7 criteri, è compito dell'analisi farsi carico di un vero e proprio momento di astrazione, raffrontare gli aspetti morfologici per apprezzare la loro capacità di emergere sotto forma di valori musicali ed eventualmente ordinare questi ultimi in scale. Fino a quel momento, secondo Schaeffer, era stata proprio la variazione dei valori di intensità, durata e specialmente di altezza, parametro del tutto privilegiato dall'orecchio umano, a muovere quasi interamente la ricerca musicale occidentale. Per contro, è suo interesse creare nuove scale che possano creare nuove variazioni di valori (scale di massa, di timbro armonico, di grana etc.). Partire sì dalla base sonora concreta, ma per conquistare strumenti con i quali condurre nuovamente un discorso astratto.

Visto in quest'ottica, preso al termine di tutto il processo ordinativo, il discorso di Schaeffer ci sembra, oltre che laborioso, quasi ridimensionato nella sua valenza innovatrice, assumendo più i tratti di un cambio di corsia, rispetto alla musica tradizionale, che di una decisa inversione di rotta. L'impressione quindi,

Tecniche e strategie compositive nella musica elettroacustica di Guido Autorino

dopo qualche decennio, è che abbiano fatto più proseliti il suo spirito e le iniziali intuizioni che le successive costruzioni teoriche e procedurali. Non è infatti un caso che oggi queste ultime costituiscano un prezioso punto di riferimento non tanto per i compositori, quanto per studiosi e musicologi, e che proprio su di esse siano basati i metodi di analisi più affermati, dalla *Spettromorfologia* di Denis Smalley al *Metodo estesico-cognitivo* di Francesco Giomi e Marco Ligabue. Chissà che queste osservazioni di Chion un po' ermetiche non siano, almeno parzialmente, correlate con quanto appena esposto:

E non è neanche indispensabile aggirare od occultare l'ingombrante Pierre Schaeffer. Una volta dato a Cesare quello che gli è dovuto e che è considerevole in questo caso, proseguiamo senza di lui. E' tempo di essere post schaefferiani.¹⁰

La figura di Risset pone invece meno problematiche dal nostro punto di vista. E' un musicista che ha rifondato l'informatica musicale del suo tempo, eppure dà quasi sempre l'impressione di avere saldo il senso dell'equilibrio tra tecnica e musicalità, tra procedura e risultato: chi di noi, ascoltando *Sud*, avvertirebbe come primaria la necessità di interrogarsi sulle tecniche di programmazione del filtro a pettine? Ciò nonostante, sfogliando il suo *Catalogo* non si fatica a immaginare quanto sia facile, per un compositore dal differente talento, perdersi gioiosamente in quel ricco mare di istruzioni per l'uso e, paradossalmente, tirarne fuori tanti

10 In CHION, M. (2004) L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente, Roma: Edizioni Interculturali, p. 101.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

oggetti sonori e poche idee. Forse proprio a questo alludeva Luciano Berio, interrogato da Rossana Dalmonte:

Dagli anni '70 e anche prima, gli sudi di musica elettronica hanno cambiato tecnologia, e sono esistiti per perfezionare se stessi... Insomma, venti o trenta anni fa il musicista piegava alle sue idee e alle sue visioni, dei mezzi tecnici di origine non musicale (oscillatori, filtri, magnetofoni, ecc.), mentre invece durante questi ultimi dieci o quindici anni si è avuta l'impressione che lo sviluppo tecnologico avesse preso il sopravvento e il compositore ammutolisse proprio di fronte ai nuovi mezzi creati apposta per lui.¹¹

Il musicista ligure con il suo intervento rimpolpa un dibattito complesso e di lunga data, dove si oscilla tra la mera tecnicizzazione dell'arte e l'auspicabile sublimazione della tecnica. Ne risulta il rischio di un artista che non sceglie e domina la macchina, ma sedotto si lascia scegliere e condurre. Se questo accadeva nel bel mezzo del XX secolo, possiamo immaginare come ancora più facilmente possa accadere nell'era del digitale e della sintesi *real-time*. Software di produzione e editing del suono di estrema complessità, raffinatezza e rapidità arrivano oggi sulle nostre DAW con uno sforzo minimo, sia dal punto di vista tecnologico che economico. La mia storia di studente mi conferma che, per un allievo, la tentazione di servirsi di *plug-in* complessi che con pochi colpi di mouse garantiscono risultati di altissima qualità è molto forte. Solo con il tempo si intuisce, e con l'uso reiterato di determinati dispositivi, che non è più il proprio

11 In BERIO, L. (1981) [a cura di R. Dalmonte] Intervista sulla musica, Bari: Laterza, pp. 137-138.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

suono quello che si sta inseguendo, ma è il suono del dispositivo stesso, che inizia quindi a diventare immediatamente riconoscibile. Risset qui rende palpabile questa sensazione di impotenza di fronte ad un sistema che, potremmo dire, ragiona e opera in nostra vece, imponendo l'uso di timbriche preimpostate in fabbrica:

Su di un sistema real-time è possibile controllare solo quei parametri che si è deciso in partenza dover essere controllabili in real-time entro un dato modello di sintesi del suono: così il compositore ha un controllo di portata limitata, con limitazioni che difficilmente sceglie di persona. Giocherellare con i parametri potrebbe non portarti mai dove vuoi, proprio come è improbabile che si risolva un cubo di Rubik per manipolazioni alla cieca: si devono esercitare strategie più che cambiamenti a caso. 12

Nel riascoltare i nostri elaborati passiamo quindi per un vero e proprio *ascolto tecnologico* che funge da campanello d'allarme e ci illumina una strada che, a ben vedere, non abbiamo deciso noi di percorrere. Su come si dipanino poi nel tempo i rapporti di forza tra il magnetismo della procedura tecnologica di cui ci parla Berio e l'impulso creativo di un giovane allievo di musica elettronica potremmo divertirci a tracciare una rotta in tre tappe. Non di rado infatti lo studente talentuoso alle primissime armi vive, per non più di qualche mese forse e se opportunamente stimolato, in una bolla di legittima inconsapevolezza, dettata

12 In RISSET, J. C. (2007) Il mio catalogo dei suoni del 1969: guardando indietro dal 1992 disponibile al \underline{link} , p. 5.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

ovviamente dal suo status di apprendista, nella quale è libero da ogni forma di condizionamento. La duttilità della disciplina permette, per il docente che lo desidera, un approccio globale; non ci sono leggi grammaticali da santificare sin dal primo esercizio, è un sapere che può sbocciare seguendo un apprendimento intuitivo e immediato da affinare per successivi momenti di approfondimento e analisi. L'allievo esplora quindi immediatamente il suono già nella sua totalità e nelle forme armonicamente più complesse, lo capovolge, azzarda l'inosabile, e con i pochissimi mezzi a disposizione si addentra in percorsi assolutamente eterodossi. I suoi primi lavori dunque, seppur acerbi, vibreranno di una ben percepibile energia e vitalità. Segue un'altra fase, la più critica forse, nella quale l'incontro con le teorie e l'how-to, pur necessari per trasformare le entusiasmanti intenzioni in tangibili e duraturi percorsi artistici, imbrigliano in qualche modo tale vitalità. Questo naturale inconveniente avviene prevalentemente per due motivi: o non si è capito a fondo la tecnica, la modalità (pensiamo al trauma iniziale che comporta battezzare un nuovo linguaggio di programmazione) e quindi si lotta con armi inadeguate, con il rischio di cedere alle soluzioni pre-confezionate poc'anzi raccontate, o la si è capita fin troppo bene e, ritornando diritti al punto della nostra tesi, affascinati vi si indugia a discapito del discorso musicale. Il terzo, auspicabile passaggio, è il vero e proprio sweet spot del percorso didattico, nel quale la dimestichezza con la procedura e la tecnica, con il software e la macchina, è tale da trascenderli, il loro uso è disinvolto e punta direttamente all'effetto desiderato o suggerito dal materiale. Di nuovo osserviamo: questa parabola di conquista del dispositivo quanto è in realtà diversa da quella del giovane contrappuntista che impara, dopo anni, a far emergere la propria idea musicale dalle strette maglie della conduzione delle parti?

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

Un caso particolare

Detto questo, ci accorgiamo naturalmente che tutto il resto della storia della musica elettroacustica è in fondo fatto di procedure, tecniche, metodi, piani di lavoro e personalissime visioni estetiche. Una trattazione puntuale di ciascuna di queste impiegherebbe troppo spazio e nulla aggiungerebbe a quanto già raccontato esaustivamente in numerose altre pubblicazioni. Manicheo sarebbe poi fare una distinzione tra "buoni" e "cattivi" in relazione al tema qui affrontato. Alcuni sembrano aver ristagnato eccessivamente nei rivoli dei propri marchingegni teorici, molti altri hanno saputo correggerli o rinnegarli quando necessario, altri ancora li avevano così splendidamente progettati da non aver bisogno di ulteriori aggiusti: tutti hanno spostato ulteriormente il limite, aiutando a ridisegnare i confini del linguaggio e della sperimentazione musicale. Ma una storia forse meno approfonditamente raccontata, perlomeno nei testi che si propongono di confezionare una completa ed esaustiva storia del panorama elettroacustico, è quella relativa all'arte acusmatica. La quale viene affrontata sì, ma lasciando l'impressione che basti ricordarla come naturale conseguenza ed evoluzione del concretismo di Schaeffer, ribattezzata all'occasione per liberarsi da certi equivoci lessicali che troppa confusione avevano creato in passato (vedi l'annosa contrapposizione tra concreto ed elettronico, trascinatasi per decenni), ma tutto sommato non foriera di rilevanti argomentazioni estetiche. L'acusmatica è sì legata a filo doppio alle intuizioni e, non secondariamente, ai luoghi dell'ingegnere parigino ma trovo che, oltre a superarne certe laboriose teorizzazioni (cfr. par. Cataloghi, trattati e tecnologia), rifondi una rinnovata sensibilità nell'approccio all'opera musicale e alla materia sonora di cui essa è costituita, e per questi motivi possa rappresentare, all'interno del nostro ragionamento, un unicum di sicuro interesse.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

Michel Chion, nel suo scritto L'arte dei suoni fissati, ci offre forse il più chiaro, sanguigno e autenticamente "partigiano" ritratto del compositore acusmatico e del suo sistema di valori, nel quale appaiono ribaltate urgenze e priorità. Colpisce che nell'intera trattazione non venga mai prescritto alcun metodo o procedura pratica fine a se stesso, e che se ne scoraggi anzi continuamente l'uso. Di conseguenza il lettore ha l'impressione di un focus intellettuale ossessivamente puntato sul fine espressivo e musicale, sulla funzione estesica. L'indagine di Chion è profonda e tocca moltissimi aspetti del fare elettroacustico, a cominciare dai materiali. Il compositore francese critica l'idea stessa di materiale inteso come suono naturale che pre-esiste alle intenzioni del compositore e che egli si limita ad organizzare e dominare. Nel momento stesso della scelta, della registrazione e della sua predisposizione, l'artista sta già attivamente componendo. E soprattutto, i successivi atti di manipolazione del suono, di qualunque natura essi siano, non sono intesi come versioni alternative dell'oggetto iniziale, ma come suoni nuovi a tutto tondo, che vanno giudicati solo con gli strumenti dell'orecchio e non con quelli della memoria. Per questo motivo Chion preferisce parlare di modellazione piuttosto che di manipolazione, e sempre per lo stesso motivo ci ricorda di come non esista materiale passivo iniziale che possa essere in qualche modo garanzia di unità dell'opera, in quanto tale convinzione sarebbe un feticcio presente solo nella testa del compositore, il quale dovrà invece guadagnare tale unità mostrandosi padrone dei mezzi con cui governare il mondo acustico.

La definizione di *foniurgo* rende perfettamente l'idea di un compositore completamente immerso nella dimensione sonora, in costante disponibilità percettiva con la sua creatura, non dando mai per scontato e già definito il proprio materiale, che non si fisserà e non avrà identità fino all'ultimo momento del lavoro. Uno stato quasi meditativo di cui intuiamo tutta la fatica, un pericoloso gioco

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

senza regole, ma che nel momento stesso in cui rinuncia ad esse accetta di sottoporsi indifeso e vestito di solo suono al cospetto, e se vogliamo al giudizio, dell'ascoltatore. È inoltre di vitale importanza, per l'acusmatico ortodosso, centellinare l'uso di strumenti che visualizzano il suono (pensiamo agli analizzatori di spettro, ai *meter* etc.) affinché non si corra il rischio di credere di sentire ciò che si vede. Curioso notare come tali strumenti di misurazione siano il cuore operativo di altre scuole compositive!

Chion insomma crede profondamente che la tecnica della musica concreta non è la sua tecnologia, che la musica dei suoni fissati non è la musica della macchine, bensì una musica permessa dalle macchine. Ragion per cui non vi è tecnologia, tecnica, dispositivo, *software* o *hardware*, che possa considerarsi perfetto o ideale. La critica a certe scuole più tecno-centriche, all'illusione di determinare il suono nel microdettaglio, all'abitudine di raccontare molto se stessi e il proprio lavoro arriva molto prevedibilmente:

La ripresa sonora di un pezzo di musica concreta è un'operazione che, ad un osservatore ignorante, può sembrare clownesca, empirica e disordinata: consiste, infatti, nel triturare, frantumare degli oggetti di plastica, di legno, di metallo, nel suonare con acqua corrente, nell'accarezzare delle corde, persino nel rompere dei piatti! I nostri compositori si sono dunque sentiti più valorizzati nell'essere fotografati davanti allo schermo di un computer che occupati a sfregare un corpo sonoro o a suonare con infissi di armadi, anche quando l'informatica - caso troppo frequente - li conduce a dei suoni privi d'interesse, mentre i mezzi acustici, che evitano di impiegare, offrirebbero delle proposte sonore migliori. A questo proposito, piuttosto che valorizzare dei suoni banali di fonti prestigiose, come si fa troppo spesso (con rivelazioni del genere "Ho registrato questi rumori di sassi nella Valle della Morte", "Ho

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

lavorato con un 4X"), non sarebbe interessante, come esperienza, che il compositore conservi il segreto, un segreto generatore di rispetto e soprattutto fattore di concentrazione sul suono, sulle tecniche e le fonti mobilitate nelle sue riprese sonore? 13

Come sempre sarà (?)

Chion, nell'indicare molto lucidamente le sirene ammaliatrici della tecnologia, è abbastanza scaltro da risolvere il problema alla radice in quanto il suo uso, in particolar modo del digitale, è estremamente limitato se non nullo. Tuttavia sarebbe delittuoso abbandonare in un angolo la potenza elaborativa dei dispositivi moderni per il solo timore di esserne fagocitati o per illudersi di preservare una purezza operativa. Trascendere il mezzo, ci siamo detti. Ma è possibile, come ricorda Fronzi, «che i limiti della macchina non siano stati trascesi, dal momento che si è tentato costantemente di ampliarli, e quindi, di rinviare il loro superamento»¹⁴?

Pur non volendola porre come ostacolo invalicabile, questa osservazione solleva sicuramente una problematica concreta. Ancora una volta declino il pensiero sulla mia esperienza personale e sugli ambienti accademici e artistici che frequento, dove la macchina, nella stragrande maggioranza dei casi, è costituita

13 In CHION, M. (2004) L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente, Roma: Edizioni Interculturali, pp. 58-59.

14 In FRONZI, G. (2013) *Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica*, Torino: EDT, p. 297.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

dal *laptop*. Abbiamo già detto di come l'evoluzione del digitale porti oggi, alle nuove generazioni, degli strumenti informatici dotati di un livello di astrazione estremamente alto. Allo stesso tempo, il software commerciale è ormai così evoluto da offrire una (apparentemente) infinita gamma di soluzioni, anche molto complete e raffinate. Insomma, tante e tali sono le ricette già pronte sul piatto che l'urgenza di penetrare quella astrazione e di addentrarsi in dispositivi alternativi, se non stimolata in tempo, può essere rimandata per anni. Un software come *Ableton Live*, con la sua incredibile e innovativa trasversalità, ne è probabilmente l'esempio più lampante.

Quale atteggiamento avere nei confronti di questi oggetti levigati, sempre più potenti quanto imperscrutabili, è un problema di difficile soluzione. Tra quelli messi in atto da artisti conterranei e colleghi di studio, i più efficaci risultano essere due. Il primo si fa carico, come da tradizione, di andare al fondo del problema, immergersi dunque nelle acque del sistema *hardware/software*, ogni giorno più profonde e oscure, a patto di ricordarsi di emergere ogni tanto, per essere sicuri di capire dove la corrente ci stia spingendo. Il secondo consiste in una sorta di consapevole ammissione di incapacità a controllare la macchina in tutte le sue potenzialità, e di conseguenza limitarsi a farne un utilizzo che rientri quanto più possibile nei margini entro i quali si abbia il pieno controllo operativo, qualunque essi siano. Ogni eventuale concessione alla macchina, ogni atto di sottomissione momentanea è profondamente misurato e controllato, affinché essa non ci divori.

Oggi uno dei campi di ricerca più attraenti quanto ambigui riguarda le strategie di *controllo* del suono, più che della costruzione e organizzazione dello stesso. Un gran numero di progetti di *Sonic Interaction Design* sono indirizzati in

Tecniche e strategie compositive nella musica elettroacustica di Guido Autorino

questo senso. A più bassi livelli, grazie anche alla disponibilità di tecnologie informatiche accessibili con budget ridotti (microprocessori, sensori di movimento, video mapping), si osserva un fiorire di progetti artigianali volti ad un tipo di comunicazione uomo-macchina più immediato, auspicabilmente più naturale. La comunità artistica guarda con forte interesse a queste soluzioni, dotate però di un potenziale ambivalente che ancora bisogna decifrare del tutto. Sembra che laddove questi sistemi agiscano soltanto in superficie, affidando la gestione di pochi parametri, magari prevedibili, ad input che potrebbero essere sostituti da un qualunque tipo di controllo MIDI tradizionale, si prospetti il tipico caso in cui il "come" e l'apporto scenico tornino in una dimensione di pericolosa preponderanza: ciò che facevano i polpastrelli viene delegato ad altre funzioni anatomiche o neuronali, senza che venga intaccato il vero cuore dell'interazione con la macchina. Altri lavori sembrano invece andare molto più a fondo, sforzandosi di tracciare un livello di comunicazione con l'intelligenza artificiale più completo, (pensiamo alle più illuminate tecniche di hacking del mezzo informatico, all'utilizzo in input di segnali biomedici involontari etc.) volto quindi non alla spettacolarizzazione del gesto di controllo in sé, che si auspica diventi ben presto privo di interesse e "trasparente", ma alla valorizzazione delle nuove, tangibili, risorse espressive che tale sistema potrebbe rivelare.

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

BIBLIOGRAFIA

- AMOROSO, G. F. DE MARIO, B. LAZZARO, F. SACCHI, D. TARABOTTI, C. (2005) *Guida agli oggetti sonori*, Milano: non edito;
- **ADORNO, T. W.** (1971) *Introduzione alla sociologia della musica*, Torino: Einaudi;
- **BALDINI, M. SANTACESARIA, L. SARNO, G.** (2018) «"Io l'ho chiamato Acousmonium" | Intervista a François Bayle» *su musicaelettronica.it,* http://www.musicaelettronica.it/io-lho-chiamato-acousmonium-intervista-a-francois-bayle/;
- BERIO, L. (1981) [a cura di R. Dalmonte] Intervista sulla musica, Bari: Laterza;
- **BUSONI, F.** (1977) [a cura di F. D'Amico] *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano: Il Saggiatore;
- CHION, M. (2004) L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente, Roma: Edizioni Interculturali;
- **FRONZI, G.** (2013) Electrosound. Storia ed estetica della musica elettroacustica, Torino: EDT;
- **GALANTE, F. SANI, N.** (2000) Musica espansa. Percorsi elettroacustici di fine millennio, Milano: Ricordi-LIM;
- **GIOMI, F. LIGABUE, M.** (1995) *Metodo estesico-cognitivo e analisi della musica contemporanea*, non edito;
- LANZA, A. (1977) Storia della musica. Il secondo Novcento, Torino: EDT;
- MILA, M. (1976) Maderna musicista europeo, Torino: Einaudi;

Tecniche e
strategie
compositive
nella musica
elettroacustica
di Guido
Autorino

RISSET, J. C. (2002) *Un catalogo introduttivo di suoni sintetizzati al computer,* https://www.mathieubosi.com/zikprojects/Risset-Catalog-ita.pdf;

RISSET, J. C. (2007) Il mio catalogo dei suoni del 1969: guardando indietro dal 1992, https://www.mathieubosi.com/zikprojects/Risset-LookingBack1992-ita.pdf;

ROGNONI, L. (1966) «La "musica elettronica" e il problema della tecnica» in Id, Fenomenologia della musica radicale, Bari: Laterza;

SATIE, E. (1980) [a cura di O. Volta] *Quaderni di un mammifero*, Milano: Adelphi;

SCHAEFFER, P. (1966) *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris: Editions du Seuil;

SCHAFER, R. M. (1985) Il paesaggio sonoro, Milano: Ricordi-LIM;

SEDLMAYR, H. (1971) La rivoluzione dell'arte moderna, Milano: Garzanti;

SMALLEY, D. (1966) «La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono» in Musica/Realtà, n.50-51, LIM;

VARÈSE, E. (1986) Il suono organizzato. Scritti sulla musica, Milano: Ricordi.

[d.a.t.] Abstract

THE CLAVESSIN ÉLECTRIQUE BY JEAN-BAPTISTE THILLAIS

DELABORDE: HISTORICAL NOTES ON A PRESUMED "USELESS REVERIE"

IL CLAVESSIN ÉLECTRIQUE DI JEAN-BAPTIST THILLAIS DELABORDE: NOTE STORICHE SU UNA PRESUNTA "FANTASTICHERIA SENZA UTILITÀ

GIOVANNA CARUGNO

Abstract (IT): Il presente contributo si propone di tratteggiare un quadro su uno strumento musicale dimenticato: il *clavessin électrique*, inventato dal gesuita Jean-Baptiste Thillais Delaborde nel 1759. Questo clavicembalo può essere considerato uno strumento ibrido, per due diverse ragioni. Da un lato, esso presenta caratteristiche proprie di altri strumenti: ha, infatti, il timbro di un carillon, la possibilità di prolungare il suono tipica dell'organo e un meccanismo che consente di creare gli effetti visivi di un clavicembalo oculare. In secondo luogo, esso è uno strumento elettrico, sviluppato dal suo inventore non solo attraverso costanti miglioramenti dell'arte cembalara, ma anche grazie allo studio della fisica. Nonostante l'originalità del *clavessin électrique*, è stato cancellato dalla storia e citato solo da poche fonti. L'obiettivo finale di questo contributo è quello di dimostrare che il clavicembalo elettrico può tornare alla luce per essere suonato in tempi odierni, come evidenziato anche da alcune sperimentazioni, fondate sull'idea di combinare l'elettronica con la musica antica.

Abstract (EN): This paper aims at providing an overview on a forgotten musical instrument: the clavessin électrique, invented by the Jesuit priest Jean-Baptiste Thillais Delaborde in 1759. This harpsicord can be considered as a hybrid instrument, for two different reasons. First, it shares some features with other musical instruments: in fact, it has the timbre of a carillon, the possibility to keep the sound sustaining of an organ and a mechanism to create visual effects of an ocular harpsichord. Secondly, the clavessin électrique is an electric-powered instrument, developed by its inventor not only through constant improvements of the art of harpsichord crafting, but also thanks to the study of physics. Notwithstanding the originality of this instrument, it was forsaken by history and named only by few sources. The final goal of this paper is to demonstrate that the electric harpsichord can return alive to be played nowadays, as pointed out by some experimental performances, based on the idea to combine early music with electronics.

Keywords: clavessin électrique, Thillais Delaborde, physics, electroacoustic, harpsicord.

IL CLAVESSIN ÉLECTRIQUE DI JEAN-BAPTISTE THILLAIS DELABORDE: NOTE STORICHE SU UNA PRESUNTA "FANTASTICHERIA SENZA UTILITÀ"

GIOVANNA CARUGNO

Il Settecento è stata un'epoca fiorente per le invenzioni organologiche.

Ricordato come il secolo che ha dato i natali al pianoforte, esso si è contraddistinto per una enorme ricchezza di idee che scaturivano dalle esigenze della prassi compositiva, a loro volta condizionate dallo sviluppo di nuovi uditori – primo tra tutti quello del teatro – che richiedevano strumenti diversi per spazi differenti. Suddette invenzioni originavano, nella maggior parte dei casi, dal miglioramento di strumenti già noti e diffusi, per offrire maggiori possibilità acustiche ed espressive agli autori che a essi dedicavano la loro musica e intercettare una platea – se non più ampia – almeno più soddisfatta di fruitori. Destinatario privilegiato di questo processo di continuo miglioramento tecnico fu il clavicembalo.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

Di antichissima origine, lo strumento a tasto era stato perfezionato secondo diverse intuizioni, vicine alle necessità degli interpreti¹ e alle varie scuole clavicembalistiche, con risultati di eccellenza raggiunti da alcuni cembalari, come i Blanchet in Francia e i Ruckers ad Anversa. Lo stesso Bartolomeo Cristofori ideò il proprio "gravicembalo col piano e forte" partendo da un semplice cembalo italiano, sostituendo ai salterelli i martelletti con lo scappamento. Tuttavia, se questa invenzione segnò indelebilmente la storia degli strumenti musicali, altre non furono parimenti fortunate. Una serie di progressi dell'arte cembalara furono oscurati dal fortepiano, per la loro poca praticità o per la difficoltà di riprodurli in un numero considerevole di campioni da introdurre sul mercato. Alcuni di essi furono il frutto del felice incontro di tale arte con quella della scienza fisica, che generò ibridazioni poco studiate dall'organologia: in questo modo possono definirsi il clavicembalo oculare (od ottico) di Louis Bertrand Castel - "strumento che voleva soddisfare la vista e l'udito attraverso la produzione contemporanea di colori e suoni" – e il clavicembalo elettrico di Jean-Baptiste Thillais Delaborde, a cui è dedicato questo contributo.

¹ Per esempio, l'aggiunta di una tastiera a quella principale era avvenuta per facilitare il trasporto delle melodie senza dover cambiare la posizione delle mani. In altre parole, la seconda tastiera aveva l'effetto di un moderno *transpose*, in quanto spostata di cinque semitoni rispetto al primo manuale, come ben ricordato da SACHS, C. (1980) *Storia degli strumenti musicali*, Milano: Mondadori, p. 446.

² L'espressione, così come la storia dell'invenzione, è riportata *ex multis* anche da OCH, L. (1986) *Bartolomeo Cristofori, Scipione Maffei e la prima descrizione del «gravicembalo col piano e forte»*, Il flauto dolce, n. 14/15, pp. 16-23.

³ SAGLIETTI, B. (2012) Dal clavicembalo oculare del padre Castel al clavier à lumières di Alexandr Skrjabin, Metamorfosi dei Lumi. Le belle lettere e le scienze, Torino: Accademia University Press, pp. 187-205. Per approfondimenti, si veda anche DONATO, L. (2012) Il "clavecin

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

Il *clavessin électrique* si presenta come uno strumento apparentemente non troppo diverso da un clavicembalo a un manuale. In realtà, Delaborde aveva sottolineato come lo stesso prendesse in prestito solo il nome dal *clavecin*, per poi rivelarsi – sotto l'aspetto timbrico – simile a un carillon⁴. Del resto, il clavicembalo elettrico si fondava su un principio diverso da quello dalla produzione del suono a mezzo di corde pizzicate: al contrario, non vi erano affatto delle corde in senso proprio, ma delle sottili lastre o barre di ferro, collegate a battenti azionati dalla pressione dell'esecutore sui tasti. Semplificando, i battenti, spinti dalla forza dell'elettricità statica di cui era carica una verga di ferro che fungeva da generatore, percuotevano due campanelli, intonati all'unisono, che producevano il suono finché il tasto non veniva rilasciato. Pertanto, uno dei vantaggi principali del clavicembalo elettrico consisteva nella possibilità di prolungare il suono molto più a lungo rispetto a quanto avveniva con un "normale" clavicembalo⁵. Una spiegazione più dettagliata del funzionamento di questo strumento è riportata dallo stesso Delaborde:

oculaire", aspetti costruttivi. Con riferimenti alla sua ricezione in Italia, Recercare, vol. 24, n. 1/2, pp. 137-188.

⁴ Secondo quanto rivelato da Delaborde, egli aveva scelto di chiamare il suo strumento "clavicembalo" non perché più nobile, ma in quanto più perfetto (e forse più appetibile per potenziali acquirenti) rispetto al carillon (DELABORDE, J. T. (1759) Seconde lettre aux auteurs de ces Mémoires sur un phénomene electrique, Le journal des sçavans, combiné avec les mémoires de Trévoux, voll. 45-46, p. 433).

⁵ Osservava BERTINI, G. (1814) Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne, vol. 1, Palermo: Guerra, p. 141: «Questa specie di cembalo ha eziandio un vantaggio, che gli altri non hanno; cioè che laddove ne' cembali ordinari il suono non continua che indebolendosi; nell'organo e nel cembalo elettrico conserva tutta la forza che le dita rimangono sui tasti».

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

Una verga di ferro, isolata su cordoni di seta, sostiene campanelli di diversa grandezza per tonalità diverse: occorrono due campanelli all'unisono per un solo tono. Uno di essi è sospeso mediante un filo di bronzo, e l'altro con un cordone di seta. Il battente è sospeso tra i due mediante un filo di seta. Dal campanello sostenuto da un cordone di seta, discende un filo di bronzo, la cui estremità è fissata in basso ad un altro cordone, e termina ad anello per ricevere una piccola leva di ferro, poggiata su una verga di ferro isolata. Stando così le cose, il campanello sospeso mediante il filo di bronzo, viene elettrificato dalla verga di ferro che lo sostiene; mentre l'altro, sospeso alla stessa verga mediante il cordone di seta, viene elettrificato dall'altra verga di ferro, sulla quale è posta la piccola leva. Abbassando il tasto, alzo questa leva e le faccio toccare un'altra verga non isolata: nello stesso istante, il battente si mette in movimento, e colpisce i due campanelli con tanta velocità, che ne risulta un suono ondulato, o che è simile, pressappoco, all'effetto di tremolio proprio dell'organo. Non appena la leva cade sulla verga elettrizzata, il battente si arresta: dato che ogni tasto risponde alla propria leva, e ogni leva al proprio timbro, è possibile suonare tutte le arie come su un clavicembalo o su un organo⁶.

La genesi del *clavessin électrique* è ricostruita in alcune fonti coeve o di poco successive all'invenzione delabordiana, datata 1759, oltre che da un trattato firmato dallo stesso inventore e pubblicato a Parigi nel 1761 con il titolo *Le clavecin électrique avec une nouvelle théorie du méchanisme et des phénomènes de l'électricité.*

⁶ Descrizione del funzionamento del *clavessin électrique* fornita da Delaborde e tradotta da Ledo Stefanini a p.4 dell'articolo *Il clavicembalo elettrico di Delaborde*, disponibile al <u>link</u>.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

Il trattato è conservato presso la Bibliothèque nationale de France, dipartimento Réserve des livres rares, sotto la segnatura R-14238, annotata anche sul frontespizio⁷. Nella prefazione alla sua opera, Delaborde spiega come egli avesse studiato il fenomeno dell'elettricità per oltre quattro anni prima di arrivare all'elaborazione del clavicembalo elettrico e di aver già condiviso le sue intuizioni in due lettere aperte – apparse su un periodico letterario e scientifico curato dai gesuiti, *Mémoires de*



Trévoux –, di cui inserisce il testo prima del corpo del trattato, probabilmente per ragioni di maggiore completezza⁸. Delaborde aggiunge che la materia da lui attenzionata è piuttosto oscura e che, per esplicare i risultati raggiunti e agevolare i lettori nella comprensione degli stessi, ha dovuto adottare lo "stile" (ed evidentemente anche il metodo) proprio delle dimostrazioni matematiche, senza però avere la pretesa di veicolare una verità assoluta⁹. Egli menziona anche alcuni fisici che avevano già apportato il loro contributo all'elettromagnetismo, come l'abate Nollet – passato alla storia per essere stato il "principe degli elettricisti" e il "primo dottore [...] e maestro dell'elettricità" – e Benjamin Franklin,

⁷ Per una più semplice consultazione dell'opera, si segnala che un facsimile dell'edizione a stampa del 1761 è stato pubblicato nel 1997 a Ginevra dall'editore Minkoff.

⁸ DELABORDE, J. T. (1761), Le clavecin électrique avec une nouvelle théorie du méchanisme et des phénomènes de l'électricité, Parigi: Guerin e Delatour, Preface, p. III.

⁹ Ivi, Preface, p. V.

¹⁰ Così ricorda un altro *abbé*, Juan Andrés, nel 1790 (*Dell'origine progressi e stato attuale d'ogni letteratura*, Parma: Stamperia Reale, p. 576).

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

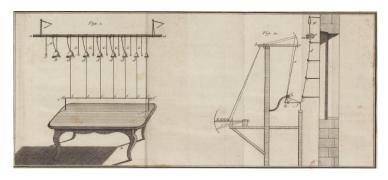
inventore del parafulmine e teorico dell'esistenza della carica elettrica, come negativa (in difetto) o positiva (in eccesso), che Delaborde definisce "nuovi termini" del vocabolario della fisica¹¹. Questo dimostra il fatto che il clavicembalo elettrico non è una scoperta isolata, ma il prodotto dell'evoluzione di una conoscenza già tracciata da altri, che Delaborde aveva incrementato e applicato a uno specifico settore, ossia quello della costruzione di strumenti musicali. Egli prosegue nel ricordare l'iter dei sette esperimenti che lo avevano portato a ideare il clavessin électrique. Per motivi di semplificazione, mi soffermerò sulla prima di queste "prove", che in verità sembra essere l'unica sperimentazione preliminare, mentre le altre sette appaiono singole fasi da seguire per realizzare un prototipo dello strumento. Delaborde pose in sospensione una campana legata a un filo di seta e un battente collegato a un filo di metallo; poi, collegò la campana e il battente attraverso una barra elettrificata, che consentiva al secondo di oscillare e colpire la prima, in un continuum che produceva un suono simile al carillon. Così, egli pensò di poter predisporre tanti campanelli quanti erano i suoni dell'ottava, per poter creare alcune arie¹², come mostra l'immagine che segue¹³, rappresentativa di un primo rudimentale strumento privo di tastiera e del meccanismo di azionamento del battente, in cui è possibile notare il conduttore elettrico: la verga di ferro isolata dentro il tubo di vetro.

¹¹ DELABORDE, J. T. (1761), Le clavecin électrique avec une nouvelle théorie du méchanisme et des phénomènes de l'électricité, cit., Preface, p. X. I nomi di Nollet e Franklin si leggono invece alle pp. XI-XII.

¹² Ivi, pp. 25-26.

¹³ *Ivi*, p. 51.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno



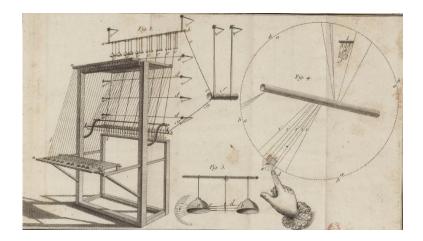
Il resto del processo seguito da Delaborde è ben sintetizzato dal fisico Aimé-Henri Paulian:

[m]ise dunque egli la mano all'opera, e in pochissimo tempo ei pervenne a costruire con otto campanelli un vero clavicembalo acustico è [...] La materia elettrica n'è l'anima, come l'aria è quella dell'organo; il globo fa le veci del mantice, e 'l conduttore del porta-vento. Nell'organo il tasto è come un freno, con cui si modera l'azione dell'aria; ho posto lo stesso freno alla materia elettrica, malgrado la sensibilità sua, la sua agilità. L'aria rinchiusa nell'organo vi geme, fino a tanto che l'organista, come un altro Eolo, le apre le porte del suo carcere. Se egli togliesse nello stesso tempo tutte le barriere che l'arrestano, altro non produrrebbe che una confusione e un disordine grandissimo, egli però fa farla sortire [...] con discernimento. La materia elettrica dimora ancor essa come rinchiusa, e si fa sentire inutilmente all'intorno delle campane del nuovo cembalo, fino a tanto che le vien data la libertà, coll'abbassare i tasti: ne sorte allora con celerità grande, cessa però d'operare, subito che i tasti rimontano 14.

¹⁴ PAULIAN, A. (1794) Dizionario portatile di fisica, Venezia: Gatti, p. 327.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

Il risultato ottenuto è costituito dallo strumento che Delaborde raffigura nel suo trattato, anche in questo caso fornendo una seconda immagine esplicativa della modalità di funzionamento del sistema inventato¹⁵.



Il *clavessin électrique* costruito da Delaborde è oggi conservato presso la Biblioteca nazionale di Francia. Come è possibile notare dall'immagine che segue, esso rispecchia perfettamente la raffigurazione contenuta nel trattato, potendo coincidere con il prototipo originariamente realizzato dal gesuita a seguito dei suoi esperimenti. Questa conclusione è confermata dal fatto che nessuna fonte attesta l'esistenza di altri modelli di *clavessin électrique*, né esistono composizioni "antiche" scritte per questo strumento.

¹⁵ DELABORDE, J. T. (1761), Le clavecin électrique avec une nouvelle théorie du méchanisme et des phénomènes de l'électricité, cit., p. 93.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

L'idea secondo cui il *clavessin électrique* di Parigi sia l'unico esemplare dell'invenzione delabordiana trova eco nelle parole di Paulian, il quale rammenta che Delaborde stesso affermava: «è tanto difficile concepire la costruzione di questo strumento, quanto dell'organo, quando non s'è mai veduto»¹⁶. Forse lo scarso interesse per il *clavessin électrique* era legato alla mancanza di originalità di cui Delaborde fu accusato dai suoi contemporanei, atteso che nel XVIII secolo gli esperimenti



sull'elettricità erano già stati da tempo sviluppati. Delaborde non avrebbe quindi fatto altro che riproporre «l'esperienza di due campane, che si fanno suonare continuamente per mezzo della materia elettrica»¹⁷. Di contro, egli si difendeva con convincenti argomentazioni, chiedendo ai suoi detrattori se l'inventore dell'organo non si dovesse rimproverare per lo stesso demerito, ossia quello di aver applicato l'idea di soffiare dentro un tubo a uno strumento musicale¹⁸.Simili opinioni si contrapponevano a quelle sostenute da chi vantava il clavicembalo elettrico¹⁹, addirittura ancor prima che il trattato che ne descriveva il funzionamento fosse pubblicato.

¹⁶ PAULIAN, A. (1794) *Dizionario portatile di fisica*, cit., p. 327.

¹⁷ PAULIAN, A. (1794) Dizionario portatile di fisica, cit., p. 327.

¹⁸ Ivi, p. 328.

¹⁹ È emblematico come lo strumento sia ancora ricordato per la sua innovatività circa un secolo dopo la sua invenzione, nel *Dizionario delle origini invenzioni e scoperte*, vol. 2, Milano: Bonfanti, p. 1075.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

Nell'*Ode all'elettricità* dell'abate di Augerville, apparsa sul *Journal des Trévoux* nell'agosto 1760, il *clavessin* di Delaborde veniva definito "ingegnoso" e menzionato tra le invenzioni della nuova scienza; tutto ciò, solo sulla base delle informazioni ricavate dalle due lettere che l'inventore aveva inviato al giornale²⁰. Un anno dopo la messa in circolazione di *Le clavecin électrique avec une nouvelle théorie du méchanisme et des phénomènes de l'électricité*, l'opera veniva recensita dagli *Annales typographiques* parigini, anche se questo dato non si tradusse mai in una richiesta da parte degli interpreti di questo strumento²¹; forse perché, pensandola come il biografo Fétis, questi ultimi consideravano il *clavessin électrique* una semplice "fantasticheria senza utilità"²²?

Ad ogni modo, la notizia della scoperta delabordiana circolò per tutta la Francia e contribuì a ispirare le invenzioni successive, come quella di Pierre Bertholon de Saint-Lazare, gesuita (caratteristica che curiosamente lo accomuna a Delaborde, ma anche a Castel) che descrisse un clavicembalo magnetico di sua ideazione in un trattato del 1789, per l'appunto intitolato *Du clavecin magnétique*. Lo stesso Delaborde profuse tutte le sue energie affinché il *clavessin électrique* e la sua figura non fossero dimenticate, continuando nei propri studi e dando alle

²⁰ Questa indicazione è fornita, seppure parzialmente, da SOMMERVOGEL, P. C. (1864) *Table méthodique des mémoires de Trévoux (1701-1775), dissertations, pièces originales ou rares, mémoires, précédée d'une notice historique*, Parigi: Durand, p. 269.

²¹ Annales typographiques, ou Notice du progrès des connoissances humaines, vol. 1, gennaio 1762, Parigi: Vincent.

²² Traduzione in italiano dell'espressione "rêverie sans utilité", contenuta a p. 273 della *Biographie universelle des musiciens et bibliographie*, vol. 1, 1837, Bruxelles: Meline.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

stampe in Germania (precisamente a Mayen) un nuovo trattato, nel 1768.

Quest'ultimo, anche se dedicato alla geometria, non mancava di riconoscere all'autore l'invenzione del clavicembalo elettrico, come ben evidenziato dall'attribuzione di paternità posta sotto il titolo (Découverte des plus fameuz problèmes de la géométrie sublime, la quadrature du cercle et la section de l'angle): essa non indicava il nome di Delaborde, bensì la locuzione "par l'inventeur du clavecin électrique" 23. Ma chi era precisamente l'inventore del clavicembalo



elettrico? Purtroppo, le informazioni biografiche su Jean-Baptiste Thillais Delaborde non sono molto numerose e si ricavano in buona parte da voci enciclopediche, in particolare quella del *New Grove Dictionary* curata da Frederic S. Merritt²⁴. Inoltre, non è stata reperita nessuna fonte iconografica che possa mostrare le fattezze dell'inventore.

Delaborde era nato in Francia, a Nevers, il 9 giugno 1730. Fin da giovanissimo aveva mostrato la volontà di dedicarsi alla carriera religiosa, ragione che lo motiverà, all'età di quindici anni, a unirsi alla Compagnia di Gesù per iniziare il noviziato, durante il quale intraprese la strada dell'insegnamento,

²³ Un esemplare di questo volume è consultabile presso la Bibliothèque nationale de France, con segnatura VZ-1110.

²⁴ MERRITT, F. S. (1960), *Jean-Baptiste (Thillaie) de La Borde*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. D. L. ROOT, Oxford: Oxford University Press, disponibile all'indirizzo http://www.oxfordmusiconline.com. Si veda anche BRIQUET, M. (1960) *La Borde (Delaborde)*, *Jean-Baptiste Thillais de, Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, n. 8, p. 16 ss.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

l'invenzione del *clavessin électrique*, Delaborde divenne gesuita. Dopo la dissoluzione dell'Ordine a cui apparteneva, si trasferì in Polonia, a Poznań, dove trascorse numerosi anni, per poi fare ritorno in patria. Restò in Francia fino alla morte – avvenuta nell'inverno 1777 –, vivendo come pastore nel piccolo villaggio di La Colancelle. Non è dato sapere se, negli anni dedicati allo studio dell'elettricità, Delaborde avesse avuto o meno occasione di entrare in contatto con gli altri studiosi della fisica. Certamente, la sua invenzione non è un caso isolato: da più parti è attestato che egli cercò di riproporre in una nuova veste il *clavecin oculaire* di Castel, "suo confratello"²⁵, creando uno strumento "acustico e oculare nello stesso tempo"²⁶, che potesse suscitare un particolare effetto sinestetico sullo spettatore, se utilizzato in un ambiente buio. Infatti, il *clavessin électrique* avrebbe generato delle "brillanti scintille che scocca[va]no ad ogni suono, simili a piccole stelle cadenti"²⁷.

Concludendo questa trattazione, non resta che domandarsi se effettivamente il *clavessin électrique* sia uno strumento privo di utilità. Dati recenti sembrano dimostrare l'esatto contrario: nel 2009 è stato realizzato un nuovo prototipo di clavicembalo elettrico, mentre due anni più tardi la compositrice Silvia Lanzalone ha portato in scena un'opera per clavicembalo aumentato, "con tubi risonanti ed

²⁵ Bertini, G. (1814) Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne, vol. 1. Palermo: Guerra, p. 138.

²⁶ Lichtenthal, P. (1826) Dizionario e bibliografia della musica, Milano: Fontana, p. 68.

²⁷ Stefanini L., *Il clavicembalo elettrico di Delaborde*, cit., p. 5.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

elettronica", intitolandola proprio *Clavecin électrique*²⁸. Pur non potendosi soffermare sui dettagli di queste esperienze sperimentali, esse rivelano come l'invenzione di Delaborde, se poco apprezzata in tempi antichi, stia raccogliendo l'attenzione di alcuni studiosi e interpreti dell'epoca moderna. In tale solco si inserisce anche questo breve scritto, nella speranza che possa contribuire ad aumentare la conoscenza dello strumento delabordiano o, quanto meno, a suscitare la curiosità dei musicisti e dei musicologi di domani per strumenti "inusuali", ma ricchi di potenzialità espressive.

²⁸ Entrambe le informazioni si apprendono da LANZALONE, S. (2012) *Clavecin électrique. Studio dello strumento e realizzazione dell'opera*, Proceedings of the 19th CIM, Trieste, November 21-24, 2012, Venezia: Dadi, Università IUAV, p. 105.

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

BIBLIOGRAFIA

- (1762) Annales typographiques, ou Notice du progrès des connoissances humaines, vol. 1, Parigi: Vincent;
- **ANDRÉS, J.** (1790) Dell'origine progressi e stato attuale d'ogni letteratura, Parma: Stamperia Reale;
- BERTHOLON, P. (1789) Du clavecin magnétique, Parigi: Perrisse;
- **BERTINI, G.** (1814) Dizionario storico-critico degli scrittori di musica e de' più celebri artisti di tutte le nazioni sì antiche che moderne, vol. 1. Palermo: Guerra;
- **BRIQUET, M.** (1960) La Borde (Delaborde), Jean-Baptiste Thillais de, Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG), n. 8, p. 16 ss;
- **DELABORDE, J. T.** (1759) Seconde lettre aux auteurs de ces Mémoires sur un phénomene electrique, Le journal des sçavans, combiné avec les mémoires de Trévoux, voll. 45-46;
- **DELABORDE, J. T.** (1761) Le clavecin électrique avec une nouvelle théorie du méchanisme et des phénomènes de l'électricité, Parigi: Guerin e Delatour;
- **DELABORDE, J. T.** (1768) Découverte des plus fameuz problèmes de la géométrie sublime, la quadrature du cercle et la section de l'angle. Mayence: Wailandt;
- (1829) Dizionario delle origini invenzioni e scoperte, vol. 2, Milano: Bonfanti;
- **DONATO, L.** (2012) Il "clavecin oculaire", aspetti costruttivi. Con riferimenti alla sua ricezione in Italia, Recercare, vol. 24, n. 1/2, pp. 137-188;
- **FETIS, F. J.** (1867) *Biographie universelle des musiciens, tome deuxieme*, Parigi: Firmin e Didot;

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

LANZALONE, S. (2012) Clavecin électrique. Studio dello strumento e realizzazione dell'opera, Proceedings of the 19th CIM, November 21-24, 2012, Venezia: Dadi, Università IUAV;

- **LICHTENTHAL, P.** (1826) *Dizionario e bibliografia della musica*, Milano: Fontana:
- **MERRITT, F. S.** (1960) *Jean-Baptiste (Thillaie) de La Borde*, The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ed. D. L. Root, Oxford: Oxford University Press, http://www.oxfordmusiconline.com;
- OCH, L. (1986) Bartolomeo Cristofori, Scipione Maffei e la prima descrizione del «gravicembalo col piano e forte», Il flauto dolce, n. 14/15, pp. 16-23;
- PAULIAN, A. (1794) Dizionario portatile di fisica, Venezia: Gatti;
- SACHS, C. (1980) Storia degli strumenti musicali, Milano: Mondadori;
- **SAGLIETTI, B.** (2012) Dal clavicembalo oculare del padre Castel al clavier à lumières di Alexandr Skrjabin, Metamorfosi dei Lumi. Le belle lettere e le scienze. Torino: Accademia University Press, pp. 187-205;
- **SOMMERVOGEL, P. C.** (1864) Table méthodique des mémoires de Trévoux (1701-1775), dissertations, pièces originales ou rares, mémoires, précédée d'une notice historique, Parigi: Durand;
- STEFANINI, L., Il clavicembalo elettrico di Delaborde, https://www.academia.edu/;

Il clavessin
électrique di
Jean-Baptiste
Thillais
Delabord: note
storiche su
una presunta
"fantasticheria
senza utilità"
di Giovanna
Carugno

SITOGRAFIA

- [1] Applicazione mobile sul *clavecin oculaire*;
- [2] Performance del Clavecin électrique di Silvia Lanzalone, 2011;
- [3] <u>Performance su un clavier à lumières</u> ispirato al modello di Alexander Scriabin, 2018;
- [4] <u>Performance su un clavier à lumières</u> ispirato al modello di Alexander Scriabin, 2018.

[d.a.t.] **Abstract**

MAP TRANSLATION / TRANSFER MAP / TRANSLATION / POST

LISTENING / LISTENING POST

TRANSLATION MAP / MAPPA DI TRASFERIMENTO / TRASLAZIONE / LISTENING

POST / POST D'ASCOLTO

LUIGI FURNO

Abstract (IT): Nell'ambito delle relazioni tra musica e teatro, il contributo ne

propone una disamina alla luce del concetto di tragico, decisivo nella definizione di

entrambe al punto da dover fare riferimento ad una articolata rielaborazione

filosofica: Translation Map parte dalla musica a teatro per introdurre poi il tema di

codificazioni e algoritmi in cui la musica con ambizione di autonomia rischia di

rimanere intrappolata. L'autore snoda i suoi riferimenti per tag, lasciando la storia

sullo sfondo per dare profondità ai concetti in gioco, a giustificare il peso di una

relazione necessaria, tra teatro e musica: gli esempi attendono essenzialmente al

repertorio novecentesco, in dialogo per natura con l'antico e il passato della

tragedia greca.

Abstract (EN): Exploring the relation between music and theater, the paper

proposes an examination of them in the light of the concept of tragic, decisive in

the definition of both to the point of having to refer to an articulated philosophical

re-elaboration. Translation Map introduces the theme of codifications and

algorithms in which music with the ambition of autonomy risks being trapped.

Keywords: performing arts, music and theatre, theatrical criticism, electronic music

[divulgazioneaudiotestuale]

NUMERO 3

TRASLATION MAP/MAPPA DI

TRASFERIMENTO/TRASLAZIONE/LISTENING POST/POST D'ASCOLTO

LUIGI FURNO

Codice Musicale

Forse aveva ragione Robert Graves¹, fascinosamente affermando la storica(?) verità d'una Medea commissionata (15 talenti d'argento il prezzo, che tanto ricordano l'esborso d'altro e più famoso tradimento) al Maestro Euripide dalla città di Corinto, per far ricadere la colpa dell'omicidio dei figli di Giasone e

¹ Cfr. GRAVES, R. (2016) *Il Vello d'Oro*, trad. it. di F. ANTONINI, Milano: Longanesi, pp. 318-329.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

dei misfatti di Re Creonte sulla strega straniera². Mai macchina mediatica è stata tanto infangante e così efficace, mai menzogna detta altrettanto bene, tanto che già ai tempi di Seneca – primo di tanti a rimuginare sulla tragedia – il nome aveva traslato di senso diventato comune sostantivo ad indicar la madre che trucida i figli, distogliendo così – arma perfetta di distrazione di massa, "delitto perfetto" direbbe Baudrillard³ – l'attenzione dalla verità. In mancanza d'Euripide, questa oscena miscela di razzismo e sessismo violento, avrebbe diversamente dipinto l'alba della civiltà greca: tuttavia, proprio perché mette in luce, per chi le sa vedere e leggere, le perenni contraddizioni del potere, Medea acquista l'eternità, ch'è

² Sullo tema, oltre al già citato Graves, si veda anche Wolf, C. (1999) <u>L'altra Medea</u>, trad. it. A. Raja, Roma: Edizioni e/o: «Che Euripide avesse manipolato la vicenda per assolvere gli abitanti di Corinto – colpevoli di aver massacrato i figli di Medea – emerge anche dalla storiografia antica, onorario compreso: quindici talenti d'argento, ricorda Robert Graves, sarebbero stati versati al drammaturgo per questa sorta di disinvolta cosmesi di stato, utile per presentare al meglio Corinto sulla scena del teatro greco durante le feste di Dioniso. Gli elementi di questa mistificazione ai danni di Medea erano quindi noti agli specialisti. Il merito della Wolf sta nell'averli dissepolti interrogandosi nel contempo su di un tratto che la scrittrice [...] definisce ricorrente nella storia dell'uomo: la tendenza, soprattutto nei momenti di crisi a cercare un capro espiatorio, a caricare di segni negativi una determinata figura – spesso femminile, si chiami essa Cassandra o «strega» destinata al rogo – per destituirla di ogni autorevolezza».

³ Cfr. BAUDRILLARD, J. (1996) *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, trad. it. di G. PIANA, Milano: Raffaello Cortina Editore. Baudrillard parla di "delitto perfetto" in riferimento all'uccisione della realtà e allo sterminio dell'illusione da parte del virtuale. Nel contemporaneo i mezzi di virtualizzazione, come i mass-media, hanno il potere di nascondere le apparenze del mondo non lasciandone traccia come, appunto, in un delitto perfetto. Nell'età classica il teatro tragico era un mezzo potentissimo di virtualizzazione ed è sempre stato usato a fini politici dal potere. «Tutto sparisce, sempre più in fretta nel retrovisore della memoria. Difficile mantenere viva l'ammirazione, il fulgido lampo della sorpresa, difficile conservare le cose alla loro pregnanza. Esse non durano mai più a lungo del tempo del loro accadere. L'eventualità stessa dell'Eterno Ritorno si fa precaria» pag. 77.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

sempreverde contemporaneità. Ecco, non dissimile è il percorso della Musica nel Teatro⁴ di prosa. Un percorso atopico che, pur negli sforzi di rendersi adeguata, sfugge una collocazione permanente nello spazio della teatralità. Soverchiante di senso dato da un linguaggio codificato forte, reso impermeabile da qualsiasi incursione esterna, la Musica nel Teatro di prosa si ritrova nella paradossale situazione aporetica di apolide in una terra senza spazio in quanto atopica.

La posizione della Musica a Teatro, per spiegare il senso di inadeguatezza, è quella della vittima. La vittima è l'eroe del nostro tempo. La Musica lo sa. «Essere vittime dà prestigio, impone ascolto, promette e promuove riconoscimento, attiva un potente generatore di identità, diritto, autostima. Immunizza da ogni critica, garantisce innocenza al di là di ogni ragionevole

⁴ Qui e per il resto del testo i termini Musica e Teatro (in maiuscola) saranno usati non con l'accezione solita di espressione umana e artistica ma come "iperoggetti". Iperoggetti è una categoria ermeneutica introdotta dal filosofo statunitense Timothy Morton nel saggio The Ecological Thought nel 2010 ed è utilizzato per «entità diffusamente distribuite nello spazio e nel tempo». Cfr. MORTON, T. (2010) The Ecological Thought, Harvard University Press 2010. p.p. 130-135. «Un iperoggetto può essere un buco nero. Un iperoggetto può essere il centro petrolifero nell'aria del Lago Agrio, in Ecuador [...] Un iperoggetto può essere la biosfera o il sistema solare. Un iperoggetto può essere la somma complessiva di tutto il materiale nucleare presente sulla Terra, o semplicemente il plutonio, o l'uranio. [...] Gli iperoggetti, dunque, sono "iper" in relazione a qualche altra entità, siano essi costruiti da esseri umano oppure no. Gli iperoggetti hanno numerose proprietà in comune. Sono viscosi, ovvero si attaccano alle entità con cui sono in relazione. Sono non-locali, ciascuna manifestazione locale di un iperoggetto non è, direttamente, l'iperoggetto stesso. Esistono su scale temporali completamente differenti rispetto a quelle a cui siamo abituati in quanto esseri umani. [...] Esibiscono i loro effetti in maniera intersoggettiva; ovvero, possono essere individuati in uno spazio che consiste nelle relazioni reciproche tra le proprietà estetiche degli oggetti. L'iperoggetto non esiste in funzione della nostra conoscenza: e iper in relazioni a vermi, limoni e raggi ultravioletti quanto agli esseri umani». Cfr. MORTON, T. (2018) Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo, trad. it. di V. Santarcangelo, Roma: Nero, p. 11. Come iperoggetti, in questo lavoro, vanno intesi anche i termini Musica e Teatro, quindi, come entità non definitivamente eseguibili e recitabili.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

dubbio. Come potrebbe la vittima essere colpevole, e anzi responsabile di qualcosa? Non ha fatto, le è stato fatto. Non agisce, patisce. Nella vittima si articolano mancanza e rivendicazione, debolezza e pretesa, desiderio di avere e desiderio di essere. Non siamo ciò che facciamo, ma ciò che abbiamo subito, ciò che possiamo perdere, ciò che ci hanno tolto»⁵. La Musica è vittima del "delitto perfetto", quello in cui non c'è mandante né esecutore ma solo vittime. Nello spazio ermeneutico del linguaggio codificato della Musica non c'è spazio per l'*hýbris* e quindi non c'è spazio per un colpevole.

Il teatro di prosa, non contano gli stili, non è in grado di battere la lingua sul tamburo scansionando il tempo e dividendolo in porzioni precisissime e ripetibili. Per il Teatro il tempo non è reversibile, il tempo può essere solo giocato/Play e mai rigiocato/RePlay. Chiunque ne abbia saggiato, anche solo la marginalità filodrammatica, si è accorto che il Teatro non è in grado di seguire il tempo ritmato, non è, cioè, in grado di tagliare i legami sinaptici con la temporalità della vita fuori dal linguaggio codificato. La questione è molto semplice: il Teatro non ha un linguaggio codificato a differenza, invece, della Musica che ha una sua notazione che la rende autonoma dalle aritmie esterne.

La Musica, riflettendoci un attimo, può essere una metafora di Mary Shelley. Un Frankenstein che prende gusto all'elettricità che gli scorre nelle membra a tal punto da volerne essere autonomo. Automa, appunto, è la sorta di ogni linguaggio codificato sia esso musicale, sia esso informatico, sia esso

⁵ Cfr. GIGLIOLI, D. (2014) Critica della vittima, Milano: Nottetempo, p. 8.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

desossiribonucleico. Non c'è sta stupirsi, d'altronde, se la Musica converge verso l'inumano dell'informatica applicata alle macchine elettroniche. La Musica da tempo ne ha piena le scatole dell'*umoralità* umana. La notazione musicale, in quanto linguaggio codificato ad altissima artificialità⁶ e mira ad una macchina che la possa tradurre senza i limiti, gli errori, e le variabilità dell'esecuzione umana. Le prove, a differenza del Teatro di prosa, sono un'inutile perdita di tempo. Tempo sprecato da uomini che hanno difficolta a leggere ed accordarsi tra loro. Le macchine leggono ed eseguono rapidamente un comando codificato, sono inevitabilmente più adatte all'artificialità⁷.

In senso molto pratico: se vogliamo ascoltare un'esecuzione musicale perfetta dobbiamo rifarci ad un supporto registrato mentre, invece, il Teatro ripreso da una videocamera è abominevole. Vediamola da questo punto di vista: mentre l'autonomia della notazione musicale (codificazione linguistica) continua ad espandersi, sta diventando sempre più difficile per gli umani ottenere informazioni in maniera efficiente dagli spartiti. Questo non ha niente a che fare con il volume di informazioni che sono presenti, o persino chi vi ha accesso; è un tipo di funzione di motore di ricerca a trovarsi nel pieno di una crisi di significato. La metafora regge: la musica invoca la misura successiva, il suono conduce al pensiero ma il pensiero è ormai fuori sincro, indietro, avanti, in ogni modo fuori

⁶ Per artificiale intendo fatto ad immagine e somiglianza di niente.

⁷ Per un approfondimento sulle macchine cfr. DOMINGOS, P. (2016) *L'algoritmo definitivo. La macchina che impara da sola e il future del nostro mondo*, Torino: Bollati Boringhieri.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

da lì. *Repeat*. Lo scenario: interno volge in esterno, volge in involuzione. Il loop della percezione è una implacabile sala degli specchi della mente.

Il linguaggio codificato non ha bisogno di essersi così poco precisi, ha bisogno di un campionatore. Potete pensare al campionamento come ad una storia che vi state raccontando; del mondo così come lo ascoltate, e il teatro dei suoni che invocate con tali frammenti è un unico racconto composto da molti. Pensateci come ad un atto di memoria che muove da parola a parola come un remix: complesso volge in multiplo che volge in omniplesso. Nel libro scritto dal fisico David Bohm a tale proposito, *Tought as a System*⁸, l'idea di progresso è descritta come convergenza di questi "suggerimenti visivi" che mettono insieme occhio e mano nel momento in cui pensiamo. Gli approcci multivalenti e multiculturali al linguaggio, e tutte le svariate alternative che circolano proprio adesso, rendono questa materia molto interessante. O pensate ad Antonin Artaud, che nel 1938 inventò il termine "realtà virtuale" nel suo *Il teatro e il suo doppio* al principio della sezione intitolata *Il teatro e la crudeltà*. In un'epoca in cui alcuni cercavano il teatro e un'altri cercava il codice della cultura dell'informazione, Artaud si domanda 'in che modo la vita è divenuta teatro totale?' Tutto dipende da come si ascolta il suono della scienza: «la mimesi è il metodo del modo»⁹. La domanda di Artaud grava tutt'ora su di noi nel Ventunesimo secolo come qualche sudario

⁸ Cfr. BOHM, D. (1994) Tought as a System, Routledge, p.p. 135-143.

⁹ Cfr. Artaud, A. (2000) *Il teatro e il suo doppio*, trad. it. G. Marchi, Torino: Einaudi, p.p. 200-201

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

composto di frequenze invisibili, un memoriale per un'era defunta. Ad essere defunto, in un mondo codificato e reso Codice operativo, è l'operazione di ancoraggio al biologico, alle sue flatulenze. Il Codice ha bisogno di essere lasciato solo ad operare.

Altra permutazione, altra escursione in modalità *file-flip*: nel saggio del 1938 *On the Fetish_character in Music and the Regression of Listening*, il teorico Theodor W. Adorno lamentò il fatto che, come molte altre arti basate sulla performance, la musica classica europea stava diventando sempre di più un'esperienza registrata¹⁰. Aveva già scritto un saggio chiamato *The Opera and the Long Playing Record* un paio di anni prima, e il saggio *Fetish* era la prosecuzione sullo stesso tema. Le persone erano esposte alla musica ma a mala pena avevano il tempo di ricordarla perché l'enorme quantità delle registrazioni e il piccolo lasso di tempo per assorbirle si presentava all'ascoltatore protomodernista come una sorta di mentalità da imbeccata. Scrisse: «I nuovi ascoltatori somigliano alle macchine che son al contempo specializzate e capaci di applicare le loro abilità speciali a luoghi insoliti al di fuori del loro artigianato. Ma questa despecializzazione pare solo aiutarli al di fuori dal sistema»¹¹. Quando

¹⁰ Il saggio Carattere feticcio in musica è presente in ADORNO, T. W. (2002) La filosofia della musica moderna, trad. it. G. Manzoni, Torino: Einaudi, p.p.108-115. Nel saggio di Adorno ci s'inoltra nella critica del concetto di "ascolto atomistico" inteso come uno spauracchio del concetto di "possesso": Riferendosi ad una notissima melodia registrata di Čajkovskij (quella affidata al corno nel tempo lento della V Sinfonia), Adorno scrive che «tale melodia registrata come idea del compositore. Si crede di potersela portare a casa come possesso personale, e allo stesso modo essa viene attribuita al compositore come suo bene stabile»

¹¹ Sul tema della musica registrata e nello specifico del supporto *long play* vedere anche ADORNO, T. W. (2012) *Long play e altri volteggi della puntina*, trad. it. M. Carboni, Roma: Castelvecchi.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

Tim Bernes Lee scrisse parte del codice sorgente originale del World Wide Web, si trattava di poco più di un club di professori, un luogo che comportava svariate attività emozionanti come fornire dossier sulla ricerca di particelle atomiche presso il CERN in Svizzera, o negoziare sugli ultimi sviluppi del segnale di commutazione a pacchetto con i coordinatori del progetto DARPA, o mettere in campo gli ultimi sviluppi nella riduzione del segnale di disturbo ai Bell Labs¹², ma questo richiamò alla mente lo stesso senso di aberrazione menzionato da Adorno.

1. L'automa Musicale

Eccoci, quindi, alla fase due dell'Automa. Un linguaggio codificato è virtualmente, seguendo la terminologia di Pierre Lévy¹³, autonomo nell'esecuzione e, altrettanto, autonomo nella finalità ultima. La macchina, resasi indipendente dall'utilitarismo umanoide, produce artefatti di senso che non

¹² Sulla stoia del World Wide Web vedi CASTELLUCCI, C. (2009) Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica, Bari, Laterza. Anche BATTELLE, J. (2006) Google e gli altri. Come hanno trasformato la nostra cultura e riscritto le regole del business, Milano: Raffaello Cortina.

¹³ Cfr. Lèvy, P. (1997) *Il virtuale*, trad. it. M. Colò M. Di Sopra, Milano: Raffaello Cortina. Nel saggio, Pierre Lévy riprende la differenziazione tra virtuale e possibile e tra reale ed attuale. Il virtuale, afferma, non è il contrario del reale, ma un modo anzi di essere fecondo, che concede margine ai processi di creazione, schiude prospettive future, scava pozzi di senso al di sotto della piattezza della presenza fisica immediata. Secondo Lévy questo passaggio dal virtuale all'attuale è un processo di trasformazione da una modalità dell'essere a un'altra. Tuttavia il percorso filosofico più affascinante riguarda la prospettiva da cui viene osservata questa trasformazione. Lévy intraprende un percorso originale in quanto non si concentra, come Deleuze, sul processo di attualizzazione, ma segue la via opposta, andando dall'attuale al virtuale. Come per Deleuze il passaggio dal virtuale all'attuale era fonte di creazione e percorso privilegiato dell'evoluzione, così per Lévy il processo inverso, quello della virtualizzazione, è il processo creativo per eccellenza, in quanto creatore di nuove problematiche.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

possiedono architetture semantiche ermeneutiche. Cioè, in parole povere, produce senso per il niente.

Nel 1939 John Cage scrisse una delle prime composizioni per fonografi. Fu chiamata Imaginary Landscape No. 1 ed era essenzialmente intesa, usando le sue parole, «per essere successivamente trasmessa o ascoltata come una registrazione». 14 È in effetti un pezzo DI proto-musica concreta e, sebbene naturalmente fino a quella data non ci fosse nastro, gli strumenti erano dischi di frequenze costanti o variabili. Dalla rotazione di dischi fatta di frequenze otteniamo la metafora per un'immaginazione senza fili, un Web Semantico che descrive un nuovo tipo di gerarchia e standardizzazione che sostituirà ciò che in questa era è stato una rete di composizioni (inoltre ricorda la richiesta di Vannevar Bush per l'archivio audio "memex" durante la Seconda Guerra Mondiale; Imaginary Landscape costituisce un'operazione di scelta di memoria e materiale). Cage voleva sostituire una "rete di collegamenti" con una "rete significato" ma il meccanismo è andato oltre. Oggi, un linguaggio codificato autonomo in una macchina operativa naviga e cerca, invoca allo stesso tempo una serie di operazioni a scelta. Utilizza interfacce, icone e testo come un set flessibile di linguaggi e strumenti per ottenete qualcosa che, nella sua pura logica operativa, è il nulla di significato. Il suo Web semantico è un remix di tutte le informazioni disponibili: elementi di display, metadata, sevizi, immagini e, in special modo, contenuti resi accessibili. Il risultato, come intimava tanti anni fa il pezzo di Cage,

¹⁴ Cfr. CAGE, J. (2017) *Musicage. Conversazione con Joan Retallack*, trad. it. L. Fusari, Milano: Il Saggiatore, p. 201.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

è un immenso dispositivo di informazioni accessibili ad una ampia gamma di nuove applicazioni, è un archivio di pressoché qualunque cosa sia stata registrata e codificata.

2. Web semantico

Un linguaggio codificato, e la Musica lo è, aspira ad essere un Web semantico che include agenti software che possono negoziare e raccogliere informazioni, linguaggi di mark up che possono raccogliere molti altri tipi di informazioni in un documento, sistemi di cognizione che permettono alle macchine di leggere le pagine Web e determinano la loro attendibilità. Ma inoltre promuove un senso di partecipazione a ciò che Heidegger chiamava l' "Era del Ritratto del Mondo". Il Web semantico davvero interdisciplinare combina aspetti di intelligenza artificiale, linguaggi di mark up, elaborazioni di linguaggi naturali, rappresentazioni di coscienza, agenti intelligenti e database. Come avrebbe detto George Clinton: «Siete tutt'uno con i cloni del Dott. Funkenstein». ¹⁵

Bisogna iniziare a pensare al campionamento e al caricamento di file come alla stessa cosa, semplicemente in formati diversi; per parafrasare John Cage, «il suono non è altro che informazione sotto diversa forma». ¹⁶ Pensate alla cultura del di come a una sorta di impulso di archiviazione applicato ad una sorta di *milieu* del cacciatore-raccoglitore: bracconaggio testuale, diventa paga zero, diventa

¹⁵ "Dr. Funkenstein" è una canzone del gruppo funk Parliament di cui Geoge Clinton era il leader indiscusso, ampiamente considerato come uno dei precursori e dei maggiori nomi del funk. Era il secondo singolo estratto dal loro album del 1976, The Clones of Dr. Funkenstein.

¹⁶ Cfr. SYLVESTER, D. (2012) John Cage, trad. it. L. Fusari, Roma: Castelvecchi, p. 56.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

priva di logo, diventa marchio X, diventa assenza di uomo. È quell'aspetto d'interfaccia che emerge di nuovo, ma questa volta attorno all'interfaccia mentecervello, diventa un sistema emergente d'economia d'espressione su larga scala.

Quando un numero sempre maggiore di linguaggi codificati sarà operativizzato dal Web semantico, quest'ultimo assumerà via via un ruolo sempre più esteso, non dissimile dalla coevoluzione dei media registrati. Lo spazio lessicale del codice diventerà spazio culturale. I motori di ricerca continueranno a ricoprire un ruolo sempre più importante mentre il Web semantico si espanderà perché le applicazioni operative avranno bisogno di accedere rapidamente alla grande quantità di risultati variegati che saranno prodotti. I motori di ricerca cercano ciò che gli è stato chiesto di cercare, e quindi finiscono col restituire un sacco di risultati conflittuali ma non è un'aberrazione in un sistema dettato da una semiologia sclerotica. Il metadata abbatte i contenuti dei siti Web in una maniera molto facile per cercare i "metatag" che contrassegnano l'attenzione degli sguardi distanti dei motori di ricerca; il processo è essenzialmente come un enorme Rolodex le cui linguette sono blu e la carta che descrivono è nascosta al di sotto. Lo stesso accade con il codice del suono.

La metafora procede: c'è una storia famosa sull'artista Marcel Duchamp. Nessuno sa se sia effettivamente vera, ma è così che funzionano le storie. A un certo punto della metà del Ventesimo secolo, decise di smettere di dipingere, dicendo d'aver smesso semplicemente perché aveva solo cominciato a "riempire

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

cose [...]"¹⁷. Questo è quello che sta accadendo adesso nei flussi semiologici della contemporaneità. Quando si parla di spazi affollati dell'info-modernità si sta parlando di un mondo riempito di rumore, e se esiste una cosa che abbiamo appreso dal Ventesimo secolo è questa: il rumore è semplicemente una altra forma di informazione.

La riluttanza di Duchamp nel "riempire le cose" ha altri paralleli; ci ricorda della collaborazione di Rauschenberg con de Kooning, *Erased de Kooning Drawing*, a metà del Ventesimo secolo, e ci richiama una scena di *Stoming of the Accountants* di David Boyle: «È come il prodigio matematico del Diciottesimo secolo Jedediah Buxton, il quale, domandandogli se gli fosse piaciuta una performance del *Riccardo III*, avrebbe soltanto risposto che gli attori avevano pronunciato 12.445 parole».

Tutto questo è molto, molto, molto strano. Ancora più strano, e straordinariamente sintomatico della portata di questa situazione artificialmente imposta che non abbiamo solo accettato ma abbiamo attualmente trasformato in bene "percepito", è il modo in cui abbiamo fatto un feticcio e una credenza (e una scienza, a tale proposito, e un mercato) il tentativo di sentirci separati dal, persino in opposizione al, resto della natura. L'argomento "natura contro educazione" è stato gettato fuori da una finestra metaforica su di un pianeta messo tra parantesi da oggetti di creazione umana. La civilizzazione isola tutti noi, ideologicamente e

¹⁷ Cfr. DUCHAMP, M. (2009) *Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne*, trad. it. A. Tizzo, Milano: Abscondita, p. 89.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

fisicamente, dalla risorsa di ciascuna vita: la natura. Non crediamo che gli alberi abbiano qualcosa da dirci: né le stelle, né i lupi, né i gatti, e nemmeno i nostri sogni. Siamo stati convinti che il mondo sia silente eccetto che per gli esseri umani civilizzati e le informazioni che noi generiamo. Ancora una volta quell'eco di forma e funzione, fatto e finzione. È stato l'architetto, spesso eccentrico, del Diciannovesimo secolo Louis Sullivan a esortare che «la forma dovrebbe seguire la funzione». ¹⁸

Ma che accade quando avete una situazione che, come per la massima di Goethe o Shelling secondo cui «l'architettura non è altro che musica congelata», ¹⁹ viene costruita all'inverso, remixata in uno scenario differente, e noi scongeliamo il processo? La musica diventa architettura liquida. Il suono si scioglie. L'artificiosità della composizione liquida l'algoritmo rigido della misura matematica della creazione armonica (tonale o atonale poco cambia) per liberarsi al flusso rizomatico²⁰.

¹⁸ Cfr. D'AMATO, A. (2005) Storia del design, Milano: Bruno Mondadori, p. 27.

¹⁹ Cfr. CURTIS, W. J. (2006) *L' architettura moderna dal 1900*, trad. it. A. B. Rodriquez C. Rodriquez, Milano: Phaidon, p. 208.

Rizoma è un termine prettamente botanico "Il rizoma (da rizo-, radice, con il suffisso -oma, rigonfiamento) è una modificazione del fusto con principale funzione di riserva. È ingrossato, sotterraneo con decorso generalmente orizzontale" (da Wikipedia). In campo filosofico, invece, viene presentato per la prima volta in un testo omonimo pubblicato dalle Éditions de Minuit nel 1976 e poi ripubblicato come primo capitolo (Introduzione) di Millepiani quello di rizoma è un concetto cardinale della coppia filosofica formata dai francesi Gilles Deleuze (filosofo) e da Félix Guattari (antipsichiatra). A differenza dall'idea botanica, nel repertorio concettuale di Deleuze & Guattari il rizoma indica tutt'altro che radicamento, verticalità e gerarchia (si pensi alla metaforica heideggeriana legata al Grund): il rizoma cresce infatti orizzontalmente e ha struttura diffusiva, reticolare, anziché arborescente. Il rizoma è un anti-albero, un'anti-radice, un'anti-struttura.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

3. Mappatura longitudinale

È quindi possibile, è qui ritorniamo al Teatro, una Musica che non sia codificata, algoritmica e non abbia l'ambizione all'Automa?

Probabilmente sì ma solo se la Musica avrà la forza di smetterla di codificare un Codice in autarchia e iniziare a codificare e basta, come avviene nei processi della vita, senza nessuna fame solo di se stessa. Questo vuol dire uscire dalla cultura del Codice in cui lo scopo ultimo è solo che il Codice funzioni.

Pensate. Cercate un momento nella ottusa quotidianità di ciò che sta accadendo intorno a voi e cercate i vuoti di corrente. Distoglietevi da quel pensiero e considerate l'esercizio come una specie di mini-meditazione sulla vita mediata. Pausa. Ripeti. Un suono passa oltre a definire lo scenario. La vostra mente lo capta, e la pone in contesto. Ecco che la Musica entra in risonanza col Teatro. Non più un Codice a cui l'intero sistema deve adattarsi ma un processo emergente tra le cose.

Prossimo pensiero, prossimo scenario; lo stesso processo si svolge di continuo, è un processo interno che nemmeno ha bisogno di lasciare i

Per il nostro discorso l'implicazione più significativa del rizoma è la sua natura di "Rottura asignificante": a differenza delle strutture, che si scompongono in segmenti dotati a loro volta di informazione strutturale, un rizoma "può essere rotto, spezzato in un punto qualsiasi, riprende a seguire l'una o l'altra delle sue linee e seguendo altre linee". Qui l'esempio, o meglio l'ipotiposi, del rizoma è il formicaio e il suo apparentemente inarrestabile proliferare, per quante distruzioni parziali possa subire. Ogni rizoma subisce una segmentarizzazione e stratificazione che attribuiscono significato, ma ogni volta che questa "normalizzazione" viene interrotta da una "linea di fuga" (altro concetto maggiore di Deleuze & Guattari) le linee segmentali esplodono e il rizoma si rompe. Cfr. G. Deleuze - F. Guattari (2017) *Millepiani*. Capitalismo e schizofrenia, trad. it. G. Passerone, Napoli: Orthotes.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

comandi/confini della vostra mente. Una fantasia di voi stessi scritta in fantasticheria sinaptica, una zuppa chimica farcita di pulsazioni elettriche si ripete e si trascina dietro un sacco di conoscenza. In fondo, il processo è una macchina astratta che cerca il posto giusto e i codici giusti. L'informazione nella vostra mente cerca strutture che le diano contesto. Il mondo che avete pensato e solo un luogo per un sistema vasto. È una mappa neurale che si spiega in sintassi direttamente congiunte a processi elettrochimici. È l'architettura percettiva che compone non solo ciò che potete pensare, ma il modo in cui potete pensare. Dentro di noi, utilizziamo le nostre menti per così tante cose diverse che possiamo solo immaginare quanto sia complicato il processo del pensiero. Fuori, lo scenario è differente. Ogni atto umano, ogni espressione umana, deve essere tradotta in qualche sorta d'informazione affinché altre persone la possano capire. Alcuni la chiamano interfaccia "mente-cervello", altri, come Cartesio; la definiscono una sorta di illusione percettiva (e perpetua). In quest'epoca, l'idea di base relativa a come creiamo il contenuto nelle nostre menti è a tal punto condizionata dai media che ci troviamo in una posizione in cui nessun'altra cultura si era mai trovata nella storia dell'uomo. Oggi, quel mondo interiore si manifesta in una maniera che può essere cambiata nel mondo "reale". Quando è registrata, adattata, remixata, e caricata, l'espressione diventa una unità di valore del flusso in una corrente fissata e rimixata fra le correnti in continuo trasferimento del flusso d'informazione che corre attraverso le reti che utilizziamo per parlare l'uno con l'altro. Non per nulla Marx disse molto tempo fa che «tutto ciò che è solido si scioglie in aria»²¹; forse

²¹ Cfr. BERMAN, M. (2012) *Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità*, trad. it. V. Lalli, Bologna: Il Mulino.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

stava anticipando l'economia di idee che guida i sistemi di rete in cui viviamo e respiriamo. In epoche differenti, l'invocazione alla deità, una preghiera, un mantra, queste erano forma comuni, condivise per mezzo di affinità culturali e affermate da coloro che parlavano il codice, il linguaggio delle persone che condividevano la storia.

Oggi c'è uno scarto tra mondo percettivo interno ed esterno su cui tutte le filosofie dei media hanno scritto, filmato, caricato, colpito, riordinato, collegato e giocato, e all'interno del contesto di questo luogo interstiziale in cui i pensieri possono essere media, sia che vi appaiano familiari sia che non lo siano, i "tipi" di pensieri non importano necessariamente.

In questo mondo, non esiste una tassonomia dell'immaginazione. È la dittatura della percezione, e i testi e le memorie che sono condizionate dal processo di pensiero, che riecheggia e configura il modo in cui i testi che vi sono familiari vengono fuori mentre pensate. Viviamo in un'era in cui la citazione e il campionamento operano a livello talmente profondo che l'archeologia di ciò che può essere chiamato "conoscenza" fluttua in un reame oscuro tra reale e irreale.

Considerate *The Matrix* come una versione aggiornata della caverna di Platone, un frammento di parabola della *Repubblica* scritta più di duemila anni fa ma ancora risonante con l'idea del vivere in un mondo di illusione. A tale proposito, considerate l'interazione tra standardizzazione e concetto di ritmo. "Ratio", naturalmente, essendo la radice di "razionalità", è il punto di vista centrale in questo scenario, e il sistema longitudinale (la rete globale che organizza l'esperienza nella mappa del mondo) è una buona metafora per il modo in cui riduciamo a sistema l'esperienza umana. Tale divagazione è intesa come dialogo tra differenti forme di scultura, come gli oggetti fisici "mappano" gli oggetti di suono basandosi sui tipi di metafore che utilizzano per racchiudere la cultura

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

dell'informazione contemporanea; pensata a questo come ad ascoltare il suono del mondo che si schiude in ritmo. Ora, la Musica, per fuoriuscire dalla quadratura matematica e algoritmica di un linguaggio codificato ed entrare in risonanza con il Teatro che non è in grado di codificare, ha bisogno di mappare la teatralità come una architettura grafica, un sistema di mappatura longitudinale che riesca sempre a individuare il luogo di perdizione tragica in cui il Teatro deve, per sua natura, perdersi.

La questione del suono della longitudine si basa, a partire dal Diciottesimo secolo, sull'orologio di Harrison che Re Giorgio III e il parlamento britannico utilizzavano per creare quel sistema a griglia che ancora oggi guida le rotte di navigazione e configura la nostra percezione delle "zone temporali". Abbiamo ereditato i suoni dell'orologio H4 utilizzato nel Diciottesimo secolo dal ministero della marina militare britannica come fossero una scultura globale; una mescolanza che governa la maniera in cui percepiamo l'intero pianeta. La longitudine rappresenta delle "dinamiche planetarie"; esplora il modo in cui raggruppiamo il senso artificiale di tempo e spazio con quelle strutture di riferimento socialmente costruite che ci piace chiamare "stati-nazioni". Il tempo imperiale aspira a essere universale, e la griglia, e persino la stessa razionalità non fanno eccezione. In precedenza nel Diciottesimo secolo, mentre i trasporti via mare si diffondevano in tutto il mondo, centinaia di imbarcazioni e migliaia di marinai scomparvero in mare e naufragarono sulle coste poiché, una volta persi di vista dalla terraferma, non disponevano di un modo affidabile per dire dove si trovassero tra gli oceani apparentemente infiniti della Terra. Nel 1714, il parlamento offri la cifra di 20mila sterline a chiunque fosse in grado di risolvere uno dei più grossi problemi scientifici dell'epoca: come misurare in maniera accurata la longitudine nel mare. Mentre altri cercavano risposte dalle stelle nel cielo, John Harrison, falegname autodidatta dello Yorkshire, che aveva già

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

costruito uno degli orologi più accurati nel mondo, pensò che avrebbe potuto realizzare un orologio che sarebbe stato in grado di mantenere il tempo a bordo di una nave. L'orologio che aveva immaginato avrebbe consentito ai marinai di avere una tabella della loro posizione esatta, di evitare ulteriori tragedie marittime, e di creare una nuova forma di navigazione basata su precise coordinate in stile Mercator. L'emergenza del sistema "longitudinale" è letteralmente la storia di come Harrison, per aggiudicarsi la ricompensa, abbia lottato per perfezionare la propria idea sfidando le difficoltà fisiche dell'oceano e quelle più intellettuali dati dalla Tavola della Longitudine, imposta dal Parlamento. Idee contro idee. Non importava quale idea fosse migliore, ma quante persone ci credevano.

Harrison, convinto del fatto che la sua idea avrebbe funzionato, andò a Londra e si apprestò a costruire il suo primo orologio marino. Nel 1727 ne costruì uno con un pendolo a "graticola" che era composto di nove aste alternate in acciaio e ottone che eliminavano gli effetti di aumento di temperatura all'interno del meccanismo dell'orologio. Nei decenni che seguirono, questo meccanismo interno venne utilizzato per costruire quattro orologi, ciascuno dei quali doveva risolvere il problema della longitudine. Dal 1762, al termine di un viaggio per mare durato 147 giorni, H4 aveva perso soltanto 1 minuto e 55 secondi; si trattava forse di uno dei dispositivi più complessi per l'epoca, se non uno dei più sottilmente influente. Ha imposto il "tono" del tempo per svariati secoli successivi. Mixate il suono dei meccanismi di questo orologio con il suono degli orologi atomici a base di particelle di cesio che negli Stati Uniti vengono usati per standardizzare il tempo di Internet e tutti gli aspetti della modernità sul sistema di base del tempo, e otterrete una scultura sociale enorme. Il ritmo, dopo tutto, può

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

essere sia visibile che invisibile, e questa la traccia sonora per una differente tipologia di "ordine del mondo"²².

Una Musica che risuoni nei fiordi della teatralità attraverso una mappatura sonora delle atemporalità e delle affettazioni tragiche del Teatro. Questa appare come una soluzione, il Teatro non entra in comunione con la Musica se quest'ultima non fa i conti con il Tempo.

4. A-tempo tragico musicale

La Musica deve soppiantarlo, eliminarlo, tagliare le corde che lo tengono legato ad esso. Euripide sapeva bene che l'archetipo del tragico nel mondo ellenico, ma oggi è ancora più vero, sta nella battaglia impari ma inevitabile contro la temporalità. Gli antichi greci avevano due parole per il tempo, χρόνος (chronos) e καιρός (kairos). Mentre la prima si riferisce al tempo cronologico e sequenziale, la seconda significa "un tempo nel mezzo", un momento di un periodo di tempo indeterminato nel quale "qualcosa" di speciale accade. Il tragico sovverte e squarcia l'egida del *chronos* e muove i suoi millesimi tentacoli nella temporalità del *kairon*. La Tragedia è un *unicum*, un atto speciale, che appare come *kairon* e si perpetua nel *chronos*. Per questa sua natura, di atto unico che si perpetua immutabile nel tempo, il "tragico" è per elezione il monito per eccellenza. Medea, per esempio, in quanto *kairos* drammaturgico, rende ostaggio per sempre l'Occidente di una precisa direzione dello sguardo. Per questo va vista come

²² Una buona discussione sull'impatto degli orologi di Harrison può essere trovata nel testo di DAVA SOBOEL (1995) *The Story of a Lone Genius Who Solved the Greatest Scientific Problem of His Time*, Londra: Penguin.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

precisa euristica del visivo. Dopo Medea, non possiamo più distogliere le nostre vite dall'infinita voragine, nel centro preciso della nostra anima, che si apre verso lo Stinge, il "fiume dell'odio". È un apparato ottico perfetto, una specie di obiettivo mobile puntato verso il lato più oscuro dell'umano. Medea veste i panni dell'antieroe che non combatte per un futuro migliore, ma affinché il presente si mantenga nel futuro.

Nel Nuovo Testamento *kairos* significa "il tempo designato nello scopo di Dio", nel testo di Euripide il tempo, come lo scopo di Dio, viene spaginato dal libro e fissato come una nota a margine, un ipertesto che percorre la trama svincolando ogni grumo di senso dalle trappole temporali passato/presente/futuro. Questo è l'incarnato della Tragedia, la fuoriuscita del tempo inteso come scorrimento – i protagonisti sono impossibilitati di sfuggire alla sorte che li attende, rimangono paralizzati all'azione per mancanza di tempo in quanto fuori dal tempo. Non possono né morire, né vivere ma solo "sovravivere", vivere "sopra" la vita, in un oltrepassamento che è una stasi abbacinante. La tragedia di Medea, in quanto atto Tragico, non può essere richiamata alla memoria, né posticipata, né tantomeno attualizzata.

Tutto ciò che riguarda il Tempo, o un Era, non riguarda il Tragico. Come la vista, ma anche tutti gli altri sensi, che è una apertura fenomenologica acronica, il tragico non accade perché è già accaduto da sempre e per sempre accade e accadrà. Il Teatro, per quanto ne vogliono i registi contemporanei, non è attuale, quindi non è attualizzabile, non vede niente nel contemporaneo, non spiega niente, ma è semplicemente eterno. Non c'è movimento nel tragico, perché tutto sta per sgretolarsi, frantumarsi, precipitare in un rudere o in una rovina. «Un battito di

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

ciglia, mi capita spesso di pensare, e di un'intera epoca, non c'è più traccia»²³, dice W.G. Sebald. «Adesso non c'è più nulla, non c'è più nessuno». 24 Dappertutto non c'è che morte; e la morte non si trasforma mai, come nel messaggio cristiano, in rinascita e resurrezione. «In verità, in verità vi dico - aveva annunciato Gesù Cristo a Giovanni -: se il chicco di grano caduto in terra non muore, rimane solo; se invece muore, porta molto frutto». 25 La Musica e il Teatro se voglio essere un corpo solo in scena devono vivere della fruttuosità di questo fuori dal tempo che solo il tragico sa donare. Ma non bisogna dimenticare, pero, che dobbiamo restare ancorati alla contemporaneità, al fabbisogno di concretezza temporale del quotidiano – rendere attuale oggi qualcosa che lo è stato nel passato – senza correre il rischio di trasformare il tragico, con la sua anacronia, in un susseguirsi di fatti che equipara la trama, svuotandola, allo storytelling di uno sceneggiato televisivo. Come diceva Henri Lefebvre, nel suo classico del 1974 The Production of Space: «L'inventività del corpo non ha bisogno di dimostrazione, la rivela il corpo di per se stesso, e la dispiega nello spazio. I ritmi in tutta la loro molteplicità penetrano gli uni negli altri. Nel corpo intorno ad esso, come una superficie di un corpo d'acqua, i ritmi stanno sempre attraversando e riattraversando, sovrapponendosi l'uno all'altro, perennemente destinati allo spazio». ²⁶

²³ Cfr. SEBALD, W. G. (2004) *Storia naturale della distruzione*, trad. it. A. Vigliani, Milano: Adelphi, p. 67.

²⁴ Ibid.

²⁵ *Ivi*, p. 68.

²⁶ Cfr. LEFEBVRE, H. (2018) La produzione dello spazio, Milano: Pgreco, pp. 206-207.

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. W. (2002) *La filosofia della musica moderna*, trad. it. G. Manzoni, Torino: Einaudi;

ADORNO, T. W. (2012) Long play e altri volteggi della puntina, trad. it. M. Carboni, Roma: Castelvecchi;

ARTAUD, A. (2000) Il teatro e il suo doppio, trad. it. G. Marchi, Torino: Einaudi;

BATTELLE, J. (2006) Google e gli altri. Come hanno trasformato la nostra cultura e riscritto le regole del business, Milano: Raffaello Cortina;

BAUDRILLARD, J. (1996) *Il delitto perfetto. La televisione ha ucciso la realtà?*, trad. it. di G. Piana, Milano: Raffaello Cortina Editore;

BERMAN, M. (2012) Tutto ciò che è solido svanisce nell'aria. L'esperienza della modernità, trad. it. V. Lalli, Bologna: Il Mulino;

BOHM, D. (1994) Tought as a System, Oxford: Routledge;

CAGE, J. (2017) Musicage. Conversazione con Joan Retallack, trad. it. L. Fusari, Milano: Il Saggiatore;

CASTELLUCCI, C. (2009) *Dall'ipertesto al Web. Storia culturale dell'informatica*, Bari: Laterza;

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

CURTIS, W. J. (2006) *L' architettura moderna dal 1900*, trad. it. A. B. Rodriquez C. Rodriquez, Milano: Phaidon;

D'AMATO, A. (2005) Storia del design, Milano: Bruno Mondadori;

DELEUZE G. - GUATTARI F. (2017) *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, trad. it. G. Passerone, Napoli: Orthotes;

DOMINGOS, P. (2016) L'algoritmo definitivo. La macchina che impara da sola e il future del nostro mondo, Torino: Bollati Boringhieri;

DUCHAMP, M. (2009) Ingegnere del tempo perduto. Conversazione con Pierre Cabanne, trad. it. A. Tizzo, Milano: Abscondita;

GIGLIOLI, D. (2014) Critica della vittima, Milano: Nottetempo;

GRAVES, R. (2016) Il Vello d'Oro, trad. it. di F. Antonini, Milano: Longanesi;

LEFEBVRE, H. (2018) *La produzione dello spazio*, Milano: Pgreco;

Lèvy, P. (1997) *Il virtuale*, trad. it. M. Colò M. Di Sopra, Milano: Raffaello Cortina;

MERTON, T. (2010) The Ecological Thought, Harvard University Press 2010;

MORTON, T. (2018) *Iperoggetti. Filosofia ed ecologia dopo la fine del mondo*, trad. it. di V. Santarcangelo, Roma: Nero;

Traslation
Map/Mappa di
Trasferimento/
Traslazione/
Listening
Post/Post
d'Ascolto di
Luigi Furno

SEBALD, W. G. (2004) *Storia naturale della distruzione*, trad. it. A. Vigliani, Milano: Adelphi;

SOBOEL D. (1995) The Story of a Lone Genius Who Solved the Greatest Scientific Problem of His Time, Londra: Penguin;

SYLVESTER, D. (2012) John Cage, trad. it. L. Fusari, Roma: Castelvecchi;

Wolf, C. (1999) L'altra Medea, trad. it. A. Raja, Roma: Edizioni e/o.

Abstract [d.a.t.]

JOHN ZORN (2016-2018) BY MATHIEU AMALRIC

JOHN ZORN (2016-2018) DI MATHIEU AMALRIC

SERGIO SOZZO

Abstract (IT): La storica manifestazione Jazz em Agosto di Lisbona ha offerto

quest'estate, nella sua John Zorn Special Edition, l'anteprima europea dell'ultimo

documentario-flusso dell'attore e regista francese Mathieu Amalric, offrendo la

possibilità di scoprire tanto il compositore americano quanto il regista francese

pluripremiato anche come documentarista. Il presente contributo ne ricostruisce la

genesi dell'opera attraverso l'intreccio tra ricerche d'archivio e pratiche

cinematografiche.

Abstract (EN): The John Zorn Special Edition of the historic event Jazz em

August, in Lisbon, offered the chance to participate in the European preview of the

latest documentary by French actor and director Mathieu Amalric. This

contribution reconstructs the genesis of the work through archival research and

cinematographic practices.

Keywords: Amalric, Zorn, Sentiri Selvaggi, cinema

[divulgazioneaudiotestuale]

NUMERO 3

JOHN ZORN (2016 – 2018),

DI MATHIEU AMALRIC

SERGIO SOZZO

The Book Beriah

Music is about people for me. It's not about sounds. It's about people; it's about putting people into challenging situations. And for me, challenges are opportunities.¹

Prima dei due tentativi operati da Mathieu Amalric, il principale testo documentaristico disponibile sul deus ex-machina della scena downtown dell'avanguardia newyorkese era <u>A Bookshelf on Top of the Sky: 12 Stories About John Zorn</u>, concluso da Claudia Heuermann nel 2004 dopo un decennio passato a pedinare il sassofonista nel periodo in cui la mitologia zorniana compie

¹ ZORN, J., intervista del settembre 2013 con Terry Gross per il programma radiofonico Fresh Air del canale NPR, disponibile in podcast al seguente <u>link</u>.

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

il salto in avanti più importante, quello il cui l'enfant prodige dei Naked City pone le fondamenta del "sistema" Masada. La missione, ovvero, di riattraversare il canone ascetico e musicale della tradizione ebraica attraverso gli stilemi free e post-moderni più scalmanati, per rifondare una sorta di repertorio infinito che tenesse insieme cabala e muzak, attitudini popolari e rigore accademico. Un archivio che è appena giunto al terzo capitolo, il <u>Book Beriah</u>, 92 nuove composizioni affidate a 11 diversi ensemble, con cui Zorn si assicura di tenere salda e contenta la sua fanbase, e di cui Amalric riprende le sedute di registrazione, con una libertà d'azione e movimento che era stata invece in diverse maniere negata a Heuermann.

La documentarista aveva infatti condiviso il destino di decine di collaboratori di Zorn, ovvero quello di diventare in sostanza vittima più che fiancheggiatrice di una personalità geniale che detta tempi, modalità e confini delle sue propaggini veicolate dagli altri. Heuermann optava nel suo film per una scansione episodica, non lineare né cronologica, che cercava di restituire al montaggio l'esplosione ultra-frammentaria dei game pieces di Zorn, ovvero quel sistema di regole e segnali con cui il compositore si diverte a far impazzire i suoi musicisti spezzando continuamente e senza pietà il flusso dell'improvvisazione. Una modalità che Zorn ha mutuato dall'analisi attenta delle musiche per cartoni animati, e in generale di tutto lo zapping della musica di consumo che circonda i nostri ascolti distratti, nell'intento di innalzarne la materia "bassa" al rango dello sperimentalismo radicale. Durante il programma di Jazz em Agosto 2018 a Lisbona negli spazi della straordinaria Fondazione Gulbenkian, dove il documentario di Mathieu Amalric ha avuto la sua prima europea, la conduction di Zorn si è potuta osservare sull'infuocato set del trio Asmodeus (Marc Ribot, Trevor Dunn, Kenny Grohowski), una formazione puramente rock di chitarra elettrica-basso-batteria trasformata, dalle indicazioni perentorie e improvvise dei

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

gesti del compositore sul palco, in una continua reinvenzione delle possibilità abrasive di un power trio dal sound ultra-distorto.

È un po' quello che succede proprio nel film di Amalric²: con alle spalle un'attività registica sempre più interessante e imprevedibile, l'attore francese opta infatti per una cadenza volutamente infinita e indefinita di flusso per raccontare l'attività di uno Zorn nel periodo dei suoi 60 anni. John Zorn (2016 – 2018) è il seguito di un primo esperimento, che copriva invece l'arco 2010 – 2017. La formula è quella del backstage, un dietro le quinte tra studi di registrazione, performance newyorkesi e maratone musicali in giro per l'Europa, una nuova tournée per Amalric, quasi a riprendere il mood del suo film da regista più celebre, per l'appunto il meraviglioso Tournée del 2010. A Lisbona la proiezione del documentario è avvenuta alla presenza dell'autore, di John Zorn, e di molti dei musicisti che attraversano le immagini dell'opera.

Bagatelles

When I'm writing, sometimes it gets to that place where I feel like the piece is writing itself and I'm trying not to get in the way. ³

² Si veda anche l'intervista di SPINIELLO, A. – SOZZO, S. (2015) *Dietro le quinte. Conversazione con Mathieu Almaric*, Sentieri Selvaggi: Roma, pp. 14-30 disponibile al seguente link.

³ ZORN, J., intervista di Michael Goldberg per BOMB Magazine, luglio 2002, consultabile al seguente <u>link</u>.

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

Le pulsazioni che il film di Amalric restituisce sono decisamente diverse dall'isteria che sosteneva le 12 stories di Heuermann, e i motivi sono vari – primo tra tutti, quello che viene esplicitato in una battuta rubata da Marc Ribot, il fedelissimo chitarrista di Zorn sin dagli anni '90: "da quando John ha iniziato a lavorare con persone che sanno davvero leggere uno spartito, per noi è diventato un incubo". Ribot sbotta nella confessione davanti alla mdp mentre, strumento tra le mani, sta cercando di decifrare il pentagramma di una delle impervie Bagatelles, l'ultimo ciclo di composizioni zorniane, 300 brani di spigolosissima sfida all'esecutore, costruiti dal sassofonista per essere eseguiti nelle formazioni più varie e negli stili più disparati. Questa è una delle questioni principali che il lavoro di Amalric impatta nei suoi 60 minuti di flusso di immagini, in buona parte catturate tra le prove e le prime esecuzioni dal vivo proprio delle Bagatelles. C'è un'intera generazione di complici del musicista, nomi oramai leggendari come Ribot, Dave Douglas, Kenny Wollesen, Cyro Baptista, John Medeski, che oggi si deve confrontare con la mostruosa preparazione e i super-poteri di giovani solisti dalle capacità disumane, astri nascenti e già fulgidissimi come Julian Lage e Tyshawn Sorey che Zorn ha introdotto nel suo circolo iniziatico, e che Amalric immortala al picco della concentrazione (mentre i veterani cazzeggiano al ristorante). Quello che per il gruppo originario di accoliti aveva a che fare con lo spirito comunitario e di fortissima appartenenza nel partecipare quotidianamente al rituale sorgivo del suonare e creare in una sorta di connessione elettiva, per i giovani sembra essere diventato soprattutto un incitamento continuo a padroneggiare le forme di questa musica per poterla espugnare. A Lisbona, durante Jazz em Agosto, la testimonianza evidente di questa distanza si è resa percepibile durante la serata aperta dal quartetto guidato da due star odierne della chitarra elettrica arzigogolata come Mary Halvorson e Miles Okazaki, e chiusa da una performance di purissima fratellanza musicale e spirituale dell'originale quartetto Masada, con Zorn stesso al sax. Nel confronto tra i due approcci (che pure lavoravano su materiale comune, ovvero le composizioni dei primi due

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

volumi dei Book of Angels), l'ascoltatore era davvero portato a riflettere, recuperando una lucidissima dichiarazione recente della batterista e compositrice Allison Miller, su

...the value of space in music. I love space. That's one of the problems that I have with a lot of modern jazz records: there's no space. You can't breathe. Everything is so metronomically perfect and dense. That's not my thing.⁴ (3)

C'è un'urgenza che sembra essersi perduta, e in qualche maniera le Bagatelles, con le loro strutture intricate e la tensione costante, appaiono come una risposta di Zorn a chi considera la sua produzione attuale come oramai accessoria, quasi pittoresca in confronto alle dinamiche contemporanee del jazz e del giro dell'avanguardia, che ha i suoi nuovi guru negli scientificissimi Vijay Iyer o Kate Gentile. D'altra parte, più volte Amalric fa nel film il parallelismo tra la scrittura zorniana e i geroglifici, una lingua inaccessibile, intraducibile e fortemente autoreferenziale – e infatti per tutta l'opera le chiavi di interpretazione non ci vengono date né dalla voce over di un narratore né da interviste o chiacchierate con i protagonisti. Amalric rifugge dall'intero armamentario per affidare la traduzione delle immagini unicamente a sparute citazioni zorniane che appaiono trascritte sullo schermo ad intervalli regolari. In coda alla proiezione di John Zorn (2016 – 2018), il pianista Stephen Gosling (un altro dei volti che conosciamo nel documentario) e la soprano Barbara Hannigan, nella loro spigolosa esecuzione del ciclo zorniano Jumalattaret, basato sui versi del poema epico finlandese dei primi

⁴ MILLER, A., intervista di Bobby Reed per Downbeat Magazine, maggio 2016, disponibile al seguente <u>link</u>.

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

dell'800, Kalevala, hanno dato una dimostrazione proprio di questa bolla oramai inscalfibile, con l'ennesimo tour de force di extended techniques per voce rantolante e pianoforte abusato con violenza e subito dopo accarezzato come un carillon.

The Hermetic Organ

I don't ascribe to the idea of the ivory tower composer who sits alone in a room composing his masterpieces and then comes down from Mount Sinai with the tablets. It doesn't work like that. The job of a composer is putting something down on a piece of paper that will inspire the person who's playing.⁵

Questo ci porta al tema cardine e più doloroso del film, che è inequivocabilmente la solitudine: spesso, Amalric riprende Zorn tenendosi nascosto dietro l'uscio di una porta socchiusa, quasi che quello sia il varco massimo permessogli dal compositore per spiare nel suo mondo invalicabile. Il musicista altre volte è al buio, illuminato solo da una lampadina mentre corregge le ultime composizioni per il gruppo di archi JACK Quartet. Le improvvisazioni per organo sacro, chiamate Hermetic Organ, a cui il musicista si dedica negli ultimi anni, di cui una apre e chiude il film di Amalric, raccontano proprio del processo solitario e tutto chiuso in sé stesso con cui l'universo zorniano si propaga ormai in questa fase di metà anni 2010 (basta dare un'occhiata alle ultime sortite pubblicate dalla sua

⁵ ZORN, J. articolo di Ben Sisario per il New York Times, luglio 2013: Turning 60, John Zorn Sees His Eclecticism as a Musical Norm, disponibile al seguente <u>link</u>.

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

etichetta Tzadik, che sono in sostanza tre registrazioni per solo sassofono in cui il musicista recupera il brutale approccio allo strumento che lo rese celebre agli esordi, The classic guide to strategy vol. 4, Urmuz Epigrams e In a convex mirror).

L'artista è solo, l'atto di creazione ha una forza che non si origina più dal caos delle strade del Lower East Side come fu nella genesi di questo intero movimento (benissimo lo racconta un altro documentario sulla "scena", Marc Ribot: La corde perdue, di Anaïs Prosaïc, 2007), ma da una fertilità che è puramente intellettuale: è qui il collegamento forte con l'animo e lo sguardo di Mathieu Amalric, che è solito confondere puntualmente nelle sue opere dietro la mdp intimo e pubblico, finzione e confessione, racconto e sensazione. Amalric e Zorn, che insieme hanno lavorato all'opera Rimbaud (2012), spartiscono una timidezza che diventa introversione, la dedizione assoluta e straziante verso un'arte che in fin dei conti è possibile condividere e spiegare solo fino a un certo punto. Amalric compie con Zorn un'operazione simile e opposta a quella fatta con il fumettista Joann Sfar per il documentario del 2011, sembra non volersi mettere in scena in prima persona ma le dichiarazioni sincere e personali di Zorn che leggiamo impresse sulle immagini, su temi come creatività e linguaggio, all'inizio potrebbero tranquillamente essere scambiate per concetti espressi dallo stesso Amalric. D'altra parte, nel suo ultimo film di finzione da regista, Barbara del 2017 (un altro racconto musicale, sulla famosa pop-star francese), ad un certo punto qualcuno chiede a Mathieu, che interpreta anche il ruolo del regista di un documentario sulla cantante, se ha intenzione di fare un film su Barbara o su se stesso. E lui risponde: "alla fine, che differenza fa?"

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

JOHN ZORN

John Zorn (2 settembre 1953) è un produttore, compositore e multistrumentista newyorkese. Zorn balza all'attenzione di pubblico e critica a cavallo tra gli anni '80 e i '90 per la feroce tecnica di approccio al sax alto in album che frullano insieme musica da film, jazz, metal estremo, punk, japanoise e pratiche combinatorie care alle avanguardie (in progetti come Cobra, Painkiller, Naked City). Da Kristallnacht (1993) in poi dà vita al movimento della Radical Jewish Culture, una delle esperienze centrali della scena jazzistica del decennio. Ne fanno parte le registrazioni con il quartetto Masada, e tutta una serie di incisioni basate sulla rivisitazione, in chiave free, surf, jazz rock e world music, della tradizione musicale ebraica che Zorn raccoglie sotto la sua etichetta Tzadik. Album eseguiti da un fedele gruppo di musicisti, in larga parte newyorkesi anch'essi, con cui l'autore contribuisce a rendere riconoscibile e caratteristico il proprio sound. Negli anni 2000 dirada la propria attività al sassofono preferendo dedicarsi al ruolo di compositore e conductor, mentre approfondisce la produzione di partiture di musica contemporanea per orchestra, cori, archi, pianoforte. E' il direttore artistico dello Stone, club di musica dal vivo che ha recentemente cambiato sede da Alphabet City al Greenwich Village, a Manhattan.

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

MATHIEU AMALRIC

Mathieu Amalric (25 ottobre 1965) è un attore e registra francese, nato in un sobborgo di Parigi da due giornalisti di Le Monde. E' legato professionalmente ad alcune collaborazioni ritornanti con i cineasti francesi della sua generazione, che lo portano a vincere più volte il Prix César, come quella con Arnaud Desplechin (Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle), I re e la regina, Racconto di Natale, Jimmy P, I miei giorni più belli, I fantasmi d'Ismael). Interprete dalla fisicità inconfondibile e dalla caratteristica recitazione isterica, è noto al grande pubblico per le partecipazioni hollywoodiane in ruoli come quello del maggiordomo in Grand Budapest Hotel di Wes Anderson, il villain di James Bond in 007 – Quantum of Solace, l'informatore francese in Munich di Steven Spielberg, e il protagonista in pseudocoma di Lo scafandro e la farfalla di Julian Schnabel. Dietro la macchina da presa, Amalric si divide tra documentari, cortometraggi, e alcuni titoli di importante successo festivaliero come Le Stade de Wimbledon, interpretato dall'ex-moglie Jeanne Balibar e selezionato a Locarno e Rotterdam, e come il trittico presentato a Cannes: Tournée (vincitore della Palma alla Migliore Regia), La chambre bleue (da Georges Simenon), Barbara (ancora con Balibar, che per l'interpretazione ha vinto il premio César).

John Zorn (2016 – 2018), di Mathieu Amalric di Sergio Sozzo

SITOGRAFIA

MILLER, A. (2016) intervista di Bobby Reed per Downbeat Magazine, disponibile al <u>link;</u>

SPINIELLO, A. – SOZZO, S. (2015) *Dietro le quinte. Conversazione con Mathieu Almaric*, Sentieri Selvaggi: Roma, pp. 14-30 disponibile al seguente <u>link</u>;

ZORN, J. (2013) intervista con Terry Gross per il programma radiofonico Fresh Air del canale NPR, disponibile in podcast al <u>link;</u>

ZORN, J. (2002) intervista di Michael Goldberg per BOMB Magazine, consultabile al link;

ZORN, J. (2013), articolo di Ben Sisario per il New York Times, luglio 2013: Turning 60, John Zorn Sees His Eclecticism as a Musical Norm, disponibile al <u>link</u>.

[d.a.t.] Abstract

ELEM - ELECTRONIC FREE FORM IMPROVISATION – MULTIMEDIA PROJECT

ELEM - ELECTRONIC FREE FORM IMPROVISATION – PROGETTO MULTIMEDIALE

LOREDANA ANTONELLI, FABRIZIO ELVETICO, MARCO MESSINA

Abstract (IT): In una delle tante serate di supporto politico, il coinvolgimento in un'improvvisazione electro-visual per una formazione estemporanea composta da Marco Messina, Fabrizio Elvetico, Emanuele Errante alle macchine sonore e al proiettore Loredana Antonelli vide la nascita del progetto intitolato ELEM in un impeto di fantasia attingendo alle iniziali dei nomi: ELEM è infatti un acronimo. Il progetto fin da subito espresse la propria peculiarità e la propria natura multimediale e sinestetica: ELEM quindi non è "solo" un progetto musicale, ma un progetto multimediale di sperimentazione elettronica e d'improvvisazione dal vivo.

Abstract (EN):

In one of the many evenings of political support, the involvement in an electrovisual improvisation of Marco Messina, Fabrizio Elvetico, Emanuele Errante (sound machines), and Loredana Antonelli (projector) began the starting stage of the ELEM project. ELEM is not "only" a musical project, but a multimedia project of electronic experimentation and live improvisation.

Keywords: electroacustic music, improvvisation, multimedia project, visual and sound design.

ELEM – ELECTRONIC FREE FORM IMPROVISATION,

UN PROGETTO MULTIMEDIALE A CURA DI

LOREDANA ANTONELLI (VISUALS E MICROFILM),

FABRIZIO ELVETICO E MARCO MESSINA (ELECTRONICS)



[Fig. 1 - da sx Marco Messina, Loredana Antonelli e Fabrizio Elvetico. ph. @Sabrina Cirillo]

Nell'autunno del 2012 furono organizzati una serie di concerti a supporto della comunità di cittadini e lavoratori dello spettacolo, che nell'ex asilo Filangieri di Napoli aveva stabilito la propria sede nonché lo spazio per la propria azione politica.

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

In una delle tante serate di supporto, tra un volantino per il referendum dell'acqua pubblica, una poetica pasta e fagioli sapientemente preparata dal collettivo della ragnatela, incontri e scontri umani e una delle peggiori birre mai spillate nel centro storico di Napoli, ci ritrovammo coinvolti in un'improvvisazione electro-visual in una formazione estemporanea composta da Marco Messina, Fabrizio Elvetico, Emanuele Errante alle macchine sonore e al proiettore Loredana Antonelli. Il progetto nacque quella sera e decidemmo di chiamarlo ELEM in un impeto di fantasia attingendo alle iniziali dei nostri nomi: ELEM è infatti un acronimo. Il progetto fin da subito espresse la propria peculiarità e la propria natura multimediale e sinestetica: ELEM quindi non è "solo" un progetto musicale, ma un progetto multimediale di sperimentazione elettronica e d'improvvisazione dal vivo.



[Fig. 2 - un momento dal live di ELEM a Unibeat Festival]

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

Nel 2015 esce la prima release della band. Si tratta di un Ep eponimo che ben rappresenta dal punto di vista musicale il primo periodo del gruppo. L'EP è una selezione di materiale sonoro raccolto durante le prime registrazioni d'improvvisazione e i primi live set del gruppo. Sui pattern ritmici di Marco Messina e di Fabrizio Elvetico si innervano i campioni *suonati* da quest'ultimo, che dialogano con le variazioni prodotte dal primo e con le texture prodotte da Emanuele Errante. Per quanto raramente si esca fuori dal seminato di una pulsazione *semplice*, questa è comunque articolata in maniera complessa e calata dentro un flusso continuamente cangiante: gli scenari sonori si avvicendano passando l'uno nell'altro in un gioco di pieni e di vuoti in cui sono sostanzialmente assenti figure melodiche guida, se non fortemente frammentate.



[Fig. 3 - dalla release party di ELEM ph. ©Sabrina Merolla]

Installazione video di Loredana Antonelli. Tecnica: video generativi proiettati su 10 velatini 10mt x 5mt ca. Installazione realizzata con il supporto tecnico di Javier Montenegro de Huerta e dell'asilo – comunità dei lavoratori dell'immateriale e dello spettacolo di Napoli.

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

Lo stesso approccio compositivo è adottato da Loredana Antonelli per tutta la parte visiva del progetto: sia per i microfilm realizzati per l'EP eponimo e poi per l'LP Godere Operaio, sia per tutta la sezione live visual e installativa dei concerti. Solo in uno dei quattro pezzi si assiste a una regolarità strofica e a una godibilità più diretta, che si affida tuttavia non all'invenzione ex novo di melodie - come se fosse, questa, un'azione non più praticabile per un compositore - bensì alla ricontestualizzazione di linee preesistenti, prelevate in maggioranza dal repertorio della musica orchestrale del '900. E' questo il caso di Naples Western Gambia. Un brano che anche nella versione filmica manterrà un taglio strettamente narrativo e lineare distinguendosi dagli altri microfilm realizzati per l'EP, che possiedono un taglio free-form, curvilineo e asincrono coerente con le altre tracce audio.

(volta pagina)

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 4 - screenshot dal microfilm di ELEM - Naples Western Gambia. Filmato full hd digitale B&N]

Naples Western Gambia è stato realizzato in collaborazione con alcuni artisti dell'ex asilo Filangieri e gli atleti di ginnastica artistica del centro polisportivo No limits. È un microfilm girato in digitale in bianco e nero che si ispira al Cavallo di Torino di Béla Tarr e al quadro di Vincent Van Gogh, I mangiatori di patate. La storia narra di una famiglia molto numerosa e assediata da una spaventosa recessione. Siamo in un'epoca e in un luogo non ben definiti. Le donne di casa, esasperate dalla brutalità del padre di famiglia, decidono di avvelenarlo con un sotterfugio per poi liberarsene in fretta seppellendolo alla buona nell'orto di fronte casa. La storia si svolge davanti agli occhi di una neonata, l'ultima donna arrivata in casa, i cui occhi fanno da specchio a una realtà dura e allucinata.

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 5.1 - screenshot dal microfilm di ELEM - Sex Sharing. Super 8 digitalizzato]

Sex Sharing è un filmato in pellicola super8 trovato per caso in un archivio privato. Quello che in origine doveva essere un soft porno da home video è diventato un microfilm sulle fantasie sessuali di una coppia nel giorno del loro matrimonio. La struttura del video, ciclica e morbosa, esalta la progressione erotica e ritmica delle immagini e del suono.



[Fig. 5.2 - screenshot dal microfilm di ELEM - Sex Sharing. Super 8 digitalizzato]

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

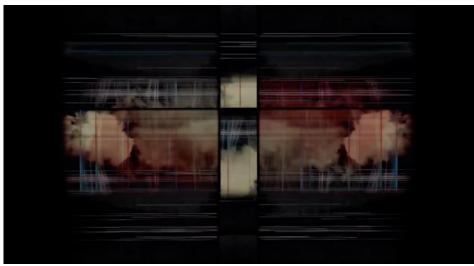
Different Masks è un video autoprodotto girato con il supporto dell'Accademia di Belle Arti di Napoli, del prof. Cesare Accetta e dell'ex Asilo Filangieri, e con Sonia Totaro, performer del video. L'opera è un omaggio al cinema muto in bianco e nero e ai padri del cinema russo, è un lavoro che sperimenta in modo spurio e frammentario le possibilità del digitale (nelle riprese ma sopratutto nell'editing). Le riprese sono intrecciate a materiale dei primi live visual di ELEM, per cui le immagini figurative sono intervallate da inserti di video generativi.



[Fig. 6 - screenshot dal microfilm di ELEM - Different Masks. Filmato full hd digitale B&N]

Notturno è un video generativo editato. I contenuti del video sono un *mash up* di collage fotografici risalenti all'inizio del '900 con immagini pittoriche e grafiche digitali realizzate per i live visual di ELEM.

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 7 - una fan con la t-shirt di Godere Operaio che saluta i "colleghi" nel mondo]

I tre anni tra l'EP e l'LP trascorrono tra numerosi live e sessioni in studio, e vedono l'abbandono della formazione da parte di Emanuele Errante, che sceglie di tornare a dedicarsi a tempo pieno ai suoi progetti solisti, pur dando ancora un contributo fondamentale alla scrittura dell'album.



[Fig. 8 - La vecchia formazione di ELEM durante un live a Roma. ph.©Fabiana Saliceto]

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

Nel 2017 esce "Godere operaio" il primo full lenght della band con la Mahana Bay Label di Lione. Il *concept* prende lentamente forma a partire da un filmato del 1977 scovato in rete. In questo si vede e si sente Gandalf il Viola - esponente degli Indiani Metropolitani, l'ala libertaria e creativa del Movimento politico italiano della seconda metà degli anni '70 - che trasforma provocatoriamente i nomi delle organizzazioni politiche dell'epoca: Potere Operaio diventa *Godere Operaio*; Brigate Rosse cambiano in *Risate Rosse*; Movimento Studentesco si trasforma in *Godimento Studentesco*. Tutto ciò come contestazione nei confronti di un pietrificato segretario della FGCI, il giovanissimo Massimo D'Alema.



[Fig. 9 - logo e cover album dell'LP Godere Operaio. Art work: Luca Serafino]

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

Nella title track dell'album *Godere Operaio*, intorno al campionamento di quella voce viene costruito un ambiente sonoro scuro e teso, una lenta processione intessuta di campionamenti prelevati da musiche di Webern e Stravinskij. Così quando appare nel vuoto la voce di Gandalf il Viola, la sua ironia sembra trasfigurarsi in un'inquietante lontananza, quasi a rappresentare la perdita di una stagione politica irripetibile e il percorso involutivo che ne ha causato la cancellazione dalla memoria collettiva. Contribuisce a dare forma a questa atmosfera la chitarra tagliente di Mimmo Fusco, primo di una serie di musicisti ospiti: le *features*, assieme all'uso di voci di varia provenienza, saranno il tratto distintivo dell'intero album. Nel finale, in un crescendo di tensione attraversato dal rumore di scontri tra manifestanti e polizia, appare il coro di *Tout le monde déteste la police*, usato a Parigi durante un corteo di alcuni anni fa, che dal vivo si scontra con una minacciosa linea di bassi orchestrali: sono passati quarant'anni dal *Godere Operaio* degli Indiani Metropolitani e quell'ironia non è più praticabile, restano solo le tinte fosche di un futuro catastrofico.

If I can't dance it's not my revolution: questa frase di Emma Goldman - anarchica, femminista, saggista e filosofa statunitense - parafrasata e stampata in bella evidenza sulla copertina del disco, è rappresentativa proprio dell'idea di fondo che guida il lavoro di ELEM: esistono due piani di lettura, uno viscerale e godibile che ne veicola un altro, più sperimentale e talvolta ostico. I due piani sono interdipendenti e necessari l'uno all'altro, dando forma a una tensione verso un piacere consapevole. L'uso della voce trova senso, nel dare ulteriore spinta in direzione politica al lavoro, ancora molto attuale. Anche la qualità musicale esalta il forte potere di suggestione.

A questo punto diventava inevitabile moltiplicare le ricerche di altre voci iconiche e rappresentative delle molteplici sfumature del discorso politico. Quella

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

di Jello Biafra, per esempio, che in uno spettacolare *solo* descrive la follia della propaganda americana durante la Guerra del Golfo del '91, viene reinterpretata in chiave dance in *Die for Oil*, e partecipa allo scontro tra *cassa dritta* e frammenti melodici presi da *Chronochromie* di Olivier Messiaen. È questo uno dei casi più emblematici della tensione comunicativa messa in campo dagli ELEM: «troviamo che [l'espressione del pensiero politico] possa contenere un potenziale di suggestione che va al di là del messaggio specifico, e che può interagire con l'espressione artistica generando corto circuiti interessanti. Che è poi la cosa che, di questi tempi, ci interessa di più e che può dare un contributo, per quanto piccolo, al risveglio delle coscienze" laddove "la discussione politica negli ultimi anni è diventata quasi inesistente e spesso fuorviata da notizie fasulle e finti argomenti che servono solo a distogliere l'attenzione dai problemi reali.»

La libertà con cui è stato possibile utilizzare la voce del frontman anarchico dei Dead Kennedys non è stata praticabile invece con quella di John Lydon, che fustiga la religione nell'omonimo pezzo dei Public Image Ltd. Marco Messina l'aveva campionata tanti anni fa con il suo Akai S950, e da allora aveva sempre desiderato trovare il contesto adatto per utilizzarla, per infine farla approdare nei live di ELEM. Nel disco invece, si è dovuto rinunciare al campione per ovvi motivi di copyright e il gruppo si è avvalso della validissima voce di Michelangelo Dalisi. Il pezzo è comunque un omaggio a un gruppo e a tutta una fulgida stagione del rock ai quali gli ELEM si sentono particolarmente affini: l'ammirazione profonda per quello che è stato il post punk e per la sua capacità di far viaggiare assieme piani diversi della comunicazione in altri tempi difficilmente conciliabili, non poteva non esprimersi proprio con una cover della band che aveva unito, come scrive Simon Reynolds, "una star planetaria e un chitarrista sperimentale".

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 10.1 - screenshot dal microfilm di ELEM - *Miroir*. Realizzato in collaborazione con l'asilo – ex asilo Filangieri di Napoli e artisti, attori, performers, danzatori in residenza e\o simpatizzanti del luogo]

Altre voci provengono da *Tout va bien* (in italiano, *Crepa padrone, tutto va bene*), un film ironico, brillante e grottesco sulla follia del potere e il complesso rapporto tra pubblico e privato diretto da Godard e Gorin nel 1972. La musica utilizza massicciamente frammenti di opere da camera con pianoforte di Anton Webern, nonché momenti rumoristici del film. Dalla pellicola si è preso ispirazione anche per la realizzazione del video di *Miroir*, che prova a riattualizzarne i contenuti. "Sebbene i termini della questione siano cambiati - precisa Loredana Antonelli - la sostanza delle tensioni sociali che muovono l'Europa contemporanea sono le stesse degli anni '70. Oggi come allora la sfera pubblica e privata si condizionano a vicenda e la sfida umana e sociale più alta resta quella di rendere possibile un mondo dove le relazioni umane, l'integrazione e l'espansione dell'individuo siano valori riconosciuti dalla politica."

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 10.2 - screenshot dal microfilm di ELEM - *Miroir*. Realizzato in collaborazione con l'asilo – ex asilo Filangieri di Napoli e artisti, attori, performers, danzatori in residenza e\o simpatizzanti del luogo]



[Fig. 10.3 - screenshot dal microfilm di ELEM - *Miroir*. Realizzato in collaborazione con l'asilo – ex asilo Filangieri di Napoli e artisti, attori, performers, danzatori in residenza e\o simpatizzanti del luogo]

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 10.4 - screenshot dal microfilm di ELEM - *Miroir*. Realizzato in collaborazione con l'asilo – ex asilo Filangieri di Napoli e artisti, attori, performers, danzatori in residenza e\o simpatizzanti del luogo]

Il cerchio dei punti di vista sulla politica si chiude con la *Theory* di *Godere Operaio*. Qui su un tessuto elettroacustico elaborato per una produzione teatrale nata sempre intorno all'Asilo Filangieri - *L'armata dei sonnambuli*, basata sul romanzo di WuMing - si dipana la voce di Silvia Corti aka Slavina. Il lungo discorso elaborato dalla nota *pornoattivista* romana attinge a testi di Max Weber, Kate Millett, Friederich Engels, Antonin Artaud, ma anche di Dolce & Gabbana, per abbracciare la sostanza di argomenti importanti e sempre molto attuali come dominio, sessimo e maschilismo. Il video di *Godere Operaio Theory* è un mash up di filmati d'archivio, super8 e 16mm sono filmati amatoriali, scene di gite fuori porta o di divertissement, giochi e momenti di svago in famiglia. I materiali sono stati rieditati trasformandoli in una storia in cui l'immagine stereotipata della donna, come angelo del focolare, detentrice della stabilità morale e affettiva del nucleo familiare, viene inclinata sottilmente da una certa indefinibile sensazione di scomodità, che viene solo suggerita dalla progressione della sequenza d'immagini.

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 11 - screenshot da Godere Operaio Theory. 16mm materiale d'archivio rieditato]

Il corpo non è esploso / esploderà / questa notte / improvvisamente / ad ora incerta: con questa frase di Artaud punteggiata da accordi desunti dal Requiem di Mozart si chiude l'album, in uno scenario desolante ma anche aperto a nuovi, imprevisti sviluppi. Intanto però abbiamo potuto ascoltare anche brani in cui tutto è affidato al solo suono, e che sono altrettanto rappresentativi della natura di ELEM, in cui su ritmiche che non lasciano tregua appaiono continuamente elementi terzi rappresentativi di un'attitudine onnivora in ambito musicale.

Non c'è genere o stile musicale che non possa essere interessante e che quindi non si presti a essere utilizzato per creare dei corto circuiti sonori con quel tipo di ritmica. Così, oltre ai frammenti di voci e di composizioni di autori del '900 storico, vengono utilizzati anche campionamenti da fonti del tutto disparate, dalle tammorre ai canti dei muezzin. In più, rispetto alla prima release, qui appaiono gli strumenti suonati: oltre al già citato Mimmo Fusco, partecipano tre membri degli

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

Slivovitz, Marcello Giannini, Pietro Santangelo e Vincenzo Lamagna con i quali si è creata un'ulteriore possibilità di stimolante interazione.



[Fig. 12 – screenshot di un live visual di ELEM live 2018]

L'improvvisazione è l'approccio che accomuna i live e il lavoro in studio. In tal senso l'improvvisazione è intesa come un sistema, una struttura, un canovaccio che viene rielaborato in chiave nuova durante le esibizioni dal vivo, ma i cui principi e i riferimenti determinano una zona franca dove è possibile creare liberamente.

Il principio improvvisativo accomuna l'aspetto sonoro e filmico del progetto. L'attitudine è la stessa ma i contenuti sono differenti: se da un lato si mescola suono, armonia e ritmo, dall'altro si manipola luce, colore e forma. Anche l'oscillare tra materiale analogico e digitale è un procedimento creativo adottato sia nella composizione sonora che nella composizione visiva, che a seconda dei

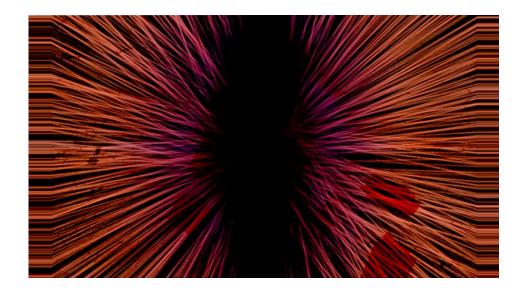
ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

casi può assumere la forma di un live visual o di un video musicale.

In sintesi l'approccio creativo di ELEM attinge indistintamente a materiale d'archivio, sia analogico, sia digitale, per manipolarlo e integrarlo con materiale originale creato in studio. Qualsiasi cosa che sia utile a un live o un disco di ELEM è inteso come organico al progetto, al di là della natura specifica del singolo contenuto impiegato. In questo senso per noi ogni contenuto è coerente al progetto se crea nuovo senso o dissonanza: digitale e analogico, astratto e figurativo, campionamenti e musica suonata dal vivo con strumenti reali, video generativi e film in pellicola, tutto si mescola e si integra...

Una voce registrata può essere messa in relazione con un'immagine figurativa, mentre un bordone può essere messo in relazione con immagini astratte o informali... La manipolazione del tempo nei live visuals di ELEM è uno dei metodi adottati più di frequente per suscitare una percezione sensoriale di tipo sinestetico in cui lo spettatore è indotto a percepire il suono e l'immagine come un'esperienza unificata e multisensoriale. Tale fenomeno si riesce ad ottenere grazie alla manipolazione temporale e sincronica delle immagini in relazione con il sonoro.

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina



[Fig. 13 - screenshot di un live visual di Loredana Antonelli per ELEM]

Il tempo dell'immagine può essere definito in base a dei parametri: quanto le immagini persistono sulla superficie di proiezione? Qual è la velocità interna dell'immagine? In ogni caso, in presenza di suoni e immagini i due fenomeni creano un dialogo: si può dire che l'immagine è in ogni caso in relazione con il suono e quindi il tipo di relazione tra suono e immagine è definito dal tempo.

Il tempo dell'immagine definisce i termini del rapporto suono-immagine.

Un'immagine può contenere in sé differenti velocità e risposte agli impulsi sonori: per questo motivo la relazione tra suono-immagine può essere di diversi tipi, può essere sincronica, ma anche asincrona o dissonante. In presenza di suono e immagine, persino l'assenza di risposta dell'immagine a un impulso sonoro può essere intesa come una possibile relazione. Sincrono, asincrono, dissonanza, assenza, sono tutte possibili qualità di relazione tra suono e immagine in un determinato arco temporale.

ELEM –
Electronic
Free Form
Improvisation,
un progetto
multimediale
di Loredana
Antonelli,
Fabrizio
Elvetico e
Marco Messina

Tale tipo di relazione complessa contempla la possibilità di usare tipologie relazionali differenti contemporaneamente, ovvero un'immagine può contenere elementi grafici che sono in sync con il suono, mentre altri elementi grafici sono dissonanti e altri elementi ancora non interagiscono con il suono, e tutto può essere contenuto in una sola immagine.

[d.a.t.] Abstract

"TRE QUADRI AL MERIGGIO"

CHIARA MALLOZZI

Abstract (**IT**): Obiettivo di questo testo è illustrare la genesi e il processo di scrittura della composizione acusmatica del 2018: *Tre Quadri al Meriggio*. Rispetto alle tradizionali analisi formali di un brano e differentemente a quanto fatto, coerentemente a quella impostazione, per precedenti propri lavori (Mallozzi, 2011; 2013), il contributo è affiancato alla disamina a posteriori delle tecniche, dei materiali, della forma, della poetica di *Tre Quadri al Meriggio*, alcune riflessioni che ne hanno accompagnato, in maniera più o meno consapevole, più o meno sottesa, il processo compositivo.

Abstract (EN): This paper illustrates the genesis and the writing process of the 2018 acousmatic composition *Tre Quadri al Meriggio*. Compared to the traditional formal analysis of a piece and different from what has been done for previous works (Mallozzi, 2011; 2013), the contribution analyses the techniques, materials, form, poetics in *Tre Quadri al Meriggio*.

Keywords: acousmatic composition, filed recordings, bricolage, electronic composition

TRE QUADRI AL MERIGGIO

CHIARA MALLOZZI

Obiettivo di questo testo è illustrare la genesi e il processo di scrittura della composizione acusmatica del 2018: Tre Quadri al Meriggio. Rispetto alle tradizionali analisi formali di un brano e differentemente a quanto fatto, coerentemente a quella impostazione, per precedenti miei lavori (Mallozzi, 2011; 2013), nelle seguenti pagine affiancherò alla disamina a posteriori delle tecniche, dei materiali, della forma, della poetica di Tre Quadri al Meriggio, alcune riflessioni che ne hanno accompagnato, in maniera più o meno consapevole, più o meno sottesa, il processo compositivo. Probabilmente è proprio questo il mestiere - à la Dewey (1910) - "del pensiero riflessivo" traslato al gesto della composizione: tornare su se stessi, lasciando emergere quanto sedimentato, dato per acquisito, che scatta poi "in automatico", come forma di conoscenza emersa, non meno espressiva (o significativa), probabilmente, di quella orientata a una pensiero lineare di marca logica e razionale. Anche questo atteggiamento, a mio avviso, rientra nell'esperienza della tecnica, nel solco di quell'idea di bricolage (Levi-Strauss, 1962; 1966), in un cortocircuito tra costanti pratiche di ricerca sul linguaggio, pratiche di pensiero, di scrittura e di interpretazione strumentale.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Il *collage* e la tecnica. Il collage è *tecnica?* È questa la mia prima domanda per ripensare la "sovrapposizione", incontri di (e tra) incontri che sanno assurgere ad *oggetto*, fine a sé stesso: collage in quanto tale, utilizzando materiali che hanno forma pròpria, struttura. O che possono riceverla solo attraverso il processo compositivo.

Quanto pesa la *tecnica* (*come-si-fa*) e quanto abbiamo coscienza di quel passaggio da materiali giustapposti alla *forma autonoma* dell'opera finita? Quanto l'autore consente che gli uni e l'altra si impongano (oltre che proporsi) nel processo compositivo? Quanto sappiamo della portata semantica di questo crinale? E come il potere evocativo dei materiali entra nella costruzione di quella forma, nella costruzione del collage che è essa stessa flusso da governare e governato dalla volontà di costruirlo?

Sono queste le altre questioni che scaturiscono dalle premesse su accennate e che sottendono l'*esperienza* di Tre Quadri al Meriggio. Sono le domande che mi invitano ad una sua analisi formale; perché, per riprendere ancora una volta Dewey (1938):

Indagare e dubitare sono, fino ad un certo punto, termini sinonimi. Noi indaghiamo quando dubitiamo; ed indaghiamo quando cerchiamo qualcosa che fornisca una risposta alla formulazione del nostro dubbio. Pertanto è peculiare della natura stessa della situazione determinata che suscita l'indagine, di essere fonte di dubbio; o, in termini attuali anziché potenziali, di essere incerta, disordinata, disturbata. La qualità peculiare di ciò che investe i materiali dati, costituendoli in situazione, non è esattamente un'incertezza generica; è una dubbiosità unica nel suo genere che fa sì che la situazione sia appunto e soltanto quella che è.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Prima dell'analisi: la questione della tecnica

«La tecnica [...] non è semplicemente un mezzo. La tecnica è un modo del disvelamento». (Heidegger, 1976).

L'amplia e complessa questione evocata nella citazione in esergo (Di Scipio, 2013: p. 199) consente di proporre alcune riflessioni che mi hanno accompagnato, probabilmente, lungo il doppio registro, spesso palindromo, tra consapevolezza e inconsapevolezza che intreccia studio, ricerca teorica e pratiche compositive. Riflessioni che aiutano in un ripensare a posteriori e ad un'analisi del *farsi*, del processo creativo in cui l'opera si rivela come luogo di *comprensione* (nel senso di svelamento, ma contemporaneamente di sintesi di quanto espresso, che è participio passato dell'infinito *esprimere*) proprio della tecnica, dei materiali, della forma.

[...] In ogni comportamento che richieda tecnica, chi agisce e la téchne del suo agire sono inestricabilmente e dialetticamente legati. Nell'esperienza creativa, però, colui che agisce è definito dai suoi mezzi di azione nella misura in cui l'opera che risulta dal suo agire restituisce all'ascolto, in qualche misura, l'esperienza di quei mezzi (Di Scipio, cit.: p. 199).

Riflessioni sulla tecnica e sulla tecnologia, che letteralmente è "discorso sulla tecnica", dialettica tra specifici oggetti (gli strumenti) che operano *fuori* dal soggetto creatore e il soggetto stesso. La tecnologia diventa luogo, contesto con cui ciascuno, consapevolmente, crea, comprende il mondo e la propria arte;

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

responsabilizza le scelte proprie e quelle di chi fruirà del risultato estetico (interprete, pubblico). È *ambiente*: luogo fisico, di azione, di lavoro, l'*habitat* dell'uomo-creatore, ma anche spazio mentale, culturale, in cui giocano le conoscenze, le tecniche. È il teatro in cui l'uomo impara (da) sé stesso.

Mezzi e processi tecnici sono sempre connotati da intuizioni, valori, aspettative, interpretazioni riguardanti il potenziale di azione e di esperienza nel quale agiscono. Sono il teatro di un confronto tra forze diverse, dal quale emergono connotazioni e significati diversi che poi retroagiscono su ulteriori fasi di progettazione di mezzi e processi (Di Scipio, cit.: p. 114).

Le tecniche (al plurale, questa volta, nella declinazione, cioè che *accade* negli intrecci evolutivi) sono mediatrici tra natura e cultura: demiurghi, interpreti, mezzi (per definizione non neutrali rispetto allo scopo) esse *trasformano*. Intervengono su generazione e degenerazione, permettono di trasformare nella dialettica mai lineare tra equilibrio e disequilibrio. Una tecnica è il modo di manipolare o di trasformare gli elementi dell'ambiente naturale non umano al fine di controllare o d'incrementare il dominio dell'uomo su tale ambiente. Una tecnica pone di fronte un agente, una materia prima e uno strumento.

[...] Diventa possibile mettere a confronto la visione del mondo che si dischiude nel fare esperienza dell'opera finita, delle sue proprietà formali ed espressive di artefatto concluso (anche quando deliberatamente in progress), e la visione del mondo che si dischiude nella prassi compositiva e nell'insieme dei mezzi agiti nella preparazione dell'opera finita (Di Scipio, cit.: p. 121).

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Appunti e spunti per un'analisi

Tre Quadri al Meriggio è, come detto, un brano acusmatico, composto nel 2018. Diviso in tre sezioni, è un collage, un montaggio di materiali registrati da fonti eterogenee. Con mezzi eterogenei. Collezionati per esigenze diverse, o per nessuna esigenza, e in tempi non contingenti.

Questa la divisione in sezioni e il minutaggio:

Tre Quadri al Meriggio #1 – 3'37''

Tre Quadri al Meriggio #2 – 4'11''

Tre Quadri al Meriggio #3 – 3'11''

Tre Quadri al Meriggio nasce durante la strabiliante nevicata napoletana del febbraio 2018. Traducendo in azione compositiva un tempo di forzato e inaspettato riposo dal quotidiano. Esitando nella scrittura di un quotidiano "altro", nella compilazione di una narrazione impossibile. O, meglio, possibile solo in un luogo della creazione. Avrei potuto (e voluto, ma non ho abbastanza strumenti e talento grafico) utilizzare una tela, dei pennelli, colori: ho trasferito, invece, quella sensazione materica del costruire e levigare la luce, di potere riempire con qualsiasi segno il bianco teso di una superficie pronta, in un contesto tecnologico-musicale. I Tre Quadri sono davvero tre quadri, ma non si vedono.

La sinestesia è il fenomeno per cui alla stimolazione di un senso corrisponde la percezione da parte di più sensi distinti. Da cui la figura retorica che consiste nell'associazione di parole relative a sfere sensoriali diverse: dal greco sýn (σύν) "con" e aisthánomai (αἴσθησῖς), "percepire". Percepire insieme.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Esprimendo in questo modo, con immediatezza, un sentire complesso e altrimenti inafferrabile: credo di potere affermare che proprio la sinestesia abbia guidato il mio gesto compositivo.

La forma: il trittico visto da lontano, nel tempo e nello spazio

In ognuna delle sezioni di Tre Quadri al Meriggio, i materiali si accostano, mutano sovrapponendosi, si ritrovano tra i pannelli.

La composizione è qui avvenuta come un *recupero di memorie*. La creazione di memorie nuove, la narrazione di episodi onirici, che solo e proprio nella memoria si susseguono, senza dichiararsi.

Durante il processo di composizione, sono emersi i materiali raccolti senza scopo, quelli dimenticati, quelli scartati. L'uno ha richiamato l'altro, quasi ad invocarlo. Diverse qualità degli oggetti da usare (natura, metodi di registrazione, tecnologie impiegate nella ripresa) si sono contrappuntate nel pensiero; la classificazione storico-analitica di quei materiali (field recordings, suoni strumentali) ne avrebbe imposto una lontananza di intenti, ma si è qui tradotta in un invito: costruire tre quadri con la pratica del montaggio.

Così come l'occhio, abbagliato da tanto infantile stupore, l'orecchio ha imposto di circoscrivere le intuizioni, le evocazioni di memorie vere e non: il dubbio sulla natura del ricordo è proprio la forza di questo atto creativo. Lo stupore della neve a Napoli mi ha spinto alla pittura con suoni. Qui non capiremo perché ciò sia accaduto. Questa è un'analisi, ma anche un diario a posteriori, quasi anch'esso un collage, a ritroso, di quel meriggio.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

I materiali: colori e pennelli

I materiali utilizzati per la composizione di Tre Quadri al Meriggio sono frammenti, più o meno consistenti e riconoscibili, di registrazioni effettuate tra l'autunno 2016 e il febbraio 2018, sia in studio, che con l'ausilio di strumentazione professionale portatile. Nello specifico:

- *Eventi quotidiani inattesi*: registrazione dell'effetto sonoro risultante la caduta in un bacile di acqua proveniente dal soffitto di casa, per una perdita dall'appartamento del piano superiore;
- Eventi quotidiani comuni:
 - Registrazione del suono emergente dalla consuetudine del mio gatto bianco (Cettina, detta Concetta) di giocare con oggetti trovati sul pavimento, in questo caso una noce (solitamente disposta in cesto natalizio);
 - Registrazione di ciò che accade durante la preparazione del caffè con una tradizionale macchinetta Moka (che in casa solitamente non preparo io);
- *Eventi metropolitani casuali*: registrazione effettuata durante una passeggiata nel centro di Napoli, zona Museo Nazionale, sotto la pioggia;
- Registrazioni strumentali in studio: materiali strumentali di clarinetto e violoncello, scartati dall'utilizzo per la composizione di Urania, parte

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

dell'istallazione "Sculture di Suono" – MANN, giugno-luglio 2017¹. Nello specifico:

- Violoncello: corde vuote eccitate con diversi gradi dinamici e durate variabili, sia in modo ordinario, sia con preparazione dello strumento (carta stagnola e altri materiali metallici tra le corde); percussione e sfregamento della cassa dello strumento;
- Clarinetto: articolazioni libere allo strumento; suoni vibrati.

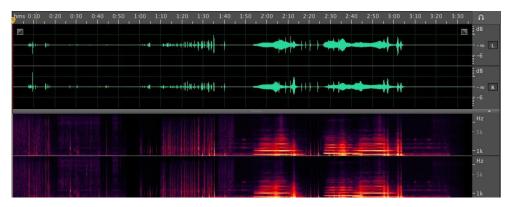
Dare forma ai materiali / I materiali plasmano la forma

L'ambiente di lavoro utilizzato per la composizione di Tre Quadri al Meriggio è il software Adobe Audition, con il quale sono state effettuate le operazioni di montaggio, filtraggio, spazializzazione del materiale.

¹ L'istallazione è stata realizzata nell'ambito degli appuntamenti di ScarlattiLab/Electronics, insieme a Dario Casillo, Cristian Sommaiuolo e Massimo Scamarcio, Giovanni Liguori (clarinetto), Eleonora Claps (voce).

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Tre Quadri al Meriggio #1



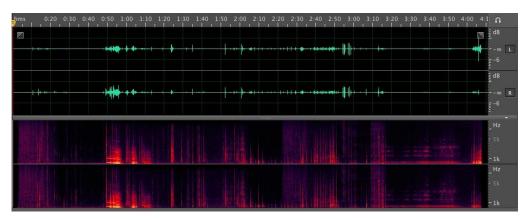
[Fig. 1 - forma d'onda e spettrogramma Tre Quadri al Meriggio #1]

I suoni strumentali appaiono in contrappunto con quelli del quotidiano domestico: un lieve struscio della mano sulla cassa del violoncello, con i riti della preparazione del caffè; puntillismo strumentale di violoncello e clarinetto, prima, armonici e suoni vibrati poi, con le gocce che cadono dal soffitto nel bacile. Il fruscìo della macchinetta del caffè intenta nel suo compito chiude il primo Quadro, come fosse l'eco del breve frammento strumentale a fasce del minuto 2'34''. Questa prima sezione presenta un incontro impossibile, restituisce la luce della casa e quella ignota di un non luogo in cui violoncello e clarinetto appaiono così vicini.

Lo spettrogramma mostra la divisione della natura *comportamentale* del materiale in due brevi blocchi: energia diffusa in modo omogeneo con interventi verticali e puntuali, prima; fasce intonate, poi.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Tre Quadri al Meriggio #2

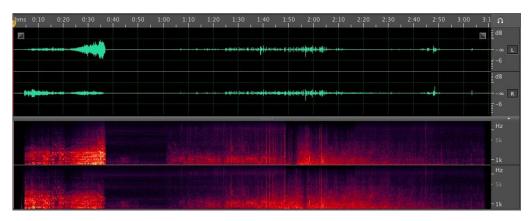


[Fig. 2 - forma d'onda e spettrogramma Tre Quadri al Meriggio #2]

Continua la dialettica tra i suoni strumentali e quelli domestici. L'eco lasciata dalla moka, alla fine del primo Quadro, si tramuta nel fruscìo prodotto dalla mano sulla cassa del violoncello. Ancora, in contrappunto minimo, operazioni di preparazione del caffè che fanno da fil rouge all'intero Quadro. Clarinetto e violoncello si sovrappongono a se stessi, creano spazi costretti per poi cedere la luce a echi di altra natura. Il gioco del gatto con la noce propone intervalli inattesi di sospensione di suono, che si traduce in occasione di ascolto, preparano l'orecchio ad accogliere il puntillismo percussivo del violoncello o il suono prodotto sfregando una corda avvolta e incastrata al di sopra del ponticello.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Tre Quadri al Meriggio #3



[Fig. 3 - forma d'onda e spettrogramma Tre Quadri al Meriggio #3]

Caratteristica di questo terzo Quadro è la possibile sua ripartizione di due brevi sezioni, così come evidenzia anche lo spettrogramma: la prima, in cui suoni prodotti in modo non convenzionale dal violoncello cedono il posto a quelli della moka "al lavoro"; una seconda, più lunga, in cui vediamo sovrapporsi la perdita d'acqua e le articolazioni del clarinetto al suono del traffico, in una giornata di pioggia. Acqua, gesti ritmici e percussivi di diversa natura, calati in un quotidiano dichiarato ed esplicito, complice un gioco di spazializzazione che cerca di restituire all'ascoltatore una esperienza di ascolto più immersiva rispetto a quanto accade nei primi due Quadri.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

La memoria

Come epilogo di questa analisi, che vede convivere una sua versione formale con una ricerca a posteriori delle motivazioni che hanno spinto al fare compositivo, propongo una riflessione sulla memoria, leva e oggetto dell'esperienza di creazione e dell'esperienza di ascolto di Tre Quadri al Meriggio.

La composizione è qui delineazione di spazi di memorie, costruzione di un'attitudine, onirica, che fa del momento del sogno un tempo contingente, luogo di *innesti temporali* e *ricordi del futuro*. La narrazione segue logiche non di natura, ma evocative, illusorie. Illusione, *in-ludo*, in senso etimologico e anche concettuale non è l'opposto della realtà se non per equivoco: è cercata, sperata, domina nel rapporto tra il sé e l'altro (Gardini, 2015). Il processo di costruzione diventa *ri*-costruzione di cose accadute, ma non concatenati nella realtà: la memoria è al servizio di una drammaturgia non credibile, se non nel contesto creativo e di ascolto.

Il collage, quindi, diventa la tecnica in grado di stabilire un punto medio tra linguaggio musicale e riflessione (suono del proprio mondo onirico ri-flesso in un luogo altro): il mondo onirico attinge da quello mnemonico, diventa luogo di ascolto e restituisce memorie da ricollocare nel proprio passato, eventi sonori che delineano una possibile memoria di ciò che non è mai accaduto.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Conclusioni: alcune domande

Nelle precedenti pagine, ho proposto un flusso di pensiero, nel solco di una dialettica tra materiali sedimentati nella coscienza *a priori*; e del costituirsi di una forma, *a posteriori*.

Ho così introdotto la questione della tecnica in questa esperienza di composizione, rifacendomi all'idea di bricolage à la Levi-Strauss, figura chiave del Novecento, specie nel campo dello strutturalismo, quel filone di critica artistica (ma anche letteraria) che considera possibile scomporre l'opera analizzata in elementi il cui valore funzionale è determinato dall'insieme dei rapporti fra ogni singolo livello dell'opera e tutti gli altri. Da cui l'idea per cui il bricoleur si deve poter arrangiare con gli strumenti (fisici, psichici, cognitivi o emotivi) a disposizione, praticarne il ri-utilizzo, finanche generando deviazioni o devianze rispetto alla loro funzione primaria: nel mio caso, sia la neve che copre di bianco in modo insolito una terrazza nel centro di una grande città del Mediterraneo, una macchinetta del caffè, una bacinella per non allagare la cucina "aggredita" dall'inquilino del piano di sopra. È la differenza tra un ingegnere che concepisce e costruisce gli elementi della propria opera in funzione di un piano e un bricoleur: il primo agisce con una razionalità ex ante per un obiettivo; il secondo si apre al mondo perché ri-organizza. In Tre Quadri al Meriggio ho ri-organizzato, materiali teorici e prassi compositive, attraverso quel "pensiero riflessivo" richiamato in apertura con riferimento a Dewey, in cui il disequilibrio relazionale distinguente tra soggetto e oggetto e la ricerca di un nuovo equilibrio sono caratterizzati da un processo, transazione in una reciproco determinarsi e strutturarsi.

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Questo testo mi ha consentito di condividere le domande e i dubbi che spesso il proprio atto creativo istilla. Quel proprio gesto compositivo che spaventa, che irrita, che compiace solo per poco tempo, che precede il vuoto e che, nel momento in cui è atto, agito, ha smesso di sostituirlo. Spaventa. Ma di quella paura ci si può e ci si deve nutrire? In quel vuoto è possibile nuotare? In che misura ci è consentito lasciarci strabiliare dalle domande?

È stata forse, questa, un'occasione per *appuntarlo*, il vuoto, domandando ad alta voce, condividendo lo stupore.

BIBLIOGRAFIA

Dewey, J. (1910) *How we think*, Boston: D. C. Heath and Company. ed. it. (1961) *Come pensiamo*, Firenze: La Nuova Italia;

Dewey, J. (1938) *Logic: The Theory of Inquiry*, New York: Holt, Rinehart and Winston, ed. it. (1949) *Logica, teoria dell'indagine*, Torino: Einaudi;

Di Scipio, A. (2013), *Pensare le tecnologie del suono e della musica*, Napoli: Editoriale Scientifica;

Tre Quadri al Meriggio di Chiara Mallozzi

Heiddeger, M. (1954) *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen: Günter Neske, ed. it. (1976) Saggi e discorsi (a cura di G. Vattimo), Milano: Mursia;

Gardini, M. (2015), «L'inconscio, il tempo, il suono. Su psicoanalisi e musica», in S&F, n. 13 disponibile al <u>link</u>;

Lévi-Strauss, C. (1958), *Anthropologie structurale*, Parigi: Plon, ed. it. (1966) *Antropologia strutturale*, Milano: Il Saggiatore;

Lévi-Strauss, C. (1962), *La pensée sauvage*, Paris: Pon, ed. it. *Il pensiero selvaggio* (1964), Milano: Il Saggiatore;

Mallozzi, C. (2011) To-Tem [AA.VV. (a cura di L.M. Sicca)], *I linguaggi dell'organizzare*, Napoli: Editoriale Scientifica, pp.123-135;

Mallozzi, C. (2013) Dimensioni. In memoria di uno spazio [a cura di R. Diana, L. M. Sicca, G. Turaccio], *Risonanze*, Napoli: Editoriale Scientifica, pp. 201-214.

[d.a.t.] Abstract

AN ECOSYSTEM SONIFICATION PROJECT WITH SIMULATION OF NATURAL GROWTH

UN PROGETTO DI SONIFICAZIONE ECOSISTEMICA CON SIMULAZIONE DELL'ACCRESCIMENTO NATURALE

GIOSUÈ GRASSIA, STEFANO SILVESTRI

Abstract (IT): Nel seguito della trattazione verranno affrontate tematiche inerenti un procedimento di sonificazione di dati ambientali studiato per l'installazione sonora *An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. A data sonification project with nature growth simulation.* L'indagine musicale-ecologica ha riguardato la traduzione in suono di alcuni parametri ecosistemici fra i quali le curve di accrescimento degli alberi o il numero di specie di piante presenti in una zona specifica del territorio del Sannio.

Abstract (EN): This paper is about the sonification process of different ambient data used for the sound art installation "An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. A data sonification project with nature growth simulation". The eco-musical study concerns the translation of some exosystemic parameters into sounds such as the growth curve of threes or the number of plant species in a precise area of the Campania Region (Sannio).

Keywords: electroacustic, sonification data, ecosystem, sound art installation, Terranova d'Arpaise.

UN PROGETTO DI SONIFICAZIONE ECOSISTEMICA CON

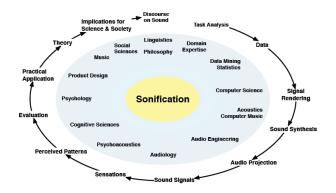
SIMULAZIONE DELL'ACCRESCIMENTO NATURALE

GIOSUÈ GRASSIA – STEFANO SILVESTRI

Nel seguito della trattazione verranno affrontate tematiche inerenti un procedimento di sonificazione di dati ambientali studiato per l'installazione sonora An empty stream, a great silence, an impenetrable forest. A data sonification project with nature growth simulation. L'indagine musicale-ecologica [1] ha riguardato la traduzione in suono di alcuni parametri ecosistemici fra i quali le curve di accrescimento degli alberi o il numero di specie di piante presenti in una zona specifica del territorio del Sannio.

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

La visualizzazione uditiva è l'uso del suono per comunicare informazioni da un computer all'utente e la sonificazione è un caso particolare di uso dell'audio non verbale per trasmettere informazioni o *perceptualizzare* i dati. In tal sede il loro valore viene adoperato per articolare un discorso musicale ricavando all'ascolto emergenze sonologiche, particolari variazioni e sonorità di secondo ordine che propongono uno scenario alternativo rispetto alla visualizzazione classica¹.



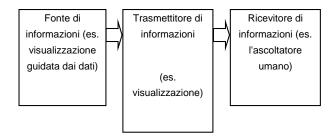
[Fig. 1 - Circolo della sonificazione e della visualizzazione uditiva]

¹ In particolare l'apparato uditivo svolge una funzione di derivatore (filtro passa-alto) tendendo ad amplificare il rumore. In altre parole il processo dell'ascolto risulta più sensibile al cambiamento temporale rispetto quello visivo.

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

L'insieme degli ambiti interessati dai processi di sonificazione include quello musicale (Fig.1), dove è possibile seguire il percorso che da un processo di analisi porta al discorso sonoro.

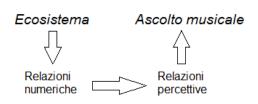
Lo schema di principio dell'istallazione include l'analisi delle risorse disponibili per l'individuazione delle informazioni e la scelta del canale di trasmissione dei dati tradotti in parametri del suono musicale. La visualizzazione uditiva offre quindi un possibile punto di contatto tra la fonte di informazione e il ricevente, come suggerito da (Kramer, 1994) in [2]:



[Fig. 2 - Descrizione generale di un sistema di comunicazione]

La sonificazione è un metodo di rappresentazione acustica di dati multivariati che permette di creare nuove relazioni da parte di un ascoltatore e quindi di accrescere la conoscenza sulla sorgente da cui i dati stessi vengono raccolti. In un processo di questo tipo è spesso previsto un mapping sonoro di relazioni numeriche che sono normalmente presenti in altri domini allo scopo di aiutare ad interpretare, comprendere e comunicare tali relazioni:

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri



[Fig. 3 - Le relazioni nell'ecosistema tradotte in relazioni percettive di ascolto musicale]

1. FASE DI SOUNDFIELD RECORDING

In questo lavoro il territorio ha rappresentato il punto di origine del pensiero sul rapporto natura/cambiamento e suono/variazione, un insieme di aspetti e comportamenti testimoniati in modo significativo dalla risposta naturale del paesaggio sonoro. In esso le molteplici varietà acustiche sono state distinte in funzione dello spazio. In particolare alcune riprese di spazi sonori di piccole dimensioni hanno rivelato le sottili risonanze generate da cavità o da superfici di diversa tipologia.



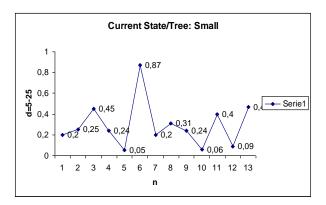
[Fig. 4 - Dettaglio relativo alla ripresa microfonica interna a una cavità naturale presente nel terreno]

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

Ulteriori riprese in campo aperto sono state effettuate allo scopo di catturare deboli intensità in lontananza. Il materiale di base così ricavato è rappresentativo di una serie di eventi che informano sullo stato del luogo rurale: dal crepitio del legno, al passaggio degli insetti o dal vento sull'apertura delle cavità nel terreno, fino alla voce degli abitanti del posto.

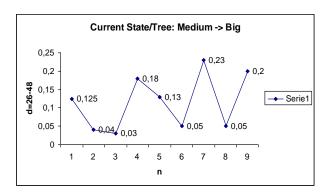
2. RICERCA E ANALISI DEI DATI

Alla scelta del materiale sonoro di base a fatto seguito la vera e propria indagine di sonificazione. I dati estrapolati sono relativi allo stato corrente di crescita di alberi nei casi principali: piccoli, medi/grandi, molto grandi (Fig.4,5,6), in rapporto alla quantità di legno presente nello stesso luogo. Seguono alcuni campioni scelti per tipo di andamento:

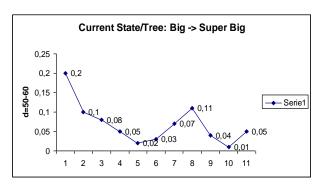


[Fig. 5 - Stato corrente di alberi piccoli]

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri



[Fig. 6 - Stato corrente di alberi medio/grandi]



[Fig. 7 - Stato corrente di alberi molto grandi]

Tali parametri vengono adoperati come coefficienti di un duplice rumore di Perlin [3] il quale, simulando lo sviluppo di trame naturali, ha fornito il controllo tempo-variante dei parametri di un modello di elaborazione granulare del materiale sonoro di base. Il processo ha consentito uno sviluppo musicale basato sull'alternanza fra la naturale varietà dei pattern ambientali con quella a carattere microstrutturale indotta forzatamente dal processo di granulazione.

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

3. REALIZZAZIONE SOFTWARE

L'implementazione algoritmica è avvenuta sfruttando il linguaggio Processing 3² in comunicazione OSC³ con uno strumento di granulazione asincrona scritto in ambiente SuperCollider⁴. In particolare il front-end in Processing si occupa di raccogliere i dati di accrescimento prodotti nella precedente fase di ricerca, impiegandoli come coefficienti dell'algoritmo del rumore di Perlin per la simulazione di traiettorie casuali che forniscono a loro volta il controllo dei parametri dei grani.

3.1 Mapping audio

Nello sketch Processing sono state definite delle classi specifiche Perlin e PerlinWalks che permettono di calcolare delle serie numeriche a partire dai dati forniti come coefficienti e memorizzati in array multidimensionale:

² https://processing.org/

³ Acronimo di Open Sound Control si tratta di un protocollo ad alto livello creato dal CNMAT (Berkeley University) nel 1997 e regolato da licenza open source. Il suo impiego avviene nella comunicazione tra computer, sintetizzatori audio e altri dispositivi multimediali, supportando un'architettura client/server per la quale i dati sono trasmessi in pacchetti di rete.

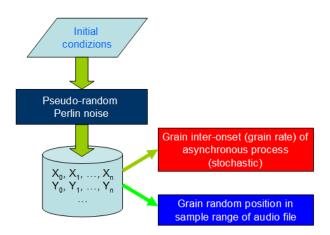
⁴ http://supercollider.github.io/

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

Nello specifico i dati di accrescimento relativi al rapporto alberi/legno divengono i coefficienti di velocità di incremento delle traiettorie del rumore di Perlin, opportunamente riscalate e precedentemente differenziate per una costante ε :

```
for (int i=0; i<pws.length; i++) {
  pws[i].display();
  pws[i].getPerlin().setVelocity(increments[k][i]
  [0]/10,increments[k][i][1]/10);
  msg.add(pws[i].getCoumputePerlinNormalizeX());
  msg.add(pws[i].getCoumputePerlinNormalizeY());
  /println(jx + " " + jy);
}</pre>
```

Viene di seguito mostrato lo schema di principio relativo alla computazione delle successioni di Perlin []:

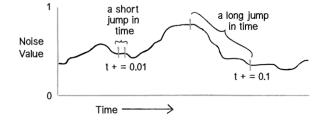


[Fig. 8 - Generazione delle successioni di rumore di Perlin impiegate come funzioni di controllo dei grani]

Il risultato è quello di articolare delle traiettorie tempo-varianti in misura dei dati di ingresso forniti come coefficienti temporali Δt , andando così a sfruttare le caratteristiche tipiche del rumore di Perlin riguardanti la variazione di "fluidità" delle sequenze randomiche.

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

Nello specifico a grandi intervalli di tempo corrispondono valori più casuali in un range esteso mentre a piccoli intervalli di tempo corrispondono valori casuali prossimi fra loro⁵:



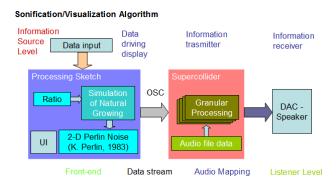
[Fig. 9 - Esempio di traiettoria di rumore generata dall'algoritmo di Perlin in funzione dell'intervallo temporale Δt]

3.2 Elaborazione granulare

I dati delle successioni casuali si sviluppano nel tempo percorrendo delle traiettorie più o meno ripide in funzione degli indici di crescita degli alberi di piccole, medie e grandi dimensioni. L'intero processo di sonificazione include l'elaborazione granulare [4] di più buffer di memoria contenenti il materiale sonoro di base ripreso nella prima fase di studio del paesaggio sonoro [5]:

⁵ Si rimanda al seguente <u>link</u>.

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri



[Fig. 10 - Schema generale del processo di sonificazione]

In SuperCollider è presente un semplice strumento di lettura e granulazione dei file audio ideato appositamente per enfatizzare numerose caratteristiche insite nel segnale sonoro preregistrato:

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

Il procedimento di granualzione ha offerto la possibilità di prolungare temporalmente certe strutture spettrali grazie alla rilettura di stessi microframmenti sonori, nei momenti in cui il rumore di Perlin era caratterizzato da piccoli coefficienti temporali Δt . In altri casi l'indice di lettura di tabella attraverso i granulatori spaziava in un range di campioni maggiormente esteso in misura di grandi coefficienti temporali Δt . Un secondo algoritmo di Perlin ha permesso di gestire il parametro di variazione di densità dei grani modificando l'intervallo di inter-onset fra l'attacco di grani successivi. In questo modo il segnale risultante esibisce in certi istanti le naturali sonorità del paesaggio sonoro mentre in altri casi vengono a crearsi variazioni particolari emergenti delle curve caratteristiche di crescita preventivamente analizzate.

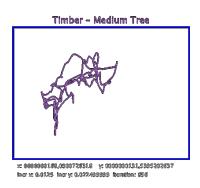
4. RAPPRESENTAZIONE GRAFICA

Oltre al calcolo delle successioni random e alle procedure di comunicazione verso il server di SuperCollider, nello sketch processing è stata implementata anche una visualizzazione grafica del risultato del Rumore di Perlin in 2 dimensioni. Ogni riquadro (fig.11-12-13) è relativo a un andamento nel tempo dei parametri di controllo di singole sessioni di materiale sonoro registrato, elaborato mediante rispettiva istanza del granulatore.



[Fig. 11 Simulazione di texture naturale con coefficienti relativi all'accrescimento di alberi di piccole dimensioni]

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri



[Fig. 12 - Simulazione di texture naturale con coefficienti relativi all'accrescimento di alberi di medie dimensioni]



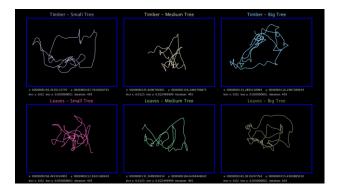
Figura 13. Simulazione di texture naturale con coefficienti relativi all'accrescimento di alberi di grandi dimensioni

È possibile notare che a lungo termine si compongono particolari pattern visivi.

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

4.1 Interfaccia grafica dinamica

Dalle classi processing al mapping in SuperCollider, i programmi realizzano la simulazione, l'elaborazione audio e la spazializzazione in real-time mostrando inoltre tutte le traiettorie attualmente calcolate, relative al materiale sonoro:



[**Fig. 14** - Interfaccia grafica generale dell'installazione sonora. I pattern realizzano un effetto visuale di casualità organica]

5. CONCLUSIONI

Il presente lavoro è il frutto di un progetto di ricerca elaborato in team nel contesto di una residenza artistica svoltasi nell'ambito della rassegna Liminaria MMXVII / Interferenze, edizione che ha avuto come tematiche principali l'analisi delle complesse dinamiche tra ruralità e spazio urbano e le caratteristiche peculiari geofisiche di luoghi naturali. Si intendono ringraziare l'artista ricercatrice Sara Lenzi, per aver fornito le conoscenze necessarie alla fase statistica di reperimento dei dati e l'organizzatore dell'evento Leandro Pisano.

Un progetto di sonificazione ecosistemica con simulazione dell' accrescimento naturale di Giosuè Grassia e Stefano Silvestri

BIBLIOGRAFIA

HERMANN, T. - HUNT, A. – NEUHOFF, J. G. (2011) *The Sonification Handbook*, Berlin: Logos, COST/Sonic Interaction Design;

PERLIN, K. (2002) *Improving Noise*, Media Research Laboratory, Dept. of Computer Science: New York University;

ROADS, C. (2004) Microsound, Boston: The MIT Press;

SCHAFER, R. M. (1985) Il paesaggio sonoro, Milano: Ricordi-LIM;

TRUAX, B. (2001) Handbook for Acoustic Ecology, Boston: The MIT Press.

Questa rivista non è in vendita, è riservata agli studenti e agli studiosi
a cura del Centro di Ricerca e di Sperimentazione Musicale
ente morale di promozione culturale non a fini di lucro fondato nel MCMLXXXI
via della Sapienza, 38 - 80138 NAPOLI;

sede sociale in via Cardinal Prisco, 88 - 80042 BOSCOTRECASE