

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

Antonio Mastrogiacomo

a cura di

Rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

ISBN 978-88-945088-4-0

numero 4 – anno III – aprile 2019

Page intentionally left blank

Curatore: Antonio Mastrogiacomo

Comitato Scientifico: Bruno Benvenuto, Giovanna Carugno, Leonardo V. Distaso, Ciro Greco, Silvia Lanzalone, Maurizio Pisati, Luigino Pizzaleo, Roberto Zanata

Comitato di Redazione: Ambra Benvenuto, Antonio Mastrogiacomo, Claudio Panariello

<https://divulgazioneaudiotestuale.wordpress.com/>

divulgazioneaudiotestuale@gmail.com

- 2 QUESTIONI D’ORECCHIO E DI RITMO
 UN’IMPROVVISAZIONE DERRIDIANA
 Guido Bianchini
- 21 IL SUONO DEL CILENTO TRA NATURA E CULTURA
 Giovanni Michelangelo D’Urso
- 56 LA RISONANZA DEL REMOTO:
 IL “RICHIAMO ESTATICO” AI TEMPI DEL “CONSUMATORE IPNOTIZZATO”
 Enrico Falbo
- 86 INSTALLAZIONI SONORE NEI MUSEI D’ARTE CONTEMPORANEA
 Roberta Grassi
- 116 COSA “ASPETTARCI” DALL’ASCOLTO DELLA MUSICA ACUSMATICA
 (...BREVE RIFLESSIONE...)
 Roberto Zanata
- 125 ANJO DAZA
 Roberto Cassano
- 137 TRASFIGURAZIONI MATERICHE II
 Maurizio Di Berardino
- 146 INFINITO FEMMINILE – ARTE AUDIOVISIVA
 Elia Zupin

PREFAZIONE

a cura di

ANTONIO MASTROGIACOMO

Questo numero di d.a.t. [divulgazione audiotestuale] presenta alcuni caratteri originari della pubblicazione della rivista che segnalo con certo entusiasmo perché aperture a un discorso che superi i limiti ristretti della forma per sconfinare nella formazione musicale, quale momento imprescindibile e contatto necessario tra individuo e ambiente.

Diverse pieghe ad animare pagine diverse: il confronto con la riflessione filosofica, l'attenzione mai celata al visivo, il movimento biunivoco di teoria e prassi come evidente nella composizione, senza dimenticare il focus su una musica elettroacustica mai cosa altra che la musica stessa e i caratteri di una musicologia anarco-accademica. L'indice che precede questo striminzito intervento iniziale rende merito agli autori di questo numero attraverso il quale l'intermittente produzione semestrale continua a dialogare con la complessità di un suono sempre più oggettivato nella riproduzione e nella sua diffusione eppure ancora distante all'ascolto.

Questa rivista nata al tempo della natura mostruosa di un accanimento formativo se ne sottrae con la sua indipendenza.

MATTERS OF EAR AND RHYTHM. A DERRIDIAN IMPROVISATION**QUESTIONI D'ORECCHIO E DI RITMO. UN'IMPROVVISAZIONE DERRIDIANA**

GUIDO BIANCHINI

Abstract (IT): Il saggio si interroga sull'affinità tra musica e scrittura filosofica, servendosi delle riflessioni sul tema di Jacques Derrida. Il punto di partenza è il processo ad entrambe nel Fedro. Un pensiero musicale ed acustico che arriva scalzare il primato tradizionale dell'occhio come organo privilegiato di una metaforica visiva e solare, cui contrapporre un pensiero dell'inaudito, che sulla scia di Nietzsche e Heidegger, sia attento al brusio dell'essere, al suo manifestarsi musicalmente per colpi e contraccolpi, come evento sonoro che è oltre ogni inizio archetipico e ogni teleologia destinale. Il secondo elemento differenziale è rintracciato nel ritmo, nel procedere del segno scritto per cesure, iterazioni e temporeggiamenti che ripropongono la ritmicità discontinua e imprevedibile dell'esistenza. Infine tale affinità è affrontata dal punto di vista del sassofonista jazz Ornette Coleman, il quale, proprio in un'intervista con Derrida, espone la sua visione dialogica della musica.

Abstract (EN): The essay questions the affinity between music and philosophical writing, using Jacques Derrida's considerations on the subject. The starting point is Phaedrus trial of both. A musical and acoustic thought that overcomes the traditional record of the eye as the privileged human organ of a visual and solar metaphorical to which opposing a thought of the unheard-of. Following on from Nietzsche and Heidegger, it takes account of the buzz of being, of its musical outbreak through blows and repercussions as a sound event that is beyond every archetypal beginning and every teleology of destination. The second differential element can be traced in the rhythm and in the proceeding of the written sign through hiatus, iterations and procrastination that reproduce the discontinuous and unpredictable rhythms of existence. Finally, this affinity is deepened from the jazz saxophonist Ornette Coleman point of view.

Keywords: Derrida, philosophy, rythm, improvisation, Ornette Coleman.

QUESTIONI D'ORECCHIO E DI RITMO

UN'IMPROVVISAZIONE DERRIDIANA

GUIDO BIANCHINI

Ouverture

Apporre un titolo ad un contributo sembra già il primo passo verso la produzione di uno scritto. In realtà il carattere di evento della scrittura richiede, forse, un passo indietro. Essa porta con sé una domanda preliminare: a che titolo uno studioso di filosofia può e va ad inserirsi in una rivista a vocazione musicale, pur non coltivando interessi di musicologia? Non si rischia di affidarsi alla pura improvvisazione? Un atto inventivo, al limite dell'insolenza, che nella pretesa di essere singolare e originale sembra presupporre una certa illegalità, nata dalla rottura delle regole convenzionali del discorso, al solo scopo di introdurre un certo disordine in un ordine codificato, anche a costo di eludere e deludere le attese di una chiamata alla scrittura¹. Un incipit ad effetto utile ad annunciare la difficoltà di tentare di confrontare l'alterità della scrittura con la ritmicità della musica alla ricerca di un'imperfetta sintassi comune, da inserire,

¹ DERRIDA, J. (2008) *Psychè. Invenzioni dell'altro*, Vol. I, trad. it. di R. Balzarotti, Milano: Jaca Book, p. 11.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.

Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

successivamente, nonostante la labilità delle tracce, in un contesto collettivo plurale istituzionalizzato da convenzioni più o meno accademiche. Forse il concetto stesso di *performance*, il quale sembra appartenere più all'ambito dell'esecuzione musicale che non alla scrittura filosofica in senso stretto, può aiutarci a problematizzare l'idea di invenzione come ciò che oscilla costantemente tra il constativo e il performativo, tra il mostrare e il produrre. Tale oscillazione genera un'instabilità essenziale, perturba le norme, gli statuti e le regole. Il fare del musicista/compositore e del filosofo implicano sempre un certo lavoro "decostruttivo" perché l'uso di determinate procedure regolate e di pratiche metodiche non è mai padronanza totale, presunzione arcontica di dominio, ma esperienza di un margine di imprevedibilità, di ingiunzione "altra" da cui dipendono le possibilità creative ed inventive della filosofia e della musica, destinate a sfuggire continuamente alla rigidità formale e paradigmatica di qualsiasi *speech act theory*².

Un'alleanza nella condanna

L'affinità tra musica e scrittura sembra, dunque, potersi ritrovare nel loro essere fuori-legge, nella loro capacità di mettere in crisi l'idea del linguaggio come norma inflessibile, priva di deviazioni, alterazioni o eccezioni, che si faccia garante dell'ordine perfettamente logico del reale. Tale presupposto ha radici

² *Ivi*, pp. 24-29. Per l'aspro confronto tra Derrida e i teorici degli *speech act* si veda DERRIDA, J. (1997) *Margini della filosofia*, trad. it. di M. Iofrida, Torino: Einaudi, pp. 395- 424 e la ripresa della polemica in DERRIDA, J. (1997) *Limited Inc*, trad. it. di N. Perullo, Milano: Raffaello Cortina, pp. 43-159.

*Questioni d'orecchio
e di ritmo.*
*Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini*

antiche ed ha nel padre della filosofia il suo primo difensore. Sulla scia di Derrida si potrebbe infatti leggere l'ultima parte del *Fedro* (274b e ss.) come un'eloquente istruttoria, infarcita, non a caso, di similitudini, parallelismi e metafore attinte all'ambito musicale e artistico in genere, per un processo contro la scrittura. Stando agli atti processuali, la logografia infrange le regole del discorso perché pretende di avere senso, di significare senza che le parole, i *logoi* siano pronunciati di persona. La colpa originaria del segno scritto è il suo poter funzionare, il suo avere gravidanza semantica anche, e in molti casi solo, in assenza dell'emittente e con una certa distanza dal destinatario. L'autore di uno scritto, al pari di un sofista, è uomo della non verità perché altera l'idea del vero come presenza a sé, trasformandola in assenza di sé che scombussola l'autoreferenzialità di qualsiasi soggetto pensante, così come il musicista usa i suoni e la voce non per comunicare verità logiche, ma per comporre pericolose melodie che seducono l'animo umano, lo rendono estraneo a sé stesso, attraverso la voluttà del canto (*Fedro* 259c e ss.). Ciò che musica e scrittura andrebbero a minare, tanto da meritarsi la stessa condanna, è l'idea normativa socratica della verità come conoscenza di sé. Entrambe sono strumenti incantatori che con la loro capacità di fascinazione, con la loro potenza di sortilegio, debilitano, fino a rischiare di distruggerlo, il corpus logico della filosofia e il dominio "salutare" di sé che essa assicura. Platone presenta la scrittura, al pari della musica, come un veleno, una droga, una sostanza "stupefacente":

Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

L'antisostanza stessa: ciò che resiste a ogni filosofema, eccedendolo infinitamente come non identità, non essenza, e perciò fornendogli l'inesauribile avversità del suo fondo e della sua mancanza di fondo³.

Entrambe operano per seduzione, attirano su una via che porta fuori dalle norme naturali, convenzionali e abituali, si articolano in maniera tale che il procedere lineare del *logos* sia deviato e sviato, esposto all'incidente, al rischio di finire fuori strada. La condanna si fonda su una visione della filosofia come pratica di assicurazione, la quale, attraverso il dialogo, punta alla verità dell'*eidos*, come ciò che è sempre identico a sé, nella semplicità del medesimo, indecomponibile e inalterabile, per cui la parola autentica è quella che dimora nella normatività del *logos*, ne custodisce e sorveglia le leggi, difendendola dalle aggressioni e dagli attacchi che ne potrebbero mostrare la natura errante⁴. L'istruttoria processuale sembrerebbe reggersi sulla serietà legalistica della logica e della dialettica da contrapporre all'illegalità della musica, della scrittura e dell'arte in genere, apparentemente respinte come giochi d'azzardo senza regole. La retorica "poliziesca" e repressiva messa in campo da Platone fa sorgere, tuttavia, il sospetto che siano giochi tutt'altro che dilettevoli e inoffensivi, da prendere molto sul serio. La stessa capacità mimetica, quasi camaleontica, dei due imputati potrebbe mettere a rischio la presunta sicurezza dialettica, potrebbe introdurre furtivamente una doppiezza di fondo, un simulacro strutturale, una

³ DERRIDA, J. (1989) *La farmacia di Platone* in *La disseminazione* [a cura di S. Petrosino] trad. it di M. Odorici e S. Petrosino, Milano: Jaca Book, p. 108.

⁴ *Ivi*, pp. 152-154.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.

Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

costitutiva alterità come condizione di possibilità dell'ordine della presenza. Il fatto stesso che Platone si sia affidato alla scrittura di un dialogo filosofico per inscenare il suo processo attesta che, pur caratterizzandola come *àtopos* e *àlogos*, la si può porre al servizio della verità e dell'ontologia. Tale contraddizione "performativa" rivela che la struttura del pensiero come traccia, altera la linearità del discorso nell'atto stesso di iscriversi in esso, anche e soprattutto quando si tenta di espellerla, di metterla fuori legge. Quando Platone si serve della scrittura o di immagini attinte al mondo musicale finisce col dimostrare che, fosse anche solo per fini analogici o didattici, la presunta omogeneità normativa della speculazione dialettica non può non fare i conti con la legge della differenza, perché, come provano gli stessi dialoghi platonici, l'irriducibilità della struttura relazionale della filosofia e del pensiero in genere richiede un rapporto con l'altro, oltre il primato autoreferenziale del medesimo⁵. Il gioco tipico della musica e della filosofia assume i caratteri dell'azzardo poiché la loro essenza, pur esplicandosi in un fare manuale, non si lascia mai maneggiare facilmente e pienamente, vive di continui cambiamenti di direzione e di senso, di ambivalenze, ha luogo nel pensiero, ma è prima delle sue opposizioni, essendo il movimento, il libero gioco che le rende possibili. La scrittura e la musica sono farmaci e non veleni deprecabili, perché possono aprire e alludere allo spazio diacritico e differenziale antecedente ogni presunta *concordia oppositorum*, a

⁵ *Ivi*, pp. 183-185.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

quel fondo senza fondo del pensiero, cui Platone stesso ha dato il nome di *Chora*⁶.

Dall'occhio all'orecchio

Per essere fedeli alla grande metafora medica della *Farmacia di Platone*, una volta analizzati gli effetti beneficamente collaterali dei farmaci bisogna verificarne l'efficacia individuandone le modalità e gli ambiti di applicazione. La varietà degli stili grafici di Derrida ne suggerisce diversi, ma quello più adatto all'intenzione di accostare musica e scrittura ci sembra il ricorso alla metafora uditiva e più in generale alla figura dell'orecchio. In prima battuta è interessante rilevare come essa possa aprire ad una metaforica "altra", quasi una "contro-metaforica" rispetto a quella visiva che ha fatto letteralmente storia nel pensiero occidentale. Derrida definisce *eliotropo* il primato riconosciuto dalla filosofia alla metaforica solare e all'occhio come organo privilegiato, votato alla percezione e alla rifrazione della luce diafana e trasparente irradiata dalle idee e assimilata dal *logos*. È su tale corrispondenza logico-visiva che si fonda tradizionalmente la possibilità dell'uomo di essere il destinatario dell'univocità del senso, poiché con la vista può riflettere non solo la luminosità delle idee, ma può, con l'occhio della ragione, proiettarsi su tale orizzonte solare, cogliendone la direzione e il significato nella sua totalità, fino ad avanzare la pretesa di

⁶ *Ivi*, pp. 155-157. Per il confronto di Derrida col tema della *Chora* platonica si veda DERRIDA, J. (1997) *Chora* in *Il segreto del nome* [a cura di G. Dalmaso e F. Garritano] trad. it. di F. Garritano, Milano: Jaca Book, pp. 45-86.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.

Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

dominarlo⁷. La chiusura di un tale sistema semantico non attenua affatto l'interrogazione sulla possibilità di un accesso altro alla significazione, magari partendo proprio dal suono, come forma di linguaggio articolato non omogeneo che non presuppone necessariamente l'unità di un categorema. Il suono, come fosse una metafora, fa vacillare ogni pienezza semantica, marca l'ineludibilità della deviazione e del giro che precede il linguaggio verbale in senso stretto e la sua pretesa di verità, aprendo all'erranza del semantico inteso come:

Momento del senso possibile come possibilità di non-verità. Momento della deviazione in cui la verità può perdersi, la metafora appartiene di certo alla *mimesis*, a questa piega della *physis*, a questo momento in cui la natura, velandosi di sé stessa, non si è ancora ritrovata nella sua nudità, nell'atto della sua proprietà⁸.

Il soccorso offerto dall'orecchio, il suo supplemento di senso all'orizzonte chiuso e uniforme dell'occhio è la sua capacità di percepire la molteplicità, di trasformare il *topos* in *tympanon*, di situarsi con i labirinti acustici nella risonanza enigmatica, simile all'attraversamento di un labirinto intricato, in cui viene a trovarsi il pensiero soprattutto quando si affida alla scrittura e scopre la propria natura polisemica, finendo col perdere ogni funzione rassicurante e ogni

⁷ DERRIDA, J. (1997) *Margini della filosofia*, trad. it. di M. Iofrida, Torino: Einaudi, pp. 317-332. Per un'analisi più ampia della chiusura epistemologica della metaforica solare, cui contrapporre un'idea della metafora come figura d'alterità ci permettiamo di rinviare a BIANCHINI, G. (2019) «Il libro e il suo al di là. Interrogazioni "altre" di una metafora fondamentale in Quaderni di Inschibboleth, n. 10, pp. 101-115.

⁸ *Ivi*, pp. 312-313.

*Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini*

pretesa arcontica su uno spazio non più omogeneo. La verità, o meglio, le verità percepite col timpano della ragione, sollecitato dalla scrittura come se fosse musica, saranno sempre forate, diversificate e asimmetriche per permettere il libero gioco, quasi d'azzardo, delle risonanze, delle percussioni e delle ripercussioni, in cui l'articolazione differenziale dei filosofemi non permetterà più di distinguere nettamente il dentro dal fuori, l'in-scritto dal pro-scritto, ma consentirà paradossalmente di collocarsi al margine e al limite del pensiero per prestare meglio ascolto ai colpi e contraccolpi attraverso i quali procede e si arresta⁹.

Alla filosofia, anche nel nostro tempo, spetta il compito di affinare la propria capacità d'ascolto e, servendosi anche delle suggestioni provenienti dal mondo della musica, della letteratura e dell'arte, radicalizzando la strada aperta da Nietzsche¹⁰ ed Heidegger, occorre cercare di ripensare e problematizzare il rapporto con l'essere non solo nei termini di una corrispondenza ad una chiamata, ma anche prestare orecchio alle possibili deviazioni e differenze, perché su questi due versanti si gioca la partita autentica della filosofia, intesa non come brama di vittoria e appropriazione del senso, ma come apertura al senso altro dell'essere che chiama in causa il filosofo come erede inquieto di una tradizione

⁹ *Ivi*, pp. 22-25.

¹⁰ Derrida ripercorre tale "sentiero interrotto" verso l'alterità della verità soprattutto in DERRIDA, J. (1993) *Otobiographies. L' insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, trad. it. di R. Panattoni, Padova: Il Poligrafo e in DERRIDA, J. (1991) *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Milano: Adelphi.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

e come snodo verso ciò che è oltre essa e fa cenno a nuove possibilità, sempre cariche di responsabilità, per l'avvenire. Un pensiero dell'inaudito perché alla sicurezza ostensiva dell'occhio sostituisce l'incertezza sibilante dell'orecchio, gioca con sé, quasi scommette su di sé, perché prova ad ascoltare il brusio dell'essere nell'inquieta speranza di percepire il non percepibile, di udire il non udibile che sembrerà inaudito, non tanto e non solo per il suo carattere di novità aurorale ma anche per il suo essere evento radicale, ovvero ciò che potrebbe avvenire, senza poter essere anticipato o pre-compreso, perché non concede alcuna garanzia di venuta¹¹. Un pensiero "acustico" poiché fa i conti con la cesura ritmica, pur non ignorando una possibile continuità con la tradizione, un modo di in-scriversi in essa senza orizzonte di attesa o concatenazione teleologica. Un evento sonoro simile all'urlo e allo stridore, poiché sembra collocarsi al di sopra o al di sotto delle frequenze codificate e accettate, tanto da produrre effetti quasi traumatici, perché piega, come una piaga, tiene aperta una ferita, il senza-fondo di un senza riserva che, da sempre, devia, smarca ed espropria i luoghi, le linee guida e i sentieri già battuti. Il pensiero della *differance* si incardina in una storia testuale, la scardina, fa girare lentamente i cardini, procedendo per colpi e contraccolpi, al fine di provocare effetti anagrammatici e non programmatici, mai marcati in superficie, ma risuonanti nel profondo, la cui provenienza è

¹¹ DERRIDA, J. (1991) [a cura di M. Ferraris] *La mano di Heidegger*, trad. it. di G. Scibilia e G. Chiurazzi, Roma-Bari: Laterza, pp. 109-115, 159-166. Per la comprensione dell'intero orizzonte problematico aperto da Derrida nel confronto con Heidegger si consiglia, tuttavia, la lettura dell'intero cap. in *Ivi*, pp. 81-170.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.

Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

difficile da cogliere, come l'eco lontana di un colpo di gong che investe il timpano del pensiero per poi ri-percuotersi in uno scritto¹².

Il ritmo "musicale" della scrittura

Da quanto detto finora potrebbe sembrare che l'affinità tra musica e scrittura si regga soltanto su un comune elemento fonico-acustico derivante dalla dipendenza di entrambe dalla voce e dalla loro capacità di deviarla e aprirla ad un senso "altro", desunta dal semplice ribaltamento in senso positivo dell'imputazione platonica del *Fedro*. Il modo in cui Derrida procede è molto più accorto e sottile. Ciò che egli contesta, sin dalle sue opere di esordio¹³, è infatti proprio la presunta natura fonetica della scrittura, presupposto implicito della sua subordinazione all'idealità e all'oggettività del *theorein*. La *differance* è differente sia rispetto all'ordine della voce sia a quello della scrittura in senso stretto, si colloca tra i due come loro condizione di possibilità, prima di ogni determinazione ontologica e categoriale. Essa mette in questione la richiesta di un inizio, di un punto di partenza che possa avere il valore dell'*archè* tradizionale o del *telos* destinale. Il tracciato della differenza è strategico e avventuroso, perché, per il suo essere senza finalità prestabilita, diviene esperienza di erranza

¹² DERRIDA, J (1999) [a cura di G. Sertoli] *Posizioni. Scene, atti e figure della disseminazione*, trad. it. di M Chiappini e G. Sertoli, Verona: Ombre corte, pp. 125-132.

¹³ Cfr. DERRIDA, J. (1968) *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, trad. it. di G. Dalmasso, Milano: Jaca Book, p. 95 e ss. , Id. (1987) [a cura di C. Di Martino] *Introduzione a Husserl "l'origine della geometria"*, Milano: Jaca Book, p. 107 e ss.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.

Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

infinita, gioco a-simmetrico senza alcun calcolo. Una differenziazione non assimilabile però alla mera insensatezza, perché implica sempre l'intenzione di sfuggire tatticamente alle logiche di dominio del pensiero, attraverso operazioni di deviazione, di rimando e di rinvio, attraverso un prender tempo che è anche un perdere tempo, poiché tenta di sottrarsi al calcolo economico della temporalità. Derrida, dando una coloritura "musicale" al termine, parla di *temporeggiamento*, cioè dell'imprimere, come un musicista, un proprio tempo all'esistenza senza avanzare, tuttavia, la pretesa che esso sussuma e riassume, potremmo dire, vada a tempo con l'orizzonte trascendentale della temporalità di cui, stando alla tradizione, dovrebbe rappresentare l'inveramento e il compimento e non l'ulteriore riprova della sua sfuggente incommensurabilità. A questa dimensione temporale va aggiunta, inoltre, quella spaziale, non intesa come il trionfo dell'identico, facilmente identificabile, ma come questione di alterità che, nel suo stesso articolarsi, pur nella ripetizione, ha bisogno di differire e spaziare, proprio come la musica necessita di intervalli per potersi produrre¹⁴.

Il secondo elemento su cui è possibile saldare l'amicizia e il sodalizio tra musica e scrittura è il ritmo. Esso rappresenta un modo per sottolineare la complicazione di ogni inizio archè-tipico, nato dalla differenziazione del medesimo. Così come la musica ha ritmo, vive di ripetizioni, cesure e spaziature per essere davvero tale, allo stesso modo la scrittura è ripercussione, risonanza, eco e riverbero del "ritmo" dell'esistenza, del suo non procedere per

¹⁴ DERRIDA, J. (1997) *Margini della filosofia*, trad. it. di M. Iofrida, Torino: Einaudi, pp. 31-35.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

accumulazioni e tentativi di dominio ma del suo essere esperienza di *desistance*, articolandosi per marche, battute e divisioni "cesurate", in una sorta di ritmopatia originaria, antecedente ogni immagine e ogni discorso particolare. Se il motivo del ritmo si unisce alla scrittura, si fa scrittura, allora può diventare snodo di diverse possibilità: permette di riaprire la problematica del soggetto moderno, di ciò che lo pre-scrive e lo disloca secondo il taglio e la ripetizione. Una via "altra" e oltre l'egemonia del visivo, dell'immagine dello speculare e dello speculativo, ma anche oltre l'egemonia della discorsività della parola nella musica. Una scrittura musicale "ritmica" nel senso specificato, la quale, attraverso nodi, cesure e tagli, è forse, ancor più fuorilegge di quanto pensasse Platone, perché sdoppia la legge, con la sua struttura di supplemento, disloca il medesimo all'ingiunzione non dominabile dell'altro e della sua differenza irriducibile, di cui nessuna dialettica saprebbe venire a capo. Il ritmo sfugge alla dialettica perché non si lascia irretire nelle sue opposizioni, la sua contrazione non può essere resa dialetticamente, perché nasce dallo iato di continue cesure a-ritmiche, quasi fossero le modalità discontinue, involontarie ed incontrollabili attraverso cui il ritmo "respira"¹⁵. Derrida definisce tale legge fuorilegge *iperbolica*, poiché se è vero che non c'è ritmo senza cesura ritmica è altrettanto vero e paradossale che questa interruzione non ha la cadenza dialettica di un'alternanza regolare e regolata tra ritmo e non ritmo. La cesura interrompe il vincolo delle opposizioni, la riappropriazione dialettico-speculativa, la sua natura di iato fa e disfa la rielaborazione del lutto del negativo, perché

¹⁵ DERRIDA, J. (2009) *Psychè. Invenzioni dell'altro*, Vol. II, trad. it. di R. Balzarotti, Milano: Jaca Book, pp. 269-273.

*Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini*

l'interruzione rischia di togliere il fiato, ma, allo stesso tempo, può rappresentare un'ulteriore e inaspettata chance di espressione¹⁶.

L'efficacia "trasgressiva" di questa legge richiede però un'ulteriore verifica attraverso un ribaltamento di prospettiva: essa è il frutto dell'elaborazione teorica innovativa di un filosofo e vale solo per il suo ambito d'indagine o può applicarsi anche alla pratica di un compositore che fa musica e letteralmente la scrive? È ciò che fa lo stesso Derrida intervistando il sassofonista jazz Ornette Coleman. Il confronto potrebbe essere utile per sondare l'affinità tra musica e scrittura dal punto di vista dell'altro. Il primo punto di incontro tra i due è il concetto di improvvisazione da cui siamo partiti. Coleman avverte, tuttavia, che la smania di originalità può imbrigliare il musicista e consegnare al pubblico l'idea del jazzista come colui che, attraverso una simbiosi quasi magica col suo strumento, si lascia permeare dal flusso della musica senza seguire alcuna regola, in nome di una superiore libertà creativa. In realtà è proprio quest'idea di libertà assoluta che può limitare il fare del musicista, fino a ridurlo a caricatura di se stesso. Quasi fosse una nota a margine, un contrappunto alle riflessioni di Derrida, il sassofonista americano ritiene che l'antidoto migliore a questa falsa mitologia sia l'esperienza di scrivere musica. Essa, come tutti i generi di scrittura, segue una forma codificata, spesso pensata ex novo in 'occasione di una performance, che però conserva, sin dall'origine, una forma aperta, affinché qualcosa d'altro possa intervenire e accadere. Non si tratta della magnanimità democratica del

¹⁶ *Ivi*, pp. 280-281.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.

Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

compositore che lascia spazio ai suoi musicisti, ma di una necessità connaturata all'articolarsi stesso dell'evento musicale. La scrittura del compositore, secondo Coleman, parte sempre da qualcosa di codificato, da una sintassi condivisa e comune, come, ad esempio, una partitura, ma ciò non toglie che i musicisti analizzandola possano immettervi del proprio. Tale contributo però non è da considerarsi il frutto di un puro estro anarchico, ma assume sempre come base di partenza un quadro di riferimento, una trama che dovrà intersecarsi con quelle altrui ed ammettere, per poter funzionare al meglio, pur nell'alterità imprevedibile del genio e delle abilità tecniche di ciascun interprete, la possibilità di ripetizioni condivise e formalizzate che i musicisti chiamano comunemente prove. L'idea di musica proposta da Coleman rafforza l'affinità su cui ci stiamo interrogando, perché rivendica una marcata impronta differenziale e dialogica. Egli pensa al fare del musicista come un mettere insieme i pezzi di un puzzle emotivo e intellettuale, il cui sviluppo dipende dai singoli interpreti e dai loro strumenti, al fine di ottenere: «una conversazione con i suoni senza cercare di dominare o indirizzare la conversazione stessa»¹⁷. Tale visione dialogica e differenziale della musica non può non fare i conti, in modo obliquo, come fa la scrittura, con il problema dell'alterità originaria del linguaggio¹⁸. Questione complicata oltremodo, poiché affrontata in una conversazione

¹⁷ DERRIDA, J - COLEMAN, O. (2016) [a cura di S. Maruzzella] *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, Udine-Milano: Mimesis, p. 48.

¹⁸ Questione messa ben in evidenza, proprio a partire dal colloquio tra Coleman e Derrida, da Donà, M. (2016) *Incodificabile origine. Ornette Coleman e Jaques Derrida: relazioni e "libere" ripetizioni* in DERRIDA J- COLEMAN O. (2016) [a cura di S. Maruzzella] *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, Udine-Milano: Mimesis, pp. 21-42.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

amichevole tra un filosofo algerino di origine ebraica e di lingua francese che si rivolge in *american english* ad un afro-americano, cresciuto in Texas, che parla *l'ebony english*, dei neri d'America. Forse il maggior punto di contatto tra musica e scrittura è proprio il loro essere sempre "altre", inquiete, inquietanti ed enigmatiche, perché parlando di sé, nell'atto performativo, portano in sé il marchio alterato e alterante di un'origine differenziale, che deve pur tradursi, alterarsi ulteriormente, differenziarsi, arricchirsi, ed ibridarsi per aprirsi e rendersi comprensibile all'altro¹⁹.

Re-ouverture ed invio

Accostare musica e scrittura attraverso i temi dell'orecchio e del ritmo in Derrida può essere sembrato un mero gioco, un'operazione *sui generis* perché fuori genere, come una musica inaudita. In realtà la forza non arcontica della musica, il suo ritmo differente ha affinato il nostro orecchio, ha frenato l'impeto della scrittura, non tanto in ossequio alle regole di sintesi, forse debordate, cui un contributo in rivista deve inevitabilmente sottostare, ma per lo spazio di interrogazione che l'evento di scrittura ha prodotto, o meglio inventato. Domande incompiute, forse ancora da elaborare a dovere, perché oltre ogni programma e ogni codice, pur essendo state inizialmente programmate, schematizzate e codificate. Questioni con le quali si è aperto e con le quali si è

¹⁹ *Ivi*, pp. 53-54. Sul tema dell'alterità originaria del linguaggio, oltre ogni presunta chiusura monolingvistica si veda DERRIDA, J. (2004) *Il monolinguismo dell'altro o la protesi d'origine*, trad. it. di G. Berto, Milano: Raffaello Cortina.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

costretti a chiudere, rischiando di chiosare con una *re-ouverture*, riproposizione e iterazione ritmata e ritmica di uno spazio eventuale non saturabile. Ogni invenzione filosofica o musicale, in quanto gioco molto serio è sempre re-invenzione, ri-proposizione differente di elementi differenziali, di cui un ego, per quanto geniale, non potrà mai gloriarsi, perché ogni questione, anche quando sembra chiusa e acquisita è sempre pronta a riaprirsi, soprattutto se destinata, dopo l'ulteriore complicazione di un invio ad altri²⁰, all'ascolto o alla lettura dell'altro. Una legge fuorilegge e ingiunzione "altra" da cui dipende ogni improvvisazione, poiché come sapeva bene Derrida:

L'altro è precisamente ciò che non si inventa, ed è quindi l'unica invenzione al mondo, l'unica invenzione del mondo, la *nostra*, ma che *inventa noi*. Giacché l'altro è sempre un'altra origine del mondo e *noi siamo da inventare*²¹.

La scrittura, qualsiasi scrittura, è "musicale" perché possibilità dell'altro, aperta, arricchita e travagliata dall'altro, pur di non lasciarsi rinchiudere nell'economia totalizzante del medesimo. La *differance* dell'altro, come condizione del possibile, è priva di statuto e legge, è oltre ogni orizzonte di riappropriazione, programmazione o legittimazione istituzionale. Essa oltrepassa l'ordine

²⁰ Sul tema si veda DERRIDA, J. (2008) *Psychè. Invenzioni dell'altro*, Vol. I, trad. it. di R. Balzarotti, Milano: Jaca Book, pp. 117-155 e la sua ripresa attraverso la scrittura di cartoline postali in DERRIDA, J. (2015) [a cura di L. Astore, F. Massari Luceri e F. Viri] *La carte postale. Da Socrate a Freud e al di là*, Udine-Milano: Mimemis, pp. 27-268.

²¹ DERRIDA, J. (2008) *Psychè. Invenzioni dell'altro*, Vol. I, trad. it. di R. Balzarotti, Milano: Jaca Book, p. 65.

*Questioni d'orecchio
e di ritmo.*
*Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini*

"economico" di ogni discorso, vi è assolutamente estranea e per questo è avvertita come pericolo e minaccia. Inquietante come l'avvenire ha come unica preoccupazione il lasciar venire, l'avventura dell'evento, dell'assolutamente altro. Un tutt'altro che non può più confondersi con la prospettiva antropoteologica della tradizione, perché la sua stessa venuta porta al di là dell'ontologia della presenza. L'invenzione "pura", poco importa se filosofica o musicale, corre sempre il rischio di non dire nulla, di non inventare nulla e di non veder venire nulla. La sua legge senza legge dipende dalle possibilità incalcolabili dell'altro che non si inventa mai e che non attende l'invenzione²². L'altro ci inventa, ci chiama a venire, ci concede avvenire, ma la sua chiamata inattesa disloca ogni presunta autorità o autorialità dell'io, perché avviene, ammesso che venga, sempre a più voci, a più suoni, con più strumenti, come fosse un amico compositore intento a scrivere un pezzo per orchestra.

²² *Ivi*, p. 66.

Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini

BIBLIOGRAFIA

- BIANCHINI, G.** (2019) «Il libro e il suo al di là. Interrogazioni "altre" di *una metafora fondamentale*» in Quaderni di Inschibboleth, n. 10, pp. 101-115;
- DERRIDA, J.** (1987) [a cura di C. Di Martino] *Introduzione a Husserl "l'origine della geometria"*, Milano: Jaca Book;
- DERRIDA, J.** (1968) *La voce e il fenomeno. Introduzione al problema del segno nella fenomenologia di Husserl*, trad. it. G. Dalmasso: Milano, Jaca Book;
- DERRIDA, J.** (1989) [a cura di S. Petrosino] *La farmacia di Platone in La disseminazione* trad. it. M. Odorici e S. Petrosino: Milano, Jaca Book;
- DERRIDA, J.**(1997) *Margini della filosofia*, trad. it. M. Iofrida, Torino: Einaudi;
- DERRIDA, J.** (1999) [a cura di G. Sertoli] *Posizioni. Scene, atti e figure della disseminazione*, trad. it. M. Chiappini e G. Sertoli, Verona: Ombre corte;
- DERRIDA, J.** (1991) *Sproni. Gli stili di Nietzsche*, Milano: Adelphi;
- DERRIDA, J.** (2015) [a cura di L. Astore, F. Massari Luceri e F. Viri] *La carte postale. Da Socrate a Freud e al di là*, Udine-Milano: Mimemis;
- DERRIDA, J.** (1993) *Otobiographies. L' insegnamento di Nietzsche e la politica del nome proprio*, trad. it. R. Panattoni, Padova: Il Poligrafo;
- DERRIDA, J.** (2008) *Psychè. Invenzioni dell'altro*, Vol. I, trad. it. R. Balzarotti, Milano: Jaca Book;
- DERRIDA, J.** (2009) *Psychè. Invenzioni dell'altro*, Vol. II, trad. it. R. Balzarotti, Milano: Jaca Book;

*Questioni d'orecchio
e di ritmo.
Un'improvvisazione
derridiana di Guido
Bianchini*

- DERRIDA, J.** (1997) *Limited Inc*, trad. it. N. Perullo, Milano: Raffaello Cortina;
- DERRIDA, J.** (1991) [a cura di M. Ferraris] *La mano di Heidegger* tr. it. G. Scibilia e G. Chiurazzi, Roma-Bari: Laterza;
- DERRIDA, J.** (1997) [a cura di G. Dalmasso e F. Garritano] *Chora in Il segreto del nome*, trad. it. F. Garritano, Milano: Jaca Book;
- DERRIDA, J.** (2004) *Il monolinguisimo dell'altro o la protesi d'origine*, trad. it. G. Berto, Milano: Raffaello Cortina;
- DERRIDA, J. - COLEMAN, O.** (2016) [a cura di S. Maruzzella] *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, Udine-Milano: Mimesis;
- DONÀ, M.** (2016) *Incodificabile origine. Ornette Coleman e Jaques Derrida: relazioni e "libere" ripetizioni* in DERRIDA J. - COLEMAN O. (2016) [a cura di S. Maruzzella] *Musica senza alfabeti. Un dialogo sul linguaggio dell'altro*, Udine-Milano: Mimesis, pp. 21-42.

THE SOUND OF CILENTO BETWEEN NATURE AND CULTURE**IL SUONO DEL CILENTO TRA NATURA E CULTURA**

GIOVANNI MICHELANGELO D'URSO

Abstract (IT): Esplorare la propria identità e le proprie origini cilentane attraverso il suono è una scommessa che si sta rivelando estremamente prolifica. Scoperte inattese e risultati si sono avuti apprezzando suoni, rumori, voci e silenzi per riscoprire la storia di un territorio patrimonio dell'UNESCO. Il paesaggio sonoro occupa una posizione preminente nelle nostre vite, tuttavia la condizione di inconsapevolezza vissuta con normalità dalla maggior parte delle persone nei confronti della componente sonora è significativa di quanto stiamo ormai privilegiando l'occhio e stiamo perdendo l'orecchio nelle nostre strategie di conoscenza del mondo e dell'ambiente. Documentare un patrimonio di suoni da proteggere e custodire, con particolare attenzione ai suoni antropici, può essere un punto di partenza fondamentale per rinnovare la curiosità intorno all'ascolto del paesaggio e di noi stessi come individui. È un riferimento indispensabile sia all'antropologo culturale sia al neofita per costruire una consapevolezza profonda sul paesaggio, sull'ascolto, sulla natura e sul suono.

Abstract (EN): The unexpected discoveries and results obtained by appreciating sounds, noises, voices, and silences to rediscover the history of a UNESCO heritage area, Cilento. The unconsciousness usually experienced by most people towards the sound is meaningful considering how much we privilege the eye, losing listening in our knowledge strategies of the world and the environment. Documenting a heritage of sounds can be a starting point for renewing curiosity around listening to the landscape and to ourselves as individuals.

Keywords: Cilento, listening, landscape, soundscape, cultural heritage.

IL SUONO DEL CILENTO

TRA NATURA E CULTURA

GIOVANNI MICHELANGELO D'URSO

1. Aspetti generali e cambi di paradigma. Per la definizione di paesaggio sonoro

Da quando John Cage in riferimento allo spettacolo *Walden* di Thoreau ha affermato: «La musica è i suoni, i suoni che ci circondano, ci si trovi o meno in una sala da concerto, vedi Thoreau»¹ la definizione del concetto di musica ha subito una nuova radicale trasformazione. In questo spettacolo pieno di suoni e immagini della natura, il tema del suono ambientale fu riconsiderato sotto altre prospettive.

¹ MURRAY SCHAFER, R. (1977) *The tuning of the world*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; trad. it. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Milano: LIM Editrice, p. 15.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Suoni e musica sono termini che non si includono e non si implicano vicendevolmente fino alla metà del secolo scorso. Pian piano nel XX secolo, tutte le definizioni convenzionali di musica sono state messe in discussione dagli stessi addetti ai lavori, ovvero, i musicisti. In un primo momento con l'introduzione degli strumenti a percussione in orchestra, più tardi con l'introduzione dell'aleatorietà nella composizione, in cui un'organizzazione razionale dei suoni in una composizione viene sottoposta alle leggi del caso; fino ad arrivare all'esecuzione di 4'33'' *Silence* di Cage del 1952 che opera «un'apertura dei contenitori spaziali»²:

Il brano richiede che il pianista si sieda al piano con le mani sulla tastiera per quattro minuti e trentatré secondi senza produrre una singola nota. L'intento dell'esecuzione è quello di spingere il pubblico a porre attenzione ai rumori del mondo, ad apprezzare il 'qui ed ora' dei suoni quotidiani e a riflettere sull'impossibilità del silenzio.³

L'arte di Cage, ha avuto da quel momento un impatto senza precedenti sulla musica. Questo cambio di paradigma è paragonabile solo ai cambiamenti nell'ambito della percezione sonora e musicale, accaduti tra l'ultimo decennio dell'Ottocento e il primo quarantennio del Novecento, quando ad esempio Schönberg completò quella che Pierre Boulez definì la sconvolgente rottura con

² Ivi, p. 16.

³ RONZON, F. (2010) *Il rumore del mondo. Società, etnografia e paesaggi sonori*, Verona: Quiedit, p. 7.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

la storia dell'arte musicale con il suo *Pierrot Lunaire* op. 21 (1912). Processo cominciato 18 anni prima con il *Prélude à L'après-midi d'un faune* e proseguita poi con *Pelléas et Mélisande* da Claude Debussy⁴. Poi Edgard Varèse, la *musique concrète* a Parigi (Pierre Schaeffer), la musica elettronica a Colonia (Karlheinz Stockhausen, Henry Pousseur, Franco Evangelisti, Michael Gottfried Koenig), lo studio di Fonologia Musicale di Milano (Luciano Berio, Bruno Maderna, Luigi Nono) e la computer music dei centri di ricerca statunitensi (Jean Claude Risset, John Chowning, Curtis Roads) hanno contribuito alla consapevolezza che la tecnologia, la sperimentazione e la filosofia del pensiero musicale «hanno progressivamente dissolto la tonalità e il temperamento in favore del timbro»⁵.

All'indomani di questa sequenza di rivoluzioni in campo musicale, negli anni Settanta, Robert Murray Schafer interessato «all'analisi e allo studio del paesaggio sonoro inteso come una complessa rete di connessioni antropologico-culturali, simboliche e musicali⁶», canalizzando l'esperienza della musica elettroacustica canadese, riesce a realizzare un osservatorio⁷ interdisciplinare, il *World Soundscape Project* intorno a cui graviterà la musica elettroacustica del Canada e le sue ricerche in campo compositivo. Gli stessi Barry Truax e

⁴ LISCIANI PETRINI, E. (2001) *Il suono incrinato*, Torino: Einaudi, p. 124.

⁵ GALANTE, F. – SANI, N. (2000) *Musica Espansa*, Milano: LIM Editrice, p. 18.

⁶ Ivi, p. 339.

⁷ Ibidem p.339.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Hildegard Westerkamp, coinvolti nelle ricerche del WSP⁸, hanno generato una tendenza compositiva sperimentale mediante i suoni prelevati dal paesaggio acustico. Un'interpretazione particolare e ulteriore del significato odierno che cultura e natura possono avere sulla s-composizione delle forme di comunicazione dell'arte⁹. In particolare Truax è approdato ad un'idea «narrativa di una composizione con suoni del paesaggio che potesse simulare un viaggio in un pozzo, in caverne leggendarie e altamente simboliche»¹⁰ sperimentando con tecniche di sintesi utilizzate in relazione ai paesaggi sonori (convoluzione, granulazione, auto-convoluzione).

Egli ha descritto l'equilibrio ideale che dovrebbe essere raggiunto in questo tipo di lavori come:

l'incontro della complessità interna dell'organizzazione sonora con la complessità esterna delle relazioni del mondo reale, senza che l'una sia subordinata all'altra.¹¹

⁸ World Soundscape Project.

⁹ GALANTE, F. – SANI, N. (2000) *Musica Espansa*, p. 341.

¹⁰ TRUAX, B. (2014) *Interagire con la complessità sonora interna ed esterna: dal microsuono alla composizione con i suoni del paesaggio*, (Il presente articolo è stato pubblicato online nel dicembre 2014 in lingua inglese al seguente url: https://econtact.ca/16_3/truax_soniccomplexity.html. La versione fornita dall'autore presenta minime differenze rispetto all'originale pubblicato, senza cambiarne tuttavia il senso. Traduzione italiana e annotazioni fra parentesi quadre a cura di Paolo Zavagna).

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Caratteristiche principali della composizione con i suoni del paesaggio sonoro:

- il mantenimento della riconoscibilità della sorgente sonora da parte dell'ascoltatore, anche se viene successivamente soggetta a trasformazione.
- la conoscenza da parte dell'ascoltatore del contesto ambientale e psicologico del materiale del paesaggio sonoro è evocata e incoraggiata per completare la rete di significati ascrivibili alla musica.
- la conoscenza da parte del compositore del contesto ambientale e psicologico del materiale del paesaggio sonoro consente di influenzare la forma della composizione ad ogni livello, e in definitiva la composizione è inseparabile da alcuni o da tutti questi aspetti della realtà, e idealmente;
- l'opera migliora la nostra conoscenza del mondo, e la sua influenza si ripercuote nelle abitudini percettive quotidiane.¹²

Il vero obiettivo di questo approccio compositivo, per Truax, è la re-integrazione dell'ascoltatore con l'ambiente in un'equilibrata relazione ecologica. L'ascolto musicale, in seguito a tutti questi cambiamenti dal secolo XIX fino ad oggi, si è trasformato in ascolto elettroacustico. Si è passati da una fase di produzione

¹¹ TRUAX, B. (1992) [a cura di J. Paynter, T. Howell, R. Orton e P. Seymour] «Electroacoustic Music and the Soundscape. The inner and outer world» in *Companion to Contemporary Music Thought Vol. I*, Londra: Routledge, pp. 374-398; TRUAX, B. (1994) «Discovering Inner Complexity: Time-shifting and trasposition with a real-time granulation technique» in *Computer music Journal* 18/2 (summer 1994) «Composition and Performance in the 1990s (1)» pp. 38-48.

¹² Ibidem.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

meccanica del suono ad una elettronica, in questo processo la tecnologia gioca un ruolo in primo piano:

Nel rapporto con le apparecchiature elettroacustiche, si è passati da una concezione puramente riproduttiva dell'informazione a una produttiva, un ribaltamento, dunque, dei rapporti in cui la funzione della radio e quella del disco sono cambiate nella coscienza musicale e sociale, per cui questi nuovi 'strumenti' agiscono sul pensiero e nella prassi musicale odierna.¹³

La registrazione e il riprodurre il suono in modo particolare, nel corso del tempo sono divenute tecniche di sperimentazione a tutti gli effetti. Con questi cambiamenti il mondo della musica procede verso nuove teorie provocando il decostruirsi dei vecchi modelli linguistici, delle modalità d'ascolto e dei mezzi di ricezione. Di conseguenza «tutti i suoni possono oggi entrare a far parte del territorio, del dominio della musica.»¹⁴ Arriviamo quindi a discutere sulla nozione di paesaggio sonoro (*Soundscape*) introdotta dal ricercatore e compositore R. Murray Schafer (1994:33) nei primi anni '70:

Il paesaggio sonoro è l'ambiente acustico che circonda l'ascoltatore. Quest'ultimo è al centro del paesaggio. È un contesto che avvolge e circonda. In generale consiste di numerosi suoni, provenienti da varie

¹³ Ibidem.

¹⁴ MURRAY SCHAFER, R. (1985) *Il paesaggio sonoro*, p.16.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

direzioni e dotati di differenti caratteristiche... I paesaggi sonori inglobano e si dispiegano in complesse sinfonie e cacofonie di suoni.

Il paradigma introdotto da Schafer sembra profilare la creazione di un osservatorio mondiale sul paesaggio sonoro. L'attenzione rivolta alla percezione di un nuovo ascolto ha prodotto condizioni favorevoli per l'ideazione di molte altre ramificazioni del campo d'indagine come ad esempio l'ecologia acustica.

2. Geografia, patrimonio del Cilento e modalità d'ascolto

Il Cilento è una subregione montuosa della Campania nella provincia di Salerno, a sud della regione, dichiarata dall'UNESCO patrimonio dell'Umanità. Lenormant lo definisce nel suo libro *À travers l'Apulie et Lucaine*, «l'immenso giardino dai contorni pittoreschi» che si estende dal fiume Sele a Sapri e dal Vallo di Diano alle coste del Mar Tirreno. Il Cilento da sempre ha ispirato cantori e poeti per le sue bellezze, e molti miti greci e romani sono stati ambientati sulle sue coste. Il più famoso è quello dell'isola delle sirene nell'Odissea. L'isoletta che ispirò Omero probabilmente è quella di fronte a Punta Licosa, a sud, nei pressi di Castellabate. Il Cilento e la sua popolazione sono stati teatro di una storia complessa, che è spesso racconto delle vessazioni subite dai contadini cilentani da parte dell'aristocrazia feudale. Il banditismo sociale che ne scaturì fu represso nel sangue da leggi spietate, quali (ricordiamo il motto della legge Pica, «Sparare a vista») e successivamente al ritorno della miseria e del vassallaggio, la delusione fece tramontare i sogni di un nuovo stato basato sull'uguaglianza e sulla giustizia sociale. La gente del Cilento, accantonò tutte le speranze del riscatto sociale per le quali aveva combattuto e ripose le sue speranze nell'emigrazione.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Dal giugno 1997, il Cilento è stato inserito nella rete delle risorse della biosfera del Mab-UNESCO (Man and Biosphere), per tutelare le biodiversità e promuovere lo sviluppo compatibile con la natura e la cultura. Nel corso del tempo ho maturato interesse verso questa ricerca del suono nella mia terra natale, avvertendo la necessità di conoscere meglio le mie radici. Questo mio lavoro vuole quindi documentare un patrimonio di suoni da proteggere e da custodire. Tuttavia, il Cilento è veramente vasto e delle sue 8 comunità montane e degli 80 comuni ripartiti tradizionalmente in 5 aree differenti (alto Cilento, Cilento centrale, basso Cilento, Valle del Calore e Alburni, Vallo di Diano) ho preso in considerazione in modo massivo la sua area centrale con la sola eccezione del comune di Marina di Camerota che appartiene al basso Cilento. Comuni del Cilento Centrale: (area circoscritta tra il massiccio del Monte Gelbison e la fascia costiera delimitata dalla penisola di Punta Licosa e la penisola di Capo Palinuro) Ascea, Cannalonga, Casal Velino, Castelnuovo Cilento, Ceraso, Gioi Cilento, Moio della Civitella, Novi Velia, Omignano, Orria, Perito, Pollica, Salento, San Mauro Cilento, Stella Cilento e Vallo della Lucania. Tali insediamenti sorgono nella prossimità del Monte Gelbison. RegISTRAZIONI e formule grafiche della ricerca esistono e saranno pubblicate. Non sono state qui inserite per conservare il taglio filosofico, storico e antropologico dell'articolo. Per le registrazioni ho avuto la necessità di selezionare alcune zone del Cilento che conosco meglio di altre, creando delle partizioni territoriali. Precisamente sono:

- Gioi Cilento (centro della mia ricerca e paese della mia infanzia)
Località San Francesco
Piazza A. Maio
Località Castello

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

- Ascea Marina
Spiaggia Villaggio Elea
- Pioppi (comune di Pollica)
Spiaggia Porto del Fico
- Marina di Camerota
Spiaggia lido Indian
- Santuario Novi Velia (M. Gelbison)

Ho cercato di creare un percorso sonoro che mettesse in risalto la varietà timbrica del Cilento selezionando località montane e località marittime. I possibili percorsi sonori nel Cilento sono un numero veramente grande e ho cercato di scegliere al momento solo quelli più significativi.

Da un punto di vista ecologico, l'udito è infatti parte di un più ampio sistema di percezione diretta volto a raccogliere le invarianti presenti nell'ambiente, attraverso un processo attivo di ricerca legato e orientato dalle azioni, dagli interessi e dalle pratiche di esplorazione del soggetto percipiente¹⁵.

¹⁵ RONZON, F. (2010) *Il rumore del mondo*, pp. 16-17.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

L'ascolto è una delle parole chiave in questa ricerca e sembra possibile individuare almeno quattro tipologie d'ascolto (Chion¹⁶, Delalande¹⁷, Norman¹⁸):

- Ascolto esperto: si ha nel caso in cui l'attenzione di un ascoltatore verso i suoni è stata educata in modo più o meno approfondito rispetto a certi obiettivi sociali o parametri culturali. Al polo opposto vi è l'ascolto intrapreso da un novizio privo di addestramento.
- Ascolto distratto: si ha quando l'attenzione dell'ascoltatore è solo parzialmente diretta verso la fonte sonora di riferimento. Al suo opposto vi è l'ascolto focalizzato, ovvero orientato coscientemente verso la fonte sonora.
- Ascolto orientato: si ha quando l'attenzione dell'ascoltatore è mossa da un certo specifico interesse. I tipi di ascolto più frequenti sono stati definiti come *causale* (orientato ad individuare la fonte del suono), *ristretto* (centrato sul suono in quanto tale), *riflessivo* (mette in relazione il suono con la sfera emotiva e biografica del soggetto), *funzionale* (strumentale allo svolgimento di attività connesse con il suono in questione).

¹⁶ CHION, M. (1994) *Audio-vision*, New York: Columbia University Press.

¹⁷ DELALANDE, F. (1998) «Music Analysis and reception behaviours» in *Interface*, 21: 1-3.

¹⁸ NORMAN, K. (1996) «Real world music as composed Listening» in *Contemporary Music Review*, 15: 25-39.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

- Ascolto dominante: si ha in quelle situazioni in cui la presenza del suono si impone al soggetto facendo sì che la sfera uditiva occupi la maggior parte dell'attenzione sensoriale del soggetto (ad esempio: musica a volumi altissimi). All'opposto vi è la deprivazione uditiva.¹⁹

La percezione di un paesaggio sonoro non avviene mai nella sua completezza, ma attraverso una messa a fuoco di alcuni elementi a scapito di altri. Uno degli aspetti su cui insistono di più gli studiosi è che il paesaggio sonoro appartiene all'ambito della complessità. Afferma Alessandra Calanchi:

Se il paesaggio entra dunque a far parte della complessità, dovremo non solo adottare una visione integrata e globale del vivente, ma integrare la stessa geografia con la storia, la filosofia, le scienze umane e le arti, costruendo 'nuove relazioni tra natura e cultura'²⁰.

La tesi che si sta portando avanti va proprio in quella direzione, e si spera che il lavoro cominciato, possa continuare ed essere inglobato in altri studi proprio per costruire nuove relazioni. Ai fini dell'indagine abbiamo bisogno di scomporre il paesaggio sonoro in diversi elementi che cito qui con le definizioni di Francesco Ronzon riportate dal suo libro *Il rumore del mondo*:

¹⁹ Ivi, pp. 17-18.

²⁰ CALANCHI, A. (2015) *Il suono percepito, il suono raccontato, paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Giulianova (TE): Galaad Edizioni, p. 26, introduzione.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

- La tonica (keynote sound): si tratta di un suono che potrebbe anche non essere sempre udito coscientemente, (anzi per R. Murray Schafer nella maggior parte dei casi sono “sovrascoltate”), ma che viene percepito rappresentare l’identità sonora di un certo luogo. Ad esempio, le toniche possono esser create dalla natura: il vento, l’acqua, le foreste, gli uccelli, gli insetti, gli animali. In molte aree urbane il traffico è diventato una tonica.
- I marcatori sonori (soundmarks): sono i suoni percepiti come caratteristici di un’area e, conseguentemente, come elementi che operano di contorno alla tonica. Ad esempio, una spiaggia avente come tonica il rumore del mare potrebbe avere la sirena del faro e le grida dei gabbiani come impronte sonore.
- I segnali sonori (sound signals): i suoni in primo piano, uditi coscientemente. Ad esempio: un urlo, una campana, un brano di musica, un dispositivo d’allarme. Nel caso di attività esperte o specifiche, è su di essi che, eventualmente, si sofferma un attore sociale.

Analizzare un paesaggio diventa, quindi, in primis un’indagine per scoprirne le caratteristiche significative, i suoni che sono essenziali alla sua esistenza, quelli rari e meno rari in base alla quantità o alla presenza dominante. Oltre all’indagine sul paesaggio sonoro, vorrei dedicare una piccola parte del mio studio a quella che Carlo Serra definisce «*archeologia del sonoro*». Scrive Serra:

Un’archeologia del sonoro è impresa ardua, perché i suoni non hanno persistenza materiale, sono oggetti eminentemente temporali, la loro

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

vita coincide tutta con il breve processo della loro durata: pur essendo legati alle cose che li producono, non si conservano.²¹

Per prendere consapevolezza non solo dell'ambiente presente, ma anche valutare il peso dell'ambiente acustico antico, bisogna ricorrere a fonti scritte e testimonianze letterarie per comprendere appieno la nostra storia di ascoltatori. Testimonianze letterarie che per quanto riguarda il Cilento sono scarsissime e in alcuni casi nulle. Nell'analisi ambientale, è quindi fondamentale la conoscenza dei suoni (anche arcaici) di un ecosistema, che nella maggior parte dei casi non possediamo.

Sappiamo con precisione quante costruzioni sono sorte in una certa area in cinquant'anni, come è cambiata la sua popolazione, ma non sappiamo di quanti decibel sia cresciuto il livello sonoro²².

La ricerca che mi appresto a fare sul Cilento segue l'impostazione del WSP che come ammesso da Schafer è:

In primo luogo un'esperienza di natura poetica e non solamente di natura scientifica, nella quale musica, paesaggio e tecnologia possono dialogare sulle profonde trasformazioni che la tematica del paesaggio

²¹ SERRA, C. (2005) *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale*, Milano: Edizioni Unicopoli, p. 11. (Il paesaggio sonoro come matrice simbolica)

²² MURRAY SCHAFFER, R. (1985) *Il paesaggio sonoro*, p. 16.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

sonoro solleva sui significati sociali e ambientali della comunicazione²³.

L'esperienza è rivelatrice perché, la creazione di documenti sonori e la loro catalogazione, sono elementi in più da tramandare alle generazioni future oltre ai documenti scritti per l'interpretazione del passato:

è nostro compito poterci servire delle moderne tecnologie di registrazione e di analisi per studiare i paesaggi sonori a noi contemporanei.²⁴

Riporto qui uno degli esempi (una canzone) raccolti nella mia tesi che tocca alcuni argomenti percettivi riguardanti il paesaggio sonoro.

Viento ca sona (Vento che suona)

Lu viento me culla ra stu vico,

me porta l'addore re nu munno antico

Mill'anni tene lu viento, mill'anni tene pure lu vico.

²³ GALANTE, F. – SANI, N. (2000) *Musica Espansa*, pp. 342-343.

²⁴ Ibidem.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Me puorti le bboce re li vavi, le sento murmurare luntane e fredde.

E bbeo uocchi niuri e tristi,

e bbeo mamme sole a mano vache

e bbeo mamme sole a mano vache.

Oscia oscia, oscia forte, scinni scinni m'bere a lu monte,

Sagli sagli e t'arravuogli, sceglia le chiante e porta nu jore.

Tu si lu iato re lu Ciliento, ca me refresca int'a lu core,

e l'ombra se trova, se trova sulo,

addù nun g'è, nun g'è lu sole.

Me parla lu viento ca sona, ha apierto nu varco a la vita.

Sona sona zufolo sona, ca la vocca toa so io.

Sona sona zufolo sona, ca la vocca toa so io.

Oscia oscia, oscia forte, scinni scinni m'bere a lu monte,

Sagli sagli e t'arravuogli, sceglia le chiante e porta nu jore.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Viento ca passi int'a stè bbie

Abbrazza chi tanto te vole bene

Senza re te è suonno perduto,

ricordo r'amore a chi nu l'avuto.

La campana sona forte a llungo,

luntano puorti la novella nova.

E ralli ralli forte m'bacci a sta via,

ca na mano ha auzato ste 'mmura

ca na mano ha auzato ste 'mmura.

Oscia oscia, oscia forte, scinni scinni m'bere a lu monte,

Sagli sagli e t'arravuogli, sceglia le chiante e porta nu jore.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Traduzione

Il vento che mi culla da questo vicolo, / mi porta l'odore di un mondo antico. /
Mille anni ha il vento, mille anni ha pure il vicolo. / Mi porti le voci degli avi, /
le sento mormorare lontano e fredde / E vedo gli occhi neri e tristi e vedo mamme
sole / con le mani vuote. /

[Soffia, soffia, soffia forte, / scendi scendi ai piedi del monte, / sali, sali e
t'ingarbugli scompiglia le piante / e porta un fiore.]²⁵

Tu sei il fiato del Cilento che mi rinfresca / dentro il cuore, / e l'ombra si trova
solo, / si trova solo dove non c'è il sole. / Mi parla il vento che suona / mi ha
aperto un varco alla vita. / Suona suona, zufolo suona, che la bocca tua sono io.
/ Suona suona, zufolo suona, che la bocca tua sono io.

[...rit.]

Vento che passi in questo vicolo / abbraccia chi tanto ti vuole bene, / senza di te
è sonno perduto, / ricordo d'amore a chi non l'ha avuto. / La campana suona
forte continuamente, / lontano porti la novella nuova. / E sbatti sbatti forte su
questa via, / che una mano antica ha alzato queste mura. [...rit.]

²⁵ Ritornello della canzone.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Il vento è l'elemento più ricorrente del paesaggio sonoro del Cilento tramite le testimonianze scritte. Afferma Schafer:

Per gli antichi, anche il vento, come il mare, era divinizzato... possiede un numero infinito di variazioni vocali. Entrambi producono suoni a larga banda e, nel vasto ventaglio delle loro frequenze, ci sembra di riuscire a percepire altri suoni ancora... Il vento cattura con forza l'orecchio. La sua sensazione è insieme tattile e acustica. È un'impressione strana e quasi soprannaturale ascoltare il vento a distanza, senza percepirlo...²⁶

In questa canzone *Viento ca sona* non a caso vengono confermate tutte le affermazioni riportate da Schafer. Il vento, insinuandosi all'interno delle viuzze di paese acquisisce delle sonorità particolari (*Lu viento me culla ra stu vico...*), ugualmente quando attraversa una foresta o degli alberi:

...senza oggetti lungo il proprio percorso, il vento appare non possedere alcun movimento apparente...tra tutti gli oggetti, sono gli alberi a fornirne la prova migliore, agitando le loro chiome mosse dal vento, ora in una direzione, ora nell'altra. Ogni tipo di foresta produce una propria tonica caratteristica. Le foreste sempreverdi che siano giunte alla fase

²⁶ MURRAY SCHAFER, R. (1985) *Il paesaggio sonoro*, pp. 38-39.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

adulta formano delle oscure navate, attraverso le quali i suoni si riverberano con insolita chiarezza.²⁷

Il ritornello della canzone mette in evidenza il suono del vento quando scende dal monte Gelbison, attraversando diverse foreste e paesi prima di arrivare all'orecchio di chi scrive. In più, queste potenti raffiche di vento hanno il potere di smuovere le piante con forza e a volte anche di sradicarle, come il ritornello racconta (*Oscia oscia, oscia forte, scinni scinni m'bere a lu monte, Sagli sagli e t'arravuogli, sceglia le chiante e porta nu jore.*). È evidente nel testo la divinizzazione del vento cui allude Schafer.

Per le popolazioni del Cilento il vento è stato, ed è portatore di ricordi. Come se non bastasse ha il potere di riportare le voci dei tempi passati (*me porta l'addore re nu munno antico... Me puorti le bboce re li vavi, le sento murmurare luntane e fredde...*), quello di poter abbracciare le persone che attraversano i vicioletti (*Viento ca passi int'a stè bbie / Abbrazza chi tanto te vole bene*) e anche quello di poter trasportare altri suoni, quindi capace di trasportare informazione sonora (*La campana sona forte a llungo, luntano puorti la novella nova.*).

²⁷ Ivi, pp. 39-40.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

3. Antropizzazione

Precedentemente abbiamo messo in risalto gli elementi che caratterizzano il paesaggio sonoro. Un discorso a parte meritano i suoni antropici, cioè quei suoni che non sono conseguenza del paesaggio naturale, ma causati dall'uomo (macchine da lavoro, campane, motore a combustione interna – automobili – traffico, treni, aerei, radio).

La medicina ha dimostrato che i suoni superiori agli 85 decibel, se ascoltati in modo continuo per un lungo periodo di tempo, costituiscono una seria minaccia per l'udito. I danni provocati da questo tipo di esposizione vengono chiamati morbo del calderaio, perché le prime persone che cominciarono a soffrirne furono dei lavoratori di fabbriche in cui venivano messe insieme caldaie di metallo.

Le autorità che si occupavano della prevenzione delle malattie legate all'udito cercarono di far rispettare le norme di sicurezza sull'intensità acustica.

Ore giornaliere	Livello sonoro (in dBA)
8	90
6	92
4	95
3	97
2	100
1 ora e 30 minuti	102
1	105
30 minuti	110
15 minuti o meno	115

[Tab. 1 Massima esposizione al rumore tollerata secondo il Walsh-Healey Act (1969), USA]

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

Con questi dati, si cercò di sensibilizzare le persone ai pericoli che il rumore può causare. Cercare di limitare l'inquinamento dell'ambiente dal punto di vista sonoro, già in stato di crisi per i cambiamenti che l'era post-industriale si è portata dietro, è di fondamentale importanza.

Il livello della qualità della vita è influenzata in modo molto ovvio dal paesaggio sonoro e non solo dal paesaggio²⁸.

Il Novecento è stato il secolo «all'insegna di una velocità destinata a bruciare i ritmi della secolare civiltà contadina. Lo spazio e il tempo sono destinati a essere divorati sempre più in fretta e i silenzi della vita rurale sono via via sovrastati dal frastuono»²⁹. Anche nel Cilento questi processi sono attivi e nei piccoli paesi, già non esiste più la secolare civiltà contadina con i suoi ritmi. Al suo posto sono sempre più numerosi i fenomeni antropici che colpiscono le orecchie degli abitanti.

Introduciamo un'altra definizione importante che Schafer ci propone, il concetto di paesaggio sonoro *hi-fi* e *lo-fi*:

²⁸ NAESS, A. (2004) *La crisi del suono: un'autentica parte della crisi ecologica* in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, p. 129.

²⁹ PIVATO, S. (2011) *Il secolo del rumore, il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna: il Mulino, p. 54.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

...hi-fi (high-fidelity, alta fedeltà) e lo-fi (low-fidelity, bassa fedeltà).
Un sistema hi-fi è un sistema caratterizzato da un rapporto segnale/rumore soddisfacente. Il paesaggio sonoro hi-fi è quello in cui il basso livello del rumore ambientale permette di udire con chiarezza i singoli suoni in maniera discreta... Il passaggio da un paesaggio sonoro hi-fi a uno lo-fi è avvenuto con gradualità nel corso di molti secoli.³⁰

L'ascolto a maggiore distanza che ci permette di fare un paesaggio sonoro *hi-fi* non è possibile in un paesaggio *lo-fi*. La città è un esempio di paesaggio sonoro *lo-fi* e riduce questa possibilità di ascolto. Nell'ambiente *hi-fi* i suoni si sovrappongono con minore frequenza e quindi viene a crearsi una prospettiva, esistono suoni in primo piano e uno sfondo, cosa che non succede in una strada delle moderne metropoli. La prospettiva cessa di esistere, non c'è più distanza, ma una perenne presenza. Troviamo interferenze su tutte le frequenze e anche i suoni ordinari devono essere amplificati per essere uditi. In *Viento ca sona*, ad esempio, il vento ha la capacità di poter trasportare informazione perché l'atmosfera silenziosa del paesaggio sonoro *hi-fi* lo consente. La campana può comunicare un'informazione importante o di interesse vitale per la comunità in questo contesto. In più Schafer afferma:

Dai particolari più minuti fino ai più lontani orizzonti l'orecchio agiva con la sensibilità di un sismografo. Quando gli uomini vivevano per lo più isolati o raccolti in piccoli gruppi, i suoni non si affastellavano l'uno sull'altro ed erano circondati da un alone di quiete e di silenzio. I

³⁰ MURRAY SCHAFER, R. (1985) *Il paesaggio sonoro*, pp. 67-68.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

pastori, i boscaioli, i contadini sapevano come interpretarli, come leggerli un indizio delle modificazioni dell'ambiente.³¹

Ecco una delle cose che voglio sottolineare, l'orecchio delle popolazioni cilentane potrebbe essere più abituato al pari di altre, in condizioni geograficamente e socialmente simili, ad un ascolto *hi-fi*. L'ambiente ancora lo permette, e rispetto a contesti di maggiore urbanizzazione, il Cilento, vive ancora una situazione di isolamento geografico, politico e culturale che influisce anche sul paesaggio sonoro.

4. Politica dell'ascolto

4.1 La rivoluzione silenziosa di John Cage

Come abbiamo già accennato, il pensiero di John Cage ha cambiato l'esperienza e la percezione del mondo.

La ricerca dello sperimentatore statunitense si orienta verso il tentativo di far risuonare il silenzio, di svelare ciò che soltanto il silenzio può fare emergere: i suoni del mondo, della realtà, della vita³².

³¹ Ibidem.

³² FRONZI, G. (2014) *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Milano-Udine: Mimesis / musica contemporanea, p. 113.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

La società statunitense (occidentale), che Cage stigmatizzava in molti dei suoi aspetti, mette al centro il successo, il divo, il mito, il denaro, il consumo, la città e la tecnologia. Nella filosofia zen, a cui lui aderiva, si procede non per accumulazione, ma per privazione. La conoscenza di sé passa attraverso la progressiva rinuncia. Questo focus sulla privazione, che è la porta per accedere alla conoscenza, è prezioso e si ricollega in primis alla necessità di raccontare il paesaggio sonoro. Priviamoci di qualcosa, dei troppi suoni che saturano il nostro udito nella città in cui viviamo:

Nella vita come nell'arte, è difficile dire qualche cosa che sia altrettanto efficace del silenzio³³

Conduciamo così, altre persone verso la consapevolezza che i suoni dell'ambiente in cui vivono, talvolta potrebbero essere molto più interessanti rispetto ad altra musica che si ascolta ad un concerto³⁴. Un altro cambiamento radicale che Cage ha portato dietro di sé è lo spostamento delle idee e delle emozioni del compositore all'esperienza dell'ascolto e dell'ascoltatore. Pensiero condiviso da James Tenney e Toru Takemitsu. Quest'ultimo condivide l'approccio cageano alla musica e alla composizione come il tentativo di 'fecondare un campo sterile' con 'l'anima di un umile contadino'³⁵. *Il ruolo*

³³ Ivi, p. 112.

³⁴ Ivi, p. 118.

³⁵ Ivi, p. 123.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

della musica e del compositore è quello di proporre modelli alternativi³⁶. In questa visione, la filosofia del paesaggio sonoro è una valida alternativa in una prospettiva che John Cage definirebbe «relazionale». La musica ha bisogno di muoversi nella direzione «dell'interpretazione sociale», deve promuovere lo stare insieme della gente, «non per politica»³⁷. Penso che questa ricerca che si sta portando avanti possa andare proprio in questa direzione, infatti:

...una delle eredità lasciate da Cage agli artisti del Novecento e del terzo millennio è l'idea di progetto acustico elaborato in funzione di un generale interesse sociale, lavorando e sperimentando e realizzando opere che possano avere una loro utilità in quanto esempio di una società.³⁸

Con le parole di Giacomo Fronzi:

Credo che il lascito maggiore di Cage, però, sia legato a un concetto-chiave, quello di libertà. Libertà creativa, libertà di pensiero, libertà dai vincoli, a volte troppo stretti, non tanto della morale, quanto del moralismo.³⁹

³⁶ Ivi, p. 128.

³⁷ Ivi, p. 131.

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ivi, p. 124.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

4.2 Ecologia della musica

Nel saggio «Annotazioni sull'ecologia della musica: un nuovo paradigma di ricerca» vengono riportate queste parole da un discorso di Vaclav Havel del 1994:

Oggi molti elementi indicano che stiamo attraversando un periodo di transizione dove, pare, alcune cose se ne stanno andando e altre nascono con grande fatica. È come se qualcosa sta crollando, decadendo ed esaurendosi, mentre qualcos'altro, dai contorni ancora poco distinti, sta salendo dalle rovine [...] siamo in una fase dove un'era sta seguendo ad un'altra, in cui tutto è possibile.⁴⁰

Harley vuole mettere in risalto con questa citazione il «collasso dei sistemi di valori, la pluralità delle culture e gli sconvolgenti cambiamenti sociali» che preannunciano la fine della modernità e «la nascita di una nuova era nella storia umana». La nostra epoca è comunemente definita come postmoderna, periodo in cui si mettono in questione dei presupposti, si ridefiniscono assiologie e «ogni realtà viene trasformata in verità». Il campo musicologico non è escluso da questa ondata culturale anzi, l'accettazione universale del paradigma

⁴⁰ HARLEY, M. A. (2004) *Annotazioni sull'ecologia della musica: un nuovo paradigma di ricerca* in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, p. 61.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

postmoderno rivela la necessità di mettere sotto esame tematiche importanti come valore, significato e contesto.

Il mondo postmoderno è tale che non può essere proposta una grande teoria unificata dell'esistenza; spesso esso è caratterizzato da frammentazione, non-linearità ed eterogeneità⁴¹

Come risultato la musica postmoderna è un mondo di musiche. Maria Anna Harley ha proposto così, un nuovo approccio ecologico allo studio della musica con il termine ecologia della musica o eco-musicologia:

contestualizzare la musica in quanto suono e di mettere in relazione il materiale sonoro della musica con altre realtà sonore, siano esse naturali – appartenenti ai mondi organico non umano o inorganico – o create attraverso la tecnologia⁴²

La prospettiva di Harley si basa su un discorso filosofico molto più ampio, che vede nell'*ecofilosofia* e *l'ecologia profonda* le basi del proprio pensiero. Gli ecofilosofi «ritengono che il proliferare della vita umana e non umana sulla Terra abbia un valore intrinseco e che la ricchezza e diversità delle forme di vita siano valori in quanto tali»⁴³. In più l'ecologia profonda (con base concettuale

⁴¹ DOCHERTY, T. (1993) *Postmodernism: a reader*, New York: Columbia University press; LYOTARD, J.F. (1979) *La condition postmoderne*, Parigi: Minuet.

⁴² HARLEY, M. A. (2004) *Annotazioni sull'ecologia della musica: un nuovo paradigma di ricerca*, p. 62.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

l'ecosofia) ha, in termini politici, la voglia di ri-ordinare sostanzialmente tutta la nostra civiltà.

Questo ri-orientamento cambia la nostra direzione di marcia, distogliendola dalla ricerca di un alto tenore di vita (collegato a consumismo e spreco) e indirizzandola verso un arricchimento globale della qualità della vita che risiede nella realizzazione del Sé attraverso lo stretto contatto con altri esseri umani e con l'ecosfera non umana.⁴⁴

Principali punti riassunti da Harley sull'ecologia profonda:

- Implica un approccio olistico all'ambiente dal quale gli esseri umani non possono essere isolati e separati.
- La presa di coscienza [...] richiede un cambiamento nello stile di vita focalizzando la qualità dell'esperienza e della realizzazione del Sé, invece dell'incremento dei beni e del consumo come indici del benessere individuale e sociale.

L'approccio ecologico alla ricerca musicale della studiosa tiene ovviamente conto della vita musicale sul pianeta Terra, che è la nostra casa nella sua diversità e complessità. Harley si pone una domanda lecita: «È questa una teoria mimetica dell'arte in nuova veste? «Sì e no». Poi precisa:

⁴³ Ivi, p. 64.

⁴⁴ Ibidem.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

secondo l'approccio eco-musicologico il valore della musica è collocato non nella capacità di ritrarre l'effetto della natura sulle emozioni di un soggetto distaccato (si veda ad esempio l'esperienza romantica della natura a partire dalla Sinfonia Pastorale di Beethoven), ma nella capacità di seguire le modalità d'azione della natura [...] ⁴⁵

Principi fondamentali dell'ecologia della musica:

- Accento sulla percezione olistica e l'approccio sensorialistico allo studio della musica (musica in quanto suono; uso dei principi della Auditory Scene Analysis).
- Uso del triplice principio ecologico di diversità, complessità, simbiosi.

Accento sui rapporti tra musica e ambiente: nell'esecuzione, nel progetto compositivo e nella rappresentazione.

5. Conclusioni aperte

Per concludere, la nostra società occidentale sta favorendo sempre più una conoscenza del mondo visiva (nel meraviglioso piccolo saggio di Roberto Barbanti ⁴⁶ addirittura si parla di *paradigma retinico*). Ovviamente, favorire

⁴⁵ Ivi, p. 67.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

seppur in modo inconsapevole un senso rispetto agli altri significa avere una visione del mondo riduttiva. Schafer afferma che 'ci siamo dimenticati delle nostre orecchie' e Barbanti ci propone di abbandonare una visione del creato fondata sulla vista per appropriarci di una nuova *dinamica dell'immaginario*:

Sono convinto che necessitiamo di una nuova dinamica dell'immaginario – al quale possiamo dare il nome d'immaginario acustico o acustinario – nutrita dalle metafore inerenti al mondo sonoro. Tra queste, alcune mi sembrano particolarmente significative: il dispiegamento di tutti i sensi (il suono nella sua polisensorialità) in un rapporto estetico diretto con gli elementi, con il vivente, con le energie vitali, con la temporalità (il suono nella sua essenza vibratoria), [...] si tratta di un pensiero della complessità e dunque al contempo, sistemico, olistico e aperto. Ecco come potremmo, forse, osservare il mondo e intenderlo se invece di prendere come referente gli oggetti (colti solamente nella loro parzialità visiva) prendessimo i suoni.⁴⁷

⁴⁶ BARBANTI, R. (2004) *Meccanicismo e determinismo. Ovvero come lo sguardo, fissandosi sulle cose, ha prodotto una visione del mondo riduttiva* in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, p.79.

⁴⁷ BARBANTI, R. (2004) *Meccanicismo e determinismo. Ovvero come lo sguardo, fissandosi sulle cose, ha prodotto una visione del mondo riduttiva*, p. 95.

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

BIBLIOGRAFIA

- CAGE, J.** (1961) *Silence*, Middletown: Wesleyan University Press; trad. it. (2010) *Silenzio*, Milano: Shake Edizioni;
- CAMPITIELLO D.** (2016) *Viento ca sona*, Vallo della Lucania;
- CHION, M.** (1994) *Audio-vision*, New York: Columbia University Press;
- DOCHERTY, T.** (1993) *Postmodernism: a reader*, New York: Columbia University press;
- FRONZI, G.** (2014) *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Milano-Udine: Mimesis / musica contemporanea;
- GALANTE, F. – SANI, N.** (2000) *Musica Espansa*, Milano: LIM Editrice;
- LISCIANI PETRINI, E.** (2001) *Il suono incrinato*, Torino: Einaudi;
- LYOTARD, J.F.** (1979) *La condition postmoderne*, Parigi: Minuet;
- MURRAY SCHAFER, R.** (1977) *The tuning of the world*, Toronto: McClelland and Stewart Limited; trad. it. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Milano: Ricordi LIM;
- PIVATO, S.** (2011) *Il secolo del rumore, il paesaggio sonoro nel Novecento*, Bologna: il Mulino;

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura*
di Giovanni
Michelangelo D'Urso

RONZON, F. (2010) *Il rumore del mondo. Società, etnografia e paesaggi sonori*, Verona: Quiedit;

SERRA, C. (2005) *La rappresentazione fra paesaggio sonoro e spazio musicale*, Milano: Edizioni Unicopoli;

ARTICOLI E SAGGI:

BARBANTI, R. (2004) «*Meccanicismo e determinismo. Ovvero come lo sguardo, fissandosi sulle cose, ha prodotto una visione del mondo riduttiva*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 79-99.

BARBANTI, R. (2015) «*Ecosofia sonora. Per un ascolto del paesaggio e del mondo*» in Aa. Vv. (2015) [a cura di A. Calanchi] *Il suono percepito, il suono raccontato, paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Giulianova (Teramo): Galaad Edizioni, pp. 61-84;

BOHME, G. (2004) «*Atmosfere acustiche. Un contributo all'estetica ecologica*» in *Ecologia della musica saggi sul paesaggio sonoro*, Roma, Donzelli editore, pp. 103-114;

ERMEL P. (2004) «*La musica come eco-logica del suono*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 53-57;

DELALANDE, F. (1998) «*Music Analysis and reception behaviours*» in *Interface*, 21: 1-3;

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura*
di Giovanni
Michelangelo D'Urso

- FARINA, A.** (2015) «*L'approccio scientifico al paesaggio sonoro come nuovo strumento per una gestione etica dell'ambiente*» in Aa. Vv. [a cura di A. Calanchi] *Il suono percepito, il suono raccontato, paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Giulianova (Teramo): Galaad Edizioni, pp. 33-60;
- FELD, S.** (2004) «*Dall'etnomusicologia all'eco-muse-ecologia: leggendo R.Murray Schafer nella foresta tropicale della Papuasie-Nuova Guinea*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 43-51;
- HARLEY, M. A.** (2004) «*Annotazioni sull'ecologia della musica: un nuovo paradigma di ricerca*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 61-77;
- KRAUSE, B.** (2004) «*L'ipotesi della nicchia: come gli animali ci hanno insegnato a ballare e cantare*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 149-157;
- MAYR, A.** (2004) «*Il paesaggio sonoro tra musica sperimentale e Time Geography*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 159-170;
- MECHI, C. – MICH, F.** (2015) *Ascoltare il paesaggio. Appunti su una passeggiata sonora effettuata a Urbino*» in Aa. Vv. [a cura di A. Calanchi] *Il suono percepito, il suono raccontato, paesaggi sonori in prospettiva multidisciplinare*, Giulianova (Teramo): Galaad Edizioni, pp. 207-216;

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

- NAESS, A.** (2004) «*La crisi del suono: un'autentica parte della crisi ecologica*» in in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 127-135;
- NORMAN, K.** (1996) «Real world music as composed Listening» in *Contemporary Music Review*, 15: 25-39;
- ROTHENBERG, G D.** (2004) «*Musicalità e naturalità: come evidenziare le analogie*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 115-123;
- TRUAX, B.** (2014) *Interagire con la complessità sonora interna ed esterna: dal microsuono alla composizione con i suoni del paesaggio*, pubblicato online nel dicembre 2014 in lingua inglese al seguente url: https://econtact.ca/16_3/truax_soniccomplexity.html
- TRUAX, B.** (1992) [a cura di J. Paynter, T. Howell, R. Orton e P. Seymour] «*Electroacoustic Music and the Soundscape. The inner and outer world*» in *Companion to Contemporary Music Thought Vol. I*, Londra: Routledge, pp. 374-398;
- TRUAX, B.** (1994) «*Discovering Inner Complexity: Time-shifting and transposition with a real-time granulation technique*» in *Computer music Journal* 18/2 (summer 1994) «*Composition and Performance in the 1990s (1)*» pp. 38-48;
- WAGSTAFF, G.** (2004) «*Quale ecologia per l'ecologia acustica?*» in Aa. Vv. (2004) [a cura di A. Colimberti] *Ecologia della musica. Saggi sul paesaggio sonoro*, Roma: Donzelli editore, pp. 137-145;

*Il suono del Cilento
tra natura e cultura
di Giovanni
Michelangelo D'Urso*

DISCOGRAFIA:

Li cundi Cantanno, Il Duo Campitiello, 2014.
(CD prodotto in forma privata e non pubblicato, regolarmente depositato in SIAE)

- Brevi dimostrazioni coerenti con i contenuti del CD:

<https://www.youtube.com/watch?v=e0MzU3sCG9Q>
(Viento ca sona)

https://www.youtube.com/watch?v=afu_vF0oaQ0
(breve documentario sul Cilento, 2007)

**THE RESONANCE OF THE REMOTE: THE "ECSTATIC CALL" AT THE
TIME OF THE "HYPNOTIZED CONSUMER"**

LA RISONANZA DEL REMOTO: IL "RICHIAMO ESTATICO" AI TEMPI DEL
"CONSUMATORE IPNOTIZZATO"

ENRICO FALBO

Abstract (IT): Il contributo cercherà di mostrare che il significato più profondo e più originario della musica rimanda non tanto alla sua dimensione estetica ed emotiva o alla sua "missione sociale", ma all'asua "dimensione estatica". Il richiamo del Remoto e l'incontro con le tradizioni extraoccidentali, che hanno custodito più gelosamente i segreti della musica, nonostante la loro *Zivilisation*, può farci scorgere cose nuove e perenni, che l'eccessiva immersione nel tempo, la fandonia mediatica, la disattenzione e il conformismo tendono ad escludere. Sono stati tenuti in debita considerazione gli studi sulla musica primitiva, sull'estasi e sulla cosmologia acustica di Marius Schneider, Jean During, Curt Sachs, e le riflessioni di Ananda Coomaraswamy, Elemire Zolla, Theodor Adorno e di Julius Evola.

Abstract (EN): The contribution shows that the deeper and more original meaning of music refers not so much to its aesthetic and emotional dimension or to its "social mission", but to its "ecstatic dimension". Some references are the studies on primitive music, ecstasy, and acoustic cosmology by Marius Schneider, Jean During, Curt Sachs, and the reflections of Ananda Coomaraswamy, Elemire Zolla, Theodor Adorno, and Julius Evola.

Keywords: ecstatic dimension, acoustic cosmology, philosophy, music, meaning of music.

LA RISONANZA DEL REMOTO

IL RICHIAMO ESTATICO AI TEMPI DEL CONSUMATORE IPNOTIZZATO.

ENRICO FALBO

1. La domanda sul significato della musica: esperienza estetica ed esperienza estatica

La domanda sul significato e sull'essenza della musica è sempre più inconsueta. Qualsiasi risposta basata sul soggettivismo del gusto, del piacere, dell'emozione, del sentimento che suscita in noi o sull'oggettivismo (conservatore o avanguardista), del "riscontro" o della "provocazione" nel contesto storico-culturale, non coglie e non comprende affatto la portata di una tale domanda. In questo articolo si cercherà di mostrare che il significato più profondo, più autentico e più originario della musica rimanda non tanto alla sua dimensione estetica ed emotiva o alla sua "missione sociale", ma alla sua "dimensione estatica". Se è vero che «de gustibus non est disputandum», è vero che il gusto non è qualcosa di fisso e statico, ma è piuttosto un padrone volubile. Esso può affinarsi, cogliendo più sfumature, ma può anche indebolirsi e ridursi, portando addirittura alla "disgeusia".

Rigettare come "brutto" tutto ciò che non rientra nei parametri assolutizzanti del proprio gusto è la cosa più scontata e può essere un grande ostacolo all'espansione della percezione della bellezza, soprattutto quella che si

La risonanza del remoto: il richiamo estatico ai tempi del consumatore ipnotizzato di Enrico Falbo

esprime mediante aspetti non familiari e che richiede una rimozione dei condizionamenti culturali e uno slancio intuitivo oltre lo spazio e il tempo, capace di indurci alla rammemorazione delle “forme significanti” che mostrano le “relazioni interne tra le cose”. Samagadeva, filosofo indiano vissuto nel XIII secolo, affermava che la musica non è stata creata per il “piacere”, ma per la “liberazione”. Il suono, sin dal Remoto, è intrinseco alla creazione e alla cosmologia. L’Inno del Vangelo di Giovanni, “In Principio era la Parola” (*Logos*) rimanda ad una tradizione sapienziale più arcaica, che anteponeva la sonorità ai concetti, dunque l’indicibile ricchezza di senso del suono alla delimitazione delle parole¹. Marius Schneider, nel suo prezioso e densissimo libro *La Musica Primitiva*² risalendo alle antiche cosmologie “acustiche”, alla forza creatrice della musica primordiale, al “sacrificio sonoro” degli dei e della protoumanità e alla capacità del mago cantore di udire e di far ri-suonare questo “sacrificio” cosmico, ci pone dinanzi ad una porta maestosa e arcana del Remoto. I miti della creazione, anche quelli più primitivi, ci informano sul significato e sulla funzione della musica e sul suono “creatore”, che è al tempo stesso “sostanza” del mondo e che proviene da un “fondo di risonanza”, dall’abisso primordiale di una “bocca spalancata”, dal Vuoto di una “fessura nella roccia” (*Upanishad*) o di una “caverna cosmica” (*supernatural ground*).

Il creatore e il cosmo stesso, l’uomo e gli dei, secondo le concezioni tradizionali remote, sono sostanze acustiche: se il creatore è un canto, è evidente

¹ Cfr. SCHNEIDER, M. (2007) *Il Significato della Musica*, trad. it. di A. Audisio, Milano: Adelphi.

² Cfr. SCHNEIDER, M. (1992) *La Musica Primitiva*, trad. it. di S. Tolnay, Milano: Adelphi.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

che il mondo a cui dà vita è un mondo puramente acustico. Il suono, scrive Schneider, «è la sostanza originaria di tutte le cose, anche là dove non è più percepibile per l'uomo comune. Il canto della morte è l'atto creativo da cui si sprigiona la vita»³. Attraverso la “vibrazione primordiale” (*OM, Logos, Tao, Brahman, Sefer Yezirah, il Tamburo di Shiva, il flauto di Pan, la risata di Thoth ec...*) l'Invisibile si fa visibile, l'Indicibile risuona e l'universo metafisico di *essenze sonore* si manifesta “nascondendosi” e “custodendosi” come universo visibile e materiale. La musica, per l'antica sapienza è, quindi, una “via sacra”, nel senso profondamente interiore ed è l'espressione del *sacrificio sonoro*⁴, forma più pura e più potente di qualsiasi altra offerta materiale, di qualsiasi olocausto, essendo in grado di spiritualizzare gli uomini e materializzare gli dei in un modo molto più immediato. Pertanto, gli uomini e dei hanno bisogno del “cibo sonoro”, del canto e del contro canto, che non è altro che l'essenza dei riti, ossia del *sacrificio sonoro* reciproco. La pratica musicale è rituale estatico, e non dimostrazione o autoesaltazione di sé stessi.

Gli sciamani, i *baksi* e i *kam* dell'Asia Centrale, attraverso di essa raggiungono livelli di *trance* per la cura psichica, fisica e spirituale della collettività. La musica, qui, non è solo “una compagna per la gioia e il divertimento”, o un mezzo per veicolare e suscitare emozioni o piacere per se

³ SCHNEIDER, M. (2007) *Il Significato della Musica*, p.17.

⁴ «Potrebbe darsi che i sacrifici materiali fossero agli inizi destinati a dei inferiori, perché il vero cibo dei grandi dei non può essere altro che la musica. In vista di questo nutrimento la Samavidhana Unpanishad attribuisce a ogni dio un suono determinato della scala tonale. Un dio che non riceva canti di lode sparisce, muore d'inazione. Del pari gli uomini hanno bisogno della sostanza sonora che emana degli dei. L'esempio classico è il tuono», *Ivi*, p. 68.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

stessi. È una forma di magia, una “pratica” curativa psico-fisica, è un rito unificante per la comunità, è una via di autoconoscenza verso stati sublimi, è la fonte del coraggio nella guerra, è l’incontro con gli spiriti del buio e della luce nei luoghi psichici, è la festa dell’Eterno. Il suono può aiutare a guarire e rigenerare e a proteggere dagli influssi negativi corporei, naturali, astrali, psichici e spirituali. Il suo potere è grande, e forse non ne siamo davvero consapevoli in un’epoca in cui la nostra esperienza della musica si basa su un “non-ascolto” consumistico frivolo, generico, frenetico e su un piacere soggettivistico vincolato al proprio livello di emotività e sensibilità, tra l’altro molto spesso indotta dall’artificioso progetto “a tavolino” dell’industria culturale, che ci bombarda e condiziona ogni giorno. Crediamo di essere liberi nella scelta e nel gusto, ma lo siamo davvero poco in un’epoca in cui le stesse emozioni non sono che oggetto di calcolo, marketing e pianificazione, “cose tra le cose” che si svendono a buon mercato.

La musica *potente* è ek-stasi, è l’uscita dalla propria egoità ordinaria, quotidiana, è l’oscuramento del confine tra soggetto e oggetto, è la *tensione* originaria dell’Inaudito: non è “esibizionismo”, ma *essere-disposti* al Nascosto! Essa è il veicolo di trasformazione del nostro essere-nel-mondo, è il viaggio verso “luoghi” e verso sé alternativi, verso dimensioni di coscienza sovra-individuali, ma altrettanto reali. Purtroppo, troppo raramente, ai tempi del “consumatore ipnotizzato”, chi si incammina sulla via della musica lo fa per raggiungere «un altro regno, un altro tempo con altri tipi di conoscenza»⁵ e per

⁵ BECKER, J. (2003) [a cura di J. J. Nattiez] *Musica e trance*, in Enciclopedia della Musica, vol. III – Musica e Religione, a cura di J. J. Nattiez, Torino: Einaudi, p. 427.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

ritornare ad essere un “risuonatore cosmico”. Secondo la concezione indù tutto l’universo si con-tiene nella risonanza e la bellezza è “ovunque”, ma dipende dalla capacità di avvertire o di assaporare il *rasa* (sapore). Ciò, tuttavia, non implica alcuna relatività del gusto soggettivo e soprattutto non chiama in causa alcun criterio basato sull’autorità. Questa capacità, non dipende dallo studio, ma dal “merito” acquisito da una “vita precedente”. Ecco perché viene spesso riconosciuto, anche in Occidente, che “artisti si nasce e non si diventa”. Come rileva Marius Schneider dai suoi studi sulle società sciamaniche e primitive,

il divenire o meno un mago cantore non è oggetto di scelta. Una voce imperiosa che vive nell’anima del candidato gli impone il suo destino. Un mago iakuto racconta che all’età di vent’anni, cadde malato e udì all’improvviso le voci di tutti gli oggetti, voci che gli altri uomini non potevano percepire. Egli ne soffrì terribilmente finché non prese un tamburo e cominciò a cantare e a suonare⁶.

L’estetica razionale occidentale dell’epoca moderna ha fondato i propri giudizi sulle musiche orientali o primitive in base ai paradigmi estetici epocali e sulla concezione evoluzionistica delle culture e delle arti, senza mettere in discussione la propria capacità o incapacità di vedere la bellezza. Così ad esempio, i primi viaggiatori giudicarono le musiche delle culture indigene “grezze”, “monotone”, “stonate”, “non ancora evolute”.

⁶ SCHNEIDER, M. (1992) *La Musica Primitiva*, p. 67.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

Il giudizio di K.C.F Krause nel 1827 al riguardo è emblematico, ed evidenzia l'incapacità di "ascolto" dello storico o del critico occidentale moderno, che assolutizza la propria abitudine o il proprio paradigma estetico-musicale: «nell'antichità che fu l'infanzia della musica, si conosceva soltanto la melodia semplice e disadorna, così come avviene oggi con i popoli quali gli Indù, i Cinesi, i Persiani e gli Arabi che ancora non sono progrediti oltre l'età infantile»⁷. La bellezza lungi dall'essere una "qualità" delle cose, è uno *stato* che, come scrive Coomaraswamy,

non si può conseguire con uno sforzo volontario, nonostante sia forse possibile rimuovere gli ostacoli che ne impediscono la manifestazione e [...] non può essere raggiunto nella ricerca del piacere; gli edonisti hanno il proprio premio, ma sono schiavi della piacevolezza, mentre l'artista è libero nella bellezza⁸.

Se tutto il significato della musica fosse rimandato al gusto o al criterio soggettivo, di un individuo o di una collettività, allora la musica sarebbe già finita da secoli o addirittura mai cominciata. Come ci viene riferito dallo storico, filologo ed esoterista Fabre d'Olivet, nei frammenti superstiti della sua voluminosa opera sulla musica, già «Pitagora raccomandava di non fidarsi del

⁷ SACHS, C. (2014) *Le Sorgenti della Musica*, trad. it. di M. Astrologo, Torino: Bollati Boringhieri, p.28.

⁸ COOMARASWAMY, A. K. (2011) *La Danza di Śiva*, trad. it. di G. Marano, Milano: Adelphi, p.83.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

proprio orecchio per esprimere giudizi, essendo questo instabile e suscettibile d'errore per quanto riguarda la dottrina dell'armonia»⁹.

La musica era intesa dagli antichi egizi e dagli antichi greci una scienza universale, una dottrina iniziatica e un mezzo di educazione, di trasformazione e di transito dal livello fisico ed emotivo a quello intellettuale. Essi nascondevano i principi della "scienza musicale" non per la loro difficoltà o per evitare errori interpretativi, ma per preservare la loro semplicità dalla banalizzazione e dal disprezzo. Infatti, gli antichi sapevano bene che le cose quando vengono troppo esplicitate e rese palesi perdono il loro fascino e il loro significato; affinché esse vengano maggiormente venerate e desiderate nella loro vera essenza sarà necessario limitarsi ad accennarle e rivelarle attraverso difficili enigmi da risolvere e prove da superare. Così, i Maestri antichi

volendo agire nell'imitazione della divinità, che si sottrae ai nostri sensi e si compiace di celare agli uomini la vera essenza della natura, seminarono di ostacoli i sentieri dell'iniziazione, si circondarono di velami allegorici e non si pronunciarono se non per voce dei simboli, al fine di frustare la curiosità degli uomini, di spingerli a fare dei raffronti, e di saggiare la loro costanza per mezzo delle numerose prove a cui li sottoponevano. Coloro che pervenivano agli ultimi gradi dell'iniziazione, giuravano di non tradire mai i segreti che a loro erano stati confidati¹⁰.

⁹ D'OLIVET, F. (1981) *La musica spiegata come scienza e come arte*, trad. it. di D. Della Porta, Carmagnola: Edizioni Arktos, p. 32.

¹⁰ *Ivi*, p. 39.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

Non si trattava, dunque, di comunicare sofisticate nozioni o complicate tecniche esecutive, né astratte teorie come nelle moderne accademie musicali basate sul formalismo o improntate sull'innovazione tecnologica e sull'impiego degli algoritmi e della matematica¹¹, ma di preservare il *sensu del segreto* dalla banalizzazione e l'*aura* sacrale dalla riproduzione e dal "valore espositivo" tipico dell'«epoca della riproducibilità tecnica», come venne definita da Walter Benjamin. Alcuni maestri indiani, agli inizi del Novecento, rifiutavano di farsi registrare proprio per questi motivi. Secondo alcune testimonianze, il cantore persiano Agha Zia non volle insegnare le più belle melodie al proprio figlio per evitare la loro diffusione su radio o su disco, mentre il sitarista indiano Ravi Shankar insegnava i segreti musicali e le tecniche di improvvisazione dei *raga* solo ad alcuni allievi. Nonostante i cedimenti all'era della grande diffusione dei *mass-media*, gli odierni maestri orientali sanno bene che

questi mezzi non determinano una vera divulgazione dei segreti, in quanto non consegnano che l'apparenza, l'oggetto musicale, la tecnica.

¹¹ «Il peggio di questo malinteso impiego della matematica-escludendo eventualmente qualche approccio più mediato- è stato quello di presentarsi come un atteggiamento scientifico, che ha finito per pervadere e improntare notevolmente la parte della musica sperimentale dell'ultimo secolo. E anche per svalutare il ruolo autentico della scienza nella musica, che è quello di trovare giustificazioni oggettive al sistema musicale adottato, giustificazioni che per ora le neuroscienze hanno reperito per il solo sistema classico», FROVA, A. (2010) *Armonia Celeste e Dodecafonia*, Roma: Bur, pp. 88-89. Il libro del fisico Andrea Frova si presenta come una giustificazione oggettiva, su basi fisiche e neuroscientifiche, del fallimento di molta musica del Novecento (serialismo, musica concreta, musica aleatoria ecc...) da lui definita "adiabatica" (dal greco *adiabatos*, "senza passaggio"). Mi sembra, però, che l'autore abbia assolutizzato il sistema tonale classico trascurando o sottovalutando, forse non senza pregiudizi estetico-culturali, il sistema modale "non-temperato" e la poliritmia delle musiche tradizionali extraoccidentali e primitive, intrinseche ai rituali estatici e di *trance*.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

Tutto il resto, che fa della tradizione non già la preservazione di un oggetto, ma di un processo di trasmissione, e in specie di un'arte dell'esecuzione", evidentemente non passa nei libri, nelle registrazioni, negli spettacoli o nei video, sicché l'essenziale è comunque preservato¹².

Il richiamo del Remoto e l'incontro con le tradizioni arcaiche ed extraoccidentali, che hanno custodito più gelosamente i segreti della musica, nonostante la loro *Zivilisation*, può farci scorgere cose nuove e perenni che l'eccessiva immersione nel tempo, la fandonia mediatica, la frenesia, la disattenzione, il conformismo e l'ingenuità tendono ad escludere. Se consideriamo le società degli sciamani e l'importanza data alla musica per il raggiungimento dell'estasi, la questione appare ancora più evidente. Prima di suonare, lo sciamano compie il rituale dell'"animazione" del suo strumento principale trasformandolo in un animale o in un'arma capace di sacrificare la *sostanza sonora* degli dei.

Gli strumenti musicali presso le società arcaiche rappresentano simbolicamente il dualismo delle forze cosmiche o meglio, sono divinità nate dal "sacrificio", "morti" che cantano nelle mani di un uomo. Non è un caso che i primi strumenti furono costruiti con ossa e pelli di uomini ed animali e che

¹² DURING, J. (2003) «Il Sacro e il Profano: una distinzione legittima? Il Caso delle musiche del Vicino Oriente», in *Enciclopedia della Musica*, vol. III – Musica e Culture, a cura di J. J. Nattiez, Torino: Einaudi, p. 293.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

fossero in ogni parte connessi ad un sistema magico-simbolico e cosmologico, attuando così l'unione metafisica del macrocosmo con il microcosmo:

ogni corpo risonante proveniente da una materia "antica" o dal sacrificio di un dio, di un antenato, di un uomo o di un animale è un serbatoio di forze soprannaturali, le cui forme a volte antropomorfe o zoomorfe riproducono l'immagine degli esseri sacrificati.¹³

Non è difficile intuire l'enorme distanza che separa queste tecniche di costruzione dalle odierne produzioni industriali degli strumenti musicali e il valore magico della "materia antica" dall'attuale infatuazione per il *vintage* o per l'elaborazione elettronica del suono musicale¹⁴. Lo strumento musicale per lo sciamano non è una semplice "macchina" sonora, ma un essere vivente sacro, che lo guida e lo fa volare nel suo "viaggio" nel mondo celeste o infernale.

Lo sciamano monta a cavallo del tamburo; colpendo ora davanti, ora dietro egli gira come una trottola esclamando "sai, sai!", come se incitasse un cavallo. Per qualche istante canta a voce bassa, poi continua a voce alta...Egli depone il tamburo e si sdraia sul dorso. In tale posizione egli si "immerge" nel culmine dell'estasi; le mani e i piedi cominciano ad intrecciarsi come corde. Continuando a volare, lo

¹³ SCHNEIDER, M. (1992) *La Musica Primitiva*, p. 72.

¹⁴ «Accogliamo invece le prospettive che ci sono offerte dal tempo in cui viviamo, e che ben si riassumono nelle seguenti affermazioni di Boulez: prima, "la musica non può progredire senza la scienza" e, seconda, "la tecnologia non è l'unica evoluzione possibile per la musica, ma non la si può evitare"», FROVA, A. (2010) *Armonia Celeste e Dodecafonìa*, p. 89.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

sciama afferra con le mani l'anima del tamburo che se ne stava andando, la stringe nel pugno, la prende nella bocca e la mastica a lungo¹⁵.

Racconti del genere aiutano a riscoprire una comunicazione più profonda che si potrebbe avere con lo strumento che si suona e con la musica che ne viene fuori. Molti studiosi positivisti e "civilizzati" hanno definito questi riti forme di esibizionismo e di autosuggestione psicologica; viene da pensare, però, che l'autosuggestione psicologica e l'esibizionismo siano, al contrario, una *forma mentis* molto più diffusa nelle società "civilizzate" e "laiche". Il rapporto tra musica, *trance* ed *estasi* è un fenomeno che caratterizza tutte le culture, pur manifestandosi in forme diverse. In occidente la *trance* è stata condannata due volte, in tempi diversi e da due forme di ortodossia: prima quella religiosa e, poi, quella "scientista".

Oggi, la nostra società modernizzata ha messo da parte l'esperienza della *trance*, soprattutto a causa della concezione positivista e razionalista dei primi antropologi e psicologi che riduceva tali fenomeni a forme patologiche, o disturbi dissociativi o a finzioni: «la *trance* non riesce a mobilitare granché l'attenzione della comunità scientifica; è divenuta una curiosità o un'aberrazione, e questa deplorable circostanza costituisce una remora insormontabile»¹⁶. Nel corso del Novecento, però, l'antropologia, la psicologia,

¹⁵ Aa. Vv. (1997) [a cura di F. P. Campione] *I Canti degli Sciamani*, Cornaredo (MI): Red Edizioni.

¹⁶ BECKER, J. (2003) *Musica e trance*, p. 411.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

la biologia hanno mutato il punto di vista al riguardo¹⁷. Questo ha dato avvio, così, ad una riconsiderazione dell'*estasi* e della *trance* in quanto forme legittime di *esperienze conoscitive* e modalità di “tras-formazione della realtà, o meglio, del nostro *essere-nel-mondo*, come sostenuto da Gilbert Rouget¹⁸.

2. Persuasioni occulte e aperture semi-estatiche ai tempi del “consumatore ipnotizzato”: alla ricerca di un “nuovo archetipo” del musicista.

Quanto può incidere la domanda sul significato della musica, che conduce inevitabilmente al di là dell’ideologia anti-metafisica e antirituale attualmente imperante, sulla creatività dei musicisti, sullo sviluppo ed utilizzo degli strumenti musicali elettro-acustici, sulle nuove tecniche e pratiche compositive, sugli spazi musicali, sul presente e sul futuro della musica? Quale sarà il “nuovo archetipo” dell’artista-musicista, che lo eleverà dall’ibrido e dal deleterio?

Come ha scritto Elemire Zolla

è molto difficile stabilirlo dopo secoli di distacco dell’arte profana da quella sacra e una volta che si è perso di vista che l’esperienza di vetta

¹⁷ Cfr. MATURANA, H. R. – VARELA, F. J. (2010) *L’Albero della Conoscenza*, trad. it. di C. Ronchi, Milano: Jaca Book.

¹⁸ «Sul piano psicologico, la musica influisce anche sulla percezione, tanto spaziale quanto temporale, che si ha del proprio essere...Trasformando pertanto in varia maniera il modo di sentire il tempo e lo spazio, la musica modifica il nostro “essere-nel-mondo”», ROUGET, G. (1980), *Musica e Trance*, a cura di G. Mongelli, Torino: Einaudi, pp. 167-169.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

dell'arte è la meditazione estatica, che solo le prerogative dell'arte sacra hanno il potere di attivare¹⁹.

È noto che nelle moderne società occidentali, dove la *de-sacralizzazione* è estesa ed evidente e dove la comunità si sgretola in una molteplicità di individui “consumatori” e “utenti”, spesso sotto il controllo dei “tecnocrati” e degli specialisti del settore, la musica acquisisce sempre più valore in riferimento a parametri astratti e quantitativi (vendite, download, visualizzazioni, *click*, “mi piace” dei social network ecc...), riducendosi a un “prodotto” forgiato dalle leggi del mercato, del marketing e della tendenza del momento. Si dimentica, nonostante gli importanti studi neuroscientifici, psicologici e sociologici sugli effetti subliminali nel sub-conscio, che il piacere, il gusto, i comportamenti, le emozioni e il pensiero degli individui sono come “materia” plasmabile. Basterebbe ricordare le note teorie psicologiche comportamentiste sul condizionamento di Skinner e di Watson, poi le ricerche sulla comunicazione persuasiva occulta di Vance Packard²⁰ e gli studi più approfonditi in ambito neuroscientifico sulla ricezione di “informazioni” che arrivano direttamente al cervello senza coinvolgere la nostra coscienza e prima della nostra consapevolezza o della percezione cosciente dell'agente (come si dedurrebbe dagli esperimenti di Benjamin Libet)²¹.

¹⁹ ZOLLA, E. (2009) [a cura di G. Marchianò] *Gli Arcani del Potere. Elzeviri 1960-2000*, Milano: Rizzoli, p. 49.

²⁰ Cfr. PACKARD, V. (1971) *I Persuasori Occulti*, trad. it. di C. Fruttero, Milano: Il Saggiatore.

²¹ Cfr. LIBET, B. (2007), *Mind Time*, trad. it. di P. Napolitani, Milano: Raffaello Cortina.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

Se la manipolazione delle menti e del meccanismo emotivo dell' "uomo-massa" sia dovuta a intenzioni meramente commerciali e non ideologiche o se sia il degradarsi di una intenzione metafisica e sovra-storica più originaria, resta un problema aperto. Eppure l'impiego delle tecniche di "persuasione occulta", pur restando un segreto d'ufficio delle grandi aziende, probabilmente è molto diffuso, soprattutto nell'epoca digitale, del web 3.0, quindi dello sviluppo dell'*Intelligenza Artificiale* e del *social engineering*. La società di massa e dell'*homo consumens*, si è evoluta in una società dello *show*, dove la felicità è garantita da spettacolari fintaggini, dagli "strizzacervelli", dagli antidepressivi e dove ciascuno è "assoldato" e addestrato come nel kafkiano *Gran Circo di Oklahoma*. Un elzeviro di Zolla, scritto intorno agli anni '70, mostra chiaramente lo stato attuale delle cose:

alle sciagure che hanno gravato da sempre nella vita dell'uomo, la morte, la malattia, la vecchiaia, la fame s'è aggiunta in questo secolo una disgrazia meno vistosa ma forse proprio per questo più disperante: la riduzione dell'uomo a strumento passivo di accorte manipolazioni. Le dittature hanno tentato di plasmare artificiosamente i giovani, la tecnica dell'imbottimento dei crani ha tentato di spegnere nella masse ogni spontaneità, ma ora la nuova tecnica pubblicitaria e in particolare la pubblicità subliminale, si sono imposte in modo indiscreto e letale²².

²² ZOLLA, E. (2009) [a cura di G. Marchianò] *Gli Arcani del Potere. Elzeviri 1960-2000*, Milano: Edizioni BUR, p. 51.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

Queste parole, “vecchie” di cinquanta anni, valgono soprattutto oggi, dove gli inganni e le manipolazioni sono più pervasivi, più persuasivi e sempre più coercitivi. Ciò che era quasi fantascienza è divenuto oggi realtà politica quotidiana: non si tratta, quindi, di sostenere un generico “complotto”, spesso ridicolizzato, e non a torto, in quanto altra faccia del potere, della superstizione, dell’ideologia e della “manipolazione delle menti”. La storia conserva i suoi lati oscuri ed è difficilmente confutabile che nell’uomo moderno «i sentimenti scattano come molle d’un congegno al tocco di un padrone invisibile»²³. Ad aggravare la situazione è il «colto che si barrica nel proprio gergo per non essere inteso»²⁴, che smarrisce la via d’uscita dal labirinto attuale nel suo linguaggio allusivo e “borghese” e che alla fine non è più inteso e non sa più di cosa sta parlando egli stesso.

L’ingenuo rifiuto della metafisica²⁵, come sapienza perenne che vivifica e nutre ciclicamente ogni dimensione umana, (dall’estetica alla politica), ha condotto alle filastrocche scientiste, all’idolatria del progresso e dell’illusoria “evoluzione lineare” e a una società governata da un meccanismo “fraudolento”, derivato dalla mancanza di principi perenni. Se, parafrasando Martin Heidegger,

²³ *Ivi*, p. 144.

²⁴ *Ivi*, p. 61.

²⁵ Tra le tante critiche ad una “metafisica della musica”, quella di Jankélévitch (cfr. *La Musica e l’ineffabile*) sembra la più convincente, rifiutando qualsiasi significato univoco della musica per affermare la sua *polisemia*. Tuttavia, questa posizione confonde e limita la metafisica, (che si attua pur sempre in un linguaggio simbolico e archetipico dell’Ineffabile), riducendola ad un sapere didascalico, discorsivo e univocizzante che è l’opposto della metafisica autentica, in quanto sapienza “perenne” e “universale”.

La risonanza del remoto: il richiamo estatico ai tempi del consumatore ipnotizzato di Enrico Falbo

l'Inizio è l'avvenire, esso può essere avvertito nell'epoca della *Macchinazione* e dell'*Abbandono dell'Essere*²⁶ proprio in forza del suo risuonare al di sopra e al di sotto di noi. In questi tempi "dissolutori", dove dominano nella dimensione artistica tendenze "intimistiche", soggettiviste, edoniste, emotive e sentimentaliste, la musica ha funzioni piuttosto chiare: essere un sottofondo per il «feticismo delle relazioni umane», «essere un articolo voluttuario destinato a parassiti oziosi» (Lukacs), essere mero *doping* (Stravinsky), essere un mezzo profano che conduce ad invasamenti ed infatuazioni che si traducono in estraneamento, tramortimento e chiusura nel dominio del piacere sensibile e delle potenze sub-psichiche, connesso al frequente uso di droghe. Come notò Julius Evola, riferendosi all'epoca del *jazz* e dei grandi concerti *beat*,

si tratta di aperture semi-estatiche e isteroidi di una informe convulsa evasione, vuote di contenuto, per così dire principio e fine a se stesse. Quindi è del tutto inaccorcio il ravvicinamento, fatto da alcuni, con certi riti frenetici collettivi dell'antichità, dato che questi avvenivano sempre in un fondo sacrale²⁷.

A queste e a tutte le limitanti "condizioni" del presente, forse solo il remoto e risonante archetipo del "sacrificio sonoro" e del "Morto che canta"²⁸, come rilevò

²⁶ Cfr. HEIDEGGER, M. (2007) *Contributi alla Filosofia*, trad. it. di F. Volpi, Milano: Adelphi.

²⁷ EVOLA, J. (1995) *Cavalcare la Tigre*, Roma: Edizioni Mediterranee, p. 144.

²⁸ La *Brihadaranyaka Upanishad* descrive il "dio supremo", al di là di ogni rappresentazione e personificazione, come un morto cantore che si sacrifica nel canto, uscendo così dal nulla e

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

Marius Schneider²⁹, può liberarci dal "canto di morte" attuale, con tutto il suo degradante e deleterio "culto dei geni" e della "musica di consumo", troppo effimera per nutrire il divino, *ergo*, l'umano!

Se talvolta essa riesce a comunicare emozioni e sentimenti, quasi sempre rilascia nell'oblio il suo significato "supremo" e primordiale, un tempo custodito anticamente in Occidente da un ristretto numero di "iniziati", che operavano in un contesto storico-sociale in cui la scissione moderna tra "sacro" e "profano" era del tutto inconcepibile o, molto probabilmente, insensata. Ancora oggi, in molte società extraoccidentali, è ancora possibile scorgere che la musica non è liturgia o ornamento del rituale, ma è l'essenza del rito stesso, che ri-conduce all'unione con il divino, al "contatto" con i molteplici stati dell'essere, all'estasi e agli stati di *trance*, come nello sciamanismo. Come fa notare Jean During, che ha studiato in maniera profonda il rapporto tra musica ed estasi nei rituali sufi³⁰,

facendosi vuoto per la risonanza universale. Il creatore stesso non è che un canto dei canti ("gli dei sono canti"), dunque, la prima manifestazione dell'Invisibile puramente eidetica, acustica e luminosa che procede fino alla materializzazione del mondo e degli uomini. Il suono primordiale (il *brahman*) è il primo sacrificio, inteso come atto creatore e fonte di tutta la realtà materiale, che sorge come da una "pietrificazione" di ritmiche sonore. Nei miti della creazione il suono primordiale udibile, ma invisibile è rappresentato simbolicamente dalle acque nelle tenebre. Cfr. SCHNEIDER, M. (2007) *Il Significato della Musica*, p. 74.

²⁹ «Questo suono emana dal vuoto nel quale si è formato un pensiero il quale fa vibrare il Nulla...il solo vero morto sembra il dio onnipotente, inconcepibile, inavvicinabile, al quale non si tributa di solito alcun culto. La sua realtà è il nulla...La via che un tal dio percorre dal nulla al mondo di maya per creare e tessere il nostro mondo esige un grande sforzo. La filosofia e i riti designano tale sforzo come sfregamento, cammino o *sacrificio*. Soltanto per mezzo del sacrificio un dio può creare il mondo. Questo sacrificio che agli inizi della creazione è riservato esclusivamente agli dei, s'impone più tardi anche negli uomini, e non solo agli uomini del mondo materializzato, ma anche a quelli che in forma di creature sonore precedettero l'umanità. Il sacrificio è il cammino su cui si incontrano gli dei e gli uomini. Cfr. SCHNEIDER, M. (2007) *Il Significato della Musica*, pp. 59-61.

La risonanza del remoto: il richiamo estatico ai tempi del consumatore ipnotizzato di Enrico Falbo

nei “concerti spirituali” (*dikr, sama*) assimilabili nella loro struttura a veri e propri *mandala* sonori, avviene un’intensificazione dell’esperienza estetica che conduce all’esperienza estatica attraverso «un progressivo passaggio dall’entasi all’estasi». Secondo lo studioso, sia nella “musica d’arte” che nella musica sacra si tratta di suscitare uno spostamento (*ek-stasi*), un’uscita da se stessi, «dove la frontiera tra l’emozione sacrale e il trasporto estetico non è molto netta»³¹. La musica è qui *ierofania*, è cioè «un’irruzione del sacro che provoca il distacco di un territorio dal cosmo che lo circonda rendendolo qualitativamente diverso»³² e il musicista un *medium* tra il cielo e la terra, capace di attirare potenze “soprannaturali” o “sotterranee”, potenze universali, al di sotto o al di sopra dell’auto-coscienza dell’io ordinario. In molti casi, si pensi ai *Mevlevi* dei sufi, ai *raga* indiani, ad alcuni *gamelan* del Bali, ai riti di esorcismo e di adoramento in Africa, agli inni degli Yazidi o ai canti del *peyolt*³³, l’esperienza estatica non è affatto quel “totalmente altro” rispetto all’esperienza estetica e non si identifica *tout court* con quella religiosa, perché più “segreta”, più “esoterica” e al tempo stesso più “sconfinata”.

L’ascolto della musica nelle tradizioni orientali o sciamaniche è sempre un “richiamo estatico” nella *Risonanza del Remoto*, che non implica alcun

³⁰ Cfr. DURING, J. (2013) *Musica ed Estasi. L’ascolto mistico nella tradizione sufi*, trad. it. di G. De Zorzi, Roma: Squilibri.

³¹ Cfr. DURING, J. (2003) «Il Sacro e il Profano: una distinzione legittima? Il Caso delle musiche del Vicino Oriente», pp. 296-297.

³² ELIADE, M. (1967) *Il Sacro e il Profano*, trad. it. di F. Fadini, Torino: Bollati Boringhieri, p. 22.

³³ DURING, J. (2003), pp. 282-284.

La risonanza del remoto: il richiamo estatico ai tempi del consumatore ipnotizzato di Enrico Falbo

sentimento di afflizione o di rimpianto per un “qualcosa” di oggettivo o per un passato perduto, né un rifiuto pessimistico per il futuro, ma costituisce lo spazio metafisico per la relazione profonda, “verticale” con l’Origine, così prossima e così lontana, perché fuori dal tempo e dallo spazio. Da questo punto di vista, dalla capacità e dal livello di ascolto interiore dei “suoni esoterici” dipenderà il grado di esperienza estatica, la “fuor-uscita” e la “ri-uscita”, la “fusione” e la “con-fusione”³⁴.

Questo, però, è quanto di più “remoto”, “totalmente altro” rispetto al nostro modo di intendere la musica nell’era del “consumatore ipnotizzato”. Quanto dipende, allora, il significato autentico della musica dalla “capacità di ascolto”, di un individuo o di una collettività, della Risonanza del Remoto, del *sacrificio sonoro* originario?

La nostra vita è sempre più satura di musica, i nostri giorni sono riempiti per lo più da «canzonette orecchiabili e sentimentali», artefatte e standardizzate. Come scriveva Curt Sachs, padre dell’etnomusicologia contemporanea e critico musicale, «gli uomini civilizzati sono divenuti uditori voraci, ma non ascoltano

³⁴ Scriveva il sufi Al-Khalabadhi nel X secolo d. C., «L’ascolto è di due tipi. Alcuni ascoltano le parole e ne traggono un ammonimento. Uomini simili ascoltano solamente in maniera discriminatoria e con il cuore presente. Altri, invece, ascoltano le melodie, che sono nutrimento dello spirito: quando lo spirito ottiene il suo nutrimento giunge alla sua stazione spirituale e abbandona il controllo del corpo, ed è allora che negli ascoltatori compaiono la commozione e l’agitazione». Nella tradizione esoterica dell’Islam si giunse, poi, a distinguere tre livelli di ascolto (ascolto comune, ascolto secondo lo stato interiore, ascolto secondo il Vero) in corrispondenza delle tre classiche gerarchie spirituali. Cfr. DURING, J. (2013) *Musica ed Estasi. L’ascolto mistico nella tradizione sufi*, pp .70-71.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

più. Usando il suono articolato, come una specie di droga, abbiamo dimenticato di esigere significato e valore in ciò che ascoltiamo»³⁵.

Adorno, come ben noto, è stato forse il più acuto studioso della *popular music*, dell'*ipnopedia*³⁶ dell'industria culturale, del feticismo delle merci e dei suoi nefasti effetti nella società di massa, intensificando, così, la teoria critica neo-marxista. Il suo punto di vista può essere sintetizzato dalle sue stesse aspre parole nei confronti della “nuova musica” destinata al consumo:

sembra che sia direttamente complementare all'ammutolarsi dell'uomo, all'estinguersi del linguaggio inteso come espressione, all'incapacità di comunicazione. Essa alberga nelle brecce del silenzio che si aprono tra gli uomini deformati dall'ansia, dalla routine e dalla cieca obbedienza [...] Questa musica viene percepita solo come uno sfondo sonoro: se nessuno più è in grado di parlare realmente, nessuno è nemmeno più in grado di ascoltare [...] la potenza del banale si è estesa sulla società nel suo insieme.³⁷

Non si tratta, in questo articolo, di condannare la commercializzazione delle opere d'arte per fini meramente ideologici, né tantomeno la *popular music* in quanto tale per dimostrare l'esistenza di una musica “pura”, “seria” o “colta”,

³⁵ SACHS, C. (2014) *Le Sorgenti della Musica*, p. 23.

³⁶ Il termine fu coniato da Aldous Huxley nel suo romanzo *Il Mondo Nuovo*.

³⁷ ADORNO, T.W. (2002) *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. di G. Manzoni, Torino: Einaudi.

La risonanza del remoto: il richiamo estatico ai tempi del consumatore ipnotizzato di Enrico Falbo

ma di favorire l'apertura per un "nuovo ascolto" della Risonanza del Remoto, che non è tanto ciò che è distante nel tempo, ma ciò che è profondamente "altro" rispetto al nostro modo di intendere e sentire "qui ed ora".

3. La Risonanza del Remoto nella musica contemporanea: Tradizione, Disgregazione e Rigenerazione

Attualmente si rilevano atteggiamenti duplici verso la musica da parte dei compositori e dei fruitori: sempre più "edonisti", "emotivi", "effimeri" (come nella musica *pop*) oppure sempre più astratti e formali, come dimostrato dalle composizioni sempre più cervelotiche, "iper-astrate" e "iper-tecnologiche" di certe avanguardie, espressione di un nichilismo "sonoro" e pseudo-rivoluzionario che si conforma di fatto al tecnicismo, generando "nuove accademie", nuove convenzioni e nuovi prodotti commerciali.

«Ora l'uomo costruisce le sue musiche sempre più con il suo piccolo cervello, non le riceve più dall'alto, né dal cielo, né da qualsiasi Dea o deità. Non le riceve e neanche più le chiede», scriveva Giacinto Scelsi, rilevando così in occidente la rottura "sacro-profano", l'affievolimento di quel dialogo mistico tra il divino e l'umano e della *coincidentia oppositorum*, che nella musica ha trovato, fin dalle sue origini, lo spazio più immenso. L'evoluzione, quale movimento creativo di nuove forme "più evolute" non è un semplice movimento lineare in avanti, dove lo stadio successivo sarebbe più vero e più perfetto di uno stadio precedente, più primitivo e grezzo. Questo è un grave pregiudizio della mentalità moderna e positivista che confonde storia ed evoluzione e che si basa su una superstiziosa idea di "progresso" dal basso verso l'alto, reputando il "primitivo" un modo inferiore di vita rispetto al "moderno" e fondando i propri criteri di misura esclusivamente sui livelli tecnici e scientifici di una comunità culturale. Questa mentalità, che ha generato l'uomo moderno "civilizzatore",

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

trascura ed ignora inevitabilmente tutto ciò che nella vita, nella cultura, nell'arte e nel pensiero non è riducibile ad una successione di sequenze lineari e uniformi. «Ma», come scrive Sachs «c'è un altro uomo che sa e comprende: l'orientale, il primitivo, che a tratti riesce a parlare e a far aprire gli occhi a chi non vuol vedere»³⁸.

Molti occidentali reputano le composizioni di Mozart o Beethoven “eterni e universali” e hanno fondato su di esse criteri assoluti. Se questo fosse vero, sarebbe vero anche il contrario: «Molte molte note, ma niente buona musica» affermò infatti un musicista eschimese quando ascoltò le registrazioni dei famosi compositori occidentali e “bello, ma troppo semplice!” rispose un eccellente musicista albanese quando ascoltò la Nona di Beethoven!³⁹ Non si tratta, ovviamente, di misconoscere la bellezza e la profondità delle opere in questione, ma di aprirsi alla risonanza perenne del remoto «per comprendere fino a che punto il nostro guadagno è al tempo stessa una perdita»⁴⁰.

Da questa prospettiva, ciò che apre nuovi orizzonti alle possibilità creative può essere anche dovuto a un “ritorno” e, in ultima analisi ad una “Tradizione” viva che si rigenera e si innova, in quanto movimento verso l'interno che salva dall'ostentazione e dalle sterili “fantasticherie”. Eppure, la mentalità di molti musicisti accademici e “avanguardisti”, è ed è stata quasi del tutto persuasa dall'idea di “evoluzione” come di un movimento lineare verso l'esterno, che lascia

³⁸ SACHS, C. (2014) *Le Sorgenti della Musica*, p. 233.

³⁹ *Ivi*, p. 236.

⁴⁰ *Ivi*, p. 238.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

alle proprie spalle l'inizio e tutto ciò che viene di volta in volta "superato". Le grandi innovazioni, parafrasando Jankélévitch⁴¹, non derivano dalla ricerca della novità a tutti i costi, anzi la escludono! Chi innova nella musica non ha da essere un inventore. Questa, però, sembra essere diventata la tendenza dominante del "momento", che si riduce spesso in un mero esercizio stilistico.

Le musiche in Occidente più interessanti e influenti del Novecento, sono spesso nate dal "sottosuolo", tra piccole cerchie di persone e al di fuori dei grandi circuiti mediatici. Molte "innovazioni", altresì, sono avvenute grazie al "primitivo", alla "tradizione": si pensi a «Debussy e Ravel, sopraffatti dalla musica balinese e da altre musiche non occidentali che avevano udito all'Expo di Parigi nel 1889»⁴², a Michail Glinka e a Milji Balakirev che avevano «intriso i loro lavori con i modi e gli umori della musica popolare indigena», a Satie e Ives che avevano inserito nelle loro composizioni canzoni popolari e da cabaret, marce e inni. Esse sono state il frutto di un rinnovato contatto con la Tradizione (sia occidentale che extraoccidentale), la quale ha da sempre trasmesso quegli elementi ancestrali e remoti che rendono l'opera musicale non una creazione dell'io e non il mero prodotto di tecniche compositive, di tecnologie progredite, di moderni formalismi, ma un "richiamo estatico", al di là del tempo e dello spazio. Allo stesso modo, da Bartok a Debussy, Giacinto Scelsi, La Monte Young, Terry Riley, dai Popol Vuh, Third Ear Band, ai Faust e ai Dead Can

⁴¹ Cfr JANKÉLÉVITCH, V. (2001) *La Musica e L'Ineffabile*, trad. it. di E. Lisciani-Petrini, Milano: Studi Bompiani.

⁴² NYMAN, M. (2011) *La Musica Sperimentale*, trad. it. di S. Zonca e G. Carlotti, Milano: Shake Edizioni, p. 56.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

Dance, giusto per citarne alcuni, hanno attinto la loro profonda autenticità dalle sorgenti della musica “primordiale” custodita da altre culture del mondo, dalle millenarie melodie e formule sonore indiane, dai repertori popolari trasmessi da generazione in generazione, dall’universo delle potenze inconse e ancestrali. L’utilizzo del drone (*bordone*) e della sovrapposizione di frequenze armonicamente correlate (*overtones*), la prevalenza della modalità sulla tonalità, l’uso del sistema musicale non temperato, la “multiripetizione” sono ben evidenti nel collettivo musicale americano *Theatre of Eternal Music* (La Monte Young, Marian Zazeela, John Cale e Angus Mclise dei Velvet Underground, Tony Conrad) Il progetto della *Dream House*, un luogo dove avvenivano performance o esecuzioni lunghe giorni (o anni!), dove si viveva insieme e si creava collettivamente, dove chiunque poteva essere “inondato dall’ascolto”, risentivano degli insegnamenti del misticismo musicale indiano, rafforzato dal maestro pakistano Pandit Prath Nath, che dall’India si trasferì negli U.S.A. negli anni Settanta. Questi musicisti nati in Occidente hanno ricongiunto radicalmente la propria vita quotidiana a quella artistica, proprio come secondo il concetto di musica nelle comunità “arcaiche”. Angus Mclise, ad esempio, lasciò i Velvet Underground perché rifiutava di suonare dietro “compenso” economico e perché non accettava l’imposizione delle “durate standard” dei concerti. Secondo Young la *Dream House*, la stanza in cui la musica sorge e si evolve come un organismo vivente con una propria vita

libererebbe gli artisti dall’artificiosità del tempo misurato e
permetterebbe loro di suonare in tempo reale...che io sappia non ci sono

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

stati studi precedenti sugli effetti a lungo termine sulla gente delle onde sonore composite continue periodiche⁴³.

Tutto ciò è stato espressione di una Tradizione remota, sintesi vivente che si differenzia sia dal sincretismo musicale della *Word Music*, fenomeno *mainstream* in Europa e negli U.S.A. negli anni 80-90 sia dal “conservatorismo” che non accoglie cambiamenti, che assolutizza il “passato” senza custodire l’infinita potenzialità della “Risonanza del Remoto”, che può manifestarsi in diversi contesti storici e attraverso nuove forme.

La “potenza” (*dynamis*), la Risonanza del Remoto, ha continuato ad agire, ma in modo nascosto, perché i grandi pionieri sono rimasti per lo più sconosciuti al grande pubblico, soprattutto durante la loro attività musicale, e si è manifestata anche nella *popular music*, certo, in modo più degradato anche se più spettacolare. Il fenomeno del rock degli anni Settanta ha trovato certamente una radice vitale nella tradizione ermetica, misterica e magica. Molti rocker hanno attinto la propria forza persuasiva richiamandosi alle dottrine della “Magia cerimoniale e sessuale” di Aleister Crowley⁴⁴ e all’esoterismo orientale

⁴³ *Ivi*, p.169.

⁴⁴ È nota la grande influenza dell’esoterista inglese nel mondo del rock e nella controcultura americana (dai Beatles ai Led Zeppelin, dai Doors ai Black Sabbath, da Brian Jones a Kenneth Anger). Il libro *Magick in Theory and Practices* attinge dalle dottrine orientali del Tantrismo, dalla Cabala ebraica e dall’ermetismo occidentale e dell’alchimia e contiene il sistema di occultismo pratico che sviluppò personalmente. Certamente Crowley fu etichettato come un “indemoniato”. Certamente fu iniziato a forme oscure dello Yoga tantrico, ma mi sembra comunque indebito e del tutto fuorviante etichettare il suo sistema dottrinale magico una forma di “satanismo”. Cfr., CROWLEY, A. (1976) *Magick*, trad. it. di A. Pollini, Roma: Astrolabio-Ubaldini.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

(Tantrismo, “Via della mano sinistra”). Questo, se per un verso è il segno di un sotterraneo proseguimento negli insegnamenti della *Tradizione Perenne* verso l’ “auto-trascendimento ascendente”, per l’altro è molto più spesso il segno di un “auto-trascendimento discendente”, di “una spiritualità alla rovescia”, di uno stato ulteriore di degradazione dall’ *irrigidimento del corpo* (metafora organica della civiltà materialista) alla *disgregazione del cadavere*⁴⁵, dunque la mera controparte di ciò che le numerose sette, “nuove” chiese, movimenti “ribelli” hanno contestato, non l’*opposto*. Oswald Spengler ha chiamato queste tendenze “seconda religiosità”⁴⁶, riferendosi a tutte quelle forme vaghe di misticismo e neo-spiritualismo borghese⁴⁷, “sub-intellettuale”, che si traducono in vuoti

⁴⁵ «A tal proposito dobbiamo fare la distinzione tra due tendenze che si esprimono mediante termini apparentemente antinomici: da un lato, la tendenza verso quella che abbiamo chiamato la “solidificazione” del mondo, della quale ci siamo finora interessati, dall’altro la tendenza verso la dissoluzione...» Cfr. GUENON, R. (1982) *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi*, trad. it. di T. Maserà e P. Nutrizio, Milano: Adelphi, p.166.

⁴⁶ Secondo Oswald Spengler si tratta di un processo di degenerazione delle civiltà dalle forme originarie, dove predominano la qualità, lo spirito, la tradizione vivente, alle forme tarde dove dominano l’intelletto astratto, il pragmatismo, l’economia e la finanza e il mondo delle masse. La “seconda religiosità”, in quanto forma sporadica di spiritualismo e di religione secolarizzata, appiattita, confusa, priva di ogni autentica dimensione superiore, accompagnerebbe le fasi terminali di una civiltà oramai disanimata e “barbaricamente evoluta”, e non sarebbe che una nota a margine del materialismo incallito. Cfr. SPENGLER, O. (1995) *Il Tramonto dell’Occidente*, Milano: Guanda.

⁴⁷ «Mentre le antiche scienze sacre erano la prerogativa di una umanità superiore, di caste regali e sacerdotali, oggi come maggioranza sono medium, “maghi” da popolino, pendolisti, spiritisti, antroposofi, astrologhi e veggenti da annunci pubblicitari, teosofisti, “guaritori”, divulgatori di uno yoga americanizzato e così via a bandire il nuovo verbo antimaterialistico, accompagnando visi qualche mistico esaltato e visionario e qualche profeta contemporaneo. La mistificazione e la superstizione si mescolano quasi costantemente, nel neo-spiritualismo...» cfr. EVOLA, J. (1995) *Cavalcare la Tigre*.

La risonanza del remoto: il richiamo estatico ai tempi del consumatore ipnotizzato di Enrico Falbo

fenomeni dissolutori, “meccanicistici”, “superstiziosi”. Elemire Zolla non esitò a condannare, in una sua intervista del 1993 al quotidiano «La Nazione» i movimenti del ‘68 come «il complotto più misterioso e satanico della storia»:

non saprei definire diversamente la girandola di avvenimenti che segnarono la fine Sessantotto: «i sacrifici umani della banda Manson, gli attentati dinamitardi dei Weathermen, i rapimenti dei Simbionesi, il suicidio collettivo dei fedeli del reverendo James Warren Jones in Guyana.⁴⁸

È, dunque, possibile ritrovare un significato “altro” della Musica, che non sia quello di una subliminale e occulta persuasione o di un sottofondo della “macchinazione” e dell’*ingranaggio*? Nel tempo della tecnocrazia e della sordità del “consumatore ipnotizzato”, è ancora possibile che la musica sia l’attimo eterno e spontaneo del “richiamo estatico” e non un rituale coercitivo di dissoluzione del tempo e di affossamento nella frivolezza o nel *regressus ad infinitum* del *sub-umano*? Se il Remoto risuona perennemente, nonostante e in forza della sua “distanza”, allora chi più del musicista ha il compito di aprirsi all’Ascolto del *sacrificio sonoro* originario e di ampliare la “fenditura” spazio-temporale per la sua Risonanza?

⁴⁸ Cfr. ZOLLA, E. (2009) *Gli Arcani del Potere. Elzeviri 1960-2000*.

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

BIBLIOGRAFIA

- AA. VV.** (1997) [a cura di F. P. Campione] *I Canti degli Sciamani*, Cornaredo (MI): Red Edizioni;
- ADORNO, T.W.** (2002) *Introduzione alla sociologia della musica*, trad. it. Giacomo Manzoni, Torino: Einaudi;
- BECKER, J.** (2003) [a cura di J. J. Nattiez] *Musica e trance*, in Enciclopedia della Musica, vol. III – Musica e Religione, a cura di J. J. Nattiez, Torino: Einaudi;
- COOMARASWAMY, A. K.** (2011) *La Danza di Śiva*, trad. it. G. Marano, Milano: Adelphi;
- CROWLEY, A.** (1976) *Magick*, trad. it. A. Pollini, Roma: Astrolabio-Ubaldini;
- D'OLIVET, F.** (1981) *La musica spiegata come scienza e come arte*, trad. it. D. Della Porta, Carmagnola: Edizioni Arktos;
- DURING, J.** (2013) *Musica ed Estasi. L'ascolto mistico nella tradizione sufi*, trad. it. G. De Zorzi, Roma: Squilibri;

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

- DURING, J.** (2003) «Il Sacro e il Profano: una distinzione legittima? Il Caso delle musiche del Vicino Oriente», in Enciclopedia della Musica, vol. III – Musica e Culture, a cura di J. J. Nattiez, Torino: Einaudi
- ELIADE, M.** (1967) *Il Sacro e il Profano*, trad. it. di F. Fadini, Torino: Bollati Boringhieri;
- EVOLA, J.** (1995) *Cavalcare la Tigre*, Roma: Edizioni Mediterranee;
- FROVA, A.** (2010) *Armonia Celeste e Dodecaфонia*, Roma: Bur;
- GUENON, R.** (1982) *Il Regno della Quantità e i Segni dei Tempi*, trad. it. T. Maserà e P. Nutrizio, Milano: Adelphi;
- HEIDEGGER, M.** (2007) *Contributi alla Filosofia*, trad. it. F. Volpi, Milano: Adelphi;
- JANKÉLÉVITCH, V.** (2001) *La Musica e L’Ineffabile*, trad. it. E. Lisciani-Petrini, Milano: Studi Bompiani;
- LIBET, B.** (2007), *Mind Time*, trad. it. P. Napolitani, Milano: Raffaello Cortina;
- MATURANA, H. R. – VARELA, F. J.** (2010) *L’Albero della Conoscenza*, trad. it. C. Ronchi, Milano: Jaca Book;
- NYMAN, M.** (2011) *La Musica Sperimentale*, trad. it. S. Zonca e G. Carlotti, Milano: Shake Edizioni;
- PACKARD, V.** (1971) *I Persuasori Occulti*, trad. it. C. Fruttero, Milano: Il Saggiatore;
- SACHS, C.** (2014) *Le Sorgenti della Musica*, trad. it. M. Astrologo, Torino: Bollati Boringhieri,

*La risonanza del
remoto: il richiamo
estatico ai tempi
del consumatore
ipnotizzato di
Enrico Falbo*

SCHNEIDER, M. (2007) *Il Significato della Musica*, trad. it. A. Audisio, Milano: Adelphi;

SCHNEIDER, M. (1992) *La Musica Primitiva*, trad. it. S. Tolnay, Milano: Adelphi;

SPENGLER, O. (1995) *Il Tramonto dell'Occidente*, Milano: Guanda;

ZOLLA, E. (2009) [a cura di G. Marchianò] *Gli Arcani del Potere. Elzeviri 1960-2000*, Milano: Rizzoli.

SOUND INSTALLATIONS IN CONTEMPORARY ART MUSEUMS**INSTALLAZIONI SONORE NEI MUSEI D'ARTE CONTEMPORANEA**

ROBERTA GRASSI

Abstract (IT): L'installazione sonora è un genere artistico che vive nel limbo tassonomico che separa la musica dall'arte. Se Max Neuhaus sul finire degli anni Sessanta opera una precisazione teorica e categorica della propria pratica artistica e traccia da subito una linea di confine che la distingue dalla musica e dalle sue strutture narrative, tuttavia le ambiguità semantiche non sembrano diminuire, prospettando, al contrario, un orizzonte concettuale che rimane sbiadito e incerto. L'intera Sound art, macrocategoria trasversale di cui l'installazione sonora è un sottoinsieme, si nutre di questa interferenza di fondo che tiene viva la sperimentazione artistica. L'universo sonoro si fa tridimensionale, interroga la percezione del fruitore, abbandonato alla pura sensazione individuale, e impone la propria spazialità con implicazioni visive e plastiche.

Abstract (EN): The sound art installation is an artistic genre that lives in the taxonomic limbo that separates music from art. If at the end of the 1960s Max Neuhaus made a theoretical and categorical clarification of his artistic practice, tracing a line that distinguishes it from music and its narrative structures, however, the semantic ambiguities do not seem to diminish, proposing a conceptual horizon that remains faded and uncertain.

Keywords: sound art installation, music, art, contemporary art, museums, contemporary art.

INSTALLAZIONI SONORE

NEI MUSEI D'ARTE CONTEMPORANEA

ROBERTA GRASSI

Come la statua di Condillac si anima e prende consapevolezza della realtà solo nel momento in cui tutti i sensi si concretizzano, così, nel corso del Novecento, dopo aver tratto nutrimento dal ventre romantico, emerge sempre più pressante la necessità e la possibilità di un'esperienza estetica totale e totalizzante in cui più linguaggi artistici concorrono alla definizione di un'espressione efficace, rendendo la profezia boccioniana sempre meno lontana:

Verrà un tempo forse in cui il quadro non basterà più. La sua immobilità, i suoi mezzi infantili saranno un anacronismo... L'occhio umano percepirà il colore come emozione in sé... [si proporranno] vorticose architetture sonore e odorose di enormi gas colorati¹.

¹ BARILLI, R. (2016) *L'arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano: Feltrinelli, p. 136.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

Dal Futurismo ad oggi l'arte si dilata e, senza cornice e senza piedistallo, eludendo qualsiasi tipo di isolamento autoreferenziale, «giunge a impregnare di sé tutti gli spazi e a scardinare qualsiasi barriera per affermare il suo transito continuo»². In continua interferenza estetica, concettuale, percettiva, esperienziale, l'arte si localizza in una relazione osmotica tra l'artista, lo spazio e il fruitore; l'installazione sonora giunge a «modellare l'atmosfera che circonda le cose»³, concretizzando questo nuovo ecosistema estetico, vincolato a stratificazioni tecniche, linguistiche e relazionali tra l'ambiente, la materia e il soggetto, nelle sue diversificate modalità di fruizione.

L'installazione sonora, sottoinsieme di una macrocategoria trasversale emblematicamente denominata Sound art, prende coscientemente vita nel corso degli anni Sessanta, periodo in cui l'arte rinnega definitivamente il suo mutismo come risultato di una piena sinergia tra le nuove possibilità tecnologiche e le acquisite rivendicazioni delle esperienze avanguardistiche di inizio secolo, che hanno definito l'orizzonte spirituale della modernità, uno *Zeitgeist* che ha come parole d'ordine l'effimero, il relazionale e, soprattutto, il sinestetico. Per poter

² FERRIANI, B. – PUGLIESE, M. (2009) *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano: Electa, p. 16.

³ BOCCIONI, U. (1912) *Manifesto tecnico della scultura futurista* in POLI, F. – BERNARDELLI, F. (2016) *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Cremona: Johan & Levi Editore, p. 20.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

parlare di installazione sonora bisogna tener conto delle sperimentazioni che, sia in campo artistico, sia musicale, hanno permesso prima una destrutturazione del proprio universo linguistico e poi un suo consequenziale allargamento. L'arte e la musica si osservano, si muovono specularmente lungo un cammino il cui traguardo è una cesura formale tanto drastica e distruttiva quanto rigenerativa. Scriveva Kandinskij:

è molto meglio scagliare la propria tavolozza contro la tela, frantumare la creta o il marmo con il pugno o col mazzuolo, o sedersi fragorosamente sulla tastiera del pianoforte piuttosto che razzolare senza vitalità nel campo di una forma d'arte tradizionale e morta da tempo⁴.

Mentre la pittura si interessa alle nuove possibilità formali, abbandonando l'obbligo del riscontro con il reale, la sperimentazione di nuovi modelli sonori accompagna la ricerca musicale verso un inevitabile allontanamento dal sistema tonale. Come le note di Schönberg non sono più vincolate alle esigenze compositive tradizionali, dando l'avvio a un processo di emancipazione del suono e della dissonanza dal codice compositivo, così il colore di Kandinskij,

⁴ VERDI, L. (1996) *Kandinskij e Skrjabin: realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Lucca: Akademos & Lim, p. 20.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

sciolto nello spazio pittorico, rivendica con più tenacia la sua vibrante autonomia.

Perseguendo la strada dell'analogia delle sensazioni visive e sonore, la progressiva scomposizione dei linguaggi musicali e artistici prospetta una loro più intensa comunione, abolendo «le vecchie, anguste, concezioni», facendo «crollare i muri divisorii fra le arti» e dimostrando «infine che il problema dell'arte non è un problema delle forme ma un problema del contenuto spirituale»⁵. L'ingerenza del suono e la sua intromissione nello spazio artistico fa fede a una percezione moderna mutata inesorabilmente, «una nuova condizione antropologica, sul filo dei portati della tecnologia», che induce «a riscrivere la mappa dei generi»⁶. I nuovi mezzi comunicativi cedono il passo a una società sinestetica e simultanea, rendendo l'espressione artistica unisensoriale inefficace e inadatta: «vogliono così tornare al disegno? tornare al volume? tornare alla purezza? [...] alla purezza – peccato! - non si può tornare»⁷.

⁵ KANDINSKIJ, V. (1996) in VERDI, L. *Kandinskij e Skrjabin*, p. 48.

⁶ BARILLI, R. (2007) *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Torino: Bollati Boringhieri, p. 247.

⁷ CANGIULLO, F. (1930) *Le serate futuriste*, Napoli: ET, introduzione.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

L'eredità delle Avanguardie storiche è residuale di una frammentazione spazio-temporale del reale, mentre la modernità rumoristica e deflagrante dilaga come linfa rigenerante:

queste massicce estensioni dei nostri sistemi nervosi centrali hanno fornito all'uomo occidentale una razione quotidiana di sinestesia. [...] abbattano la grande struttura visiva di quell'astrazione che è l'individuo⁸.

Riportato al centro del quadro, lo spettatore non occupa più passivamente il “cimitero” dell'arte museale, ma vive nel desiderio o nella riluttanza di essere incluso in un'opera che esplose nelle sue relazioni plastiche con l'ambiente, che abita e che definisce, in reciproco scambio di influenze ricostituenti. Futuristi, dadaisti e surrealisti perseguono la volontà di oltrepassare il confine tra i linguaggi artistici per una rivalutazione estetica polisensoriale, decretando non la morte della forma, ma «una più articolata nozione del concetto di forma, *la forma come campo di possibilità*»⁹.

⁸ MCLUHAN, M. (1964) *Understanding Media*, New York: McGraw-Hill in PIGNOTTI, L. (1993) *I sensi delle arti. Sinestesia e interazioni estetiche*, Bari: Edizioni Dedalo, p. 25.

⁹ ECO, U. (1962) *Opera aperta*, Milano: Bompiani in Balzola, A. – MONTEVERDI, A. M. (2010) *Le arti multimediali digitali. Storie, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano: Garzanti, p. 541.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

Il percorso di evoluzione artistica è ormai segnato dallo Zeitgeist novecentesco, che, attraverso una riappropriazione delle «pulsioni vitalistiche del corpo», mira ad una globale stimolazione della sensorialità, creando una nuova forma d'arte ibrida in cui «la corporalità si esprime in maniera totale»¹⁰. Come vivificato dal respiro divino il corpo rinasce nella necessità di evadere i dogmi; nell'entusiasta e rapsodico desiderio di rigenerazione, l'atto della creazione riparte dal corpo, dal corpo che crea e dal corpo che fruisce, in un processo creativo completamente libero da qualsiasi impedimento espressivo. Mentre il mondo dell'arte cerca di affrancarsi dai limiti di una pura visibilità, la musica si ferma a riflettere su se stessa, fortemente scossa dall'irruzione di sonorità precedentemente sconosciute e di cui deve ormai tenere conto, dando respiro a tutto a ciò contro cui si è sempre definita: rumore, silenzio, casualità¹¹. In particolare il Novecento ha riscoperto sé stesso come un secolo estremamente sonoro, dettando un nuovo approccio all'ascolto, riconoscendo il valore estetico di un suono, non più effimero, astratto o arbitrariamente riconosciuto come significativo e legittimato: «prima, un musicista era solitamente un individuo il cui orecchio possedeva, in una sala da concerto, la delicatezza di un sismografo. Quando ne usciva, s'infilava però dei

¹⁰ FAMELI, P. (2013) *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, Udine: Campanotto Editore, p. 25.

¹¹ COX, C. (2006), *From Music to Sound: Being as Time in the Sonic Arts* in KELLY, C. (2011), *Sound*, London: Whitechapel Gallery and the MIT press, p.80.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

paraorecchi»¹². Il Novecento «ha favorito la nascita di un vero e proprio “paradigma dell’ascolto” da cui prenderemo le mosse per rintracciare l’emergenza di una categoria concettuale dell’arte plastica denominata Sound Art»¹³. Primo passo di questa evoluzione è la riqualificazione del rumore, degenerazione naturale della dissonanza musicale, sempre più presente nella prassi compositiva¹⁴:

Di fatto, alla sparizione dei confini tra le arti corrisponde l'abbattimento dei confini interni alla musica [...] «Distuggere il confine – ha scritto Jean-François Lyotard – è determinare ogni rumore come suono[...]»¹⁵.

Luigi Russolo, Pierre Schaeffer, John Cage e Raymond Murray Schafer, in diversi contesti e con differenti risvolti, si trovano a riconoscere, analizzare e manipolare il rumore di fondo, spostando «il nostro focus uditivo dal primo

¹² SCHAFER, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Milano: Ricordi-Unicopli, in PIGNOTTI, L. (1993) *I sensi delle arti. Sinestesi e interazioni estetiche*, Bari: Edizioni Dedalo, p. 81.

¹³ VALBONESI, I. «A.A.A.A.A.A. CERCASI SOUND ART» in *Arteecritica*, consultato in data 27 febbraio 2019 al link: http://www.artecritica.it/archivio_AeC/64%20AeC/articoli03.html

¹⁴ FRONZI, G. (2011) «*Il rumore nella musica contemporanea*» in *Idee*, nn. 1 / 2, Lecce: Milella, p. 156.

¹⁵ FRONZI, G. (2014) *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Milano-Udine: Mimesis (Musica contemporanea n.6), p. 74.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

piano allo sfondo, da un campo di suoni a un altro». Il rumore è lo sfondo abituale, un globale flusso sonoro che rimane fuori dalla portata dell'orecchio. Il rumore che riemerge dal fondo è «un segnale indesiderato». È «l'insieme di forze sonore» che sono in grado di «superare la soglia dell'udibilità e diventare segnale», «un flusso incessante e intenso di materia sonora», un terreno di possibilità per ogni suono significativo; «il musicista è qualcuno che si appropria di qualcosa da questo flusso» e ne costruisce un discorso facendone emergere i segnali. C'è da chiedersi: «se la musica attualizza [e interpreta] questo flusso sonoro, qual è allora il ruolo della Sound art?»¹⁶ Con la rivalutazione estetica da parte di un numero considerevolmente più ampio di suoni, la Sound art ha potuto estrapolarli dal contesto musicale ed “esporli” nei musei. Le Avanguardie del primo Novecento e le sperimentazioni degli anni Cinquanta-Settanta operano una contaminazione della sfera artistica, inaugurando la nascita di un'arte intermediale e l'implicito corollario dell'insufficienza dei mezzi tradizionali in favore dell'introduzione di presenze fisiche immateriali. Il minimalismo e il concettuale hanno dato all'arte la possibilità di essere non-visuale, trasformando la materia in concetto o in processo temporale¹⁷, legittimando «appieno l'entrata

¹⁶ COX, C. (2009) «*Sound Art and the Sonic Unconscious*» in *Organised Sound*, v. 14(1), Cambridge University Press pp. 19-26 (traduzione mia) consultabile al link <http://faculty.hampshire.edu/ccox/Cox%20article%20OS%2014.1.pdf>

¹⁷ LIPPARD, L. – CHANDLER, J. (1968) *The Dematerialization of Art* in CELANT, G. (1976) *Preconistoria 1966-69*, Firenze: Centro DI, p. 52.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

della dimensione sonora, ontologicamente immateriale, nel contesto delle arti visive»¹⁸.

Gli anni Sessanta in particolare raggiungono quel fermento sperimentale che pone l'attenzione ad una dimensione multisensoriale dell'arte, in cui l'elemento sonoro diventa materia autonoma dalla musica, sovvertendone i vincoli e gli schemi compositivi e rinnovando la propria immaterialità in una nuova corporeità e consistenza. Il suono, oltrepassati i territori dell'arte visiva, ne rivendica gli statuti, assaporando una tridimensionalità e una spazialità che vanno oltre il concetto di musica tradizionale. Il suono, puro, materializzato e concreto, e l'arte, liberata dalla sua qualità esclusivamente oggettuale, finiscono per incontrarsi: nasce un filone creativo denominato Sound art che sfuma continuamente il limite tra le categorie.

La Sound art è, più che un genere artistico definito e definibile, una tumultuosa e turbolenta area di pratica che esclude qualsiasi ristrettezza teorica, e che, anche a causa della criticità del termine di per sé ambiguo, concettualmente vaga sul confine tra opera d'arte e musica sperimentale: «ai teorici disturba per la sua debolezza concettuale, e gli artisti hanno paura di un

¹⁸ CESTELLI GUIDI, A. (2015) *Sound art* in Treccani Enciclopedia Italiana - IX Appendice, consultabile al link: [http://www.treccani.it/enciclopedia/sound-art_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sound-art_(Enciclopedia-Italiana)/)

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

imbrigliamento accademico, che non renda giusto diritto alla loro esigenza di un'arte che superi i limiti»¹⁹.

Non esiste una teorizzazione ufficiale di Sound art, fenomeno artistico sperimentale, coacervo di espressioni che condividono l'uso del suono in un continuo sconfinamento liminare tra arte e musica. Il termine Sound art viene utilizzato per la prima volta nel 1983 in occasione della mostra *Sound/Art* allo Sculpture Center di New York. Max Neuhaus, uno dei primi e più influenti esponenti della Sound art, a cui si deve l'origine del termine “installazione sonora”, argomenta che, dai primi anni Ottanta in poi, c'è stato un numero crescente di mostre presso istituzioni di arti visive che si sono concentrate sul suono. Nel 1995 erano diventate quasi una moda artistica in cui molto di quello che era chiamato Sound art non aveva niente a che vedere né con il suono né con l'arte. Neuhaus si chiede se la Sound art costituisca o meno una nuova forma d'arte o se sia al contrario un modo semplicistico e vigliacco di chiamare quello che sostanzialmente è nuova musica con un altro nome, appiattendolo le sottili differenze con il loro minimo comune denominatore: il suono²⁰.

¹⁹ DE LA MOTTE-HABER, H. (1999) *Klangkunst. Tönende Objecte und klingende Räume* in ALBERT, G. (2010) «‘Sound sculptures’ e ‘Sound installations’» in AAA-TAC n. 7, Pisa-Roma: Fabrizio Serra Editore, p. 50.

²⁰ NEUHAUS, M. (2000) *Sound Art?*, published as an introduction to the exhibition *Volume: Bed of Sound*, New York: Contemporary Art Center, consultabile al link <http://theoria.art-zoo.com/sound-art-max-neuhaus/>

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

Nella letteratura inglese il modo in cui viene trattato il termine “arte sonora” è spesso molto vago; nonostante rimanga centrale il rapporto del suono con lo spazio, rischia di essere estesa a «vere e proprie composizioni musicali che semplicemente negano il principio della narritività» come 4'33" di John Cage, diventando «un concetto-ombrello, per indicare tutte le pratiche artistiche che hanno a che fare con il suono, ma che nel contempo escono dalla forma classica del concerto»²¹. La prospettiva tedesca è invece molto più ristretta e rivolge l'attenzione principalmente alle sculture e installazioni sonore. «Con lo sviluppo della tecnologia nel XX secolo, queste due forme d'arte sono cambiate, in modi che riguardano non solo l'aspetto tecnologico, ma il loro livello ontologico», generando espressioni estetiche che non appartengono a nessuno delle due macro distinzioni di *Raumkunst* e *Zeitkunst*, ma appunto al *Klangkunst*. Lo stesso «concetto di ‘spazio’ è cambiato dall'essere una costruzione architettonica che ospita la musica» o che offre un'opera da vedere a un «concetto e fenomeno filosofico da investigare con il suono». La visione tedesca ci suggerisce che l'installazione sonora non appartiene semplicemente a un genere o una pratica di Sound art tra gli altri, ma è la *Sound art*²². Nella sua vincolante e sempre più

²¹ ALBERT, G. (2010) «‘Sound sculptures’ e ‘Sound installations’», p. 51.

²² ENGSTRÖM, A. – STJERNA, Å. (2009) «Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art» in *Organised Sound*, v. 14(1), Cambridge University Press, pp. 11–18 (traduzione mia), consultabile al link: http://asastjerna.se/onewebmedia/Engstrom_Stjerna.pdf

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

stretta connessione con il contenitore, l'installazione propone un temporaneo congelamento «dove le parti hanno trovato la loro posizione ultima»²³. Nel momento in cui la musica smette di essere arte effimera, grazie alla possibilità di registrazione del suono, l'installazione sonora rivendica per sé un'insolita evanescenza e lega nuovamente il suono al luogo della sua propagazione, nel desiderio di riproporre un evento nel momento della sua specialità.

Il visitatore delle installazioni sonore viene affascinato da un incantesimo infinito e, privato del benessere di aver consumato il messaggio musicale, ha sempre la sensazione di non aver ascoltato abbastanza. La vibrazione permeante del suono rimodella lo spazio, suggerendo liberi e intimi percorsi immaginari all'interno dei suoi limiti risonanti e sfogando il bisogno di partecipazione e inclusione a cui l'arte ha abituato il suo pubblico. Qui il suono è così concreto da permettere di avere un proprio punto di vista all'interno di prospettive sonore sempre nuove. Nel primo Novecento prodromi di Sound art nascono nel più generale bisogno di sperimentazione linguistica dell'arte (dagli ambienti sinestetici di László Moholy-Nagy, al genio revulsivo Marcel Duchamp che crea la prima scultura sonora *À bruit secret* del 1916, fino all' *Exposition Internationale du Surréalisme* del 1938 alla Galerie des Beaux-Arts di Parigi, che coinvolge tutte le possibili stimolazioni sensoriali); negli anni Cinquanta, ancora una volta sotto il vessillo dell'avanguardia, l'artista del gruppo Gutai

²³ FERRIANI B. - PUGLIESE M. (2009) *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, p. 18.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea
di Roberta Grassi*

Atsuko Tanaka (*Work Bell* 1955) e Pinot Gallizio (*Caverna dell'antimateria* 1958) preparano all'esplosione delle grandi riforme artistiche occidentali del decennio successivo e propongono il suono come materiale ufficialmente valido nella ricerca di nuovi mezzi espressivi. Negli anni Sessanta, con il decisivo intervento di Fluxus, sono sempre più frequenti i casi di interferenze sonore nel mondo dell'arte e il suono-rumore comincia ad essere interrogato dagli artisti per rispondere a veri e propri problemi estetici, in un coacervo di applicazioni e ripercussioni diverse.

Nell'assemblaggio *Oracle* (1962-1965) di Robert Rauschenberg il suono delle frequenze radio viene recuperato, raccolto dai marciapiedi di New York, come prodotto residuale della società consumista; la tecnologia incorporata nell'installazione si manifesta come un oracolo moderno, un'autorità dispensatrice di instabili profezie e verità transitorie. Bruce Nauman (*Get Out of My Mind, Get Out of This Room* 1968), nella sua ricerca oltre i linguaggi e le categorie, utilizza il suono della parola per profondi turbamenti concettuali, in uno spazio nudo in cui lo spettatore è lasciato solo in preda a uno stato psicotico di allucinazioni uditive.

Nel 1963 durante *Exposition of Music-Electronic Television* nella Galleria Parnass di Wuppertal Nam June Paik dedica uno dei muri a *Random Access*: frammenti di nastro magnetico sono attaccati in ordine sparso sulla parete e il fruitore, attraverso una testina di lettura, un magnetofono e delle casse, li poteva leggere e suonare a suo piacimento. Paik espone la musica, costringendo il

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

pubblico a prendere coscienza della sua materialità, in un'esperienza ludico-esplorativa che riflette sulla natura di un suono trasformato in oggetto²⁴.

L'incontro tra la materializzazione fisica del suono e il contrario dissolvimento dell'oggetto d'arte è perfettamente chiarito dal progetto *Dream House* (1962) di La Monte Young e Marian Zazeela. La *Dream House* è un luogo di musica eterna, bagnato da un'invasione luminosa tra il blu e il magenta. Sconfinando nella psicoacustica La Monte Young ha sviluppato «un vocabolario musicale» di toni prolungati che inducono la sensazione di sfumature armoniche che non sono «fisicamente presenti nello stimolo uditivo, ma che sono fornite dall'orecchio umano, dal sistema nervoso e dal cervello». Young crea un'impronta e «un'immagine sonora da completare all'interno dell'orecchio dell'ascoltatore».

Creando un campo sonoro di punti fissi, nodi e antinodi, prodotti dalla sovrapposizione di onde sonore della stessa frequenza, «la stanza stessa funziona come uno strumento ingrandito», in cui i movimenti nello spazio sono una sorta di improvvisazione attraverso cui il visitatore crea la composizione, «un tipo di

²⁴ Cfr. ALBERT, G. (2012) «Rapporti tra opera e fruitore, nelle origini dell'installazione sonora (1900-1966)» in ACT - Zeitschrift für Musik & Performance, n.4, http://www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/201204/03_Albert_InstallazioneSonora/index.html e ALBERT, G. (2010) «'Sound sculptures' e 'Sound installations'» p. 61.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

esibizione in cui il suono, lo spazio e l'individuo si uniscono»²⁵. In un ambiente nudo immerso nel suono-colore dalla raffinatezza minuziosa e dalle millimetriche sfumature ci si perde in una condizione di momentanea imperturbabilità, in un quadro omogeneo e continuo, la cui forma si modifica nella percezione, in un tempo infinito e sospeso.

«L'esperienza focalizzata del suono», in questo «ritiro spirituale» artificialmente costruito e distaccato dal quotidiano, è diametralmente opposta all'estetica sonora di Max Neuhaus, il cui obiettivo è la rivalutazione del lato fonetico del contesto ordinario²⁶, di quell'ambiente fatto di suoni “extramusicali” che Cage scopre lasciando che il contesto esprima se stesso. Si ha la giusta sensazione che prima di Neuhaus le declinazioni del suono nel mondo dell'arte si configurassero come una più generica necessità di eludere i dogmi, mentre il musicista americano, teorizzando un nuovo genere, è «il primo artista che ha definito il ruolo del suono nel contesto scultoreo», modellandolo come pietra e «ideando un nuovo linguaggio nell'ambito dell'arte contemporanea»²⁷.Una

²⁵ LABELLE, B. (2015) *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York-London: Bloomsbury USA Academic, pp. 69-75 (traduzione mia).

²⁶ KOTZ, L. (2009) [a cura di L. Cooke, K. Kelley, B. Schröder] *Max Neuhaus: Time Square, Time Piece Beacon*, New Haven, CT: Yale University Press, p.103.

²⁷Max Neuhaus, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, <https://www.castellodirivoli.org/artista/max-neuhaus/>

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

notevole differenza rispetto al suono musicale è che qui il suono non è l'opera, ma è il materiale con cui Neuhaus ricava "il posto"²⁸: «Max Neuhaus costruisce il suono in modo tale che la domanda "quando?" O "quanto tempo?" sia sostituita dalla domanda "dove?"»²⁹. Non registrare le installazioni è un principio non solo ideologico, ma anche pratico, poichè, di fatto, molte componenti audio non sono registrabili. Le opere inoltre hanno qualità diverse in posti diversi, si sviluppano in più dimensioni e questo fa sorgere «la domanda su dove registrare un lavoro. Ma, soprattutto, esistono in un contesto specifico e crescono da quel contesto». «Prendere l'unico componente registrabile», sostiene l'artista, e «portarlo fuori dal contesto» è «ingannare le persone sulla natura di queste opere»³⁰. Nel 1989 presso la Deichtorhallen di Amburgo con *Two "Identical" Rooms*, l'artista mette in relazione due spazi uguali alterati solo acusticamente e dimostra come sia possibile invertire il ruolo di fiducia affidato alla vista, sviluppando una diversa consapevolezza dello spazio in relazione alle sue proprietà foniche:

²⁸ AA. VV. (1994) *Max Neuhaus. Sound works volume I*, Ostfildern: Cantz Verlag, p. 124 (traduzioni mie).

²⁹ LOOK, U. (2005) «*Times Square Max Neuhaus's Sound Work in New York City*» in Open!, consultabile al link <https://www.onlineopen.org/times-square> (traduzione mia).

³⁰ AA. VV. (1994) *Max Neuhaus. Sound works volume I*, p. 58.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

Sono così convinti che la percezione dello spazio passi solo attraverso la vista, da considerare del tutto retorica questa idea di trasformare lo spazio solo con il suono. Era divertente chiedere: se è retorica, perché questa sala è più grande dell'altra?³¹

Le installazioni di Neuhaus si possono distinguere in due categorie, i *Place works*, in cui i suoni sono presenze costanti radicati nello spazio fisico, e i *Moment works* in cui la temporalità del suono dà ancora una volta un maggiore senso di collocazione spaziale. Il primo della serie di *Time Pieces* è stato realizzato nel 1983 in occasione della Whitney Biennial di New York nel cortile davanti all'ingresso del Whitney Museum tra Madison Avenue e la 75th strada: raffiora dallo spazio «un sottile crescendo di suoni e rumori urbani», formato dall'intreccio di «informazioni sonore» provenienti dalla strada che fronteggia il museo, abilmente filtrate e trasformate dal computer.

Nato dal “silenzio”, lentamente il suono raggiunge il volume dell'ambiente circostante; si nasconde alla percezione, palesandosi soltanto nel momento della sua improvvisa scomparsa, rivelando nell'assenza la sua presenza retroattiva³². Questi silenzi periodici si espandono nell'ambiente riportando alla coscienza con

³¹ GIANELLI, I. – VIENNE, J. P. – NEUHAUS, M. (1995) *Max Neuhaus. Evocare l'udibile*, catalogo della mostra a cura di Museo d'arte contemporanea Castello di Rivoli, Milano: Edizioni Charta, p. 108.

³² AA. VV. (1994) *Max Neuhaus. Sound works volume I*, p. 118.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

veridica chiarezza il mondo acustico ordinario, lo sfondo anonimo, l'inquinamento acustico, improvvisamente e profondamente alterato e purificato delle conseguenze del suono estrinseco³³:

Il suono che stavo costruendo non è quello che stavo costruendo; stavo costruendo la cosa che succede quando il suono scompare. [...] I Moment work non costruiscono luoghi, ma fanno sì che questa realizzazione del luogo accada quando spariscono³⁴.

L'obiettivo di Neuhaus è sempre quello di sottolineare come la vista e l'udito concorrano inseparabilmente alla costruzione della nostra memoria percettiva. I suoni dell'opera e i suoni dell'ambiente non sono mai gerarchicamente separati, ma dialogano in una trama sonora più ricca. In questo dialogo l'incontro con il suono diventa un'esperienza che sorprende la percezione, come un passaggio intimo attraverso cui il pubblico, non musicalmente colto, può, se vuole, accedere alla libera e piena manifestazione del sonoro. Nella maggior parte dei casi le persone non riescono a identificare questi nuovi suoni e li considerano «una bella anomalia nella città che hanno trovato» involontariamente e che

³³ LOOK, U. (2005) «Times Square Max Neuhaus's Sound Work in New York City».

³⁴ AA.VV. (1994) *Max Neuhaus. Sound works volume I*, pp. 100-101.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

prendono come una propria scoperta³⁵. Piuttosto che entità artistiche con i propri imperativi, le installazioni sonore di Neuhaus sono avvenimenti in cui un suono, anonimo e sconosciuto, «lascia tutto com'è e tuttavia allo stesso tempo trasfigurato»³⁶. Il lavoro di Neuhaus è intangibile ma la sua rimozione non è diversa dal distruggere una qualsiasi opera plastica radicata nel luogo della sua creazione e che vive della sua specificità spaziale³⁷. Con la sua demolizione l'opera muore per sempre, senza possibilità di memoria fotografica o sonora ed è per questo che quello di Max Neuhaus è «uno dei più convincenti contributi resi dagli artisti contemporanei nel campo dell'opera site-specific»³⁸.

Mentre le installazioni sonore di Neuhaus sono incontri involontari, le installazioni di Bernhard Leitner abitano il *White Cube* in una presentazione in cui nulla distrae nella sua geometrica chiarezza; tale diversità di approccio al progetto rivela soprattutto la differenza di formazione dei due artisti, l'uno musicista, l'altro architetto. Nel 1969 progetta il *Soundcube*: un'architettura ideale a forma di cubo rivestita da 64 altoparlanti su ciascuno dei lati. Qui le

³⁵ *Ivi*, p. 133.

³⁶ *Ivi*, p. 52.

³⁷ *Ivi*, pp. 78-79.

³⁸ *Ivi*, p. 92.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

onde sonore sono programmate per viaggiare tra gli altoparlanti disegnando infinite forme acustiche³⁹. Il Soundcube non è semplicemente uno spazio che ospita il suono, ma un progetto e un'idea spaziale creata e modellata dal suono. Se una linea è una serie infinita di punti, in cui ogni punto può essere una fonte sonora, diventa possibile creare una linea tridimensionale del suono: «disegnai linee per l'occhio con una matita; per l'orecchio erano - linee di suono»⁴⁰. La distribuzione degli altoparlanti, il movimento, la velocità e direzione, l'intensità, la frequenza e il colore tonale sono gli «elementi costruttivi» che «determinano il messaggio spaziale». Leitner comincia ad usare suoni molto semplici «al fine di minimizzare ogni suggerimento all'esperienza musicale convenzionale»: battiti delle percussioni, battiti bassi e brevi prodotti con sintetizzatori e strumenti registrati, come violoncelli o trombe a livelli di frequenza costante. Le architetture sonore di Leitner conducono a precise sensazioni fisiche: l'ascolto con le orecchie è solo una parte della ricezione delle onde sonore; lo stimolo acustico infatti viene assorbito da tutto il corpo⁴¹:

³⁹ WEIBEL, P. (2008) [a cura di] *Bernhard Leitner, .P.U.L.S.E. Space in time*, Ostfildern: Hatje Cantz, pp.128-129 (traduzioni mie).

⁴⁰ *Ivi*, p. 173.

⁴¹ *Ivi*, p. 135.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

Il mondo acustico è un mondo anche tattile, che viene spesso trascurato a causa dell'equazione di udito e orecchio. L'udito tattile ha un ruolo maggiore nel mio lavoro. L'orecchio è un miracolo ma sentiamo anche con la pelle, con le ossa, [...] le piastre dure della struttura scheletrica, con le membrane, i canali e le cavità. Essere toccati fisicamente dalla pressione fisica delle onde sonore e dai loro riverberi attraverso il corpo è una parte essenziale dell'udito⁴².

«Sento con il mio ginocchio meglio che con il polpaccio»⁴³: la costituzione fisica individuale definisce una diversa coscienza acustica. Leitner ordina i suoi materiali recalcitranti in linee, curve, archi e colonne virtuali, imponendo nuovi modi di ascoltare e costruendo così un'architettura astratta in cui il corpo diventa parte dei suoi mutevoli equilibri.

Nelle installazioni di Leitner il suono è un frammento concreto, un volume, «una pausa architettonica»⁴⁴, un muro sonoro, tanto reale da poter essere toccato. Un'altra personalità precorritrice che sul finire degli anni Settanta inizia le sue

⁴² *Ivi*, p. 175.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ivi*, p. 27.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

prime sperimentazioni nel campo della Sound art è la compositrice e artista tedesca Christina Kubisch.

non so esattamente cosa sono, sono una compositrice, sono un'artista, sono una ricercatrice senza separazione tra queste cose. Ho iniziato con la composizione e la pittura, ma ciò non mi bastava. La Sound art non era molto conosciuta negli anni Sessanta-Settanta, erano soltanto molte persone che cercavano di fare qualcosa che andasse oltre questi campi strettamente separati e io ero nel mezzo⁴⁵.

Verso la fine degli anni Settanta utilizza la tecnica di induzione elettromagnetica come principio di trasmissione acustica, permettendo ai suoni derivati dalla reciproca interazione di campi magnetici⁴⁶ di emergere dal silenzio: il flusso elettromagnetico, in cui siamo quotidianamente e inconsapevolmente immersi, si trasforma in segnale acustico. Idea ricorrente è la ridefinizione visiva degli spazi attraverso proprietà acustiche nascoste. I suoni diventano delle presenze statiche, strettamente connesse e fisicamente generate dal quotidiano, da riscoprire e rivalutare. Kubisch scopre che la gamma di alcuni suoni, il loro timbro e volume, la loro musicalità varia da sito a sito e da paese a paese, altri invece sono simili in tutto il mondo, tutti probabilmente temporanei perché

⁴⁵ Interview to Christina Kubisch (2017) *Discovering new sounds*, San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/watch/christina-kubisch-discovering-new-sounds/>.

⁴⁶ Si veda Electromagnetic Induction, Christina Kubisch website, <http://www.christinakubisch.de/en/works/installations/2>

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

«l'intero mondo elettrico è costantemente in movimento»⁴⁷. Nelle opere dell'artista tedesca l'immagine si arricchisce di un paesaggio sonoro denso, inatteso, insospettabile e estraneo, da verificare attraverso il riconoscimento di dettagli e punti di vista acustici nascosti. Kubisch esamina da vicino la più dilagante presenza assente della contemporaneità, in una continua collisione tra visibile e invisibile, udibile e non udibile. La fascinazione per un mondo sepolto, ma in continuo aumento, diventa quasi un'indagine antropologica sull'inquinamento acustico impercettibile, un'affascinante e temporanea scoperta individuale.

Questo tipo di approccio al suono è ciò che realmente accomuna i più rappresentativi esponenti del genere dell'installazione sonora, un tipo di ascolto che deriva dalla sensibilità uditiva riformata dalle conquiste musicali del Novecento, mentre l'arte concede la possibilità di guardare oltre i suoi limiti formali. L'invasione sonora nei musei rende più vera la percezione di un mondo dell'arte in fermento, risonante e vivo, tanto vicino alla realtà quotidiana quanto dissociato da essa perché contestualmente estetizzato. Ciò che è realmente affascinante è che il suono non è concepito come una verità musicale, per quanto soggettiva dell'autore, da ammirare nella sua fulgida e intima tautologia, ma come un dettaglio fugace di un flusso sonoro che rivela semplicemente se stesso, una presenza esteticamente riservata da scoprire nella sua latenza ed evoluzione

⁴⁷ COX, C. (2006) «*Invisible cities: an interview with Christina Kubisch*» in Cabinet Magazine, Issue 21/ Electricity <http://cabinetmagazine.org/issues/21/cox.php> (traduzione mia).

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

dinamica. E questa rivelazione del suono è attivata dall'incontro tra oggetto sonoro e ascoltatore: soggetto e opera sono «generati in modo concomitante, sono transitori l'uno dell'altro»⁴⁸. Immersi in uno spazio invaso dalle vibrazioni sonore si avverte la presenza del suono non come oggetto che vive al di fuori di noi, ma come presenza che viene costruita dalle nostre possibilità percettive, dalla nostra attenzione all'ascolto e dal nostro privato ingresso all'interno delle sue viscere risonanti. Un suono senza nessun esito controllabile a priori prepara la nostra potenza immaginativa; è lì come presenza concreta, in un luogo eterno di durata, ma la sua forma è tanto stabile quanto effimera, perchè in continuo divenire, alterata nei contorni dall'importanza che ogni sensibilità uditiva dà a ciascun elemento sonoro nelle sue relazioni con l'ambiente.

Ciò che viene percepito sembra una scoperta personale, non una contemplazione di un messaggio artisticamente argomentato, e questo genera il dubbio, ci si ritrova contrastati nell'incertezza di un ascolto ineffabile, sentendo il «bisogno di ascoltare e sentire di nuovo»⁴⁹. L'opera si rivela realmente significativa solo in relazione alla prospettiva da cui vi si accede, vive di realtà nella virtualità del momento. In questo senso non è l'opera ad essere sotto esame, ma il fruitore a dover riconoscere sé stesso come parte discreta di un evento, di

⁴⁸ VOEGELIN, S. (2010) *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound art*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc, p. xii (traduzione mia).

⁴⁹ *Ivi*, pp. 4-10.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

una manifestazione e «questa concezione mette in discussione entrambe le nozioni di oggettività e soggettività»⁵⁰.

Non sono rilevanti i giudizi formali o di gusto sul materiale sonoro di un'installazione a differenza di un suono musicale: è una presenza che chiede di essere semplicemente riconosciuta e ascoltata⁵¹. Scalfita dall'interno, si estrae una propria idea di ascolto, una proposta dell'ascoltatore nel suo approccio solipsistico al suono. E da questo nuovo ascolto tutto sembra riformato, tutto sembra ridefinito dalla «vista cieca del suono» che nega l'autonomia e la stabilità confortante del visivo, come utopia falsamente consacrata da secoli di storia dell'arte. Le installazioni sonore riplasmano il visibile, non solo percettivamente ma anche concettualmente, suggerendo una diversa sensibilità che «illumina gli aspetti invisibili della visualità» nel catartico scontro tra la solitudine percettiva del fruitore e il mondo oggettivo in cui è costretto a riposizionarsi⁵². Il suono è un'anti-forma che diventa forma, che ripropone una riflessione sulla metamorfosi della forma artistica e sulla sua conseguente valutazione estetica e che risponde alle necessità di una contemporaneità che ha sospeso la possibilità di idolatrare i prodotti oggettuali dell'arte. L'installazione sonora ferisce a morte l'orgoglio

⁵⁰ *Ivi*, p. 5.

⁵¹ *Ivi*, pp. 59-61.

⁵² *Ivi*, pp. xii-xv.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

della categorizzazione, insinuandosi nella lotta tra la dinamicità della creazione e la solidità sicura della teorizzazione, e, sostando nel limbo tassonomico tra arte e musica sperimentale, ne riemerge come un'arte spaziale e temporale insieme, visibile e invisibile.

«quel brontolio sotterraneo» che Kandinsky avvertiva nelle arti dell'inizio del secolo non si è affievolito. Abbiamo orecchie per sentirlo, occhi per vederne gli esiti?⁵³

⁵³ LISCHI, S. (2010) [a cura di A. Balzola, A. M. Monteverdi] *Le avanguardie artistiche e il cinema sperimentale*, p. 72.

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1994) *Max Neuhaus. Sound works volume I*, Ostfildern: Cantz Verlag;
- ALBERT, G. (2010) «'Sound sculptures' e 'sound installations'» in AAA-TAC n. 7, Pisa- Roma: Fabrizio Serra Editore, pp. 37-87;
- ALBERT, G. (2012) «*Rapporti tra opera e fruitore, nelle origini dell'installazione sonora (1900-1966)*» in ACT - Zeitschrift für Musik & Performance n.4, consultabile al link: http://www.act.uni-bayreuth.de/de/archiv/201204/03_Albert_InstallazioneSonora/index.html
- BALZOLA, A. – MONTEVERDI, A. M. (2010) [a cura di], *Le arti multimediali digitali. Storie, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano: Garzanti;
- BARILLI, R. (2007) *Storia dell'arte contemporanea in Italia. Da Canova alle ultime tendenze*, Torino: Bollati Boringhieri;
- BARILLI, R. (2016) *L'arte contemporanea da Cézanne alle ultime tendenze*, Milano: Universale Economica Feltrinelli;
- CANGIULLO, F. (1930) *Le serate futuriste*, Napoli: ET;
- CESTELLI GUIDI, A. (2015) *Sound art* in Treccani Enciclopedia Italiana - IX Appendice, [http://www.treccani.it/enciclopedia/sound-art_\(Enciclopedia-Italiana\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/sound-art_(Enciclopedia-Italiana)/)

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

- COX, C. (2006)** «*Invisible cities: an interview with Christina Kubisch*» in Cabinet Magazine, Issue 21/Electricity, <http://cabinetmagazine.org/issues/21/cox.php>;
- COX, C. (2009)** «*Sound Art and the Sonic Unconscious*» in Organised Sound, v. 14(1), Cambridge University Press, pp. 19-26;
- ENGSTRÖM, A. – STJERNA, Å. (2009)** «*Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English literature on sound art*» in Organised Sound, v. 14(1), Cambridge University Press, pp. 11-18;
- FAMELI, P. (2013)** *Il corpo risonante. Vocalità e gestualità nel Novecento*, Udine: Campanotto Editore;
- FERRIANI, B. – PUGLIESE, M. (2009)** *Monumenti effimeri. Storia e conservazione delle installazioni*, Milano: Electa;
- FRONZI, G. (2011)** «*Il rumore nella musica contemporanea*» in Idee-Semestrale di Filosofia e Scienze sociali ed economiche, nn. 1 / 2, Lecce: Milella, pp. 155-182;
- FRONZI, G. (2014)** *La filosofia di John Cage. Per una politica dell'ascolto*, Milano-Udine: Mimesis;
- GIANELLI, I. – VIENNE, J.P. – NEUHAUS, M. (1995)** *Max Neuhaus. Evocare l'udibile*, Milano: Edizioni Charta;

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

Interview to Christina Kubisch (2017) *Discovering new sounds*, San Francisco Museum of Modern Art, <https://www.sfmoma.org/watch/christina-kubisch-discovering-new-sounds/>

KELLY, C. (2011), *Sound*, London: Whitechapel Gallery and the MIT press;

KOTZ, L. (2009) *Max Neuhaus: Sound into Space*, [a cura di L. Cooke, K. Kelley, B. Schröder] *Max Neuhaus: Times Square, Time Piece Beacon*, New Haven, CT: Yale University Press, pp. 93- 111;

LABELLE, B. (2015) *Background Noise: Perspectives on Sound Art*, New York-London: Bloomsbury USA Academic;

LIPPARD, L. - CHANDLER J. (1968) *The Dematerialization of Art* in **CELANT, G.** (1976) *Precronistoria 1966-69*, Firenze: Centro DI, pp. 52-64;

LOOK, U. (2005) «*Times Square Max Neuhaus's Sound Work in New York City*» in Open!, <https://www.onlineopen.org/times-square>

Max Neuhaus, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, <https://www.castellodirivoli.org/artista/max-neuhaus/>

NEUHAUS, M. (2000) *Sound Art?*, published as an introduction to the exhibition *Volume: Bed of Sound*, New York: Contemporary Art Center;

PIGNOTTI, L. (1993) *I sensi delle arti. Sinestesie e interazioni estetiche*, Bari: Edizioni Dedalo;

*Installazioni sonore
nei musei d'arte
contemporanea*
di Roberta Grassi

POLI, F. – BERNARDELLI, F. (2016) *Mettere in scena l'arte contemporanea. Dallo spazio dell'opera allo spazio intorno all'opera*, Cremona: Johan & Levi Editore;

VALBONESI, I. «A.A.A.A.A.A. CERCASI SOUND ART» in *ArteeCritica*, http://www.arteecritica.it/archivio_AeC/64%20AeC/articoli03.html ;

VERDI, L. (1996) *Kandinskij e Skrjabin: realtà e utopia nella Russia pre-rivoluzionaria*, Lucca: Akademos & Lim;

VOEGELIN, S. (2010) *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound art*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc;

WEIBEL, P. (2008) [a cura di] *Bernhard Leitner, P.U.L.S.E. Space in time*, Ostfildern: Hatje Cantz.

WHAT TO "EXPECT" FROM LISTENING TO ACOUSMATIC MUSIC

COSA "ASPETTARCI" DALL'ASCOLTO DELLA MUSICA ACUSMATICA

ROBERTO ZANATA

Abstract (IT): Queste brevi considerazioni suggeriscono come durante l'ascolto della musica acusmatica da un lato si faccia riferimento a precedenti schemi plasmati da esperienze musicali e culturali, e dall'altro, invece, alle nostre esperienze dirette dell'ambiente circostante. Entrambe queste dimensioni partecipano al modo in cui interpretiamo e valutiamo i suoni non familiari che vengono inevitabilmente creati attraverso l'elaborazione del segnale che è comune al genere acusmatico. I fattori che influenzano la creazione o la negazione delle aspettative, dipendono dalla precedente esperienza dell'ascoltatore e del compositore. Le implicazioni portate dai suoni acusmatici, in definitiva, sono il prodotto dell'immaginazione dell'ascoltatore ma sono anche modellate dal contesto creato dal compositore. Il contributo prevede una articolazione di tale strategia teorica di supporto all'ascolto della musica su supporto.

Abstract (EN): These considerations suggest that when listening to acousmatic music, on the one hand, reference is made to previous patterns shaped by musical and cultural experiences, and on the other hand, to our direct experiences of the surrounding environment. The implications brought by the acousmatic sounds are the product of the listener's imagination but are also shaped by the context created by the composer.

Keywords: expectations, musicians, listening, electroacoustic, music.

COSA "ASPETTARCI" DALL'ASCOLTO DELLA MUSICA ACUSMATICA?

(... BREVE RIFLESSIONE ...)

ROBERTO ZANATA

Come spiegare la musica acusmatica¹? Nel corso della mia esperienza didattica di docente di musica elettronica è il primo interrogativo che mi sono dovuto porre operando all'interno di un contesto in cui la musica strumentale e l'esecutore hanno da sempre un ruolo storicamente primario. Grazie anche a stimolanti argomentazioni intrattenute con alcuni colleghi docenti di strumento è saltata immediatamente ai miei occhi la consapevolezza che nonostante l'esistenza di una grande quantità di studi che esaminano la nozione di "aspettativa" nella musica tonale occidentale, pochissima attenzione è stata dedicata al ruolo che essa svolge nella musica acusmatica. La ricerca finora

¹ **Acusmatico** è un aggettivo riferito al suono che si sente senza individuarne la causa originaria. Il vocabolo è di origine greca, riconducibile a Pitagora: si racconta infatti che questo tenesse le sue lezioni nascosto dietro a una tenda. Nei suoi studi Pierre Schaeffer ha utilizzato tale concetto per poter analizzare il suono senza i vincoli semantici o linguistici legati alla fonte. Il suo scopo era quello di fornire al suono la condizione di oggetto a sé stante: l'oggetto musicale. Per l'ascolto del suono svincolato dalle proprie cause, è indispensabile uno strumento di registrazione e riproduzione.

**Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata**

intrapresa negli ambiti della psicologia musicale e della teoria della musica elettroacustica mi ha fornito allora un punto d'appoggio fondamentale per provare a dare un quadro esplicativo circa il concetto di *attesa* nel contesto della musica acusmatica.

Il discorso sull'aspettativa di David Huron (2006)² è uno dei più significativi nel campo della psicologia della musica. L'aspettativa gioca un ruolo centrale nelle nostre vite e si intreccia con fattori biologici e culturali. La capacità di formulare aspettative accurate sugli eventi futuri ha evidenti benefici. È necessario per la sopravvivenza poiché consente a un organismo di prevedere ed evitare situazioni pericolose. I "sentimenti" più spesso associati all'aspettativa sono gli amplificatori emozionali dell'anticipazione o della sorpresa. Questi amplificatori emozionali ci incoraggiano a perseguire comportamenti con esiti positivi ed evitare quelli avversi. Huron osserva che le aspettative evocano "stati di sensazione", che implicano cambiamenti psicologici e fisiologici. Mentre alcuni di questi sono risposte automatiche, inconsce, altri richiedono una consapevolezza e una valutazione cosciente di un evento. I risultati emotivi di queste aspettative possono essere raggruppati in tipi positivi e negativi e sono, quindi, "valutati".

Huron propone una teoria psicologica dell'attesa e la applica alla musica. Le emozioni create dall'aspettativa evolvono da cinque sistemi distinti: immaginazione, tensione, previsione, reazione e valutazione (ITPRA). ITPRA è

² HURON, D. (2006) *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MA: MIT Press.

**Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata**

un'analisi del corso del tempo di eventi che possono essere previsti o inaspettati, che si occupano delle dimensioni psicologiche dell'aspettativa e di come noi l'esperiamo.

L'individuo valuta i suoi criteri di previsione. I sentimenti positivi sono innescati quando la previsione è corretta e sentimenti negativi quando la previsione non è corretta, ma si dà anche il caso in cui il risultato effettivo sia sorprendente. Allo stesso tempo viene attivata una risposta di reazione difensiva, il cui scopo è quello di assumere uno scenario peggiore. Infine, la risposta alla valutazione fornisce una valutazione della situazione e tiene conto di elementi aggiuntivi come fattori sociali che influenzeranno le aspettative future.

La questione che si pone è, dunque, la seguente: in che modo l'analisi ITPRA può essere applicata al genere di musica acusmatica? Direi che l'effetto della modellazione del gesto nel tempo³ all'interno della musica acusmatica è riconducibile alle cinque fasi di ITPRA.

Prendiamo in esame come esempio la composizione di T.Wishart *Vox 5*⁴. L'opera si apre con una sorta di respiro ventoso che contiene al suo interno, leggermente mascherato, una serie di doppi "creaks" che ricordano il cigolio di una finestra poi ascoltati in maggiore evidenza fino ai primi 20 secondi. Sempre

³ Intendendo per "gesto" la traiettoria di un movimento-energia che eccita un corpo risuonante, dandogli vita in modo che il suono che ne deriva subisca una variazione timbrica nel tempo.

⁴ Al seguente link è possibile ascoltare la composizione di T.Whishart dal titolo *VOX 5* (1986): <https://www.youtube.com/watch?v=y23kobWHs8M>

Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata

fino a circa 20 secondi le frequenze più alte sembrano essere leggermente filtrate. Il fischio del vento compare poi circa 4 secondi dopo. Tutto ciò innesca l'*immaginazione* di una casualità fisica. Poco prima del primo minuto si verifica un crescendo dinamico che coincide con un'esclamazione vocale (la prima del brano) che porta alla creazione di uno stato di *tensione*. All'esclamazione di tipo voce campana (phase vocoder) segue immediatamente una sorta di ululato che può condurre l'ascoltatore a *prevedere* quando e cosa accadrà per rilanciare la tensione nello svolgersi della composizione. Il climax si raggiunge poco dopo con l'ascolto di un turbinio del vociare di una folla che poi viene poi frenato di colpo per fare entrare nuovamente la "supervoce" che intona un nuovo fonema e che costituisce dal nostro punto di vista un punto di *reazione* (con probabile effetto sorpresa dello spettatore) insieme a una *valutazione* dell'evento e del suo rapporto con quanto si ascolterà successivamente.

La musica acusmatica, facilitata dalla mediazione della registrazione, presenta una vasta gamma di materiali sonori che possono essere associati attraverso schemi a situazioni applicabili alla nostra vita quotidiana. La libertà di registrare qualsiasi suono pone problemi per la comprensione degli eventi futuri e quindi delle aspettative all'interno del genere. Per esempio, se ascoltiamo un uccello fuori dalla nostra finestra e poi lo ascoltiamo in un brano di musica acusmatica, che cosa interpretiamo da questo e quali risorse mentali utilizziamo per formare un'interpretazione della musica e del suo significato nella vita reale? È la nostra precedente esperienza musicale? Bagaglio culturale? Istinto di sopravvivenza? In che modo influiscono elementi fondamentali della musica acusmatica come il riconoscimento della sorgente, la modellazione

Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata

spettromorfologica⁵ e la trasformazione del suono? Ascoltiamo nella musica acusmatica il canto degli uccelli registrato, il rumore del vento e un arpeggio in Do maggiore su un pianoforte come se abitassimo lo stesso "mondo" o li dividiamo, in realtà, in "realtà" concorrenti, mescolate o semplicemente incompatibili? Il fatto che qualsiasi suono possa formare una parte di un brano acusmatico pone dunque una sfida, o meglio un problema che si trova evidenziato nell'analisi di Denis Smalley⁶ su ciò che egli definisce come forma spaziale. Nella musica acusmatica, in particolare, possiamo anticipare eventi futuri quando ascoltiamo suoni familiari di oggetti riconoscibili e costruiamo un significato dalle possibili conseguenze delle azioni con cui vengono manipolati. Esiste una cosa che potremmo chiamare una "geografia sonora" nella musica acusmatica che stabilisce una "sostanza" di dove siamo o di cosa ci troviamo di fronte in un'opera attraverso la considerazione della spettromorfologia e dei domini referenziali di questo genere di musica. Per esempio, potremmo trovarci di fronte a rumori, granulosi o trasparenti, che possono o meno muoversi nel tempo e in modi che, per mezzo di un senso vicario di fisicità, deduciamo direzioni future. Esiste quindi una biforcazione essenziale dell'ascolto tra suono spettromorfologico e referenziale.

⁵ **Spettro** → informazioni derivanti dallo spettro sonoro; **Morfologia** → il modo in cui lo spettro varia nel tempo.

⁶ SMALLEY, D. (1996) *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono*, in "Musica/Realtà" n. 50-51, Milano: Ricordi LIM.

*Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata*

L'ascolto naturale riguarda l'identificazione della fonte di un particolare suono mentre l'ascolto culturale è legato al suo contesto estetico o attribuzione di valore estetico. Il modo in cui l'ascolto è focalizzato può, quindi, evocare aspettative diverse sui suoni ascoltati e i suoni stessi possono tendere a incoraggiare un tipo di ascolto o un altro. Consideriamo, per esempio, il seguente scenario immaginario che si svolge presso l'aeroporto di Fiumicino dove ogni "elemento" fornisce un "aggancio" a diverse concezioni basate su schemi per l'ascoltatore. Come luogo, contiene suoni che lo identificheranno come un aeroporto: il trambusto di persone che spostano bagagli e annunci di aerei in arrivo e in partenza. Mentre andiamo avanti sulle scale mobili ci aspetteremmo che i suoni dell'aeroporto ci travolgano. Tuttavia, siamo sorpresi quando sentiamo un accordo emanare da uno dei pianoforti in loco, attirando immediatamente la nostra consapevolezza su un'identità musicale distinta. Potremmo ascoltare una progressione di accordi di Do maggiore spostandosi verso il Sol maggiore e chiederci se sentiamo una progressione che va dalla tonica alla dominante. In questo contesto, sulla base del registro, delle voci e della trama, possiamo mettere in relazione questa progressione di accordi con brani di piano che conosciamo; ad esempio, ascoltiamo un'opera di Chopin? Quindi, cominceremo ad anticipare e a formare aspettative su eventi futuri basati su una comprensione acquisita culturalmente delle progressioni armoniche e sulla nostra esperienza di ascolto precedente della musica di Chopin. Tuttavia, potremmo anche notare che il piano in loco suonato da un viaggiatore in attesa è stonato e comincia a formulare altre aspettative. Sentiremo ancora Chopin o udiremo solo accordi stonati? Questi accordi stonati creeranno frequenze di battito che attraggono l'orecchio, o ci inducono a fare una supposizione sulla natura fisica del pianoforte, come se fosse in buone condizioni o fatiscente? Queste progressioni di accordi forniscono un'associazione formale con l'esperienza estetica perché il pianoforte viene ascoltato mentre suona al di fuori del suo normale contesto.

*Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata*

La breve analisi di un simile scenario ci fornisce l'idea di spazio creativo virtuale delineato dalla musica acusmatica come analizzata da Smalley, in cui ogni suono può verificarsi, divenire ed essere esperito. Ad esempio, il primo incontro con il pianoforte è molto inaspettato. Tuttavia, una volta che questo viene compreso e considerato una parte "normale" dell'ambiente, iniziamo ad apprezzare che il complesso tessuto del paesaggio sonoro stesso costituito da molti tipi discreti di suoni che stimolano diversi tipi di aspettative di ascolto.

Qualsiasi suono, indipendentemente dalla sua fonte, può essere pensato come un portatore di informazioni sonore su una possibile origine fisica [fonte] e un'energia generativa [causa]. Questi "messaggi" riflettono l'interazione tra il corpo del suono e l'energia a esso applicata per creare il suono e potenzialmente il contesto di vita in cui ci si può aspettare che un suono esista. La nozione di paesaggio sonico di Wishart, che descrive come "la fonte da cui immaginiamo i suoni a venire", fornisce un modo per codificare le associazioni che possono essere ascoltate dagli ascoltatori e riconoscere l'impatto che queste possono avere come anticipazione di eventi futuri. Wishart sostiene che i paesaggi sonori proiettati verso un pubblico tramite altoparlanti consentono la costruzione di spazi acustici virtuali.

Wishart sviluppa il suo principio del paesaggio avvalendosi dell'aiuto di scenari concettuali, suggerendo il caso di un ascoltatore che ha iniziato a percepire un diverso paesaggio sonoro attraverso la graduale sostituzione di fonti sonore riconoscibili (come il canto degli uccelli) con una varietà di oggetti sonori incongrui. Mentre le caratteristiche degli oggetti rimangono realistiche, nel senso che l'ascoltatore percepirà ancora l'acustica di un luogo particolare (una foresta per esempio), le sorgenti sonore all'interno del luogo necessiteranno una risoluzione immaginaria. Questo perché nella musica acusmatica i diversi contesti che si vengono a creare implicano la coesistenza di quelli che sarebbero

*Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata*

normalmente oggetti incompatibili e che invece diventano intrinsecamente enigmatici. La giustapposizione di suoni riconoscibili e presenti in natura con altri irriconoscibili può dare vita a nuovi contesti di imprevedibilità.

In conclusione, queste brevi considerazioni ci suggeriscono che durante l'ascolto della musica acusmatica da un lato facciamo riferimento a precedenti schemi plasmati da esperienze musicali e culturali, e dall'altro, invece, alle nostre esperienze dirette dell'ambiente circostante. Entrambe queste dimensioni partecipano al modo in cui interpretiamo e valutiamo i suoni non familiari che vengono inevitabilmente creati attraverso l'elaborazione del segnale che è comune al genere acusmatico. I fattori che influenzano la creazione o la negazione delle aspettative, dipendono dalla precedente esperienza dell'ascoltatore e del compositore. Le implicazioni portate dai suoni acusmatici, in definitiva, sono il prodotto dell'immaginazione dell'ascoltatore ma sono anche modellate dal contesto creato dal compositore.

Cosa aspettarci
dall'ascolto della
musica acusmatica
(...breve
riflessione...)
di Roberto Zanata

BIBLIOGRAFIA

CHION, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma: Edizioni Interculturali;

EMMERSON, S. (1995) *La relazione tra linguaggio e materiali nella musica elettroacustica*, in DI SCIPIO, A. [a cura di] *Teoria e prassi nella musica dell'era dell'informatica*, Roma-Bari: Laterza;

HURON, D. (2006) *Sweet anticipation: Music and the psychology of expectation*. Cambridge: MA: MIT Press;

SCHAEFFER, P. (1996) *Traite des Objets Musicaux. Essai interdisciplines*, Parigi: Editions du Seuil;

SMALLEY, D. (1996) *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono*, in "Musica/Realtà" n. 50-51, Milano: Ricordi LIM.

“ANJO DAZA”

ROBERTO CASSANO

Abstract (IT): Anjo Daza è un brano composto nel 2018 e presentato al XIII Premio Nazionale delle Arti nella sezione Musica Elettronica, dove ha vinto il primo premio per la categoria Opere originali acustiche. Il titolo della composizione è un'espressione giapponese di difficile traduzione che fa riferimento alla realizzazione dello stato di vuoto mentale, un concetto che l'occidente ha conosciuto solo negli ultimi decenni sotto forma di "Mindfulness".

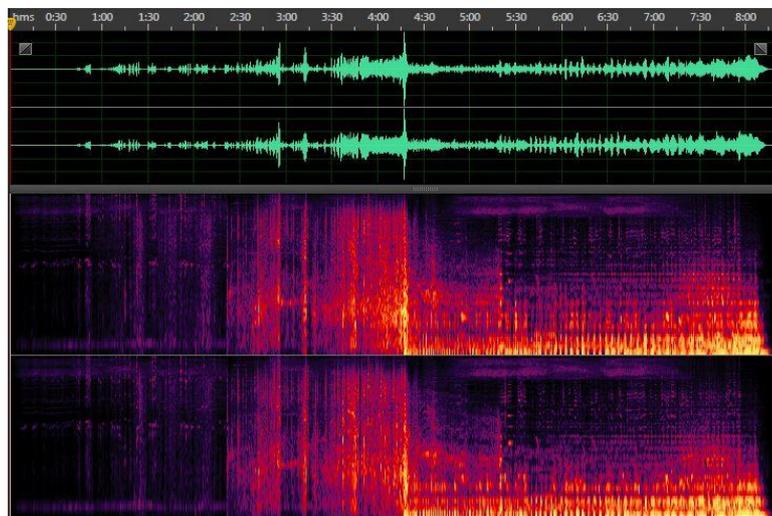
Abstract (EN): Anjo Daza, composed in 2018, has been presented at the XIII National Prize of Arts in the Electronic Music section where it won the first prize in the category of Original Acoustic Works. The title of the composition is difficult to translate since it is a Japanese expression that refers to a state of mental emptiness, a concept that the West has only known in recent decades in the form of "Mindfulness".

Keywords: Anjo Daza, National Prize of Arts, Electronic Music, Acoustic works, mindfulness.

ANJO DAZA

ROBERTO CASSANO

Anjo Daza (fig.1) è un brano composto nel 2018 e presentato al XIII Premio Nazionale delle Arti nella sezione Musica Elettronica, dove ha vinto il primo premio per la categoria Opere originali acusmatiche. Il titolo della composizione è un'espressione giapponese di difficile traduzione che fa riferimento alla realizzazione dello stato di vuoto mentale, un concetto che l'occidente ha conosciuto solo negli ultimi decenni sotto forma di "Mindfulness".



[Fig.1 - forma d'onda e sonogramma di *Anjo Daza*]

Anjo Daza

di Roberto Cassano

La genesi dell'opera

Sono venuto a conoscenza di questo termine grazie alla pratica dell'Aikido, un'arte marziale tradizionale giapponese che ha come presupposto teorico il concetto di "non-contrapposizione", ovvero il vivere in armonia con se stessi ed il prossimo, abbandonando i modi di relazione conflittuali che scaturiscono dall'attaccamento al proprio Ego. Una parte fondamentale della disciplina, oltre alle tecniche marziali, consiste quindi in esercizi di respirazione e pratiche meditative che si rifanno alla tradizionale meditazione Zen¹. In questo contesto ho familiarizzato con il concetto di Anjo Daza, cioè lo stato di vuoto mentale che si dovrebbe raggiungere attraverso la meditazione, e con il quale si riuscirebbe a vivere il momento presente e a scoprire il proprio Vero Io. Il mettere in discussione l'idea, tipicamente occidentale, che l'identità coincide con pensieri ed emozioni, in altre parole con la "mente", mi ha portato ad interrogarmi su quali sono le modalità con cui ci relazioniamo ai nostri stessi pensieri. Stando agli insegnamenti teorici e pratici appresi praticando l'Aikido, ho individuato tre modi di percezione dei pensieri. Il primo di questi modi coincide col nostro stato naturale quotidiano: i pensieri affollano la mente, si formano e scorrono senza controllo e, se non impegnati in un'attività che richiede una certa concentrazione, catalizzano tutta la nostra attenzione. In altre

¹ Tale affermazione è valida almeno per l'Aikido di cui ho avuto esperienza diretta, ovvero quello insegnato dai maestri che adottano la linea didattica del Mo. Hiroshi Tada, attuale direttore didattico dell'Aikikai D'Italia.

Anjo Daza

di Roberto Cassano

parole, il cosiddetto “perdersi” nei propri pensieri che, tralasciando la sua romanticizzazione occidentale, consiste in realtà nell’essere soggiogati ai propri flussi di coscienza, incapaci di percepire appieno il mondo circostante. La seconda modalità è quella che ho sperimentato nei primi tentativi di messa in pratica degli esercizi di respirazione e di concentrazione. I maestri, consapevoli della difficoltà di avere il “non pensare a nulla” come obiettivo, suggeriscono di concentrarsi sul proprio respiro, momento per momento. Per quella che è stata la mia esperienza, tuttavia, non importa quanto ci si sforzi, inizialmente i pensieri compariranno puntuali ed invadenti e ci si ritroverà a tentare di sopprimerli, quasi aggredendoli. Come ogni principiante in qualunque disciplina, questo è il momento in cui si sbaglia tutto: si dichiara guerra alla propria mente, ci si infastidisce e si è costantemente in tensione. Il terzo stato si raggiunge dopo molta pratica (e non è assolutamente definitivo) e corrisponde all’Anjo Daza. Si intuisce² che i pensieri non vanno repressi, che è naturale e giusto che sorgano, ma si è in grado di osservarli con distacco, non li si segue più. A catalizzare la nostra attenzione non sono più i prodotti psichici ma la sensazione del momento presente. I sensi si acutizzano, il vuoto mentale non corrisponde all’essere assenti ma al contrario all’essere incredibilmente presenti. I pensieri sono soltanto un altro stimolo così come lo è il suono del proprio respiro o la superficie su cui ci si poggia. La percezione è “assoluta” ed è in questo stato che si riscoprirebbe la propria vera natura. A questo punto, riflettendo sulle modalità con cui ci relazioniamo ai nostri pensieri, non ho potuto ignorare la consapevolezza di quanto la percezione e la modalità di ascolto siano temi molto importanti per la

² In termini gestaltici si potrebbe parlare di un vero e proprio “insight”.

Anjo Daza

di Roberto Cassano

musica e la musica acusmatica in particolare. È nata così la volontà di provare a tracciare un parallelismo fra la trasformazione della percezione per mezzo di pratiche meditative e la trasformazione dell'esperienza sonora per mezzo della tecnica compositiva utilizzata. La composizione nasce quindi avendo due obiettivi:

- 1) Mettere in musica l'esperienza emotiva della meditazione e del processo di rimodellamento della percezione
- 2) Realizzare una metafora "esperibile" dei modi di percezione attraverso l'utilizzo di materiali sonori e tecniche compositive in grado di imporre dei cambi nella modalità d'ascolto del fruitore.

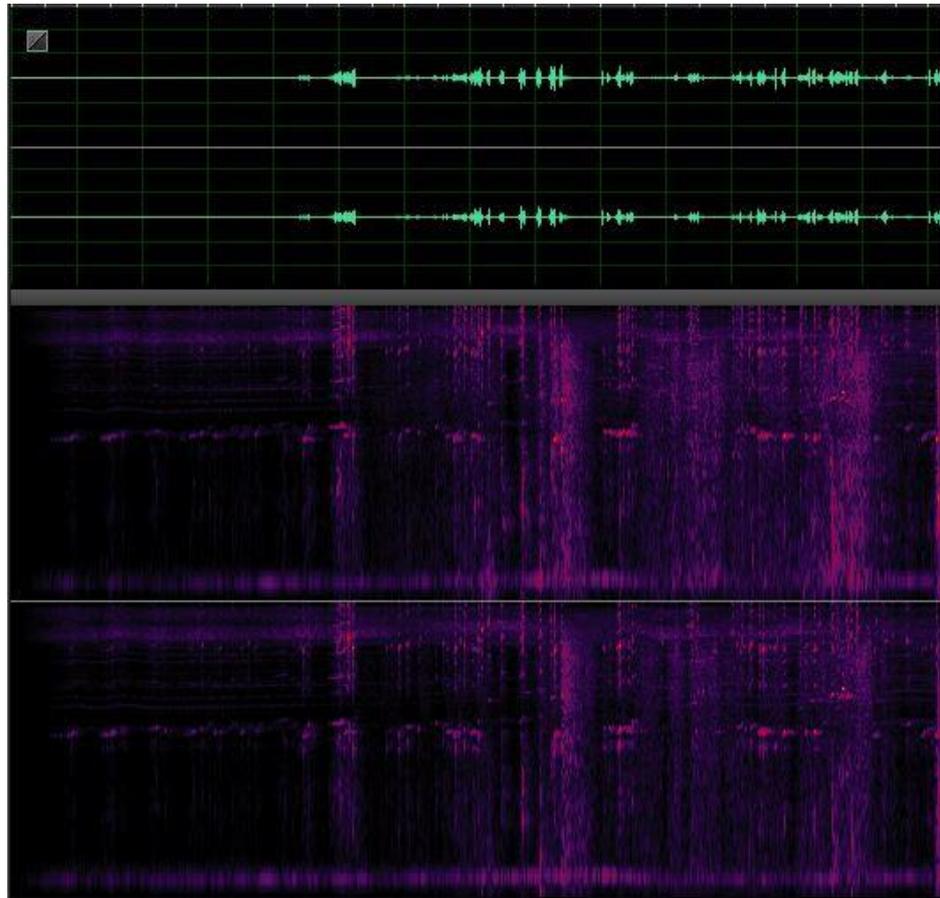
Il brano si sviluppa dunque in tre macrosezioni, ciascuna corrispondente ai diversi stati con cui l'Io si relaziona ai pensieri, che vengono di seguito analizzate.

Si può ascoltare al link <https://vimeo.com/327135722>³

³ Password: RDAT2019

Anjo Daza
di Roberto Cassano

Prima sezione



[Fig. 2 - prima sezione del brano]

La prima sezione corrisponde allo stato in cui l'attenzione è totalmente catturata dal flusso di coscienza. È la struttura con meno materiale: i diversi tappeti di sintesi e granulazioni che costituiscono lo sfondo sono dinamici ma appena percettibili, lasciando spazio agli oggetti sonori principali. Il singolo oggetto proviene da una granulazione di un campione di calice di vetro sfregato, il suo

Anjo Daza

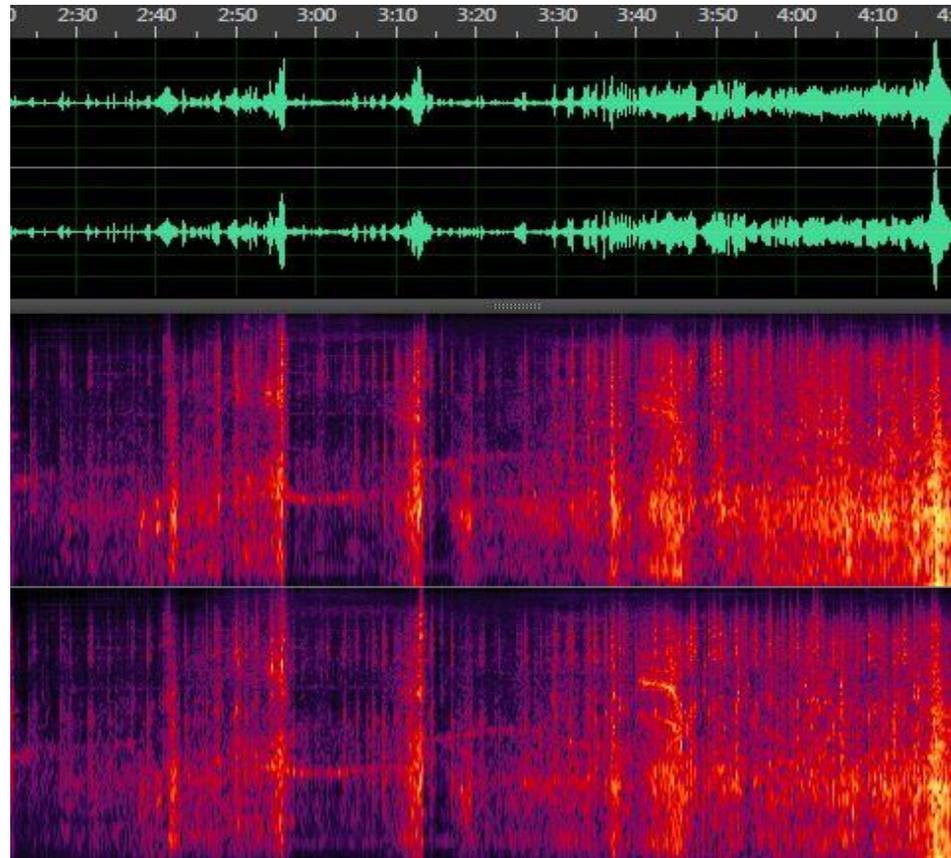
di Roberto Cassano

comportamento è dato dalla variazione di ampiezza, tempo d'attacco, durata e pitch (dato dalla velocità di lettura del campione) di ogni grano. Queste variazioni sono state ottenute elevando a potenza delle liste di controllo, utilizzando l'elevatore come variabile randomica, generando quindi differenti curve di accelerazione per ogni parametro. I tempi d'attacco e le durate degli oggetti sonori (composti dalle granulazioni di cui prima) sono gestiti in maniera simile (seguono una curva d'accelerazione molto lenta), ma sono stati parzialmente riorganizzati in fase di montaggio. Il tipo di gesto musicale che ne consegue vuole quindi rappresentare i pensieri nel loro nascere e scomparire fugacemente. L'organizzazione nel tempo di questi gesti suggerisce un discorso musicale che ha bisogno di una certa concentrazione per essere seguito. La percezione non può quindi che aggrapparsi alla lenta articolazione degli oggetti sonori, costringendo il fruitore dell'opera ad adottare un ascolto "cerebrale"⁴. Questa modalità d'ascolto sostengo rispecchi i momenti in cui si è rapiti dal proprio flusso di coscienza.

⁴ Un ascolto che richiede uno sforzo intellettuale per comprendere appieno un discorso sonoro complesso.

Anjo Daza
di Roberto Cassano

Seconda sezione



[Fig. 3 - seconda sezione del brano]

Nella seconda sezione ho dato più importanza alla narrazione emotiva del modo di percezione rappresentato. Questa struttura corrisponde infatti alla difficoltà del mettere in pratica gli esercizi di respirazione e concentrazione, che si traduce in una lotta continua con il fluire dei pensieri. Questo sforzo è raccontato attraverso l'interazione tra due oggetti sonori fondamentali. Il primo oggetto proviene dallo stesso campione di calice della prima sezione ed è riutilizzato in una granulazione secca e rapida: il risultato

Anjo Daza

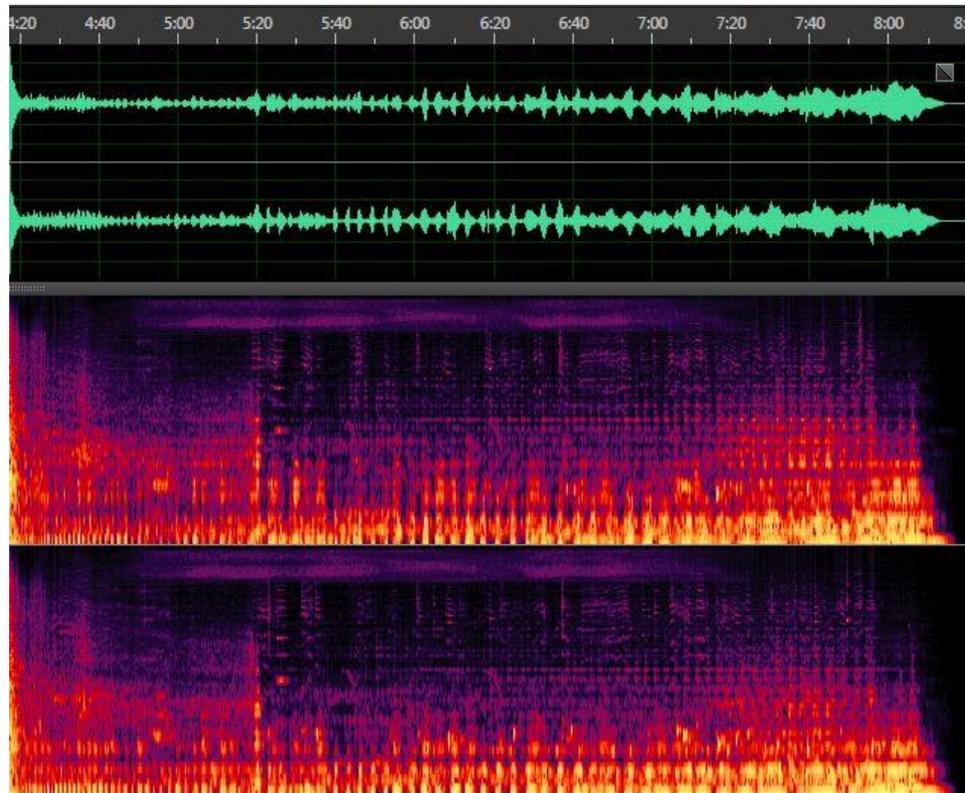
di Roberto Cassano

sono dei violenti “strappi” di durata variabile e dal timbro legnoso. Il secondo oggetto proviene invece da una registrazione che ho effettuato nell’estate del 2017 a La Spezia, durante uno dei seminari nazionali d’Aikido tenuti annualmente dal Mo. Hiroshi Tada. La registrazione dura più di 2 ore e consiste di circa 200 praticanti che alternano esercizi di respirazione ad esercizi di kiai⁵. Avendo a disposizione così tanto materiale, un unico processo che combina pesanti granulazioni e timestretching di lunghezza variabile è bastato per la generazione di comportamenti complessi e soprattutto dal range dinamico molto ampio. La grande dinamica di questa sezione è utilizzata per tenere viva l’attenzione: ogni gesto musicale crea delle aspettative che vengono prontamente disattese in funzione di un lento crescendo che si sviluppa lungo tutta la struttura. Il climax di questo crescendo è un urlo, un kiai, che rappresenta il momento in cui la battaglia per sopprimere i propri pensieri lascia il posto alla serenità di una nuova consapevolezza.

⁵ Vocalizzi, sussurri od urli tesi a manifestare la propria energia vitale.

Anjo Daza
di Roberto Cassano

Terza sezione



[Fig. 4 - terza sezione del brano]

La terza ed ultima sezione del brano è quella che vuole rappresentare lo stato di Anjo Daza. Un'idea errata che si può avere di concetti come lo Zen, l'Illuminazione ed in questo caso il "vuoto mentale" è che si stia parlando di stati in cui le percezioni sono annullate in favore di una quiete assoluta. Di certo una quiete viene raggiunta, ma al contrario di quanto si crede comunemente essa non consiste in una inibizione dei sensi, ma piuttosto in una loro amplificazione. Tale amplificazione implica una percezione piena del momento presente che, per quella che è la mia esperienza, è in realtà piuttosto intensa.

[divulgazione audiotestuale]

Anjo Daza

di Roberto Cassano

Partendo da questi presupposti la terza sezione è quella in cui i materiali riempiono in maniera più uniforme lo spettro. Gli sfondi sono costituiti da lunghi timestretching che glissano lungo varie bande di frequenza, il materiale d'origine sono metalli, legni e voci timbricamente simili ai campioni utilizzati nelle precedenti strutture. La maggior parte dello spettro medio-basso è occupata da delle lunghe pulsazioni che si intrecciano fra di loro. Il campione all'origine di questi bassi è ancora quello del calice di vetro, utilizzato in questo caso con delle velocità di lettura molto lente. Il suono corposo è dato dalla sovrapposizione di numerose fasce, ognuna con una propria frequenza fondamentale, di questi bassi pulsanti. Ogni fascia decelera ad una diversa velocità per tutta la durata della struttura ed il defasaggio che ne consegue si traduce in una dinamicità ritmica, agogica ed armonica. L'oggetto sonoro fondamentale è quello che si sviluppa sulle alte frequenze: anche qui è utilizzato il calice ma questa volta le granulazioni ed i glissandi sono estremamente allungati al fine di ottenere dei comportamenti che simulino un canto intonato con i bassi pulsanti. Queste linee melodiche di grande respiro rappresentano i pensieri nello stato di Anjo Daza: liberi di fluire ma non più catalizzatori della nostra attenzione. In quest'ultima sezione l'ascoltatore si ritrova avvolto dalle basse frequenze e stimolato, in egual misura lungo tutto lo spettro, da materiali relativamente semplici ed immediati. Seppure più articolata della prima sezione, in questa struttura la complessità tende ad essere percepita nella sua totalità: l'ascoltatore non deve più aggrapparsi ad un discorso musicale sfuggente, ma può spostare la

Anjo Daza

di Roberto Cassano

sua attenzione dal particolare al tutto, adottando un ascolto “corporeo”⁶ e perdendosi nel momento presente.

Il ruolo dell'esecutore

Analizzata la composizione, sento di dover spendere due parole su quanto importante sia che il giocare sulla manipolazione delle modalità d'ascolto venga coadiuvato da una certa attenzione all'esecuzione del brano. Nonostante in fase compositiva si sia data molta importanza al mantenimento di un ampio range dinamico, ho potuto constatare che un'estremizzazione della dinamica (in una sala da concerto appropriata) valorizza incredibilmente la ricerca sull'ascolto su cui il pezzo si fonda. L'ascolto cerebrale può essere reso ulteriormente difficoltoso mantenendo dei livelli bassi e l'ascolto corporeo acquista maggiore efficacia se i livelli sono alti. L'esperienza al Premio Nazionale delle Arti mi ha sicuramente aiutato ad acquisire tale consapevolezza: il rischiare il pianissimo nella prima sezione e la ricerca del fortissimo sul finale hanno dato al brano un altro respiro e l'hanno reso particolarmente efficace.

⁶ Un ascolto in cui il lavoro intellettuale per decifrare la complessità del materiale sonoro è coadiuvato da sensazioni fisiche (ad es. diffusione nel corpo delle vibrazioni date dalle basse frequenze).

Anjo Daza
di Roberto Cassano

Conclusioni

La gestazione di “Anjo Daza” è stata tanto lunga quanto stimolante. Il comporre un pezzo di musica che abbia una doppia funzione, la veicolazione emotiva e la ricerca sulle modalità d’ascolto, pone di fronte ad ostacoli insidiosi. Primo fra tutti vi è la necessità di bilanciare le due forze che motivano ogni scelta compositiva. Inevitabilmente, a seconda di quello che si sta tentando di trasmettere e quello che si è intenzionati a ricercare in un determinato momento, l’equilibrio può essere difficile da ottenere. La seconda sezione del brano, ad esempio, è evidentemente sbilanciata verso la necessità di trasmettere le sensazioni provate nel grande sforzo iniziale che caratterizza la pratica meditativa. Il finale del pezzo, invece, è stato un fortunato momento in cui il tipo di ascolto che si voleva suggerire è coinciso col bisogno di una forte musicalità, la cui conseguenza è stata una grande efficacia comunicativa. In ultima analisi mi auguro che questo tipo di idea compositiva, che mette sullo stesso piano veicolazione emotiva e ricerca sulla percezione, possa essere esplorata ulteriormente dai giovani compositori e compositrici di musica elettroacustica e oltre.

“TRASFIGURAZIONI MATERICHE II”

MAURIZIO DI BERARDINO

Abstract (IT): Il contributo propone la documentazione relativa alla realizzazione del brano *Trasfigurazioni materiche II*, in prima esecuzione assoluta al festival “elettroAQustica”, edizione 2017 e vincitore del “Premio Nazionale delle Arti - Categoria B” 2018, nonché Vincitore ex-equo Borsa di Studio ANCE 2018. Il brano si configura come successivo passo nella personale esplorazione dell’autore di processi di trasformazione e metamorfosi sonora nell’interazione tra strumenti a percussione reali suonati da esecutore umano o da meccanismi automatizzati ed elaborazioni elettroniche tramite processi algoritmici.

Abstract (EN): This paper proposes the documentation of the realization of "Trasfigurazioni materiche II" in the first performance at the "elettroAQustica" festival, 2017 edition, and winner of the prize "Premio Nazionale delle Arti - Categoria B" 2018, as well as the winner of the ANCE 2018 Scholarship. The piece is played by a human performer, or by automated mechanisms and electronic processing through algorithmic processes.

Keywords: Trasfigurazioni materiche II, Premio Nazionale delle Arti, metamorphosis, sounds, electronic music.

TRASFIGURAZIONI MATERICHE II

MAURIZIO DI BERARDINO

Si presenta la documentazione relativa alla realizzazione del brano *Trasfigurazioni materiche II*, in prima esecuzione assoluta al festival “elettroAQuistica”, edizione 2017 e vincitore del “Premio Nazionale delle Arti - Categoria B” 2018, Vincitore ex-equo Borsa di Studio ANCE 2018.

Compositore\esecutore elettronico: Maurizio Di Berardino

Titolo: “Trasfigurazioni materiche II”

Durata: 9’00”

Organico: Tamburo basco, motore elettrico, elettronica live e suoni di sintesi su supporto

[divulgazione audiotestuale]

*Trasfigurazioni
materiche II*
di Maurizio Di
Berardino

Descrizione del brano

Il brano si configura come successivo passo nella personale esplorazione di processi di trasformazione e metamorfosi sonora nell'interazione tra strumenti a percussione reali suonati da esecutore umano, o da meccanismi automatizzati ed elaborazioni elettroniche tramite processi algoritmici. Una trasfigurazione della materia sonora che inizia col suono reale e concreto dello strumento e che gradualmente giunge ad una essenza puramente elettronica, costituita nella fattispecie da materiale generato tramite sintesi granulare. Il brano è composto da tre sezioni principali:

Sezione I: il suono del tamburello basco viene ripreso direttamente ed inviato al sistema di amplificazione, mentre in PureData (linguaggio di programmazione visuale per la Musica Elettronica, il SoundDesign, la Sintesi e l'Elaborazione del Suono: <http://msp.ucsd.edu/>) un array di 10 secondi ne registra il segnale in maniera ciclica, sovrascrivendo il contenuto dell'array ad ogni ciclo di 10 secondi. Il suono diretto viene mixato al suono registrato nella tabella, che viene elaborato tramite un meccanismo di (micro)montaggio, consistente in una lettura frammentaria del contenuto dell'array. I frammenti di suono così ottenuti vengono inviati all'uscita del sistema, e contemporaneamente ad una sezione di filtraggio con filtro passabanda, i cui parametri (cutoff e Q) vengono gestiti in tempo reale dall'esecutore elettronico. Anche la miscelazione delle tre tipologie sonore (suono diretto, suono micromontato, suono micromontato filtrato) è a carico dell'esecutore, e segue un processo di crossfade progressivo fra le tre tipologie.

Sezione II: il suono contenuto nell'array viene letto con un diverso meccanismo di micromontaggio, al fine di variare la tipologia di materiale così

generato. Il risultato di questo processo viene sottoposto a Ring Modulation (RM); questa è implementata usando come sorgenti per le moltiplicazioni lo stesso segnale, sottoposto però a linee di ritardo, per far sì che il segmento attualmente in lettura dall'array non sia la stessa porzione ad essere messa in RM. In altre parole l'RM viene effettuata tra porzioni\segmenti di materiale diversi tra loro, grazie ai ritardi introdotti dalle linee di ritardo. Il segnale derivante dall'RM viene sdoppiato: una prima linea fluisce all'uscita tramite il meccanismo di spazializzazione; l'altra linea fluisce in un filtro passabanda, di cui cutoff e Q sono sottoposti a controllo algoritmico automatizzato. L'avvio dell'automazione di questi parametri è però sottoposta a controllo dell'esecutore, che decide il giusto momento durante lo svolgimento del brano in cui attivare l'automazione. Anche la miscelazione di queste due linee di materiali è sottoposta a controllo in tempo reale dell'esecutore.

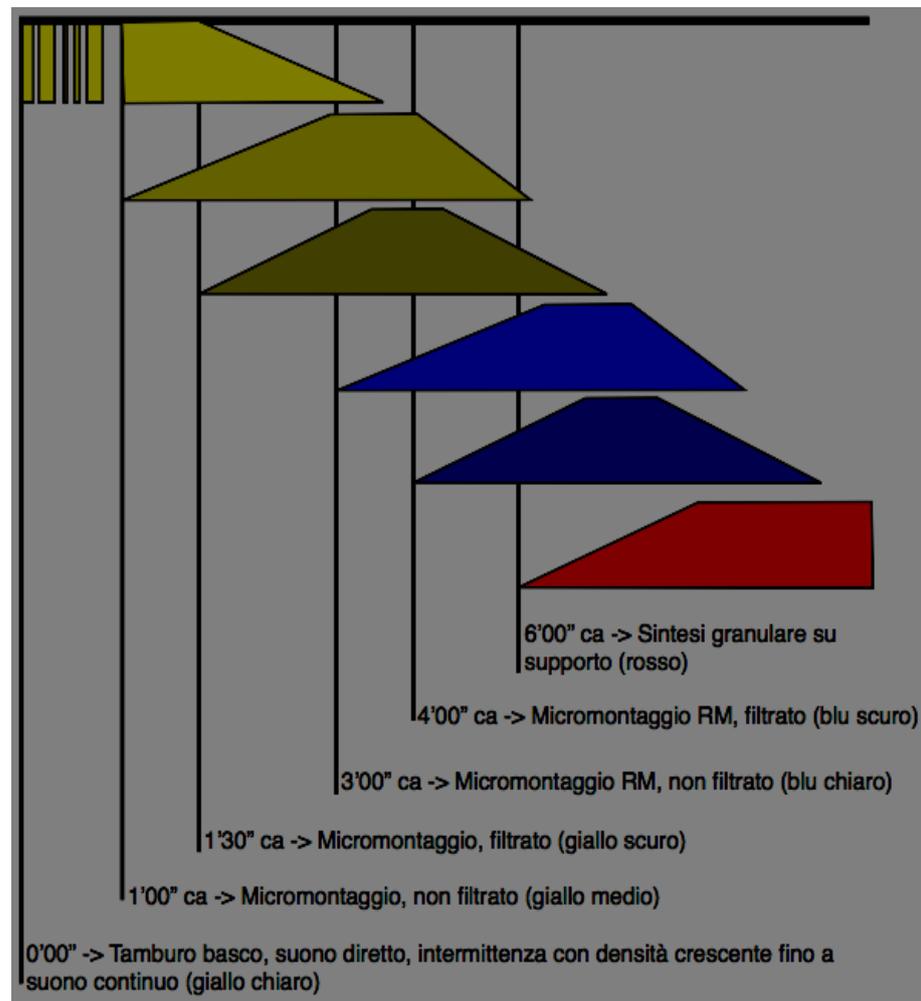
Sezione III: il suono generato tramite sintesi granulare, partendo da toni puri, viene qui letto all'interno della patch di PureData sotto forma di materiale premontato. La generazione dei materiali sonori è stata effettuata tramite apposita patch, diversa da quella realizzata per l'esecuzione\elaborazione *live*. I materiali generati sono stati montati ed editati tramite DAW ed esportati come file audio. L'attivazione della lettura di questi materiali è sottoposta a controllo in tempo reale da parte dell'esecutore elettronico, che miscela anche il suono così inviato al sistema di diffusione. A differenza dei materiali presentati nel brano nelle precedenti due sezioni, in questa terza parte la spazializzazione è quadrifonica, rispetto alla spazializzazione stereofonica dei precedenti materiali.

Al tamburo basco, sorgente sonora primaria, è stato applicato un sensore piezoelettrico sulla pelle (vedi *Figura 2*). L'eccitazione della pelle avviene

*Trasfigurazioni
materiche II*
di Maurizio Di
Berardino

tramite un motore elettrico 220V, cui sono state applicate fascette da elettricista tutto intorno al pignone, che ruotando eccitano la pelle del basco.

Da un punto di vista formale le tre sezioni di cui è composto il brano sono collegate tra loro da un passaggio continuo, un *crossfade* senza soluzione di continuità, ad opera dell'esecutore, seguendo la struttura presentata in *Figura 1*:



[Fig. 1 – struttura del brano]

[divulgazione audiotestuale]

*Trasfigurazioni
materiche II*
di Maurizio Di
Berardino

Spazializzazione

La distribuzione dei materiali sonori nello spazio di ascolto richiede che il sistema per la diffusione sia quadrifonico. La distribuzione spaziale è stata concepita da un punto di vista formale in maniera che segua la struttura tripartita del brano. Nel dettaglio, si parte con il suono diretto del basco posizionato al centro del panorama stereofonico frontale per tutta la prima parte, dove i materiali generati dal micromontaggio vengono invece posizionati sui due canali destro e sinistro frontali secondo un sistema di spazializzazione basato su generazione randomica di ritardi differenti per i due canali. Nella seconda parte il suono diretto del basco non è più presente, e la spazializzazione è ancora stereofonica per il materiale generato dal micromontaggio in ring-modulazione. La terza parte invece prevede una distribuzione su quattro canali, non più di carattere randomico ma predeterminato nella fase di assemblaggio dei suoni generati con sintesi granulare. Il supporto è infatti costituito da quattro file a due canali ciascuno, distribuiti come segue:

- File 1: frontale destro + frontale sinistro
- File 2: frontale destro + posteriore destro
- File 3: posteriore destro + posteriore sinistro
- File 4: frontale sinistro + posteriore sinistro.

I materiali su supporto non vengono processati pertanto dal meccanismo di spazializzazione con tempi di ritardo randomici che è proprio delle prime due sezioni del brano.

*Trasfigurazioni
materiche II*
di Maurizio Di
Berardino



[Fig. 2 – il tamborello con il meccanismo motorizzato]

Struttura formale

La struttura formale del brano, di carattere generale semplice, si rivela essere un passaggio graduale e metamorfico da un materiale (quello concreto) ad un altro (quello puramente sintetico) che si ritrova - in forma proporzionalmente riscalata - alla base di tutti i processi presenti nella composizione. È della stessa natura graduale l'attivazione del motore, che parte da interventi brevi che si fanno gradatamente più lunghi fino alla presenza di suono continuo. È presente nel graduale passaggio tra il materiale del micromontaggio "pulito" non filtrato, e lo stesso sottoposto a filtraggio; la stessa cosa dicasi per il materiale in RM.

Nello sviluppo della composizione si è quindi ritenuto opportuno usare come punto di partenza la microforma di cui è costituito il suono concreto generato dal tamborello basco con motore, ovvero un insieme randomico di

*Trasfigurazioni
materiche II*
di Maurizio Di
Berardino

eventi brevi, dal contenuto spettrale abbastanza largo, di natura omogenea. Di queste stesse caratteristiche è costituito il materiale micromontato, che si allontana però dal punto di vista timbrico dal materiale originale per due peculiarità:

- la possibile mutazione spettrale in materiale a pitch “riconoscibile”, quindi spettralmente più limitato (grazie alla lettura di piccole porzioni di array a velocità elevata);

- la natura ritmica pseudo-riconoscibile di porzioni di array lette ciclicamente, generando una innaturale ripetizione di elementi sonori che nella natura del materiale concreto originale è impossibile.

L’elaborazione RM del segnale e il filtraggio aggiungono ulteriori elementi di allontanamento dal suono originario, intervenendo ulteriormente sulla natura timbrica della sorgente già mutata dai due meccanismi di micromontaggio. Nella terza parte del brano i materiali generati tramite sintesi granulare rispettano due indirizzi compositivi, il primo dei quali prevede una analogia dei materiali sintetici a quelli impulsivi e randomici del materiale originario - dal quale si distanziano per natura timbrica -, e la presenza sempre più prevalente di materiali sonori a spettro limitato, con pitch riconoscibile, di natura agli antipodi rispetto al suono concreto all’origine del brano. Il secondo invece si pone in essere nei suoni a spettro molto ristretto e con involuppi di lunga durata, agli antipodi rispetto ai materiali di partenza, andando a costituire una sorta di bordoni timbrici che chiudono il processo di *trasfigurazione* e realizzando la parte finale del brano. Di questa terza parte si ritiene importante notare la natura fissa e precostituita, sempre uguale a se stessa, data dal montaggio in DAW e la sua natura di “nastro”, di materiale fisso e immutabile,

*Trasfigurazioni
materiche II*
di Maurizio Di
Berardino

rispecchiando ancora una volta - su un ulteriore piano formale e musicale - la macroforma generale di metamorfosi tra opposti. Stessa considerazione sul piano del timbro e dello spettro sonoro: da materiali impulsivi a largo contenuto spettrale, di natura non ritmica né ciclica, si passa a materiali a spettro limitato, quasi toni puri, che portano in seno una congenita ciclicità.

Il percorso di stesura del brano è partito dalla costruzione delle due patch in PureData, la prima per il micromontaggio, la seconda per la sintesi granulare. Da un punto di vista formale è stato evidente sin dai primi momenti di lavoro che a determinare la macrostruttura del brano avrebbe dovuto essere la microstruttura dei materiali generati con entrambe le direzioni algoritmiche scelte. Una delle maggiori difficoltà affrontate è stata sicuramente l'individuazione di un percorso finito, che portasse ad una rosa di possibilità ben delimitate e definite con cui poter soddisfare le esigenze formali ed estetiche del brano. La tendenza alla sovra-produzione e le infinite variazioni che entrambe le tecniche rendono disponibili hanno costituito la matassa più intricata da dipanare, cercando di mantenere una coerenza estetica nelle prime fasi, poi formale una volta stabilita la struttura del brano, lungo tutto il periodo di composizione.

Eventuali incongruenze tra intenzioni iniziali e risultato finale possono essere riscontrate nella scelta di presentazione-esecuzione del brano. Inizialmente infatti si era previsto di demandare l'intera esecuzione ad un totale controllo algoritmico; in un secondo momento si è invece optato per un intervento umano e manuale nella prima sezione del brano, portando un esecutore sul palco ad interagire con il basco, affiancando ai concetti già espressi altrove anche la transizione da "interamente umano" ad "interamente elettronico" come ulteriore dipolo formale. La scelta finale è ricaduta sulla

*Trasfigurazioni
materiche II*
di Maurizio Di
Berardino

presenza dell'esecutore sul palco e della risultante interazione, demandando il controllo di un certo numero di parametri ad un esecutore, lasciando anche grande libertà di interpretazione. Lo schema riportato in *Figura 1* è infatti di carattere informativo per il lettore, non una partitura per l'esecuzione, seppure potrebbe costituire una sorta di canovaccio da poter eventualmente consegnare all'esecutore elettronico.

“INFINITO FEMMINILE” – AUDIOVISUAL ART

ELIA ZUPIN

Abstract (IT): Infinito Femminile si è classificata al primo posto nella sezione di Musica e Nuove Tecnologie – Categoria opere Originali Audio-Video al XIII concorso del Premio Nazionale delle Arti. Link Opera: <https://mnt.conts.it/production.php>

Abstract (EN): “Infinito Femminile”, winner of the Premio Nazionale delle Arti – sezione di Musica e Nuove Tecnologie – Categoria opere Originali Audio-Video (XIII edition).

Keywords: Infinito Femminile, Premio Nazionale delle Arti, Music, New Technologies, Audio-Video.

INFINITO FEMMINILE – ARTE AUDIOVISIVA

ELIA ZUPIN

Infinito Femminile si è classificata al primo posto nella sezione di Musica e Nuove Tecnologie – Categoria opere Originali Audio-Video al XIII concorso del Premio Nazionale delle Arti.

Link Opera: <https://mnt.conts.it/production.php>

Presentazione opera

Di certo il professor Paolo Pachini, titolare del corso di *Composizione video-musicale* del Biennio Specialistico del Conservatorio G. Tartini di Trieste, intendeva lanciare una stimolante sfida alla classe, composta, tranne un'allieva, da maschi, proponendo come uno dei temi d'esame l' "Infinito Femminile", prontamente snobbato all'unanimità da tutti noi 'Elettronici'. Fu mentre cercavo di raggiungere l'obiettivo che avevo scelto e mi dedicavo a selezionare le varie tecniche grafiche, studiare diversi tutorial, comporre suoni ed effetti, che prendevo atto che molte idee, contenuti e soluzioni potevano risultare assai

[divulgazione audiotestuale]

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

pertinenti ad interpretare il tema rimosso (forse con troppa fretta) che mi perseguitava come un mantra interiore.

In quel periodo frequentavo con regolarità corsi di Yoga e sessioni di meditazione, sperimentavo bagni di gong e canti armonici, mondi introspettivi e sonori che mi attraevano e rispondevano all'esigenza personale contingente di esplorare dimensioni spirituali, di apprendere linguaggi mistici e vibrazionali ... che poi provavo a trasferire ed elaborare in digitale. Mi affascina l'intrapresa di un percorso sonoro di ricerca e scoperta continua di frequenze e di timbri armonici a me sconosciuti, capaci di smuovere le cellule interiori, cercavo di auto-provocarmi razionalmente stati d'animo diversi e assoggettarmi a stimoli percettivi visivi e vibrazionali, in grado di indurre specifiche attività elettriche neuronali che poi trasformavo, con l'ausilio di sensori cerebrali ed elaborazioni algoritmiche, in suoni. La sperimentazione di unificare stili, tecnologie e vissuti diversi, trovare il connubio tra il mondo analogico e il mondo digitale, utilizzare strumenti tradizionali elaborati in post e altri invece interamente di sintesi digitale, riservava scoperte sorprendenti ed era mia intenzione trasferirle nella prova d'esame. Una complessità intrinseca che richiedeva il potersi esprimere nella realizzazione di un tema importante: si trattava quindi solo di trovare il coraggio di affrontarlo, 'quel tema', superando il timore di risultare banale oppure, peggio ancora, di non saperlo interpretare in modo adeguato, proprio per la sua ineludibile ... complessità! Come rappresentare degnamente attraverso immagini e suoni quella straordinaria galassia fatta di intuizioni, visioni, intelligenza, sentimenti profondi, emozioni forti e totalizzanti, capacità di interconnessione continua e multitasking, l'empatia, la sensibilità e molto altro che caratterizza il pensiero femminile? Un enigma serio, non c'è che dire, che rendeva la mia compagna, naturalmente a sua insaputa, uno splendido elemento di osservazione scientifica a portata di mano.

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

Ma fu un fortuito incontro con l'amica di sempre, Cecilia Braini, a chiudere il cortocircuito: una giovane donna di carattere, forte, intelligente e mutevolissima d'umore ma soprattutto una fantastica coreografa e maestra di danza. Mi resi conto che avevo trovato, in assoluto, la migliore protagonista della mia storia ... potevo rischiare. Non ricordo bene cosa ci siamo detti in quell'incontro se non che lei si rendeva disponibile a organizzare alcune prove: per parte mia già mettevo a fuoco alcune soluzioni grafiche, sonorità, sequenze, movimenti ed effetti. Sì, avrebbe funzionato, ne ero certo: Arte visiva, Musica e Danza assieme costituivano un sistema multidisciplinare solido e un bagaglio tecnico formidabile per interpretare il pensiero femminile nella sua multidimensionalità e il talento artistico di Cecilia avrebbe costituito il prezioso valore aggiunto.



[Fig. 1 – emettitore particellare: effetto fumo]

Come per magia, la narrazione dell'infinito femminile poteva aver luogo, generata dalla figura di una donna che danza nella vita, attraversa il tempo e lo spazio, conduce in dimensioni plurime, in un susseguirsi di emozioni e stati d'animo mutevoli mentre disegna il suo vissuto con movenze perfette, a volte

[divulgazione audiotestuale]

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

dolci e delicate, altre potenti e decise, in un'autenticità del femminile che permane e si espande attraverso trasformazioni grafiche e cromatismi, potenziata da sonorità inaspettate e complesse. Una *Gestalt* dinamica che si evolve, muta in continuazione, si avvicina, sprofonda nello spazio infinito e ritorna più forte, creando forme e attimi sorprendenti, con naturalezza, coerenza e armonia. Ho piacevolmente riscontrato che l'opera realizzata sembra andare oltre il semplice risultato visivo e sonoro e riesce ad indurre nello spettatore uno stato d'animo quasi meditativo, una sospensione dalla realtà, capace di traslarlo in una dimensione magica di mondo incantato in cui lasciarsi andare, da assaporare attraverso l'ascolto attento e una seria concentrazione, in modo da cogliere piccoli dettagli e lievi sfumature, così potenti e coinvolgenti da generare sensazioni profonde e pure. La protagonista, in un viaggio di pochi minuti, ci fa partecipi del suo complicato vissuto con morbidezza, sensibilità, creatività e, allo stesso tempo, ci rapisce con determinazione. Si è avvolti dalla sua indicibile dolcezza, percepiamo la travolgente passione, seguiamo con trepidazione i turbamenti, i repentini cambi di umore, ci stupisce con le sue intuizioni, le sue emozioni diventano il nostro sentire. Infine, con sapienza e pacatezza, ci riporta con i piedi per terra, come solo le donne sanno fare, quando è il momento. E per un attimo lo spettatore è smarrito, di nuovo solo con sé stesso: davanti ai suoi occhi lo schermo nero, tutto da disegnare. Una sintesi perfetta della potenza generatrice intrinseca della donna, la sua capacità di accoglienza e guida, in sintonia costante con la Natura e l'Universo.

Presentazione tecniche

Come accennato, l'obiettivo di quest'opera era di inscenare un dialogo continuo fra opposti, una contaminazione del mondo reale e analogico con quello digitale, di creare un ponte tra la dimensione tangibile di percezioni ed emozioni e quella spirituale ed introspettiva. Una metodologia che è stata estesa attraverso

[divulgazione audiotestuale]

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

l'utilizzo di specifiche tecniche e metodi per la realizzazione del video e del suono. Vediamo come.

VIDEO

Le immagini sono generate sia da riprese reali che prodotte ed elaborate con tecniche completamente digitali. Per scontornare l'immagine della ballerina è stata utilizzata la tecnica chiamata *chroma key* (o *green screen*), che consente di estrapolare il soggetto, in questo caso la ballerina, dallo sfondo. Le riprese sono state organizzate in uno studio fotografico, dotato di un sistema di illuminazione professionale (Fig.2 e Fig. 3).



[Fig. 2 e Fig. 3 – elaborazione dell'immagine ripresa con *Chroma key*]

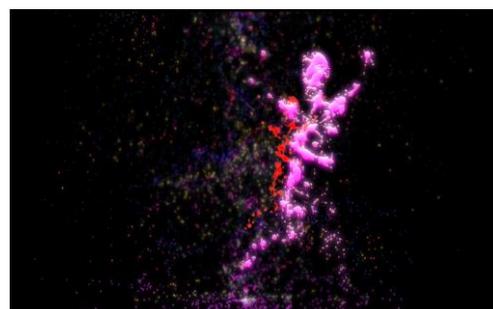
Il fondale verde omogeneo consente, oltre alla cattura della sagoma del soggetto, anche la creazione di 'maschere' su più livelli. Poiché i diversi layer video possono essere inter-scambiati, il risultato che ne consegue è di poter conservare l'autenticità dei movimenti originali eseguiti dalla danzatrice, ovvero dalla sua

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

sagoma, e di poterli manipolare. Nello svolgimento dell'opera, la figura della danzatrice è stata sottoposta a diverse elaborazioni, attraverso l'impiego di specifici plug-in digitali in grado di emettere particelle che, in base alla velocità di emissione, alla grandezza, al movimento e al colore, hanno dato luogo a una molteplicità di effetti, rappresentando la figura, ad esempio, frammentata in modo puntiforme in piccole stelle luminose colorate o attraverso particelle di fumo fluttuanti di diversa densità (Fig. 1). La manipolazione delle maschere e dei video particellari ha offerto la possibilità di rappresentare dimensioni e mondi molteplici, uno dentro l'altro, disegnare spazi infinitesimali e vasti orizzonti, costantemente connessi e senza soluzione di continuità. Un esempio di questa pluralità di livelli è presente nella figura 4. La pallina colorata nella mano della ballerina rappresenta un micro-universo pronto ad espandersi nella scena successiva, che ci invita ad esplorare il suo mondo colorato (Fig. 5).



[Fig. 4 – sovrapposizione di maschere multiple]



[Fig. 5 – emettitore particellare: effetto luci puntiformi]

La tecnica chiamata tracciamento o *tracking* di alcuni pixel ha consentito il controllo del movimento della pallina, generando un gioco dinamico e ipnotico (Fig.6). L'effetto viene raggiunto selezionando alcuni pixel che vengono tracciati in un segmento di tempo e prevede l'utilizzo delle coordinate cartesiane e dei punti cardine di un oggetto in movimento. Il processo viene facilitato scegliendo un oggetto di un colore nettamente diverso dal colore dello sfondo:

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

in questo caso, per potenziare il risultato, è stato scelto il colore complementare rispetto al contesto (rosso/verde, Fig. 7).



[Fig. 6 e Fig. 7 – elaborazione dell'immagine ripresa con la tecnica *Chroma key* movimento della pallina catturato attraverso il tracciamento delle coordinate spaziali]

AUDIO

Per quanto riguarda l'audio il punto chiave era quello di mirare ad una comunicazione di tipo emotivo e vibrazionale, in modo da rafforzare la descrizione del “vuoto” indotto dagli sfondi prevalentemente scuri, profondi ed in espansione infinita, invitando all'esplorazione di una dimensione più profonda. L'intenzione, anche in questo contesto, di amalgamare reale e digitale nell'elaborazione audio è stata risolta utilizzando il suono di strumenti reali frammisti ad oggetti sonori interamente generati al computer. Ci si è avvalsi, in particolare, di registrazioni di gong e campane tibetane che con le loro vibrazioni creano diverse velocità di modulazione di ampiezza tra gli armonici, che possono variare tra i 30 e i 0,5 cicli al secondo, percepiti da noi come ‘battimenti’. È stato dimostrato scientificamente che i battimenti creati dalla percussione o dall'attrito di questi strumenti, usati fin dall'antichità, influenzano significativamente il comportamento dell'attività elettrica cerebrale. In altre parole, sappiamo che se

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

il nostro orecchio non riesce a cogliere queste frequenze, il cervello le genera al punto da condizionare il nostro stato d'animo. Gli studi in questo campo hanno portato alla classificazione delle onde cerebrali in onde Delta, Teta, Alpha, Beta e Gamma, che si estendono da circa 0.1 Hz fino a 30 Hz e oltre, ed hanno dimostrato che ognuna di esse si associa ad uno specifico stato d'animo: durante il sonno, nella fase REM, quando siamo svegli, attivi, in meditazione o in agitazione prevalgono nettamente al nostro interno le diverse categorie di onde, in modo ripetitivo e regolarmente riscontrabile. L'utilizzo controllato dei diversi battimenti rende quindi possibile, ad esempio, in condizioni ottimali, eliminando eventuali disturbi percettivi, indurre uno stato di rilassamento nell'ascoltatore, predisponendolo alla concentrazione e facilitando il suo 'viaggio interiore'. Affiancati ai gong e alle campane risonanti sono stati utilizzati anche una chitarra e varie percussioni, registrate *in live* ed effettate a posteriori con riverberi a convoluzione con risposte impulsive differenti, al fine di creare spazi e stanze sonore in continuo movimento. Si è riscontrato che le diverse risposte impulsive enfatizzano una sorta di spazialità tridimensionale aumentando il senso di profondità del suono. Questa tecnica, combinata con diverse tipologie di compressione e saturazione, induce la sensazione di cambiare la localizzazione percepita del suono a cui si applica, ma anche del suo contesto, giocando nell'alternare la figura allo sfondo. Adottare tale tecnica ha consentito di ideare, in modo coerente, più suoni sovrapposti, al fine di riempire lo spettro armonico, mantenendone la distinzione timbrica e facilitandone il messaggio.

I suoni interamente digitali sono stati creati attraverso due modalità differenti. Alcuni sono stati generati tramite plug-in, disponibili sul mercato, che hanno il vantaggio di garantire algoritmi interni molto evoluti. Tra di essi, sono stati scelti quelli in grado di utilizzare sistemi randomici su spazialità, frequenza e spostamenti di fasi come flanger e phaser, a loro volta randomizzati. Altri suoni sono stati generati utilizzando l'ambiente di sviluppo grafico Max/MSP.

*Infinito femminile –
arte audiovisiva
di Elia Zupin*

Max/MSP è un software di programmazione che permette di scrivere il proprio algoritmo aumentando la capacità di ampliare la funzionalità di un sintetizzatore virtuale. Grazie all'impiego di questo particolare software è stato possibile collegare un EEG capace di rilevare i movimenti delle onde cerebrali e utilizzare questi segnali come controllo. La predisposizione di una matrice ha consentito di incanalare i messaggi provenienti dall'EEG dei diversi blocchi frequenziali (Delta, Teta, Alpha, Beta, Gamma) in percorsi specifici, determinando il controllo di vari parametri come involucri, frequenza, stereofonia, intensità e tipologia di riverberi e delay. È stupefacente riscontrare come lo stato d'animo o l'attività esercitata da chi indossa il caschetto con i sensori influenzi lo stato elettrico del cervello che, intercettato e rielaborato, è in grado di creare una variegata palette di suoni: ogniqualvolta sovviene un'idea, attivata una stimolazione esterna o un'induzione binaurale, ecco che nasce una nuova sinfonia che, con un po' di allenamento e varie sperimentazioni, può dare risultati inaspettati e confrontabili.

Conclusione

Non resta quindi che affrontare un'altra sfida, stimolata dalle conoscenze che hanno guidato lo sviluppo dell'opera l' "Infinito femminile" e dagli approfondimenti degli studi nel campo audio delle neuroscienze. L'ipotesi è di mettere a confronto due sistemi di codifiche differenti, che si esprimono in azioni, comportamenti e vissuti paralleli, inducendo le stesse stimolazioni a un gruppo di uomini e a un gruppo di donne. Lo scopo sarebbe di comparare le diverse sinfonie generate da un sistema interconnesso, a rete, come quello femminile e quelle prodotta da un approccio sequenziale, canalizzato e a blocchi, proprio del sistema maschile. Fuori da ogni stereotipo, potrebbe essere interessante comporre una miscellanea armonica universale, l'unione perfetta nella valorizzazione delle diversità.

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