

AA.VV.

d.a.t.

[divulgazione audiotestuale]

rivista semestrale

Divulgazione Audio Testuale

ISSN 2611-0121

IL Sileno
Edizioni

ISBN 979-12-80064-41-7

numero 12 – anno VII – aprile 2023

Comitato Scientifico

Bruno Benvenuto (Conservatorio “Giuseppe Martucci” di Salerno)
Leonardo V. Distaso (Università degli Studi di Napoli “Federico II”)
Ciro Greco (Accademia di Belle Arti di Napoli)
Silvia Lanzalone (Conservatorio “Ottorino Respighi” di Latina)
Stefano Oricchio (Università della Calabria)
Maurizio Pisati (Conservatorio “Giovan Battista Martini” di Bologna)
Luigino Pizzaleo (Conservatorio “Santa Cecilia” di Roma)
Roberto Zanata (Conservatorio “Umberto Giordano” di Foggia)

Comitato di redazione

Sara Amoresano
Giovanna Carugno
Renato Grieco
Claudio Panariello
Filomena Parente
Massimo Scamarcio

Comitato Direttivo

Antonio Mastrogiacomo (Direttore Responsabile)
Luigino Pizzaleo (Coordinatore Scientifico)
Ambra Benvenuto (Redattore Capo)

11 ACUSMATICA: QUESTIONI DI IDENTITÀ NELLA DIMENSIONE COMPOSITIVA E DIDATTICA

Franco Degrassi

45 FIELD RECORDING COME RAPPRESENTAZIONE DEL MONDO
IL PROCESSO ARTISTICO NELLE REGISTRAZIONI SUL CAMPO

Giuseppe Di Taranto, Paolo Montella

66 GIACINTO SCELISI, QUI DI PASSAGGIO PARTE I - VITA, PENSIERO E SUONO
ATTRAVERSO LA CULTURA ORIENTALE

Andrea Laudante

96 QUALIA O NON QUALIA? GLI OGGETTI SEMPLICI NEL *TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS* E IL CASO DEI SUONI

Vincenzo Santarcangelo

111 LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

Nicola Zito

133 RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE

Valentino Santarcangelo

150 IL SILENZIO DEL SUONO NELLA PRODUZIONE AUDIOVISIVA INDIPENDENTE

Michele Tarzia

This page intentionally left blank

PREFAZIONE

di Valeria Dattilo

«L'uomo che non ha musica in se stesso che l'armonia dei suoni non commuove, sa il tradimento e la perfida frode. Le sue emozioni sono una notte cupa. I suoi pensieri un Erebo nero. Alla musica credi, non a lui». È con questa citazione tratta da *Il mercante di Venezia* di William Shakespeare che vogliamo introdurre il nuovo fascicolo di DAT del 2023. Una citazione che dimostra non solo come il suono musicale giunge direttamente all'anima perché "l'uomo ha la musica in sé", ma lascia intravedere anche quella capacità della musica di riconfigurare noi stessi e le nostre esperienze e, di conseguenza, la realtà; processo che è alla base di quella affinità tipica fra le arti. Lo spirito, l'anima nella pittura, nell'arte cinematografica, nel *Verbo*, nella lingua che parliamo, ha un rapporto diretto con la musica ed è proprio questo spirito che rappresenta il *fil rouge* dei sette contributi di questo fascicolo di d.a.t. dal carattere interdisciplinare.

Il tema di alcuni interventi di questo fascicolo, in particolare quello di Nicola Zito, è il rapporto fra musica e pittura. Nel suo contributo dal titolo *Linee e colori del suono-rumore: Luigi Russolo*, l'autore intravede in uno dei padri della pittura futurista, un punto di incontro tra elementi visivi, sensoriali e sonori. Da questa singolare affinità fra le arti è certamente nata l'idea di Russolo e degli altri quattro firmatari del

PREFAZIONE

Manifesto tecnico della pittura futurista, Boccioni, Carrà, Severini e Balla, secondo cui la scomposizione cromatica debba essere considerata come «una necessità assoluta nella pittura, come il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica» e che porterà la pittura a diventare un'arte astratta, o meglio, a realizzare una *composizione* puramente pittorica. Per giungere a questa composizione melodica i mezzi sono due: il colore e la forma, che l'autore stesso combina nelle sue opere in maniera sinestetica e che fanno di Russolo uno dei più originali interpreti dell'arte avanguardistica del Futurismo. In *I capelli di Tina*, ad esempio, la chioma astratta e geometrica di Tina, sembra avere un suono, una melodia interiore.

Ma per quanto importante questo è solo uno dei temi trattati nel fascicolo. Nel contributo di Vincenzo Santarcangelo, *Qualia o non qualia? Gli oggetti semplici nel Tractatus Logico-Philosophicus e il caso dei suoni*, il tema è il rapporto fra logica e percezione uditiva. Il problema che l'autore si pone è quello di capire in che modo la percezione uditiva sia connessa alle caratteristiche logiche delle lingue che parliamo, alla natura logica delle proposizioni, i *qualia*, ad esempio, intesi come entità astratte universali, ciò che il filosofo austriaco Ludwig Wittgenstein nella prima parte del *Tractatus* definisce oggetti semplici (*Gegenständen*). L'idea è quella di considerare gli oggetti semplici, che per Wittgenstein costituiscono la sostanza del mondo (§ 2.021) in quanto entità semplici prive di parti – il mondo è composto di oggetti semplici che si legano uno all'altro come gli anelli di una catena a formare stati di cose – «come anello di congiunzione tra mondo fenomenico e mondo della logica, tra mondo inteso come flusso esperienziale e mondo inteso come insieme del sussistere e del non sussistere degli stati di cose», ripercorrendo e mettendo in dubbio l'affascinante interpretazione degli oggetti del *Tractatus* offerta da Frascolla.

Il terreno su cui si muove il contributo di Michele Tarzia dal titolo *Il silenzio del suono nella produzione audiovisiva indipendente* è ancora una volta la sinergia, la cooperazione tra le arti, nello specifico il rapporto tra musica e cinema sperimentale,

PREFAZIONE

tra musica e mezzo audiovisivo, partendo dal silenzio, ossia, da una delle composizioni più controverse e note di John Cage: la 4'33", il "brano silente", nella sala da concerto. Quel silenzio del suono che si rispecchia nel titolo del contributo di Tarzia e che porta l'autore ad indagare il rapporto universale tra arte e vita, a ragionare sul senso di verità e realtà all'interno di opere multimediali come emerge in *Méduses* (2013).

Il lavoro che Andrea Laudante compie nel suo *Giacinto Scelsi, qui di passaggio. Vita, pensiero e suono attraverso la cultura orientale* è rivolto esattamente a mettere in luce e a valorizzare l'attività del compositore, autore e filosofo italiano Giacinto Francesco Maria Scelsi (1905-1988), considerato l'alter-ego europeo del maestro John Cage (1912-1992), il quale a soli 37 anni aveva già ottenuto dall'American Academy of Arts and Letters il riconoscimento per aver esteso i confini della musica. Leonardo Vittorio Arena, in *Scelsi: Oltre l'occidente*, esprime molto chiaramente il confronto tra questi due autori. Nel ripercorrere brevemente le tappe fondamentali della vita di Scelsi l'autore ricorda la singolare conoscenza di un medico e musicista russo esiliato in Svizzera, Egon Köhler (1886 – 1938). Così lo ricorda Scelsi: «Köhler ebbe su di me un'indubbia influenza musicale dal punto di vista armonico; si trattava di armonie di un significato particolare, che trascendeva quello che generalmente s'intende per fatto sonoro». Da questa conoscenza è certamente nata la possibilità per Scelsi di approfondire la teoria dei colori di Goethe. Più tardi conoscerà anche Walter Klein, allievo di Schönberg, Roberto Assagioli (1888-1974), allievo di Freud che si interessò di psicologia, di processi creativi e di trascendenza; l'indiano Das Gupta. In seguito a queste esperienze e conoscenze, Scelsi giunse a maturare le sue idee sullo studio e sulla composizione basata sul pensiero orientale, in particolare sulla visione yogica – vedantica. Scelsi maturerà un tipo di composizione basata sulla ripetizione degli stessi suoni; ripetizione e sovrapposizione che creeranno la calda atmosfera spirituale necessari a Scelsi, fino a diventare vera e propria meditazione, fino a diventare lui stesso suono e luce.

PREFAZIONE

Nel lavoro di Franco Degrossi, *Acusmatica: questioni di identità nella dimensione compositiva e didattica*, prevale l'esigenza di portare in primo piano la vicenda della sperimentazione sonora a partire dalla seconda metà del '900, ma anche quella di portare in primo piano i limiti e i confini della ricerca artistico-tecnologica di quegli anni, allo scopo di mettere in luce e di acuire le peculiarità delle "musiche elettroacustiche" in diretta (Live electronics) o in differita (Acusmatica), a partire dalle categorie di Performance e Fonografia. Il fine è quello di proporre un metodo per la didattica dell'arte acusmatica, ripercorrendo il percorso fondativo che Pierre Schaeffer documenta in *A la recherche d'une musique, concrète* e quello di Dufour; quest'ultimo eredita il lavoro di Guy Reibel, membro del Grm, prima assistente di Schaeffer e poi titolare della cattedra di Composizione Elettroacustica e di Ricerche Musicali presso il Conservatorio di Parigi.

Valentino Santarcangelo nel suo *Ring: Software e strumento di elaborazione audio*, propone una riflessione nell'ambito della ricerca di un progetto sulla costruzione di un dispositivo che permetta al pubblico di interagire con un'interfaccia innovativa e che sia in grado di avvicinare l'utente al vasto mondo sonoro e non solo. Questa idea ha portato alla creazione di uno strumento, il dispositivo Ring, che tramite la scelta di suoni e di corde in tensione, accompagna il fruitore a vivere l'esperienza sonora compositiva-realtime. Lo scopo è quello di rendere interattivo lo strumento in modo che possa fornire una possibilità di sperimentazione verso chiunque abbia voglia di ricostruire un ambiente sonoro secondo le proprie scelte. Il progetto è stato realizzato seguendo degli step precisi che vengono ripercorsi nel testo, facendo dialogare musica, tecnologia e informatica.

Un'importante riflessione sul rituale delle registrazioni sul campo come un processo mai concluso una volta per tutte, sempre *in fieri*, che proprio nella forma della variazione continua trova il suo germe autopoietico, è quella compiuta da Paolo Montella e Giuseppe Di Taranto in *Field Recording come rappresentazione del*

PREFAZIONE

mondo. Il processo artistico nelle registrazioni sul campo. Gli autori, alla luce dell'esperienza maturata all'interno del campo del *field recording*, provano ad indagare il rapporto tra mondo, percezione del mondo e sua rappresentazione con l'esplicito intento di esplorare il complesso ruolo svolto dal compositore elettroacustico nell'attività creativa e poetica e, in generale, il complesso rapporto tra il mondo della musica e dispositivi tecnologici complessi. L'obiettivo è quello di mostrare come le cose sono sempre più complicate di come appaiono in un primo momento ed è proprio a questo proposito che gli autori onorano l'etimologia del termine *field*, "campo", che compare nella locuzione *Field Recording*, come tentativo di far sorgere quell'orizzonte di senso che caratterizza la *fonte* e di riconoscere nelle parole di Merleau-Ponty riportate da Hannah Arendt in *The Life of the Mind* (1978) quella primitiva connessione fra Essere e Apparire in un'ottica musicale: «non si può fuggire la fonte se non nella fonte. Se il suono è un evento del mondo in quanto fenomeno, il mondo è la fonte del suono».

In conclusione, vorrei osservare che noi crediamo che Shakespeare avesse ragione, che la musica è un modo di conoscere sensibilmente se stessi e di riconfigurare la realtà, perché la musica è come un gigantesco corpo che si impone alla nostra presenza perché è dentro di noi. Ed è proprio in questo sentimento comune, in quel sentire comune, quel co-sentire, *synaisthànesthai*, per utilizzare un verbo caro ad Aristotele, che si intravede il filo conduttore dei contributi di questo fascicolo.

ACUSMATICA: QUESTIONI DI IDENTITÀ NELLA DIMENSIONE COMPOSITIVA E DIDATTICA**ACOUSMATICS: QUESTIONS OF IDENTITY IN THE COMPOSITIONAL AND DIDACTIC DIMENSION**

FRANCO DEGRASSI

Abstract (IT): Il testo propone una genealogia delle categorie di musica elettroacustica in diretta (Live electronics) ed in differita (Acusmatica) a partire da quelle di Performance e Fonografia; evidenzia le differenze tra queste pratiche, sia nella "sostanza materiale" che poetiche ed estetiche; sottolinea la necessità di valorizzare queste differenze sia nella dimensione della programmazione degli eventi concertistici che in quella compositiva e didattica. A questo proposito si sottolineano le ambiguità nei testi ministeriali che istituiscono le Scuole di Musica Elettronica e si formulano proposte per articolare meglio l'insegnamento delle discipline elettroacustiche; si descrive, infine, il metodo per l'insegnamento della composizione acusmatica nato nella scuola schaefferiana della musica concreta e sistematizzato da D.Dufour.

Abstract (EN): The text proposes a genealogy of live (Live electronics) and deferred (Acousmatic) electroacoustic music categories starting from those of Performance and Phonography; it highlights the substantial differences between these practices, both in "material substance" and poetics and aesthetics; underlines the need to enhance these differences both in the dimension of the planning of concert events and in the compositional and didactic dimension. In this regard, the ambiguities in the ministerial texts establishing the Schools of Electronic Music are underlined and proposals are formulated to better articulate the teaching of the electroacoustic disciplines; finally, the method for teaching acousmatic composition born in the Schaefferian school of concrete music and systematized by D. Dufour is described.

Keywords: Acusmatica, Live electronics, Fonografia, Performance, Oggetto sonoro, Sequence Jeu, Eisenberg, Schaeffer, Reibel, Ferrari, Dufour, Smalley, Morfologia, Aneddotta.

ACUSMATICA: QUESTIONI DI IDENTITÀ NELLA DIMENSIONE COMPOSITIVA E DIDATTICA

FRANCO DEGRASSI

La vicenda della sperimentazione sonora, soprattutto a partire dal secondo dopoguerra del secolo scorso, si intreccia con quella dell'uso delle tecnologie elettroacustiche. Si tratta di una storia ben nota¹ dalla quale, però, forse non si sono tratte sempre tutte le doverose conclusioni teoriche e pratiche.

Probabilmente è lo stesso termine usato, “musiche elettroacustiche”, a trarre talora in inganno perchè occulta elementi più sostanziali. Accenna in modo indiretto a questo equivoco, già in un intervento fondamentale del 2001, François Delalande²: la realizzazione sonora elettroacustica “in diretta” (per usare la terminologia di Delalande) implica la performance³: quella “in differita”, invece, implica la presenza di un'opera fonofissata⁴ su di un supporto che può essere letto mediante una catena elettroacustica in sala o nel privato dell'abitazione.

Le categorie di Performance musicale (in sintesi: di Musica, poichè prima dell'avvento della scrittura del suono su di un supporto tutte le opere passavano attraverso una

¹ La lettura essenziale in proposito è Di Scipio, A., *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività elettroacustica e informatica*, LIM, 2021.

² Delalande, F., *Il Paradigma Elettroacustico in Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il Sole 24 ore, 2006.

³ Cioè, si può aggiungere, una precisa azione che alcuni “attori” compiono di fronte ad un pubblico per trasformare in suoni un progetto virtuale (in forma di partitura, di memoria storica della tradizione, di schematizzazione di qualunque tipo o- nel caso dell'improvvisazione- di composizione istantanea su base idiomatica o di ricerca programmatica della aleatorietà).

⁴ Si opta per il termine di fonofissazione (suggerito da M.Chion) per accentuare la considerazione che non si tratta della registrazione di un evento.

produzione umana in diretta) e di Fonografia⁵ delineano due aree distinte che vanno ben oltre i confini della ricerca artistico-tecnologica della seconda metà del '900 (le cui parole chiave sono state musica concreta, musica elettronica, serialismo, oggetto sonoro ecc.) e si rivelano essere concetti molto più ampi sui quali soffermarsi per comprendere meglio le peculiarità delle “musiche elettroacustiche” in diretta o in differita: in sostanza ripartendo da una dimensione più generale forse si possono illuminare meglio i tratti di pratiche molto più specifiche e particolari.

Musica e Fonografia

Anticipato da variegata intuizioni precedenti (ad esempio testi “storici” di Walter Benjamin⁶ e di Marshall McLuhan⁷) il filosofo americano Evan Eisenberg rilascia nel 1987 un testo, tradotto in italiano col titolo “L'angelo del fonografo”⁸. Le sue tesi, molto note, ruotano fondamentalmente sulla ambiguità del concetto di “registrazione” e sulla conseguente messa a punto della “proporzione” Fonografia: Musica = Cinema: Teatro.

⁵ In questo intervento ci si asterrà, per ragioni di spazio e di semplicità espositiva, dal confrontare performance e fonografia con una terza grande area di discipline sonore, quella dell'Arte Interattiva: un'arte le cui opere necessitano di un intervento attivo dei fruitori per poter sussistere. Senza l'azione del pubblico tali opere risultano, infatti, soltanto dispositivi tecnologici inerti.

⁶ Benjamin, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966, in particolare le riflessioni sulle nuove potenzialità tecnologiche “esplorative” della riproduzione tecnica che può «mediante la fotografia rilevare aspetti dell'originale che sono accessibili soltanto all'obiettivo, che è spostabile e in grado di scegliere a piacimento il suo punto di vista, ma non all'occhio umano, oppure, con l'aiuto di certi procedimenti, come l'ingrandimento o la ripresa al rallentatore, può cogliere immagini che si sottraggono interamente all'ottica naturale».

⁷ McLuhan, M., *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, 1971, in particolare il capitolo XXVIII dedicato al grammofono.

⁸ Eisenberg, E., *L'angelo con il fonografo: musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, 1997.

Registrazione è una parola fuorviante. Soltanto le registrazioni dal vivo registrano un avvenimento: quelle prodotte in studio, vale a dire la stragrande maggioranza, non registrano nulla. Assemblate pezzo per pezzo ricucendo brandelli di avvenimenti reali, costruiscono un avvenimento ideale. Sono come il fotomontaggio di un minotauro.⁹

E ancora:

Ci sono due modi per dare vita ad un disco. Uno è la registrazione dal vivo, capace di comunicare l'unicità dell'evento attraverso l'immediatezza dell'esecuzione e l'introduzione di elementi accidentali esterni (dissonanti come i colpi di tosse, o coerenti con l'insieme come i rintocchi di un campanile ad apertura di un recital di Sviatoslav Richter dedicato a Debussy). Incisioni del genere risultano spesso imbalsamate, incapaci di trattenere la componente vitale del concerto, qualunque essa sia. L'altro modo è potenziare le tecniche di studio. Mixaggio e sovraincisioni aggressive, specie nel rock, possono fornire un senso di intelligenza cosciente, e quindi di vita. Due soluzioni opposte che hanno il loro corrispettivo nel cinema. Registrare dal vivo è come filmare una rappresentazione teatrale. Registrare in studio, invece, somiglia di più alla nostra idea comune di "fare un film" [...]¹⁰

La Fonografia viene equiparata al Cinema -entrambe arti su supporto prodotto di un lavoro di ripresa e di manipolazioni tecnologiche in studio.

La Musica, al contrario della Fonografia, viene considerata da Eisenberg nel suo aspetto puramente performativo, come il Teatro: qualcosa che comporta la presenza di soggetti umani in carne ed ossa a cospetto del pubblico.

Per fondare un parallelismo ancora più stringente, si potrebbe evocare, con Michel Chion, il cinema muto: arte puramente visuale¹¹. Dunque la proporzione si potrebbe riscrivere come Fonografia: Musica = Cinema Muto: Teatro, arte sonora pura su supporto versus arte visuale pura su supporto, senza "l'audio del video"¹².

⁹ Ivi p.152.

¹⁰ Ivi pp.157-158.

¹¹ La considerazione che il cinema muto fosse spesso sonorizzato in diretta da musicisti in carne ed ossa non cambia la natura strettamente visuale di questa arte.

¹² Chion, M., *L'arte dei suoni fissati o la Musica concretamente*, Edizioni interculturali, 2004 in particolare il capitolo ottavo: "Cinema per le orecchie? Il paragone e le sue lezioni" (M. Chion ha continuato ad aggiornare questo testo in rete dove è stata reperibile la terza edizione (2017) sotto il titolo "La musique concrète / acousmatique, un art des sons fixés").

Sviluppando questa intuizione¹³ si può notare come la Fonografia presenti evidenti articolazioni interne. Prima di tutto un disco (intendendo con questo termine, per semplicità, qualunque forma di fonofissazione analogica o digitale) può essere realizzato a partire da una **registrazione testimonianza**¹⁴ cioè può consistere in una ripresa di un evento specifico: quel concerto di X o Y, in un giorno ed a un orario prefissato. La registrazione, allora, pur essendo sottoponibile a manipolazioni di postproduzione, rimane molto legata alla dimensione della performance rappresentandone un tentativo di “riproduzione fedele”¹⁵ cioè di traduzione dell'evento e non soltanto delle opere in questione: acustica particolare dello spazio del concerto, suoni del pubblico, particolare tipo di strumenti usati, errori o imperfezioni nelle esecuzioni a prescindere dalle aree culturali (“colta” o popular) e dai generi musicali in questione. Si tratta, quindi, di una registrazione in senso stretto.

Oppure, al contrario, ci si può imbattere in “**registrazioni**” **fonomontaggio**¹⁶ cioè in opere che vengono realizzate a tappe, in studio, con molteplici interventi sul supporto a discrezione degli autori, e poi congelate in forma finale su di un master (si tratta di quelle che, come si è visto, Eisenberg definisce “registrazioni in studio” e Chion “fonofissazioni”)¹⁷.

Si può continuare rilevando come una parte di queste “registrazioni” fonomontaggio faccia riferimento ad un repertorio musicale, cioè traduca su disco opere che sono state eseguite (o saranno eseguite) in una dimensione performativa e che sono, dunque, a

¹³ Come sembra fare A.Arbo in « Qu'est-ce qu'un enregistrement veridique? » In P-H. Fragne / H. Lacombe (sotto la direzione di), *Musique et enregistrement*, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

¹⁴ Ivi p.179.

¹⁵ In realtà anche il concetto di “fedeltà” risulta molto fragile poichè, pur nelle migliori intenzioni dei realizzatori delle riprese sonore, la traduzione da performance a supporto determina un completo cambio di prospettiva che rende sempre poco sensato un paragone stretto tra “la diretta” dal vivo e “la differita” su supporto. Si veda Michel Chion *Musica, media, tecnologie*, Il Saggiatore, 1996, in particolare “Il mito dell'alta fedeltà” p.74.

¹⁶ Arbo, A., op.cit. p.179.

¹⁷ Chion, M., *L'Arte dei suoni fissati*, op. cit. p.17.

priori o a posteriori, anche opere di Musica.

Una parte (sicuramente minoritaria) di queste opere-di-studio, invece, non hanno (e non avranno) un referente performativo, sono concepite solo per il disco e saranno fruite, individualmente o collettivamente, soltanto “leggendo” il disco mediante una catena elettroacustica.

Si tratta, ad esempio, in ambito “popular”, di molte “musiche elettroniche” che vivono in discoteca, nei disco club o in altri contesti come i rave.

Si tratta, ancora, in una dimensione “colta”, dell'Arte Acusmatica¹⁸ che non comporta performance ma, in ambito domestico, soltanto l'uso da parte dell'ascoltatore di una catena elettroacustica relativamente semplice mentre in sala sono usati sistemi di diffusione più complessi affidati a artisti-tecnici che spazializzano le opere. Tali diffusioni delle opere non costituiscono performance in senso stretto: i dj “selezionatori” – che non remixano in tempo reale ma si limitano a diffondere compilation- o gli “interpreti acusmatici” per il repertorio “colto”, hanno un ruolo sì importante ma non “performativo” quanto “riproduttivo”: non esecuzioni che comporterebbero la produzione di suoni in tempo reale, come nella Musica vocale-strumentale, ma spazializzazioni di opere fonofissate.

In altre situazioni di ascolto immersivo la spazializzazione viene automatizzata e l'analogia col cinema si fa ancora più stringente suggerendo un'altra ulteriore proporzione: Fonografia:Concerto = Diffusione¹⁹: Esecuzione.

¹⁸ Anche Eisenberg sottolinea la stretta connessione dell'Acusmatica (che egli, nello spirito del tempo, chiama “musica elettronica” riferendosi alle opere di Stockhausen su supporto) con l'insieme più vasto della Fonografia: la “musica elettronica è “estensione logica della fonografia” (Eisenberg, op.cit., p.334).

¹⁹ Non ci si addentra qui, per ragioni di spazio e di semplicità di esposizione, nella questione relativa alla natura della diffusione dell'arte acusmatica, da molti definita “proiezione sonora” (usando una metafora cinematografica) per sottolineare la necessità di evitare situazioni in cui il suono proviene soltanto dagli angoli della sala ed accentuare la vivacità della situazione di ascolto moltiplicando gli “schermi sonori” da cui l'ascoltatore è fronteggiato (o meglio circondato) in sala. La prima definizione di questa strategia di spazializzazione è in Bayle, F., *Musique acousmatique propositions... ..positions*,

Acusmatica e musiche “live electronics”

Una volta definita la Musica come performance non si può che considerarne parte integrante tutte le opere elettroacustiche in diretta: sia quelle che comportano la presenza di uno strumentista “acustico” in combinazione con Live Electronics; sia quelle prodotte da parte di artisti elettroacustici che, sul palco, generano i suoni elettronicamente o trasformano materiali precedentemente registrati sulla memoria del proprio computer. Naturalmente tale performance ha senso in una dimensione improvvisativa, come composizione istantanea, mentre non ne avrebbe se i performer si limitassero a “lanciare” mediante un player - magari sulla base di “partiture” prefissate - opere (o frammenti di opere) già definitivamente fonofissate: quella sarebbe solo Acusmatica travestita da “elettroacustica in diretta”. Il fatto che, magari, queste pratiche sussistano non ne cambia la sostanziale insensatezza.

In schematica conclusione: l'Acusmatica è parte della Fonografia, la Performance che fa uso di “Live electronics” è parte della Musica. Ma le differenze non si limitano alla sostanza materiale delle opere, di cui si è parlato sinora, ma, per inevitabile conseguenza, anche ad aspetti poetici ed estesici²⁰ specifici delle due discipline.

a) differenze poetiche

Dal punto di vista compositivo la scrittura notazionale è, in sè, tendenzialmente differente da quella acusmatica. “Tendenzialmente” significa, prima di tutto, che, a prescindere dalla volontà del singolo autore, la realizzazione di una partitura

Ina-Buchet/Chastel, 1993.

²⁰ Si fa riferimento naturalmente ai termini definiti in Nattiez, J.J., in *Musicologia generale e semiologia*, EdT, 1989, intendendoli però in una accezione ampia di situazione compositiva e situazione fruitiva generica.

preliminare rappresenta un forte polo di attrazione progettuale per il compositore di Musica proprio perchè tale pratica di scrittura è radicata nella sua stessa formazione ed in una storia plurisecolare; in secondo luogo bisogna rilevare come, nella Musica, sia quasi “obbligato” l'utilizzo di strumenti, scelti in un set delimitato comprendente poche famiglie ed aventi, anch'essi, una lunga e consolidata tradizione organologica che ne ha forgiato il timbro e le caratteristiche esecutive; in terzo luogo è chiaro che partitura e strumenti tendono a coniugarsi soprattutto con le “note” cioè con suoni ad altezza determinata come principali protagonisti delle opere.

Certo, ognuna di queste affermazioni ha una potenziale parziale negazione confutativa: prima di tutto la partitura preliminare non rappresenterebbe un obbligo poichè talora arriva solo alla fine di un lavoro “procedurale” che il compositore può svolgere con gli strumentisti, in una dimensione interattiva, in qualche caso anche registrandone performance parziali e praticando il montaggio dei semilavorati su supporto per verificare la qualità della composizione con l'ascolto della fonografia relativa; poi ancora le potenzialità degli strumenti “tradizionali” possono essere estese mediante l'elaborazione informatica del suono in tempo reale ed “aumentate” mediante dispositivi di visualizzazione spettrale o di altri parametri del suono; infine, gli strumenti possono produrre “rumori” sia nella loro dimensione meccanica “naturale” mediante usi eterodossi e/o preparazioni che consentono di usarli come “trigger” per algoritmi di generazione e trasformazione in tempo reale del suono al computer; oppure le formazioni strumentali possono essere integrate o, addirittura, sostituite con formazioni di “corpi sonori” idonei a produrre “rumori” con relativa “facilità” esecutiva²¹.

²¹ C'è da dire che i “rumori aneddotici”, cioè tutti i suoni figurativi, restano molto difficili da integrare in una composizione strumentale sia per questioni logistiche (ma “Experimentum mundi” di Giorgio Battistelli del 1981 - con i suoi sedici artigiani impegnati a rappresentare acusticamente sè stessi - starebbe lì a smentire questa tesi) che per problemi compositivi di interazione tra la dimensione morfologica e quella aneddotica dei suoni, interazione ormai d'uso comunissimo nell'Acusmatica

Questo è vero e, per altro, costituisce un chiaro indice dei tipi di influsso che la pratica acusmatica ha attivato sulla pratica musicale che ha importato dall'arte dei suoni fissati l'idea di lavoro di montaggio, la produzione di rumori, la messa a punto di corpi sonori che superano i vincoli degli strumenti.

Ma l'eventuale uso di tali nuove potenzialità per la scrittura si va comunque ad innestare su un corpo saldamente (in quanto storicamente) definito: il concerto vocale-strumentale. Nonostante tutte le innovazioni che si possono introdurre, la performance “obbliga” il compositore a seguire, almeno in parte, elementi che fanno parte della natura specifica della Musica che siano l'uso di strumenti “canonici” (uso “ortodosso” o meno), di partiture prescrittive, di suoni ad altezza determinata ecc.

Al contrario della composizione vocale-strumentale, invece, la composizione acusmatica si caratterizza “spontaneamente” per l'utilizzo di suoni scelti in insiemi ben più vasti di quelli della Musica, insiemi potenzialmente illimitati. Questo implica, su un versante morfologico, la difficoltà per l'autore acusmatico di configurare articolazioni di caratteri e valori, cioè di “elementi costanti” per la percezione, con valenza di “timbro strumentale” (i caratteri), sui quali innestare variazioni graduate di parametri (i valori)²². Si tratta di passare

[...] da un gruppo omogeneo e finito di note ad un illimitato universo di oggetti sonori eterogenei. Varèse definisce questa apertura “liberazione del suono”. Le note della musica tradizionale sono un sistema omogeneo. Ogni nota può essere descritta mediante le medesime quattro proprietà: altezza percepita, indicazioni di dinamica, durata e timbro strumentale. Una nota con una certa altezza, durata, dinamica e timbro strumentale è funzionalmente equivalente ad un'altra nota con le stesse proprietà. Le proprietà di una coppia di note possono essere paragonate e può essere

mentre risulta abbastanza artefatta nella messa in scena di opere Live Electronics.

²² Secondo la definizione canonica di Chion: «I *valori* sono i *tratti pertinenti* che emergono considerando molteplici oggetti sonori articolati in struttura, e formano gli elementi del discorso musicale *astratto* propriamente detto; gli altri aspetti dell'oggetto che non sono pertinenti nella struttura musicale ma che costituiscono la sua sostanza concreta, la sua materia, sono raccolti sotto il nome di *carattere*. Il modello della relazione Valore / Carattere è quello della coppia Altezza / Timbro nella musica tradizionale. L'altezza è d'altra parte il valore privilegiato nella maggior parte dei sistemi musicali tradizionali». Chion, M., op.cit. 1983 p.70.

misurata una distanza o intervallo. Le nozioni di equivalenza o distanza portano al concetto di *invarianti*, o distanze intervallari che si conservano nelle trasformazioni. In contrasto, l'eterogeneità implica che materiali musicali diversi possono non condividere proprietà comuni. Inoltre, in questi oggetti, riconosciamo la possibilità di morfologie varianti nel tempo ed anche mutazioni di identità. Possiamo estendere l'eterogeneità ancora più lontano, giù fino al livello microtemporale del suono, dove ogni grano costituente del suono può essere unico. Comunque la diversità del suono resa possibile dalla musica elettronica comporta un prezzo: la perdita di un linguaggio simbolico standardizzato (la notazione musicale comune). Entrare nel dominio degli eterogenei oggetti sonori è come essere proiettati in un nuovo strano territorio acusmatico senza un linguaggio convenzionale²³.

Il lessico dell'acusmatica, però, si spinge ben oltre l'idea di oggetti sonori eterogenei, in quanto comprende un versante palesemente “figurativo”: è proprio in questo ambito che essa (seguendo alcune intuizioni che sono già nel primo Schaeffer e poi sono state sviluppate sistematicamente da Luc Ferrari) può inglobare “eventi sonori”, nella accezione che a questo termine è stata data da Murray Schafer, cioè vere e proprie narrazioni in cui il suono è prevalentemente indice di altro²⁴. Si tratta di una risorsa enorme, ancora forse da esplorare pienamente senza i vincoli un po' troppo documentaristici che si tende a dare a questa potenzialità.

b) l'estesica

La differenza tra la dimensione multisensoriale della performance e la dimensione essenzialmente monosensoriale dell'acusmatica è innegabile. Il suono del concerto è, come è noto²⁵, un suono che è anche “visto”. Il suono dell'acusmatica è “pesantemente” mono-sensoriale. Questa pesantezza, per altro, limita fortemente le possibilità di distrazione durante l'evento, costringe ad esercitare la tecnica culturale della concentrazione (elemento positivo, questo, nell'era del multitasking umano

²³ Roads, C., *Composing electronic music A new aesthetic*, Oxford University Press, 2015.

²⁴ «Propongo di chiamare i singoli suoni che noi studiamo e di cui analizziamo il significato in rapporto al contesto [...] con il termine “evento sonoro” per distinguerli dagli “oggetti sonori” che sono dei modelli da laboratorio», Murray Schafer, R., *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Lim, 1985.

²⁵ Tra le numerose osservazioni su questo tema particolarmente acuto è Delalande, F., “I gesti dell'interprete: il caso Gould” in *Le condotte musicali*, Clueb, 1993, p.85.

generalizzato) ed aumenta la natura di rituale della situazione acusmatica in sala²⁶. Nel rapporto con la dimensione sensoriale la spazializzazione elettroacustica del suono costituisce una necessità assoluta per l'Acusmatica ed, al contrario, una risorsa “problematica” per il Live-Electronics. Infatti lo “choc da assenza di performer”, negli eventi dell'Acusmatica, è assorbibile da parte del pubblico solo a patto che alla perdita dell'umano in scena si sopperisca con una spazializzazione che renda i suoni emozionanti, immersivi, penetranti, avvicinando il suono al corpo dello spettatore che, durante il concerto strumentale tradizionale, tutto sommato conserva una certa distanza dal “ring” esecutivo. Una parte dei compositori di tradizione strumentale, anche i più “radicali”, hanno a suo tempo decretato la prematura morte dell'Acusmatica, adducendo, tra differenti motivazioni, anche quella della sgradevole situazione in cui avverrebbe la fruizione: un pubblico di fronte ad un palcoscenico “vuoto” di presenze umane e zeppo, invece, di altoparlanti²⁷.

²⁶ Secondo Byung-Chul Han la percezione simbolica, che è alla base dei riti, rappresenta la capacità di percepire elementi “profondi” che sorreggono la dimensione comunitaria. Questa percezione è nella epoca attuale fortemente minata da una percezione seriale che salta da una cosa all'altra, «[...] si affretta da una informazione all'altra, da un evento all'altro, da una sensazione all'altra senza mai giungere ad una conclusione [...] Mentre la percezione simbolica è *intensiva*, la percezione seriale è *estensiva*, e per via della sua *estensità* porta con sé una attenzione piatta. L'intensità, al giorno di oggi, cede ovunque il passo all'*estensità*. La comunicazione digitale è una comunicazione estensiva, non produce relazioni, solo connessioni. Il regime neoliberale forza la percezione seriale e rafforza l'attitudine al seriale. Cancella consapevolmente la durata per costringere a un maggior consumo. Il costante *update*, che è arrivato a riguardare tutti gli ambiti della vita, non consente alcuna durata, alcuna conclusione [...] Il disturbo da deficit di attenzione scaturisce da un elemento patologico della comunicazione seriale. La percezione non conosce quiete, disimpara a indugiare. La profonda attenzione, in quanto tecnica culturale, si costruisce proprio a partire dalle pratiche rituali e religiose» in Byung-Chul Han, *La scomparsa dei riti Una topologia del presente*, Nottetempo, 2021, pp.17-18.

²⁷ Luciano Berio, ad esempio, tratteggiando criticamente l'esperienza storica della “musica elettronica” di cui per altro era stato indiscusso protagonista, scriveva tra l'altro: «Ci si è resi conto, ad esempio, che lo spettacolo di un pubblico che si riuniva per ascoltare degli altoparlanti non era proprio entusiasmante e ci si rendeva conto, una volta di più, che l'esperienza dell'ascolto musicale pubblico era fatto di molte cose; di molte convenzioni diverse e metteva radici in molti aspetti diversi della vita sociale e culturale: non era solo fatto di un pezzo, di un oggetto musicale da ascoltare, anche se questo proponeva dei “suoni nuovi”» in Rossana Dalmonte (a cura di) Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, Laterza, 1981.

Così non è stato. Se oggi crisi esiste, essa investe tutte le forme di arte sonora “di ricerca”²⁸.

La mancanza di attori umani in scena rende possibile, come nel Cinema, una dinamizzazione dei suoni impensabile nella Performance poiché l'invisibilità (e l'inesistenza “reale”) delle sorgenti rende illimitati i movimenti e le configurazioni spaziali (anche tra loro rapidamente alternate o sovrapposte) che una composizione può presentare.

Nel Live-Electronics, invece, le possibilità infinite (grazie a tecnologie sempre più raffinate) di “muovere” un suono nello spazio o di allontanarlo o avvicinarlo al pubblico o di descrivere uno spazio virtuale con sue caratteristiche proprie, cozzano con la presenza fisica di uno strumentista in un luogo determinato e visibile del palcoscenico e con la grandezza visibile della sala (mentre, durante una diffusione acusmatica, gli occhi possono essere fisicamente o “mentalmente” chiusi). Risulta complesso accettare, per il fruitore, persino una semplice amplificazione del suono strumentale se gli altoparlanti sono collocati lontano dall'esecutore poiché la sorgente “visuale” non coincide più con quella “uditiva” ma l’“incredulità” rischia di accentuarsi ulteriormente quando il suono strumentale viene acquisito dal computer e spinto in tempo reale in “voli pindarici” intorno e/o attraverso il pubblico, come in tante configurazioni compositive che costituiscono ormai un vero “mainstream”. Non si vuole teorizzare qui che queste figure di spazializzazione siano, in sé, inaccettabili

²⁸ Anzi, può dire che potrebbe paradossalmente meravigliare la disponibilità all'arte acusmatica manifestata da un pubblico giovanile proveniente da pratiche popolari (e spesso proprio da ciò che oggi si intende quando si parla di “musica elettronica”). In realtà tale meraviglia non resiste ad un ragionamento basilare: il sound che la “musica elettronica popolare” propone ha molti punti di contatto con quello dell'acusmatica: il suono di un violoncello o quello della voce di un soprano sono estranei, forse, al “vissuto dominante” di queste categorie giovanili; quello del motore di un'auto, registrato e modulato ad anello, molto meno. Non c'è da esserne di certo contenti, o da fare di questa carenza di esperienza del pubblico un vanto per l’“arte dei suoni fissati”, ma si tratta di accettare un dato di fatto verificato da tante esperienze.

quanto che, quando si pone al centro dell'attenzione non la dimensione percettiva e sociale dell'opera ma le lusinghe di software che inghiottono la creatività e la plasmano a loro piacimento, si rischia di cadere proprio nell'effettistica di basso livello che spesso l'Acusmatica è accusata di incentivare.

Differenze e temi di riflessione

Se queste considerazioni hanno un fondamento allora è molto importante che dalla constatazione delle differenze “ontologiche” tra musica vocale-strumentale che fa uso di live electronics ed arte acusmatica si possano ricavare alcune conclusioni operative. Risulta fuorviante continuare ad usare soltanto la locuzione “musica elettroacustica” quando si parla di fenomeni diversi come l'arte acusmatica, da un lato, e la musica strumentale che fa uso di live electronics dall'altro: Acusmatica è un'area della Fonografia, “Live electronics” è Musica, performance musicale.

Risulta, di conseguenza, in linea di massima, deleterio mescolare in un unico spettacolo (o anche in una medesima rassegna senza articolare con chiarezza le differenze tra le discipline con cambi di sala, chiarimenti programmatici, cambi di illuminazione ecc..) opere performative ed opere acusmatiche. Naturalmente nulla vieta di organizzare un evento di questo tipo ma, affinché l'effetto sia efficace, non si può gestire (sia pure per comprensibili considerazioni di ordine pratico) la proiezione sonora acusmatica con il medesimo dispositivo utilizzato per la spazializzazione di un'opera live electronics e/o non considerare, nella gestione di performance e proiezioni sonore, le differenze tra “ascolto anche con la vista” ed, invece, “ascolto cieco” acusmatico²⁹. Le “fiere” dell'elettroacustica cui, soprattutto in Italia, si è

²⁹ Queste raccomandazioni non sono “superate” dalla esistenza di forme ibride tra performance ed

abituati non aiutano il pubblico ad accogliere il repertorio di ricerca ma solleticano soltanto il feticismo tecnologico: non ci si concentra su differenti forme di “rito sonoro” ma spesso si accumulano eventi senza una adeguata filosofia della programmazione che consideri le peculiarità di arti sonore che vivono di linguaggi e pratiche culturali tra loro differenti.

Dalla differenza evidenziata tra composizione di opere performative e composizione acusmatica discende una necessaria riflessione sulla dimensione didattica. Cosa si intende, infatti, per “composizione musicale elettroacustica” quando si parla del settore artistico disciplinare relativo all' area “Discipline della musica elettronica³⁰ e delle tecnologie del suono” nei Conservatori di Musica italiani? Le declaratorie in vigore³¹ recitano che “Il settore comprende gli studi necessari per sviluppare la capacità creativa nella composizione musicale con mezzi elettroacustici ed informatici, sia attraverso un percorso analitico delle forme, dei processi e dei materiali della musica elettroacustica e della computer music dalle origini fino ai nostri giorni, sia attraverso l'esercizio costante della pratica compositiva. Saranno anche affrontate le problematiche della composizione audiovisiva, anche integrata o abbinata alla voce e a ogni organico strumentale, come si presentano nelle forme dell'espressione artistica e dei sistemi della comunicazione contemporanea nonché quelle inerenti allo specifico ambito dell'analisi della musica elettroacustica.

Tale impostazione - la cui ecumenicità costituisce forse anche una sintesi forzata resa

acusmatica come la “Musica mista” (performance strumentale-vocale + acusmatica) o di forme multimediali / transmediali su supporto (come le opere audiovideo): in questi casi vanno sperimentate (nella grande tradizione, ad esempio, della ricerca di Xenakis) forme di presentazione che valorizzino appieno la fruizione multisensoriale senza mortificare le specificità “estesiche” delle singole arti.

³⁰ L'ambiguità dell'ambito degli studi che si vorrebbe delineare è evidenziata già dal nome dell'area di riferimento: “musica elettronica” è un termine che ha subito, in alcuni decenni, un profondo slittamento semantico, da “musica di ricerca con dispositivi elettronici”, alle origini, è passata nella contemporaneità, ad essere un termine ombrello per indicare alcune aree della Popular Music che fanno uso intensivo di tecnologie elettroacustiche.

³¹ <http://www.miur.it/UserFiles/3094.pdf/>

necessaria nella fase in cui si è avviata la proliferazione di cattedre nei Conservatori ai tempi dell'introduzione del nuovo ordinamento degli studi - disegna il profilo di un compositore-docente che, implicitamente, padroneggi la composizione musicale strumentale, quella acusmatica e quella "audiovisiva integrata"³². Naturalmente non è detto che figure professionali di questo tipo manchino nel panorama didattico ma, nello spirito di specializzazione (talora iperspecializzazione) proposto dai nuovi ordinamenti, non si comprende perchè tale impostazione non debba investire prima di tutto la natura stessa delle discipline artistiche in questione, che sono oggi, invece, accomunate sotto la definizione ombrello di Composizione Musicale Elettroacustica. Si potrebbe pensare, ad esempio,

- a) ad un percorso legato alla Composizione vocale-strumentale che fa uso di live electronics fortemente legato o addirittura interno all'area Discipline Compositive, come settore artistico disciplinare autonomo o come articolazione del settore Composizione;
- b) ad un percorso autonomo legato alla Composizione acusmatica, così come accade in altri paesi, che ne valorizzi le specificità³³.

A tale ideale percorso autonomo si dedicheranno le prossime righe.

Apprendimento per imitazione

Il primo elemento assolutamente essenziale per una didattica dell'arte acusmatica è legato all'ascolto del repertorio.

Appena giunti in Conservatorio gli studenti dovrebbero essere "esposti" al repertorio

³² Lo scrivente ammette onestamente di non possedere tale profilo.

³³ Ed a un percorso legato all'arte interattiva (vedi nota n.5).

“preistorico”, storico e contemporaneo dell'arte acusmatica per iniziativa dei docenti di Composizione Musicale Elettroacustica e, soprattutto, di Storia della Musica Elettroacustica.

A questo proposito bisogna considerare che il profilo culturale della maggioranza di coloro che si avvicinano ai Conservatori di Musica per studiare “Musica Elettronica” è caratterizzato dalla familiarità con la Popular Music e la Fonografia “popular”- e una loro parte consistente non ha difficoltà a farsi una idea di quello che significa “Musica Classica” soprattutto attraverso la Fonografia - mentre pochissimi hanno la possibilità e l'opportunità di ascoltare opere del repertorio novecentesco e contemporaneo della Musica “colta” (anche in forma di Fonografia). Ancor meno nota è l'Arte Acusmatica. Chi arriva in Conservatorio, dunque, fa riferimento ad un vissuto di Popular Music, in particolare di “Elettroniche Popular” nella forma di Techno, House ecc... Si tratta, come è noto, di generi che hanno in comune la presenza dominante del beat, scandito dalla batteria elettronica, e da un linguaggio musicale prevalentemente tonale (talora modale) relativamente alle altezze. Aree ristrette a cavallo tra questi generi e/o al confine con l'acusmatica (che praticano spesso live-electronics poi presentato in forma discografica) fanno a meno della batteria elettronica ma conservano il beat in forme meno invasive scandite da lunghi “loop” di “note” o di “rumori”, evidenti o di sfondo, che poggiano spesso su suoni-bordone: sia i loop che i bordoni non presentano generalmente grande mobilità o raffinatezza ma ereditano dalle “Elettroniche popular” una “tendenza metronomica” funzionale, in modo più o meno evidente, a pulsioni motorie da discoteca.

La situazione paradossale, dunque, consiste nel fatto che la quasi totalità di coloro che affrontano gli studi di “Musica Elettronica” in Conservatorio non prevedono affatto di trovarsi di fronte all'Arte Acusmatica (nè tantomeno alla Composizione vocale strumentale che fa uso di live-electronics) ma invece a qualcosa che, se a causa dello slittamento sematico avvenuto in alcuni decenni, avantieri significava “like Stockhausen” e ieri significava “like Popol Vuh” ma oggi invece significa “like

djing”³⁴.

Questo comporta, prima di tutto, un problema di alterità: come tutto quello che non cade sotto il riflettore dei media, l'Acusmatica si presenta come Altro rispetto al vissuto dei giovani che, infatti, reagiscono quasi sempre con sorpresa di fronte alle proposte di ascolto che arrivano loro in alcune scuole di Musica Elettronica in Conservatorio, talora vivendo tali proposte come interessanti e stimolanti scoperte; talora- invece rifiutandole in toto. In quest'ultima eventualità gli studenti constatano il loro disinteresse per i “suoni difficili”, e decidono di spostarsi in rifugi più accoglienti - in continuità con l'esperienza che è procurata loro dai mass media - come le scuole di Popular Music; oppure semplicemente abbandonano l'idea di studi sistematici.

Probabilmente esistono in questo ambito, magari sotto traccia, anche nelle Scuole di Musica Elettronica, due polarità didattiche, ugualmente astratte: da un lato l'idea, più o meno latente, dominante in passato nell'insegnamento della Musica nelle Scuole ordinarie e nei Conservatori, di una “inferiorità” della Popular Music rispetto alla tradizione “colta”; dall'altro la tentazione, che oggi sembra molto forte ovunque, di strizzare l'occhio a tutto quello che il mercato propone ed impone considerando del repertorio “classico” tutto quello che è “vendibile” (e nelle forme in cui è meglio “vendibile”) e decretando la morte per “abbandono da parte del pubblico” di tutte le forme più sperimentali. La mediazione possibile non può che tenere insieme da un lato una rivendicazione di alterità delle arti sonore “radicali” (e quindi dell'arte acusmatica) con, allo stesso tempo, la massima apertura antisnobistica a tutte le forme espressive legate alla dimensione della Popular Music che abbiano “superfici di contatto”

³⁴ Una parte consistente degli iscritti, per altro, anche grazie alla introduzione dell'indirizzo “Tecnico del suono” (nelle modalità tutte interne alla Scuola di Musica Elettronica con cui è stato concepito), non si pone neanche il problema della tipologia di “Musica Elettronica” che andrà a studiare ma manifesta soltanto l'esigenza (legittima, in un contesto così artificiosamente configurato) di approfondire il funzionamento della catena elettroacustica e della “produzione” con forti aspirazioni a padroneggiare il “marketing della musica”.

possibili con la sperimentazione.

Un percorso creativo

Una volta acquisito che l'ascolto attento e critico del repertorio è la base della prassi creativa si può cercare di costruire un percorso che agevoli un decondizionamento degli studenti rispetto a tre false idee: l'idea (esplicita o implicita) che il suono consista essenzialmente in una "altezza determinata" e, di conseguenza, che sia impossibile "fare arte sonora" con "strumenti" che non siano quelli canonici dell'orchestra, delle band (strumenti tradizionali o ad interfaccia tradizionale che sono diventati elettrici o elettronici senza mutare in profondità, cioè mantenendo la centralità dei suoni ad altezza determinata) o della musica etnica; l'idea di una Acusmatica - come se si fosse ai tempi della musica concreta - che non sia mai riuscita ad andare oltre la dimensione della "composizione a oggetti"; l'idea, infine, che i suoni del paesaggio sonoro siano estranei e (parzialmente o totalmente) irriducibili alla pratica artistica.

A questo proposito Denis Dufour propone un progetto didattico articolato, che l'autore di questo testo ha adottato da molti anni con progressive integrazioni³⁵.

Tale progetto raccoglie e sintetizza tre eredità, in origine prassi non omogenee ma contrapposte o parzialmente contrapposte: quella della ricerca schaefferiana sull'oggetto sonoro; quella della sequenza-performativa [sequence-jeu] sviluppata da Guy Reibel; quella dei suoni figurativi, presente sin dalle origini della musica concreta e ripresa e sviluppata appieno soprattutto da Luc Ferrari a partire dagli anni '60³⁶.

³⁵ Dufour, D., « Écrire, Composer, Créer » in Gayou, É , (a cura di) *Musique et Technologie*, Ina, 2015.

³⁶ È bene sottolineare l'ampiezza ed il sincretismo di questa operazione anche in confronto all'impostazione "morfologica" del modello di Reibel. Reibel sembra esaurire il suo interesse essenzialmente alla produzione di suoni mediante azioni performative ispirate a modelli energetici naturali come percussione/risonanza, strofinio/granulazione, rimbalzo/iterazione,

La prima eredità: la centralità dell'oggetto sonoro

Il lavoro sull'oggetto sonoro si articola in tre tappe.

La prima fase di questo percorso consiste nell'esplorazione delle “cose del mondo” - ripercorrendo per altro il medesimo percorso fondativo che Pierre Schaeffer documenta in “A la recherche d'une musique concrète”³⁷.

Si esplorano le potenzialità sonore delle cose di uso comune che sono definite “corpi sonori”. Ovviamente i corpi sonori “suonano” in modo differente, a seconda della forma, dimensioni, materiale costruttivo ecc. e diventano, pian piano, oggetto di una sorta di “liuteria sperimentale” da parte del compositore. Si opera indossando una cuffia, mantenendo il microfono molto vicino al corpo sonoro, in modo da coglierne tutte le potenzialità, come se si usasse una piccola lente di ingrandimento sul suono,

pressione/deformazione, bilanciamento/oscillazione, soffio/voce, masse di corpuscoli in movimento, acqua/fluido ecc.. Annette Vande Gorne sembra seguire la medesima strada basata sui modelli energetici del suono, come dichiara programmaticamente nelle prime pagine del suo importante *Traité d'écriture sur support, Musique et Recherches*, 2017. Dufour apre, invece, anche alla dimensione “aneddotica” dei suoni che può integrarsi con quella strettamente morfologica. Per definire i confini dei percorsi per la didattica della composizione acusmatica di Reibel e Vande Gorne si potrebbe forse utilizzare quanto sottolineato da Denis Smalley parlando del suo modello per la descrizione e l'analisi dell'esperienza dell'ascolto (spettromorfologia): «Un approccio spettromorfologico non può trattare adeguatamente pezzi elettroacustici fortemente aneddotici e programmatici, cioè quel tipo di musica in cui può essere impiegata un'ampia tavolozza di riferimenti sonori - registrazioni di comportamenti ed eventi culturali, citazioni musicali, pastiche, e così via. In questo genere di musica elettroacustica il significato è strettamente collegato alla individuazione delle fonti, si identifica con esse, mediante la conoscenza del contesto da cui sono state tratte e la reinterpretazione del loro significato nel loro nuovo contesto musicale. Tale musica è quindi transcontestuale o intertestuale. Molta musica acusmatica si muove dentro e fuori dai materiali transcontestuali e crea ambigue suggestioni intertestuali - l'uso dei suoni della natura, degli elementi o dell'ambiente è particolarmente frequente. Molto spesso è necessario avere intuizioni sia sul piano spettromorfologico sia su quello transcontestuale. Le caratteristiche spettromorfologiche spesso possono aiutare a definire la forza del messaggio transcontestuale» Smalley, D., *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono in Musica/Realtà*, Lim, 1996, n.50, pp.127-128.

³⁷ Schaeffer, P., *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, 1952. In particolare, proprio all'inizio del diario di Schaeffer (p.12), il ricordo (oggi commovente) dei primi passi della Musica Concreta: «Ho cominciato a collezionare oggetti. Ho in programma una “Sinfonia di rumori” [...] Vado al Reparto Effetti Sonori della Radiodiffusione Francese. Vi trovo castagnette, noci di cocco, clacson, trombette da bicicletta. Immagino una scala di suoni di tromba. Ci sono dei gong, dei richiami per gli uccelli».

ed evitando il più possibile di riprendere le riflessioni dell'ambiente (e quindi utilizzando per le registrazioni possibilmente uno spazio adeguato onde evitare che, al momento dell'ascolto, ci si disperda ad estrarre l'informazione sulle caratteristiche della sala che spontaneamente si tende a ricavare dalla percezione). Il guadagno del microfono deve essere tale da consentire di “leggere” chiaramente il suono senza però “processarlo” con una amplificazione eccessiva che tenda a trasformarne le caratteristiche di base.

Naturalmente è possibile, invece di un corpo sonoro “reale”, utilizzarne uno virtuale, un dispositivo di sintesi o di risintesi in tempo reale del suono gestito mediante adeguati controller.

La scelta - in questa fase ed in quelle successive di studio e poi nell'attività compositiva - tra pratica di “registrazione” e pratica di sintesi (o sulle rispettive “dosi” da utilizzare nella messa a punto dei suoni) è legata non tanto a fedeltà da una presunta “tradizione del microfono” (quella della musica concreta) che, al contrario, come è noto, praticava anch'essa l'uso “dell'elettronica”; quanto ad altre considerazioni come il recupero del gesto strumentale “manuale”; l'efficacia ed i tempi brevi nell'ottenere risultati con l'accoppiata corpo sonoro-microfono; la difficoltà di configurare corpi sonori virtuali soprattutto dal versante dei mezzi per controllare gestualmente i parametri della sintesi - elaborazione e quindi la non fluidità del rapporto fare - intendere che resta ancora la base dell'approccio migliore all'esplorazione di nuovi mondi sonori. Se il rapporto fare/intendere è ostruito dalla centralità delle tecnologie; se il fare viene oberato dal lavoro di costruzione di ambienti per il live electronics e poi tende, a sua volta, a mettere in un angolo l'intendere inghiottendo l'attenzione del compositore nella dimensione tecnicistica degli algoritmi buoni per ogni uso ed in ogni contesto; allora forse è meglio ripartire dalla semplicità del rapporto col microfono per poi, in un secondo momento, “risalire” alla sintesi.

Obiettivo di questa prima fase di ricerca è la messa a punto di ciò che possa essere

definito, nell'ascolto successivo alla registrazione, oggetto sonoro³⁸ avendo come riferimento alcune precise famiglie di “profili dinamici”: i suoni impulsivi, i suoni percussione-risonanza, i suoni sostenuti.

Denis Smalley definisce questi tre tipi come “archetipi spettromorfologici” e ne dà questa descrizione articolata: il tipo impulsivo, definito “l'attacco solo”

[...] è un momentaneo impulso energetico. Due fasi temporali vengono fuse formandone una sola – c'è un improvviso inizio che è anche fine. Non abbiamo abbastanza tempo per avvertire un sensibile cambiamento nell'energia spettrale tanto il suono si muove velocemente verso la sua fine. Non c'è una fase di permanenza. L'attenzione viene focalizzata sull'energia dell'attacco. Un attacco percussivo, secco, o un suono staccato (senza risonanza) sono esempi rappresentativi³⁹.

il tipo percussione-risonanza (“attacco-decadimento”)

L'attacco viene prolungato da una risonanza. Sia la fase iniziale sia quella finale sono presenti, e ci può essere un accenno di permanenza se sentiamo che il suono viene prolungato in modo consistente prima di decadere. In questo archetipo è sufficiente un gesto iniziale per mettere in moto una spettromorfologia, dopo la quale il suono continua sino alla fine senza alcun intervento gestuale. Esempi di questo tipo sono il pizzicato degli archi oppure una campana.

il tipo sostenuto (“permanenza graduata”) in cui

[...] sono presenti tutte e tre le fasi. L'inizio parte gradualmente come in assolverenza, e termina, sempre gradualmente, come in dissolverenza. Tra le due fasi la nota viene sostenuta per un certo tempo. Esempi di questo tipo sono i suoni tenuti degli archi o degli strumenti a fiato, in cui è necessario un continuo impulso energetico (respiro o gesto) per sostenere e prolungare il suono. Questo è l'archetipo che richiede maggior intervento a causa della continua imposizione del gesto. È perciò il modello più aperto allo sviluppo di varianti.

³⁸ Si ricordi la ben nota definizione: “Si chiama oggetto sonoro ogni fenomeno ed evento sonoro percepito come un tutto coerente, ascoltato mediante un *ascolto ridotto* che lo consideri per sé stesso, indipendentemente dalla sua provenienza o dal suo significato” (Chion, op.cit., 1983). Cioè praticando un esercizio di astrazione dagli infiniti rimandi del segno sonoro e concentrandosi sulla sua morfologia.

³⁹ Smalley, D., op.cit, pp.134-135.

In principio sarà importante concentrarsi a produrre gli esempi di riferimento più “puri” di questi tipi, evitando le varianti che ne offuschino la chiarezza percettiva di oggetti sonori ed individuando, attraverso l'ascolto ripetuto, eventuali accidenti⁴⁰ o incidenti⁴¹.

Una volta costituito un catalogo sufficiente di questi materiali si passerà alla **seconda fase**: la manipolazione di un oggetto al fine di crearne altri.

Si tratta di utilizzare in primo luogo operazioni di scomposizione dei suoni originari e di “rimontaggio”: il giustapporre ad un suono il suo inverso a formare una figura tipo “delta”; la sostituzione dell'attacco di un suono percussione-risonanza con l'attacco di un altro suono percussione-risonanza o con un suono impulsivo; il mixaggio di due suoni del medesimo tipo o di tipi diversi; la dissolvenza incrociata tra un suono percussione-risonanza e l'inversione di un altro suono percussione-risonanza o un suono tenuto; il micromontaggio, consistente, in sostanza, nella granularizzazione “a mano” di un suono, scomponendolo in frammenti al di sotto dei 100 ms e ricomponendo i frammenti, processati con un adeguato inviluppo per addolcirne l'attacco e favorirne la continuità l'un l'altro⁴².

Si tratta, in secondo luogo, di trasformare i suoni originari (e poi quelli prodotti con le operazioni di scomposizione e rimontaggio) mediante trasformazioni dello spettro, della dinamica, dell'altezza ecc.. attraverso filtraggi, modifica dei profili dinamici, variazione della velocità di lettura dei suoni, pitch shifting, time stretching ecc...

⁴⁰ L'accidente è una sorta di perturbazione che si sovrappone al suono prodotto come se fosse un elemento estraneo che l'ascolto riconduce al comportamento del corpo sonoro: «ad esempio un piccolo choc accidentale alla fine di una lunga vibrazione di una corda o di un piatto» Chion, op.cit.1983 p.141-142.

⁴¹ «L'incidente è una perturbazione parassita “dovuta ad un difetto tecnico che si sovrappone e che non è desiderata nè percepita come una proprietà del suono». Esempio: cattivo incollaggio del nastro, “cloc” tecnico, distorsione, lesione nel disco, ecc.”

⁴² L'operazione in seguito sarà facilmente automatizzabile con qualunque software di sintesi ed elaborazione del suono.

Si tratta, infine, di imparare ad inserire i suoni prodotti nello spazio evitando di pensare in termini di “riverberazione”, intesa come operazione che semplicemente trasforma un suono di partenza in un suono “d'arrivo” generalmente più ricco; ma, invece, cercare di concepire quel processamento come “l'imposizione” di uno spazio al suono, trasformazione spesso “drammatica” che, contemporaneamente, trasforma, sì, il suono ma costruisce anche lo spazio nel quale il suono vive: lo spazio trasforma il suono ed il suono rivela lo spazio in cui esso si colloca, fino ad una idea necessaria di suono-spazio, entità nella quale i due elementi sono necessariamente intrecciati.

Obiettivo di tutte le operazioni sui suoni originariamente ripresi col microfono è, in questa fase, quello di praticare un virtuosismo dell'ascolto e, allo stesso tempo, di imparare a controllare le azioni fisiche e le realizzazioni elettroacustiche mediante una attività in studio mai fine a se stessa e tendente magari a sprofondare nella pratica - spesso guidata dagli occhi e dal feticismo tecnologico e non dall'udito- del “vediamo-cosa – posso – fare – con – questo – software - o- con – questa – macchina”; oppure del “questo suono mi piace, questo no”; ma, al contrario, sempre connessa ad una dimensione di coerenza percettiva, mai tecnicistica oppure limitata ad un dimensione di “gradevolezza” effimera.

In seguito si può affrontare la **terza fase** del percorso che ha come obiettivo la concatenazione orizzontale dei suoni già prodotti e passa attraverso la comparazione degli oggetti collocati in successione attraverso l'ascolto. La domanda da porsi è: come articolare un gruppo di oggetti nel tempo? quali elementi interni ai suoni rendere pertinenti al fine di creare “frasi”? La Musica Occidentale, ad eccezione di alcuni segmenti novecenteschi, connetteva i suoni prevalentemente attraverso il parametro dell'altezza le cui trascrizioni grafiche in partiture diventavano terreno delle più complesse articolazioni strutturali. L'acusmatica, invece, come si è già rilevato in precedenza, non opera più prevalentemente su di un sistema omogeneo di note ma ha a che fare con l'eterogeneità dichiarata degli oggetti sonori. Al di là, dunque, delle certezze del timbro strumentale inteso come carattere invariante che consente di

articolare serie di elementi variabili (essenzialmente altezze), nella composizione acusmatica

[...] gli studenti cominciano a cercare qualcosa che possa collegare musicalmente (non si dovrebbe dire percettivamente?) gli oggetti prodotti in precedenza, curando inoltre il profilo generale della loro sequenza, in altri termini il fraseggio. Queste concatenazioni possono trovare la loro giustificazione nelle corrispondenze possibili tra due suoni non appena essi ne analizzino i caratteri. Ad esempio, si può immaginare facilmente che due oggetti sonori possano succedersi con molta “naturalità” se il rimbalzo [rebond]⁴³ regolare dell'uno ed il vibrato del secondo hanno la stessa velocità. Due “andamenti” [“allures”] simili della velocità come punto comune, è un po' come nell'armonia tonale dove la concatenazione tra due accordi si stabilisce spesso a partire dalle note comuni... Si farà lo stesso ogni volta che ci si dedicherà a determinare quale criterio (come quelli, tra gli altri, descritti nel *Traité des objets musicaux*) possa essere condiviso tra due suoni che si desidera associare⁴⁴.

La seconda eredità: qualche cenno storico

Ma la ricerca di una “sintassi acusmatica” non si riduce all'approccio, pur formativo e produttivo, della composizione “a oggetti”. Anche dal punto di vista storico la centralità di questo metodo non implica, secondo la ricostruzione di Dufour

[...] che la musica concreta fosse, fino alla fine degli anni '60, solo una “musica di oggetti” senza altre risorse che il loop o il “collage” suono per suono per assicurare la progressione temporale⁴⁵.

Al contrario Guy Reibel, membro del Grm, prima assistente di Schaeffer e poi titolare della cattedra di Composizione Elettroacustica e di Ricerche Musicali presso il Conservatorio di Parigi, sottopose negli anni '70 a critica tutta la pratica di quel periodo considerandola limitativa delle potenzialità compositive. Scrive Reibel:

⁴³ Una sorta di ripetizione veloce del suono, come causata da uno “scoppio”, con possibile accelerazione progressiva degli “impatti” sonori successivi.

⁴⁴ Dufour, D., op.cit., 2015, p.117.

⁴⁵ Ivi, p.111.

[...] quello che Schaeffer trasmetteva agli studenti, era essenzialmente il suo Trattato degli Oggetti Musicali scritto nel 1966.

Questo trattato, vera bibbia dell'ascolto, non prendeva in considerazione, malgrado le sue immense qualità, tutto il versante creativo della musica. Oscillava costantemente tra il "sonoro" ed il "musicale", ma senza mai penetrare negli aspetti puramente creativi della musica.

Trattato su una "musica a posteriori" consentiva tutte le operazioni di decostruzione delle musiche esistenti, o tutte le possibili costruzioni di oggetti isolati. Ma, nel passaggio dal sonoro al musicale, la transizione dall'oggetto sonoro isolato alla cellula, al motivo, all'idea musicale, non diceva niente, non incitava a niente, non proponeva niente.

Opera appassionante e frustrante allo stesso tempo, che ben rifletteva le preoccupazioni di Schaeffer, più interessato alla riflessione di base sulla musica e l'oggetto musicale che alla composizione in sé, più interessato all'"ascoltare" [entendre] che al "fare"⁴⁶.

Reibel definì "ingombrante" la centralità dell'oggetto sonoro nel fare compositivo e sottolineò come esso fosse

Nozione molto comoda per ritagliare, nel continuum sonoro, le unità percettive e superare l'idea di nota della musica, inadatta ai suoni elettroacustici. Ma questo bel concetto così utile all'analisi, si rilevava paralizzante quando si trattava di passare da una collezione di oggetti, quale che essa fosse, ad un motivo musicale, quando si trattava di combinare tra loro oggetti per realizzare un frammento musicale. Comporre a partire dagli oggetti bloccava l'immaginazione, paralizzava l'invenzione, e conduceva, in generale, ad assemblaggi maldestri, semplicistici a confronto con la ricchezza degli oggetti che li componevano. Questo modo di operare, allo stesso tempo collage e bricolage, conduceva al risultato opposto da quello preconizzato da Schaeffer stesso che, cosciente della difficoltà, si guardava bene dal dare una minima traccia per guidare il lavoro degli studenti.

Per superare questi limiti Reibel propose di andare oltre l'oggetto costruendo - mediante performance che utilizzassero adeguati corpi sonori - sequenze di una certa lunghezza:

Ingrandire ed estendere l'oggetto, penetrare la sua materia, disegnare traiettorie col gesto, accompagnare le sue evoluzioni, ecco quale è la base di questa pedagogia della performance [sequence-jeu]. Pedagogia d'altronde conforme alla linea generale ispirata da Schaeffer con la volontà di associare il gesto all'ascolto, il corpo allo spirito⁴⁷.

⁴⁶ Reibel, G., *L'homme musicien Musique fondamentale et création musicale*, Édisud, 2000, p.337.

⁴⁷Ivi p.340.

Si ritorna, dunque, sul tema della necessità di “ritrovare lo strumento”⁴⁸. Lo strumento era stato definito come il dispositivo capace di produrre insiemi di oggetti sonori differenti che mantenessero una identità parzialmente comune, cioè la permanenza di una causa, sulla base della relazione fondamentale Permanenza-Variazione.

Il modello della relazione Permanenza/Variazione [...] è legato alla nascita stessa dello strumento che si trova all'origine di ogni musica. L'identità del timbro strumentale tra differenti suoni costituisce la *permanenza* che consente di praticare *variazioni* che mostrano le potenzialità di registro e di esecuzione [jeu] specifiche ad ogni strumento⁴⁹.

Tali variazioni investono, come è ovvio, in una dimensione “astratta” i registri dell'altezza, dell'intensità ecc. ed, in una dimensione “concreta”, tutto ciò che è permesso allo strumentista per affermare un suo personale “sound” (virtuosismo, colore, varietà di timbri).

TIMBRO, REGISTRI E POSSIBILITÀ ESECUTIVE (una permanenza di fronte a due variazioni) sono dunque i *tre criteri dell'analisi strumentale*, che saranno usati per formulare la critica degli strumenti esistenti, dei dispositivi sonori nuovi che si pretendono strumenti, ed infine delle tecniche che cercano di superare lo stadio strumentale della musica (musica concreta ed elettronica)⁵⁰.

A partire da queste considerazioni, apparentemente datate ma in realtà attualissime, la questione del corpo sonoro (meccanico, ibrido o “virtuale” cioè totalmente elettronico) assume una assoluta centralità ed, ancora con Chion,

La ricerca deve fare spazio ad una buona descrizione tecnologica dei corpi sonori, che porterà ad una generalizzazione della nozione di strumento di musica. Ma ciò che farà di questi corpi sonori dei veri strumenti non potrà essere che la definizione di nuovi registri (non importa quali) a partire dai quali si potrà sviluppare un discorso musicale e non solo creare effetti sonori⁵¹.

⁴⁸ Chion, op.cit.,1983, p.55.

⁴⁹ Ivi p.74.

⁵⁰ Ivi, p.53.

⁵¹ Ivi, p.55.

In un contesto attraversato da questa interessante tensione tra la nozione di oggetto sonoro e quella di corpo sonoro, tensione che porta ad un esame continuo circa la capacità del corpo di dominare la produzione dell'oggetto Dufour, allievo tra il 1974 ed il 1976 della classe di Schaeffer e Reibel, ha avuto, come talora accade, la possibilità di valutare con il dovuto distacco le divergenze tra i due docenti.

Da un lato, ancora oggi, egli non accetta le critiche di Reibel al metodo schaefferiano, ed alla sua supposta incapacità di stimolare la creatività degli studenti, considerandole sorprendenti

[...] se si ascoltano le opere composte al GRM e nel suo entourage sino alla metà degli anni '70. Allievo io stesso – continua Dufour- dal 1974 al 1976 (il corso durava allora solo due anni), ho imparato la composizione elettroacustica con Pierre Schaeffer e Guy Reibel sulla base di esercizi centrati solo sull'oggetto sonoro. Solo durante il mio secondo anno quest'ultimo introdusse la nozione di *sequence-jeu*⁵²;

e ridimensiona il pur importante ruolo della *sequence-jeu* in una nuova didattica tratteggiandone alcuni esiti storici:

Nel 1976-77, anno in cui io fui loro assistente [di Schaeffer e Reibel N.d.A.] al CNSMD, la *sequence-jeu* fu collocata al centro del dispositivo pedagogico, diventando un po' per volta l'unica base per l'apprendimento. Questo nuovo approccio, dalle virtù educative indiscusse, suscitò un interesse reale perchè restituiva un ruolo alla performance strumentale nell'esplorazione dei corpi sonori e apportava una migliore coscienza temporale fin dalla fase della registrazione. Ma, alla fine degli anni '70, l'entusiasmo di alcuni si trasformò in dogmatismo, per non dire fanatismo, facendo sprofondare la grande maggioranza degli studenti nel grigiore e nell'infertilità musicale. Malgrado il grande talento come insegnante di Guy Reibel, la pratica esclusiva della *sequence-jeu* a tutti i livelli della scrittura, dell'orchestrazione e della composizione, unita a svariati divieti come quelli relativi all'espressione drammatica, alla pulsazione regolare, ai suoni aneddotici o ai loop, finì col paralizzare numerosi giovani compositori ripiegati sui dettagli più minuti della loro performance e determinò la chiusura a metà degli anni '80 della classe di composizione elettroacustica del CNSMD.

Dall'altro Dufour eredita il lavoro di Reibel ed inserisce la *sequence-jeu* nel percorso

⁵² Dufour, p.112.

didattico, non in opposizione ma come integrazione della ricerca sull'oggetto sonoro.

La seconda eredità: verso la sequenza performativa “morfologica”

La **prima fase** del percorso verso la sequenza consiste in una vera e propria improvvisazione non idiomatica da realizzare con gli stessi corpi sonori usati precedentemente per produrre i suoni singoli (poi valutati come oggetti sonori); e con lo stesso tipo di rapporto del musicista con i corpi sonori, il microfono e la cuffia.

Un lavoro, in apparenza elementare ma, in effetti, molto complesso poichè si tratta di un vero e proprio esercizio di decondizionamento: si tratta di conseguire la capacità, attraverso la concentrazione, di produrre, “suonando” un corpo sonoro, una catena di eventi assolutamente varia, ricca, il più possibile scevra da ripetizioni, simmetrie, traiettorie troppo prevedibili. Il musicista sarà costretto a confrontarsi con gli schemi sedimentati nel suo vissuto: nei giovani soprattutto la tendenza, insita nella Popular Music, alla imposizione di un pattern governato dal BPM oppure l'utilizzo di stereotipi come continui rallentando o accelerando, crescendo o decrescendo ecc.

Non solo: tutto ciò va realizzato, nei limiti del possibile, operando sul corpo con la medesima tecnica “strumentale”. Se si è scelto di usare un martello ed una tavola come dispositivo, il martello va usato come percussore oppure come mezzo per strofinare la tavola e non in entrambi i modi come se, nel caso del violino, si distinguessero due strumenti diversi, uno le cui corde vanno sfregate, l'altro le cui corde vanno pizzicate: in effetti lo strofinio produce suoni continui, il pizzicato produce suoni impulsivi, il corpo sonoro sembra lo stesso ma in realtà i profili dinamici degli oggetti sono agli antipodi.

Le tecniche “strumentali” proposte - che possono essere usate, una alla volta per ogni sequenza - sono soffio, strofinio, percussione ed “elettricità”. Si tratta, come è evidente, delle modalità esecutive degli strumenti dell'orchestra, sottoinsieme

dell'insieme infinito delle cose del mondo che possono diventare, attraverso l'uso intenzionale, altrettanti corpi sonori. Il caso dell'elettricità è considerato a parte rispetto agli altri poiché dal punto di vista percettivo-cognitivo è quasi inevitabile che la forma “non naturale” dei suoni sia individuata al primo ascolto e quindi diventi il contrassegno dei suoni.

A questo punto si prospettano due strade, apparentemente molto diverse, ma segnate entrambe dalla necessità di una grande disciplina interiore: quella legata alla tradizione della scuola francese di Musica Concreta

Concepire per ogni sequenza un disegno, per quanto minimo sia, permette di immaginare come iniziare e come terminare. Ciò non lascia presagire nè la durata della sequenza nè i dettagli della sua progressione e nemmeno la forma esatta che essa prenderà una volta terminata. Si tratta esattamente dello stesso processo che si attiva quando desideriamo esprimere una idea mediante la parola: sappiamo quello che vogliamo dire, abbiamo in mente un insieme di argomenti, intuiamo quali siano le parole con cui cominceremo il nostro discorso e siamo certi di quello che emergerà alla fine, senza tuttavia sapere precisamente in quanto tempo accadrà il tutto. E ciononostante, tenendo conto del dispositivo (circostanza ed interlocutori) e della sue reazioni, destreggiandoci con la nostra più o meno grande ricchezza di vocabolario e di sintassi, operando continui aggiustamenti del nostro psichismo alla situazione, adattando i nostri movimenti corporei al discorso, ci lanciamo con fiducia in una "improvvisazione" nella quale la maggior parte delle parole “viene da sé”, in cui gli argomenti si combinano in tempo reale, in cui noi moduliamo velocità, intonazione ed intensità. Questo è lo stesso caso della sequenza performativa, di quello che può trasmettere e della sua realizzazione attraverso questa ricerca di equilibrio tra incertezza e determinazione, ascolto ed intenzione [...]⁵³

e quella legata all'approccio di John Cage in cui, diversamente dal precedente modello, attraverso l'intenzionalità disciplinata non si mira ad un equilibrio tra caso e scelta ma esattamente alla intenzionale ricerca del non intenzionale, allo squilibrio del risultato finale in direzione dell'aleatorio, della “scoperta”. Di scoperta si parla anche nella scuola francese, si tratta della trovata [trouvaille] che, almeno in un certo periodo storico, ha attratto molti tra i protagonisti della scena acusmatica al fine di esplorare l'inaudito per poi “ricollocarlo” in una dimensione “nota”, in uno schema formale

⁵³ D.Dufour op.cit., 2015, p.122.

intenzionale e cosciente⁵⁴. La scoperta per Cage, invece, non è un mezzo per estendere un vocabolario già ben definito ma fine stesso dell'esplorazione: per questo mentre nell'approccio della *sequence-jeu* si mira a conseguire un virtuosismo performativo (oltre che di ascolto) di natura quasi strumentale sui nuovi corpi sonori, meccanici o elettroacustici, al contrario nella dimensione cageana si punta essenzialmente alla scoperta di qualcosa che era totalmente imprevedibile in partenza ed il virtuosismo sta proprio nel tentativo di annichilire l'intenzionalità. Quindi, secondo Cage, conseguentemente, l'unico tipo di strumento su cui si può veramente improvvisare è quello che non si conosce minimamente, quello su cui i gesti del performer saranno tanto “goffi” quanto effettivamente spontanei ed incoscienti⁵⁵. Il risultato, registrato, di queste azioni può costituire indubbiamente un repertorio interessante di sequenze differenti da quelle programmate da Dufour. La contraddizione, come è ovvio, sorge quando si opererà con intenzionalità a scegliere quali utilizzare per proseguire l'azione compositiva, trasformando le esplorazioni in potenziali serbatoi di “trovate”: in Cage questo, infatti, non accade poichè egli privilegia la performance e diffida della fonografia, che blocca tutto il processo aleatorio, fissa il suono, consente che riemerga “l'ego” nel lavoro di rielaborazione dei suoni su supporto (a meno che anch'esso non sia reso non intenzionale...).

Dopo la prima messa a punto delle sequenze improvvisative si può passare ad una **seconda fase**, analoga a quella già considerata per gli oggetti sonori: partire da una sequenza per produrne altre mediante trasformazioni su base spettrale e temporale,

⁵⁴ Si tratta, in sostanza, di trovate fortuite oppure di strategie precise affinché le trovate possano emergere. Delalande, F., “Le strategie del compositore”, in *Le condotte musicali Comportamenti e motivazioni del fare ed ascoltare musica*, Clueb, 1993, p.142.

⁵⁵ “Io voglio trovare dei modi che consentano di scoprire qualcosa che ci è sconosciuta mentre si improvvisa: cioè nello stesso istante in cui si sta facendo qualcosa che non è stata scritta, o che è stata decisa in anticipo. La prima possibilità è quella di suonare uno strumento sul quale non si eserciti alcun controllo, o comunque un controllo di grado inferiore rispetto a quello cui siamo abituati” in Kostelanetz, R. (a cura di), *John Cage Lettera ad uno sconosciuto*, Socrates, 1996, p.302.

missaggi e montaggi.

La quantità di materiali prodotti, l'approfondimento delle potenzialità delle trasformazioni connesso sempre all'esercizio di un ascolto critico (il mai troppo raccomandabile andare e venire tra “fare e intendere”), la messa a punto di sequenze allo stesso tempo individuabili “in quanto tali”, cioè come delle unità, ma come unità che poggiano su un sostrato complesso prodotto di successive addizioni e manipolazioni; tutto ciò conduce in modo graduale e magari senza accorgersene in una dimensione compositiva. Certamente anche la “semplice” (?) messa a punto di un oggetto sonoro può essere considerata come una operazione compositiva ma risulta chiaro come l'aggregazione di più oggetti, sia nella forma della giustapposizione orizzontale di materiali precedentemente realizzati che nella forma delle sequenze performative, rappresenta il momento “sintattico” in senso stretto.

La terza eredità: verso la sequenza “aneddotica”

Il lavoro fin qui sviluppato è incentrato su suoni che, all'ascolto, presentano un interesse prettamente morfologico. Ma, con la registrazione, si può accedere anche ad un'altra categoria di suoni, quelli figurativi cioè tendenzialmente interpretati come indici di eventi extrasonori: il cigolare di una pesante porta di legno, ad esempio, può certamente essere valutato, con un ascolto ripetuto ed indirizzato allo scopo, nella sua dimensione morfologica di suono variato, per dirla con la tipologia di Schaeffer, cioè di glissando graduabile: Pierre Henry, non a caso, (in “Variations pour une porte et un soupir”, 1961) fa della porta un corpo sonoro memorabile in grado di giostrare tra la dimensione strumentale “astratta” del “quasi-contrabbasso” e quella referenziale di una componente tipica di una antica masseria.

Risulta innegabile, però, che, ad un primo impatto, quel suono evocherà spontaneamente negli ascoltatori l'interpretante “pesante porta di legno” nella rete dei

segni.

Si è già evocato, più volte, il tema “spinoso” dell'uso di suoni evocativi: dalla posizione critica di Schaeffer che, pur avendoli utilizzati nelle prime opere della Musica Concreta, propone di evitarne l'uso nella prospettiva di inquadrare l'arte acusmatica in una dimensione strettamente musicale e non “rumorista”; alla scelta opposta di Luc Ferrari di fare veri e propri “reportage sonori” artistici, che egli definiva ironicamente (alla volta di Schaeffer) “aneddotici”⁵⁶.

Il percorso didattico integrale che Dufour ha messo a punto non poteva ignorare il potere evocativo di sonorità che, proprio in quanto tradizionalmente estranee alla Musica, tendono ad essere considerate dagli ascoltatori in associazione con immagini, della vita quotidiana o dei generi artistici multimediali (come il cinema) in cui il rumorismo è parte integrante dell'effetto di immersione degli spettatori nelle vicende del film.

Anche in questo caso il percorso didattico si può articolare in più fasi: **la prima fase** riguarderà la ripresa “passiva” di paesaggi sonori da parte degli studenti in modo tale da fornire una “fonografia” chiara della situazione individuata; **una seconda fase**, invece, una pratica simulativa di tipo rumoristico (nel senso dei rumoristi cinematografici o radiofonici): provare a realizzare in studio sonorità evocative con mezzi “poveri” (le onde del mare nel lavandino....) e semplici elaborazioni del suono. **La terza fase** prevede un percorso di trasformazione, mixaggio e montaggio delle sequenze evocative tra loro con gli stessi mezzi già utilizzati per il trattamento degli oggetti sonori e delle sequenze morfologiche. Bisognerà considerare attentamente quanto la referenzialità di un suono sia mantenuta nelle trasformazioni, cioè da quale

⁵⁶ Era Schaeffer che aveva intodotto il termine “aneddoto” per definire la componente indicale del suono e quindi Ferrari, allontanandosi dal Grm, aveva autodefinito la sua opera “aneddotica” anche in modo ironico in relazione alle sue tensioni con Schaeffer. In proposito Caux, J., *Presque rien avec LUC FERRARI Entretiens Textes et autobiographies imaginaires de Luc Ferrari*, Main d'œuvre, 2002.

momento in poi, per esempio, il suono che evoca un cavallo che galoppa sia reso irriconoscibile, in quanto tale, da un processamento utilizzato e quanto si possa giocare su un effetto di soglia, così come si fa con la fotografia: entrare o uscire, quindi, da una situazione “riconoscibile”, evocativa, per entrare in una (o uscire da una) situazione morfologica.

La **quarta fase** prevede la costruzione di un rapporto tra sequenze evocative e sequenze “morfologiche” considerando la tendenza inevitabile, da parte degli ascoltatori, a considerare come diegetiche le sequenze evocative e come extradiegetiche quelle morfologiche. Naturalmente questa tendenza può essere abilmente sfruttata per creare effetti di straniamento dissociando il senso dei “commenti” da quello delle “azioni”; oppure effetti di rinforzo emotivo quando, al contrario, situazione evocata e “colonna sonora” si sommano dal punto di vista dell'effetto.

Per concludere

Il lavoro compositivo non si esaurisce, naturalmente, con il percorso che parte dall'accumulazione di materiali sonori - attraverso il lavoro sugli oggetti, sulle sequenze morfologiche e sulle sequenze aneddotiche. Il percorso verso la strutturazione finale dell'opera risulta essere di difficile formalizzazione anche se emerge spesso (sia pur sotto nuove sembianze) -nella complessa dialettica (presente in qualunque disciplina artistica) tra insegnamento e apprendimento di un “fare” apportatore di forma- l'antico dilemma che contrappose la “musica concreta” e la “musica elettronica” delle origini riaffiora sempre, anche se in forme diverse: approccio predittivo (schema a priori da realizzare) o approccio procedurale (continuo rapporto interattivo col suono che “suggerisce” la forma) ? O una integrazione tra i due?

Questo tema, così esteso e complesso, non può essere oggetto di considerazioni esaustive in questa sede. La polarità astratto-concreto non risiede, infatti, solo nelle arti ma all'interno di ogni personalità come conflitto tra una (per altro comprensibile) esigenza di “serena” progettualità a priori ed, al contrario, ogni apertura all'imprevisto (al mai provato, al mai visto, al mai udito) destabilizzante. Il rapporto con la composizione acusmatica, allora, si fa anche azione spirituale di interazione, comprensione ed autocomprensione⁵⁷, dei docenti e degli studenti, ben oltre la tristezza di un ambiente didattico-artistico oggi fortemente appiattito su di una mercificazione della prassi creativa che dimentica la natura sperimentale e radicale della ricerca sonora; ed adagiato in una sorta di mainstream legato all'uso di software “standard” di cui molti divengono inconsapevoli agenti di promozione e beta tester al servizio delle imprese. Software di certo non esteticamente “neutri”, così come non lo è nessuna tecnologia, e quindi tendenti a favorire la messa a punto di opere che, all'ascolto, si rivelano del tutto massificate, quasi seriali. Ma questo è un altro discorso.

Bibliografia

ARBO, A., "Qu'est-ce qu'un enregistrement veridique?" in Fragne, P-H., Lacombe, H., (sotto la direzione di), *Musique et enregistrement*, Presses Universitaires de Rennes, 2014;

BAYLE, F., *Musique acousmatique propositions... ..positions*, Ina-Buchet/Chastel, 1993;

BENJAMIN, W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, 1966;

⁵⁷ Dufour, D., op.cit., 2015, p.122.

- BYUNG-CHUL HAN**, *La scomparsa dei riti Una topologia del presente*, Nottetempo, 2021;
- CAUX, J.**, *Presque rien avec LUC FERRARI Entretiens Textes et autobiographies imaginaires de Luc Ferrari*, Main d'œuvre, 2002;
- CHION, M.**, *L'arte dei suoni fissati o la Musica concretamente*, Edizioni interculturali,
- CHION, M.**, *Musica, media, technologie*, Il Saggiatore, 1996;
- DELALANDE, F.**, "Le strategie del compositore", in *Le condotte musicali Comportamenti e motivazioni del fare ed ascoltare musica*, Clueb, 1993;
- DELALANDE, F.**, *Il Paradigma Elettroacustico in Enciclopedia della Musica*, Einaudi - Il Sole 24 ore, 2006;
- DI SCIPIO, A.**, *Circuiti del tempo. Un percorso storico-critico nella creatività elettroacustica e informatica*, LIM, 2021;
- DUFOUR, D.**, « Écrire, Composer, Créer » in Gayou, É , (a cura di) *Musique et Technologie*, Ina, 2015;
- EISENBERG, E.**, *L'angelo con il fonografo: musica, dischi e cultura da Aristotele a Zappa*, Instar Libri, 1997;
- KOSTELANETZ, R.** (a cura di), *John Cage Lettera ad uno sconosciuto*, Socrates, 1996;
- MC LUHAN, M.**, *Gli strumenti del comunicare*, Il Saggiatore, 1971;
- MURRAY SCHAFER, R.**, *Il paesaggio sonoro*, Ricordi-Lim, 1985;
- NATTIEZ, J.J.**, in *Musicologia generale e semiologia*, EdT, 1989;
- REIBEL, G.**, *L'homme musicien Musique fondamentale et création musicale*, Édisud, 2000;
- ROADS, C.**, *Composing electronic music A new aesthetic*, Oxford University Press, 2015;
- DALMONTE, R.** (a cura di) Luciano Berio, *Intervista sulla musica*, Laterza, 1981;
- SCHAEFFER, P.**, *A la recherche d'une musique concrète*, Seuil, 1952;
- SMALLEY, D.**, *La spettromorfologia: una spiegazione delle forme del suono in Musica/Realtà*, Lim, 1996, n.50.

**FIELD RECORDING COME RAPPRESENTAZIONE DEL MONDO
IL PROCESSO ARTISTICO NELLE REGISTRAZIONI SUL CAMPO****FIELD RECORDING AS A REPRESENTATION OF THE WORLD
THE ARTISTIC PROCESS IN FIELD RECORDINGS**

GIUSEPPE DI TARANTO; PAOLO MONTELLA

Abstract (IT): Un racconto, anche quando non ha un respiro poetico, è sempre una rappresentazione soggettiva del mondo. Inoltre, nel laboratorio elettroacustico, è possibile rappresentare sonicamente qualsiasi evento che si dà “naturalmente” senza attingere nulla dal suono della materia che lo compone. Di conseguenza, una rappresentazione del mondo sotto forma di arte sposta la realtà da un piano di assoluta integrità e aderenza con se stessa a un piano metaforico e simbolico. Seguendo questo motivo alla luce delle pratiche di Field Recording, questo articolo analizza il rituale delle registrazioni sul campo come un processo compiuto che ci costringe a variare all'infinito la rappresentazione discreta di una continua apparenza. Attraverso il registratore in quanto medium, siamo disposti a percepirla come un paradigma musicale che ne detta la sintassi, le connessioni e le funzioni strutturali. L'articolo introduce poi possibili sviluppi sul ruolo che il compositore elettroacustico svolge in questa poetica e sulle implicazioni politiche che derivano dal grado di aderenza alla realtà di questa specifica edificazione del mondo. Un processo di decostruzione del rapporto tra musica acusmatica e dispositivi tecnologici complessi in favore di una popolare bassa fedeltà, può rappresentare una scommessa importante che tange trasversalmente sia il piano estetico che quello politico.

Abstract (EN): Even when lacking a poetic breath, a narrative is always a subjective representation of the world. Furthermore, in the electroacoustic laboratory, it is possible to sonically represent any event that occurs "naturally," without drawing on the sound of the matter that composes it. Consequently, a representation of the world in the form of art shifts reality from a plane of absolute integrity and adherence to itself to a metaphorical and symbolic plane. In the context of Field Recording, this article analyzes the ritual of field recordings as a completed process that forces us to endlessly vary the discrete representation of a continuous appearance. Through the recorder as a medium, we are willing to perceive it as a musical paradigm that dictates its syntax, connections, and structural functions. The article also introduces possible developments on the role that the electroacoustic composer plays in this poethics and on the political implications that derive from the degree of adherence to the reality of this specific world construction. A process of deconstruction of the relationship between acousmatic music and complex technological devices in favor of low-fi can represent an important challenge that touches both the aesthetic and political plans.

Keywords: Field recording, representation, recording, electroacoustic, composing.

FIELD RECORDING COME RAPPRESENTAZIONE DEL MONDO IL PROCESSO ARTISTICO NELLE REGISTRAZIONI SUL CAMPO

GIUSEPPE DI TARANTO, PAOLO MONTELLA

Mondo, percezione e rappresentazione

*La poesia in senso generale può essere definita
come l'espressione dell'immaginazione¹*

C'è forse un motivo sotteso per cui il mare, un tramonto, i colori dell'alba diventano ogni volta nella voce di un poeta un canto nuovo che suscita il piacere dell'animo. Si potrebbe dire lo stesso dell'amore, cantato chissà quante volte dai mille versi di altrettanti mille poeti, eppure risonante. Proveremo a seguire questo motivo nel rapporto che lega insieme il mondo, la percezione di esso e la sua rappresentazione alla luce poi dell'esperienza maturata all'interno del campo del *field recording*.

Ogni artista, ma se vogliamo ogni uomo che fa un racconto di sé e del mondo che lo circonda, ha la necessità di rappresentarlo. Un racconto, anche quando non ha un respiro poetico, è sempre una rappresentazione soggettiva del mondo. Potremmo dire che il mondo agisce tramite la percezione sulla coscienza e lì lascia la sua impronta, che una volta interiorizzata viene restituita nella forma di una rappresentazione filtrata, mediata, di essa. Questo ci offre due importanti possibilità. La prima è che non è

¹ Shelley, P. B. (2020) «In difesa della poesia» *Poesia, rivista internazionale di cultura poetica*, numero 1, Crocetti Editore, cit. p. 5.

necessario il mare o il tramonto *hic et nunc* per farlo vedere, come allo stesso modo, possiamo rappresentare sonicamente un tuono, una porta che sbatte, un treno o qualsiasi evento che si dà “naturalmente”, senza usare nulla del tuono, del treno o del legno della porta. La seconda è che questa rappresentazione, filtrata, come abbiamo detto, dalla soggettività della coscienza, si offre non come mera realtà, ma come metafora o simbolo di essa, donandogli, innanzitutto comunicabilità universale, poi carattere nuovo, risonante e sciolto dal contesto originario. È come se l'uomo fosse uno strumento su cui agiscono una serie di impressioni esterne - ma anche interne - e da queste ne scaturisse una terza, come espressione della sua rappresentazione. «*Come un'arpa eolia percorsa da vento eternamente mutevole, che la muove con il suo moto a una melodia in perpetuo mutamento*»² producendo al contempo una sorta di armonizzazione attraverso una tensione interiore che punta alle impressioni scaturite. Questa tensione interna verso le impressioni è proprio tutto quel movimento di interazione, elaborazione e filtraggio che compie la coscienza con movimento e vita intrinseca rispetto allo stimolo esterno. Il risultato è la restituzione, come rappresentazione dell'intero processo, espressa nel linguaggio, o in qualsiasi altra forma espressiva. «*Il linguaggio e i gesti, assieme alle imitazioni plastiche o pittoriche, diventano l'immagine dell'effetto combinato di quegli oggetti*»³ [che si imprimo] e del modo in cui la coscienza li percepisce.

Ora, il processo che abbiamo descritto ci offre la possibilità di capire che una rappresentazione del mondo sotto forma di poesia, musica, pittura o altro, sposta la *realtà* da un piano di assoluta integrità e aderenza con se stessa a un piano metaforico e simbolico. Questo è un tratto importantissimo in ogni prodotto della coscienza

² Ibidem, cit. p. 5.

³ Ibidem, cit. p. 5.

umana, sia esso artistico, ma anche sociale, storico o culturale nel senso più generale del termine. Il simbolo è qualcosa che si avvicina molto a una dimensione archetipica e mitica che, potremmo dire, nell'infanzia della società è la forma più immediata di poesia.

Ciò che è rappresentazione del mondo, viene sempre espresso dall'uomo mediante miti e simboli, sia nelle religioni, sia nell'arte che nei sistemi di pensiero. L'essere umano è sempre vissuto attraverso di essi, la simbolizzazione dell'espressione linguistica, come adesione a un processo spontaneo a-razionale è una costante umana⁴.

Nei poeti, questa costante è solo ulteriormente mediata da una serie di altri strumenti quali la parola, il segno, la prosa o il ritmo ed elevata a un ulteriore livello di sublimazione. Questo fa sì che, in una fase di infanzia dell'umanità, ogni autore sia anche necessariamente un poeta - poiché la lingua stessa è poesia⁵ - ed essere poeta significa cogliere il vero e il bello e cioè il bene innato che esiste nel rapporto tra l'esistenza e la percezione, poi tra la percezione e l'espressione⁶. A un'altra età dell'uomo il linguaggio del poeta, pur allontanandosi da quella totale aderenza al vissuto che fa del linguaggio primordiale poesia, non trascurava la dimensione metaforica, anzi se la porta dietro come vera essenza della sua rappresentazione soggettiva del mondo, il *proprio* dire poetico.

Il loro linguaggio [dei poeti] è vitalmente metaforico, cioè sottolinea le relazioni fra cose fino ad allora incomprese e perpetua la loro comprensione finché le parole che le rappresentano diventano, nel tempo, simboli per parti o classi di pensieri invece di immagini di pensieri integre⁷.

⁴ Sicuteri, R. (1979) *Astrologia e mito, simboli e miti dello zodiaco nella psicologia del profondo*, Roma: Astrolabio Ubaldini, cit. p. 8.

⁵ Per Shelley la lingua originale è direttamente riferita all'impressione della fonte sulla coscienza. Il "dire" originario è sempre poetico nella misura in cui, rappresentando il mondo, lo edifica.

⁶ Shelley, P. B. (2020) «In difesa della poesia» *Poesia, rivista internazionale di cultura poetica*, numero 1, Crocetti Editore, cfr. p. 6.

⁷ Ibidem, cit. p. 6.

Field recording, percezione e rappresentazione

Abbiamo visto che nella rappresentazione del mondo, sia essa artistica o meno, avviene un'operazione di filtraggio che ci offre la possibilità di far vedere all'osservatore il mondo attraverso la serratura della nostra porta d'ingresso a esso. In questo processo si racchiude l'essenza dell'originalità di qualsiasi operazione poetica che è a questo punto una vera e propria edificazione del mondo. In questo senso non abbiamo la necessità di far aderire la realtà alla nostra rappresentazione di essa. Questa operazione avviene, praticamente in ogni tipo di creazione, dalla semplice canzone, al *Wozzeck* di Berg, che pure tratta di fatti storicamente attaccati a una realtà sociale e umana, ma che grazie all'arte del compositore può spostarsi su di un livello di rappresentazione, che non falsifica la veridicità storica e allo stesso tempo restituisce questa, in un'altra forma. Senza scomodare Berg, anche nella nostra esperienza personale abbiamo esperito questa caratteristica dell'attività creativa. In una canzone scritta anni fa, dal titolo *Transkei*⁸, abbiamo raccontato la storia di un migrante sudafricano, Jerry Masslo, scappato dall'apartheid negli anni '80. In questa narrazione, non abbiamo affatto avuto la necessità di aderire al soggetto raccontato. È una storia che passa attraverso il filtro della creatività, dell'immaginazione, della sensibilità, di altre narrazioni a riguardo ovvero di tutte le parti fisiche, spirituali e mentali messe in gioco. Dunque ne abbiamo fatto una rappresentazione. Se invece *Transkei* fosse stata, per assurdo, la voce stessa di Jerry Masslo? È possibile confrontare la mediazione del registratore - e del lavoro di ripresa - a tutto quel processo descritto fino a ora e così caratteristico della sensibilità e della coscienza dell'uomo?⁹ Le questioni messe in gioco fino a questo momento vertono proprio

⁸ La bestia Carenne (2014) *Catacatasc*, Napoli, Bulbart/Resisto.

⁹ Fino a questo momento abbiamo considerato le registrazioni sul campo come un processo neutro per questioni puramente speculative. Abbiamo infatti deciso di snellire questo aspetto per rendere più

attorno a queste domande, che potremmo sintetizzare in una sola: che rapporto ha il *field recording* con la realtà rappresentata?

La registrazione di un evento, in questo caso una registrazione di tipo sonoro, è già di per sé la rappresentazione di quell'evento e sembra avere un rapporto di aderenza con questo, molto più forte di qualsiasi altro tipo di rappresentazione. Questo porta il *field recording* a essere più vicino a qualcosa come la fotografia o il documentario, che a una rappresentazione teatrale. Dicendo ciò, non vogliamo assolutamente allontanare questo tipo di rappresentazioni - fotografica e documentaristica - dall'essere arte, al contrario, misurare la cifra di questa possibilità. Tornando alla storia di Masslo, per restituirla sciolta dal contesto di origine, abbiamo dovuto fare una serie di operazioni che hanno reso possibile la significazione di quella attraverso la forma canzone. E come abbiamo visto il processo che sottende a questo risultato, seppur abbastanza naturale e immediato per chi si cimenta in questioni di creatività, ha una serie di passaggi. Questi passaggi rendono possibile la trasposizione di quella storia da un piano di aderenza alla realtà ad uno di sublimazione a essa, operando una sorta di traduzione. Questa sublimazione-traduzione è ciò che nella capacità di un compositore fa di quella realtà qualcosa di artisticamente pregnante. Per quanto riguarda il *field recording*, potremmo dire, che si crea all'interno di questo processo, una sorta di cortocircuito che rende più difficile o quanto meno problematica questa traduzione e dunque la sua gravidanza artistica. È molto esaustivo a riguardo un passo de *L'arca dei suoni originari* di David Monacchi:

immediata questa parte dell'analisi. Ovviamente, il tecnico o il compositore opera già una mediazione in fase di ripresa: scegliendo il luogo dove registrare, posizionando i microfoni o selezionando i dispositivi da usare. Sono comunque tutti aspetti che aiutano a delineare il *field recording* come un operazione in sé "conclusa".

Le registrazioni che avevo riportato a casa erano talmente esuberanti che chiunque le ascoltasse si entusiasmava. Erano ritratti sonori vivi, ma soprattutto possedevano un potere di comunicazione fortissimo, facevano viaggiare l'immaginazione. I miei colleghi e amici musicisti rimasero tutti molto colpiti. Pensavo quello di cui ero convinto anche io: eravamo di fronte a una forma di suono organizzato, di musica. La constatazione, invece di confortarmi, mi gettò mano a mano, nei mesi successivi, in un dilemma: io, come compositore, come musicista, cosa ci dovevo fare con quelle registrazioni?¹⁰.

Di fronte a un materiale di questo tipo, il problema non si pone tanto in relazione alla possibilità di tradurlo all'interno di un lavoro compositivo, quanto in quello di decontestualizzarlo dalla sua origine, dato che il suo significato è precisamente auto-coincidente con se medesimo e di una pregnanza tale da sembrare strutturato. Si tratta di capire se esiste un significato che vada oltre la rappresentazione e una rappresentazione che vada oltre il significato, per chiarire in che misura questo lavoro possa avere un respiro al di là di se stesso.

A questo punto, il *field recording*, sembrerebbe essere già un lavoro concluso all'atto della registrazione, addirittura senza neppure il bisogno di un montaggio. Un'esperienza complessa che vive delle sue ritualità, di un profilo tecnico specializzato, di soddisfazioni paragonabili a quelle della creazione artistica. Ora, ribaltando questa osservazione, potremmo anche dire il contrario. Proprio nella misura in cui questa tecnica sembra condurre immediatamente a un lavoro concluso, ha in sé una portata non esaustiva. Estremizzando i poli potremmo sfruttare questa apparente vocazione all'essere concluso come capacità di non essere esaustivo e cioè di presentarsi come materiale tematico da portare alle estreme conseguenze della variazione continua, della elaborazione motivica, dello sviluppo, della manipolazione elettroacustica, delle forme e delle tecniche musicali *tout court*. Se vogliamo, infatti, anche un profilo melodico costruito con maestria è qualcosa di concluso, che proprio

¹⁰ Monacchi, D. (2019) *L'arca dei suoni originari*, Milano: Mondadori, cit. p. 93.

nella forma della variazione continua, ad esempio, trova il germe autogenerativo.

L'arte dei suoni fissati di Chion

Michel Chion si pone da subito critico nei confronti del primato della fonte sonora rispetto alla natura della musica concreta. Nel testo *L'arte dei suoni fissati* leggiamo, «*il malinteso in questione è quello di definire questa musica secondo delle fonti sonore e non secondo la sua natura: quella di un'arte dei suoni fissati*»¹¹. Questa dichiarazione è a nostro avviso importante per due motivi. Innanzitutto definisce da subito e in maniera chiara la posizione di Chion rispetto a tutta una tradizione che vede nella musica concreta un collage di elementi preesistenti. Definizione utilizzata da Pierre Schaeffer e responsabile, contro il suo volere, di una serie di malintesi e di fraintendimenti sulla natura e sulla definizione della musica concreta. In secondo luogo, ed è questo un tratto importante nella nostra indagine, definisce una precipua esigenza di Chion, un'esigenza di carattere fondativo¹². Che la novità assoluta della musica concreta, per Chion - contro tutti i malintesi - non si collochi nella *fonte*, ma nel fatto che il suono stesso è registrato, offre al compositore la possibilità di fondare questa musica rispetto alla sua natura e non a partire da suoni trovati o *cacciati*. Così facendo la musica concreta non si riduce a un rinnovamento della libreria a disposizione del compositore ma si libera alla luce delle potenzialità di suoni incisi su un supporto. Nel compiere questa operazione, Chion sposta l'ago della bilancia dall'origine fisica del suono al nastro. Questo spostamento risulta essere di primaria

¹¹ Chion, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma: Edizioni Interculturali, cit. p. 26.

¹² A riprova del carattere fondativo, Chion si pone più volte la questione della definizione del genere e cioè quella di nominare questa musica in un modo e non in un altro.

importanza poiché connota esteticamente l'azione del compositore e manifesta una seconda esigenza di Chion, in questo caso di carattere estetico.

Questa seconda esigenza, che è contigua a quella fondativa, nasce dal bisogno di legittimare con fermezza un'estetica del suono che è aggrappata a se stessa e non ha bisogno di essere appoggiata a una realtà esterna o altra rispetto a sé. Ecco perché Chion afferma che non sono molti i suoni che raccontano qualcosa della loro vera origine ed ecco perché parla di *cacciatore di suoni* in senso critico. Non è raro, in analisi, ritenere poco rilevante dove, come, quando o perché quel suono sia stato raccolto, ma la sua collocazione e manipolazione all'interno di una forma. Nel caso di Chion, addirittura, questa liberazione avviene prima del processo di manipolazione, quando dice che la fonofissazione è anche ragione della perdita del legame tra il suono registrato e la sua origine. L'errore del compositore, secondo Chion, infatti, è quello di ricercare, narrare e descrivere quella origine a tutti i costi e non riuscire a separare l'ambito di una musica "aneddotica" da una "non narrativa". La difficoltà è quella di non riuscire a emanciparsi dal legame causale con la fonte o perlomeno di situarla su di un altro piano. Sciogliendo quest nodo si guadagna quella libertà necessaria a ogni artista di restituire e rappresentare soggettivamente o anche di manipolare liberamente il suono concentrandosi sulla forma, la dinamica e la materialità di un fenomeno sonoro in modo da generare realtà così rese a sé stanti¹³.

Ora, alla luce di questa posizione, come si collocano le pratiche di *field recording* che sembrano avere con la realtà un rapporto di aderenza così importante? Troviamo la risposta a questa domanda in un cambiamento di paradigma. Se la necessità di Chion

¹³ Chion, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma; Edizioni Interculturali, cfr. pp. 49-50.

è di carattere fondativo ed estetico, nel caso della *registrazione sul campo* l'esigenza si sposta all'interno di un piano che potremmo definire di *orizzonte di senso*. Non si pone qui un'istanza estetica o fondativa, ma ci si riferisce alla *fonte* come *orizzonte di senso*. Non è un materiale sonoro come *oggetto*, ma un campo, un contesto, un ambiente, uno spazio. Nella stessa locuzione di *field recording*, "field" è esattamente il campo di cui stiamo parlando. Dunque il problema non è più la *fonte* in quanto origine del suono, ma la *fonte* in quanto *orizzonte di senso*, riferendoci a questa parola rispetto alla sua fisionomia non solo estetica ma anche etica, pratica, politica, materiale. Così ci si spalanca dinnanzi tutto un orizzonte di senso.

Il campo dunque chiede al compositore di essere considerato, il *field recordist* ha la necessità di confrontarsi con il campo per esperire il fenomeno.

[...] ho fatto ricorso a un altro concetto preso a prestito dalla percezione visiva: il rapporto figura/sfondo. [...] la figura è il punto focale dell'interesse, mentre lo sfondo è il contesto, l'inquadramento generale. A questi due primi termini se ne aggiunse successivamente un terzo, il campo, per indicare il luogo in cui si svolge l'osservazione. È stata la fenomenologia a sottolineare che quanto viene percepito come figura e quanto viene percepito come sfondo è determinato, nella maggior parte dei casi, dal campo e dal rapporto che intercorre tra campo e soggetto¹⁴.

Discriminare un suono all'interno del campo comporta quindi grosse difficoltà di natura non solo tecnica e tecnologica ma anche concettuale, se è proprio il rapporto tra soggetto e campo a determinare il focus su un fenomeno acustico.

Del resto, potremmo aggiungere, che lo spazio si manifesta sempre attraverso una sua caratteristica intrinseca e primaria, la riverberazione, anche in luoghi deputati neutri dalla produzione musicale. Lo studio di registrazione, ad esempio, dice moltissimo di

¹⁴ Schafer, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM, cit pag 212.

sé in termini di riflessioni, ampiezza, profondità, trattamento acustico. Insomma sembra essere impossibile - almeno all'interno di questo laboratorio elettroacustico - escludere il *campo* nella ripresa di un suono.

Il luogo

Alla luce di queste riflessioni, proviamo dunque a esaminare alcuni termini del discorso portato avanti fin qui. Primo fra tutti il paradigma secondo cui nell'esperienza di *registrazione sul campo*, ci si trova davanti un diverso profilo del concetto di *fonte*, non più - o non solo - in quanto origine del suono, ma in quanto orizzonte di senso. L'orizzonte di senso che ci restituisce la registrazione sul campo è un ambiente, un contesto, uno spazio. È molto comune trovare all'interno delle note di programma di opere acustiche realizzate a partire da materiale di campo, delle indicazioni in merito al luogo delle registrazioni e non è raro che ciò avvenga già all'interno degli stessi titoli: *La sera di Benevento*, Barry Truax; *Kits Beach Soundwalk*, Hildegard Westerkamp; *Urban Melt in Park Palais Meran*, Natasha Barrett; *Wild Track/Ulan Bator*, Charo Calvo. Anche in alcuni lavori di Eric La Casa, artista del suono che si occupa nella sua produzione di *field recording*, ritroviamo questa tendenza. Prendiamo per esempio *Zones Portuaires* album del 2013. La dichiarazione è esplicita, stiamo appunto parlando di zone portuali. Un altro lavoro del 2019 *Friche Transition* allude a spazi deserti e desolati e ancora *Home:Handover* porta in sé la parola casa.

Ora, lungi dal prendere queste dichiarazioni come misura esatta e comprovata del fatto che sia necessario esplicitare il contesto, il campo o l'ambiente per collocare all'interno di un orizzonte di senso lavori di questo tipo, è altresì significativo il bisogno di dichiarare da subito, addirittura nel titolo, il luogo in cui ci si muove. Il luogo è in questo caso, proprio un orizzonte di senso, ma non lo è nella sua accezione fisico-geografica o almeno non solo in questa. Per onestà intellettuale, in verità,

dovremmo chiedere all'autore stesso quale contenuto abbia dato alla parola "zona", ma è chiaro che il bisogno di definire il campo è un modo di collocarsi all'interno di un orizzonte di senso. Per coglierne il motivo, pensiamo alla derivazione greca della parola luogo. In greco luogo si dice "Topos" e il topos non indica, nemmeno nella sua assimilazione all'interno del nostro linguaggio comune, un luogo che sia solo fisico. Quello che la parola topos indica è qualcosa di simile proprio a questo nostro orizzonte di senso.

Per definire ulteriormente il piano semantico in cui ci stiamo muovendo, possiamo anche citare le prime righe della nota biografica che si legge sul sito web ufficiale di La Casa: «*Je sonde dans le quotidien la puissance phénoménologique du réel*». Ipotizzando che sia curato da lui o comunque sottoposto alla sua attenzione, è curioso vedere come l'autore descrivendosi in una semplice biografia, ci dica già molto di più rispetto alla sua pratica. Parla, in effetti, di potenza fenomenologica del reale e quindi di una sorta di fenomenologia della realtà.

Il primato dell'apparenza

Da questa breve precisazione sul concetto di topos in quanto orizzonte di senso, ci siamo tenuti quella dichiarazione così precisa di Eric La Casa, che definendo la sua pratica dice di sondare nel quotidiano la potenza fenomenologica del reale. Una frase che ha certamente una sua carica suggestiva e che ci offre la possibilità di confrontarci con questa parola - meglio dire con questo concetto - così ampiamente utilizzata nell'ambito musicale e soprattutto in quello della musica concreta: fenomenologico.

Per l'eredità e la pregnanza filosofica che si porta dietro il termine fenomenologia, è importante delimitarlo all'interno di una griglia di significato che lo faccia aderire

meglio all'uso che se ne fa nel linguaggio musicale e, in primis, proprio in ambito concreto. Per meglio allinearci a questo significato, possiamo già da subito sfoltirlo, concedendoci la possibilità di non parlare di *fenomenologico*, ma di *fenomenico*. In effetti, avremmo potuto chiamare questa sezione “la natura fenomenica del mondo”, prendendo in prestito questo titolo da quello utilizzato da Hannah Arendt nel primo capitolo di un suo libro memorabile sulla natura della vita spirituale. Per alleggerire il compito, abbiamo preferito “il primato dell'apparenza”, ma proprio Hannah Arendt ci farà da guida in questa breve riflessione sul significato di fenomenico.

Il mondo in cui gli uomini nascono contiene molte cose, naturali e artificiali, vive e morte, caduche ed eterne, che hanno tutte in comune il fatto di apparire, e sono quindi destinate a essere viste, udite, toccate, gustate e odorate, ad essere percepite da creature senzienti munite degli appropriati organi di senso¹⁵.

Già da questo incipit si fa chiarezza su cosa è fenomenico e cosa sia un fenomeno. Esiste una realtà che appare e qualcuno che la percepisce. Noi stessi siamo contemporaneamente nel mondo e del mondo in virtù del fatto di essere soggetti e oggetti che percepiscono e sono percepiti. Possiamo dunque dire in modo semplice, senza complicarci la vita con un linguaggio oscuro, che un fenomeno è ciò che appare - niente di più e niente di meno - e che tutto questo schema si tiene sul fatto che noi siamo costitutivamente degli esseri ricettivi. Questo è un fatto importante da tenere come punto fermo, soprattutto in questo nostro contesto. Possiamo discernere mille accezioni della parola fenomeno ma qui e nella maggior parte delle discussioni in ambito musicale, è bene tenersi questo semplice e chiaro significato. La parola fenomeno, che compone sia il concetto di fenomenico, che quello di fenomenologia, ha a che fare con ciò che appare e qualcuno che percepisce. Questo schema è così

¹⁵ Arendt, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino, cit. p. 99.

importante, che la stessa parola “apparenza” perderebbe di senso se non esistessero degli esseri ricettivi capaci di interagire ed agire con ciò che non semplicemente c’è ma ci appare ed è destinato ad essere percepito.¹⁶

Ora, il fatto di essere nel mondo e del mondo, insieme alla strettissima correlazione tra ciò che è percepito e chi percepisce, fa della realtà una sorta di palcoscenico e di tutta questa intima rete di relazioni un vero e proprio spettacolo. Soprattutto lega nel discorso della Arendt, “Essere e Apparire”¹⁷. «*In questo mondo in cui facciamo ingresso aparendo da nessun luogo e dal quale scompariamo verso nessun luogo, Essere e Apparire coincidono*»¹⁸. Questo proprio in virtù del fatto che nel mondo le cose, meglio dire la materia - sia essa inanimata, naturale, artificiale, mutevole o immutabile - dipende nel suo stesso essere, nel suo stesso apparire, dalla presenza di creature viventi. Al mondo non c’è nulla e nessuno il cui essere non presupponga uno spettatore. Niente di quello che è, nella misura in cui ci appare, esiste singolarmente e questo significa appunto che ciò che è, è fatto per essere percepito da qualcuno.

Viene a questo punto naturale domandarsi dove ci conduca questo discorso sulla coincidenza tra Essere e Apparire e quale contenuto aggiunga alla nostra analisi. Tralasciando, naturalmente, questioni più profondamente filosofiche relative alla consapevolezza di sé rispetto all’alterità e alla definizione di realtà della realtà riguardo alla coscienza che ognuno ha di sé¹⁹, possiamo ricavare molteplici elementi

¹⁶ Ibidem, cfr. p. 100.

¹⁷ Su questo tema di Essere e Apparire si rimanda, per completezza, alla lettura del testo in questione, *La vita della mente*, che nel discorso dell’autrice prosegue a partire dalla vecchia dicotomia metafisica dei due mondi di (vero) essere e (mera) apparenza.

¹⁸ Ibidem, cit. p. 99.

¹⁹ Il discorso della Arendt, prosegue sostenendo che in un mondo in cui ci sono esseri senzienti cui le cose appaiono, e sono a loro volta soggetti e oggetti che percepiscono e sono percepiti, questi, in quanto esseri ricettivi, divengono ognuno il garante dell’altro. Che i soggetti non siano meno oggettivi di una pietra, implica che non ci sia soggetto che non sia insieme un oggetto e appaia come tale a qualcun altro

utili al nostro discorso, nel tentativo di circoscriverlo all'ambito musicale e quindi al suono in quanto fenomeno. Abbiamo riscontrato un primato dell'apparenza in un mondo che esibisce costantemente la sua natura fenomenica e al quale non sfugge il suono in quanto fenomeno, catturato o percepito. Il mondo, dunque, è la fonte di tutti quei fenomeni che noi percepiamo o catturiamo. Dicendo ciò, però, rischiamo di creare solo una sorta di tautologia e non apportare molto di nuovo al nostro discorso. Per provare a dire diversamente, dovremmo forse sostenere che il mondo, anziché essere la fonte di tutti i fenomeni, è il fenomeno stesso, ma a questo punto abbiamo nuovamente bisogno della nostra guida filosofica. Hannah Arendt, infatti, riporta un'affermazione molto significativa di Merleau-Ponty: «*Non si può fuggire l'essere se non nell'essere*», che detta altrimenti può diventare, «non si può fuggire l'apparenza se non nell'apparenza»²⁰ e che ricondotta al nostro ambito musicale diventa, «non si può fuggire la fonte se non nella fonte». Se il suono è un evento del mondo in quanto fenomeno, il mondo è la fonte del suono.

Fisica e metafisica della fonte

Con queste riflessioni ritorniamo direttamente alla questione centrale che ci ha condotti fin qui e che ha suscitato diversi spunti di analisi, il problema della fonte. La fonte è così importante nel discorso che stiamo affrontando poiché, interrogarsi intorno alla localizzazione del suono, apre scenari più intimi riguardanti la sua natura. Un'analisi filosofica del suono, può fare riferimento a diverse prospettive, che

che diviene garante della sua realtà oggettiva. Ci si chiede poi se ciò che abitualmente chiamiamo coscienza - il fatto che si abbia consapevolezza di sé - e in un certo modo si possa apparire a se stessi, sia sufficiente a garantire anche la realtà della realtà. Per approfondire e chiarire questi temi si rimanda al testo di riferimento, *La vita della mente*.

²⁰ Arendt, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino, cit. p. 103.

collocano il suono da qualche parte oppure al contrario, in via revisionista, in nessun luogo. In ogni caso, la domanda relativa alla localizzazione del suono aiuta a dirimere questioni filosofiche intorno alla sua natura metafisica e alla sua relazione con la fonte sonora. Seguendo brevemente questo discorso, localizzando il suono laddove sono le fonti sonore, possiamo identificarlo con le fonti stesse; localizzato nell'aria - e quindi nello spazio che separa l'ascoltatore dalle fonti - lo possiamo identificare con le onde sonore che si propagano nel mezzo; oppure pensando che il suono sia nella nostra testa, possiamo concludere che esso sia un'entità soggettiva, molto più vicina ad una sensazione²¹.

A pensarci bene, lo stesso problema della fonte, essendo così intimamente legato alla natura del suono, caratterizza inevitabilmente anche la natura della musica. Così abbiamo citato Chion: «*il malinteso in questione è quello di definire questa musica secondo delle fonti sonore e non secondo la sua natura: quella di un'arte dei suoni fissati*»²². Considerando gli spunti riflessivi che ci ha offerto l'analisi della Arendt sulla natura fenomenica del mondo e sulla coincidenza tra Essere e Apparire, quello che Chion vuole fare, per i motivi che abbiamo analizzato in precedenza è proprio fuggire la fonte. Questo ci ha portati, parlando della registrazione sul campo, a riferirci alla fonte in quanto orizzonte di senso. Non più, dunque, la fonte in quanto mera origine del suono ma in quanto oggetto, campo, contesto, ambiente, spazio e se vogliamo, mondo. Il mondo in quanto fenomeno rappresenta la fonte in quanto orizzonte di senso. Al di là del suo carattere suggestivo, dire che il suono è un evento del mondo in quanto fenomeno - e che di conseguenza il mondo stesso viene a

²¹ Di Bona, E.; Santarcangelo, V. (2018) *Il Suono, L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano: Raffaello Cortina Editore, cfr. pp 73, 74.

²² Chion, M. (2004) *L'arte dei suoni fissati o la musica concretamente*, Roma: Edizioni Interculturali, cit. p. 26.

coincidere con il fenomeno, dunque è la fonte del suono - non vuole essere una conclusione esaustiva, ma la possibilità di considerare la fonte sonora non solo come origine del suono, ma anche come campo. Così facendo, il mondo è considerato come un orizzonte di senso e da questa prospettiva ci riconduce alla possibilità di fuggire la fonte nella fonte o il suono nel suono.

Il fenomeno e la sua rappresentazione nel processo artistico

Dall'analisi scaturita a partire dal concetto di fenomeno, che abbiamo visto avere a che fare con qualcosa che appare e qualcuno che la percepisce in un intimo reticolo di connessioni legato all'essere, ne viene fuori un'immagine oggettiva della realtà. Abbiamo detto che siccome gli esseri senzienti a cui le cose appaiono sono a loro volta essi stessi apparenze destinate ed atte a vedere e a essere vedute, udire ed essere udite, essi non sono mai semplicemente solo soggetti e dunque non sono meno oggettivi di una pietra²³. Questa immagine oggettiva della realtà, che ne è venuta fuori, ci offre la possibilità di esaminare due questioni importanti. Innanzitutto, collocare meglio il significato del termine apparenza nel discorso affrontato da Arendt e in secondo luogo, considerare il problema del fenomeno all'interno del processo di rappresentazione artistica connesso alle pratiche di *field recording*.

Partiamo dal concetto di apparenza e diciamo subito che:

apparire significa sempre parere agli altri e questo parere varia secondo il punto di vista e la prospettiva degli spettatori. In altre parole, ogni cosa che appare, in virtù del suo apparire, acquisisce una sorta di travestimento che può in verità, benché non necessariamente,

²³ Arendt, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino, cft. p. 99.

*dissimularla o deformarla*²⁴.

Questa precisazione assume un'importanza rilevante, sia per chiarire meglio il rapporto di coincidenza tra Essere e Apparire, sia per inserire il fenomeno all'interno di un processo soggettivo di rappresentazione. Arendt, con una riflessione molto acuta, distingue il concetto di apparire da quello di parere. C'è una differenza sottile tra le due parole che misura proprio il rapporto con l'essere delle cose. Nel linguaggio comune siamo abituati a considerare ciò che appare diverso da ciò che è e l'apparenza delle cose lontana dall'essere delle cose. Nel far coincidere Essere e Apparenza, questo significato comune dei termini, sembra stridere ma non se consideriamo che ciò che *appare* non è ciò che *pare*. Detto altrimenti, l'apparenza è la manifestazione, è l'evento, l'epifania di una cosa o di una realtà, è dunque come essa si manifesta a chi la percepisce. Questa realtà può parere, sembrare altro a seconda del punto di vista e della prospettiva dello spettatore. Abbiamo così sciolto un nodo fondamentale che oltre a chiarire il significato della coincidenza tra Essere e Apparire, ci restituisce anche una dimensione soggettiva della realtà. Per capirci meglio, possiamo fare un esempio comune alla nostra esperienza della percezione del mondo che ci circonda. Il mondo ci appare nel modo di un "mi-pare", secondo le prospettive particolari determinate dall'ubicazione nel mondo o dalle particolari caratteristiche degli organi di percezione. Questo *modo* può condurre da un lato all'errore che però posso correggere cambiando la mia posizione o rafforzando gli organi di percezione impiegando l'immaginazione per tenere conto di prospettive ulteriori o impiegando strumenti appropriati. Dall'altro, lo stesso *modo*, genera autentiche parvenze, che sono apparenze ingannevoli che non posso correggere per via della mia ubicazione

²⁴ Ibidem, cit. p. 102.

permanente sulla terra²⁵. La più semplice e comune è il movimento del sole, il suo sorgere al mattino e il suo tramontare alla sera. Il sole, dal nostro inamovibile punto di vista sulla terra, pare muoversi intorno a noi anche se al contrario è la terra a fare i suoi giri attorno ad esso²⁶. Considerando questo esempio, potremmo dire che l'apparenza è il manifestarsi di questo evento, di questo fenomeno. Noi in effetti percepiamo questa immagine che il sole ruota attorno alla terra. Questa manifestazione, fenomeno, non corrisponde però alla verità per via del nostro punto di vista che ce lo fa sembrare così, anche se così non è. In ambito acustico, questa discrepanza tra ciò che pare e ciò che è, la si può esperire quotidianamente camminando nel traffico cittadino. Nel frastuono metropolitano ci capita spesso di ascoltare la sirena di un mezzo di soccorso e percepire una differenza nel tono emesso nel suo avvicinarsi e poi allontanarsi rispetto al nostro punto di ascolto. Questo fenomeno fisico, viene definito "effetto Doppler" e consiste proprio in un cambiamento apparente rispetto al valore originario della frequenza o della lunghezza d'onda percepita da un osservatore raggiunto da un'onda emessa da una sorgente che si trova in movimento rispetto ad esso. La frequenza del suono emesso alla sorgente non cambia, ma modula nella percezione dell'ascoltatore.

Con questi esempi, ci rivolgiamo ora alla seconda questione scaturita dall'analisi sul fenomeno. Per assumere valore all'interno del nostro discorso, il fenomeno non va inteso solo sul piano analitico. Il piano dell'analisi speculativa a carattere filosofico e scientifico, ci dà la possibilità di osservare i concetti come se fossimo all'interno di un laboratorio e di comprenderli nella maniera più chiara possibile al di fuori delle

²⁵ Ibidem, cfr. p. 120.

²⁶ Per una più precisa comprensione e disamina dei concetti esposti in questo contesto, si rimanda alle distinzioni analizzate nel testo "La vita della mente" tra "apparenze autentiche" e "apparenze inautentiche" e tra "parvenze autentiche" e "parvenze inautentiche", cfr da p. 107 a p.122.

innumerevoli variabili in gioco, ma l'ambito in cui ci stiamo muovendo è quello artistico e creativo. Questo ci impone di collocare il fenomeno all'interno di quel processo di rappresentazione che sposta la realtà da un livello di mera oggettività ad uno di sublimazione all'interno del processo artistico. Per fare ciò, dobbiamo brevemente riprendere alcune questioni affrontate in precedenza, prima fra tutte la domanda iniziale. Che rapporto ha il *field recording* con la realtà rappresentata?

Si è detto che nella rappresentazione del mondo, espressa artisticamente, avviene un'operazione di filtraggio che ci dà la possibilità di far vedere all'osservatore il mondo attraverso la serratura della nostra porta d'ingresso a esso. Per fare questa operazione non abbiamo bisogno necessariamente di aderire al soggetto in maniera rigorosa. Ne diamo una nostra rappresentazione, mediata dalle personali peculiarità linguistiche, culturali, dai libri che abbiamo letto, dalle storie che abbiamo ascoltato, dalle esperienze che abbiamo vissuto. Insomma, da tutto quell'universo che ci caratterizza in quanto soggettività. Questa soggettività rappresenta uno dei nuclei di fondo dell'originalità dell'arte. Abbiamo poi riflettuto sulle pratiche di *field recording*, osservando come queste ci conducono all'interno di un orizzonte di senso in cui la fonte sonora va considerata come campo, spazio o paesaggio sonoro e non solo in quanto origine del suono. Attraverso il confronto con il pensiero di Chion, abbiamo riflettuto su quanto la pratica di registrazione sul campo sia aderente alla realtà come sua fonte e di come conservi un rapporto di aderenza con essa molto più forte di qualsiasi altro tipo di rappresentazione. A questo punto ci siamo chiesti come sia possibile rendere tutti quei passaggi che ci consentono di trasporre una storia dal piano dell'aderenza alla realtà a quello della sublimazione a essa nell'ambito del *field recording*, dove questa realtà/campo è così intimamente legata al punto da essere già di per sé rappresentazione di un evento.

Il nucleo di fondo delle possibili risposte a tutte queste domande è eterogeneo e multiforme e si va a innestare all'interno del più vasto ambito delle forme e delle tecniche musicali, quali la variazione continua, l'elaborazione motivica, il montaggio sonoro, il filtraggio, il morphing, la manipolazione elettroacustica in generale. Proprio nella misura in cui le registrazioni di campo sembrano essere già un lavoro concluso, hanno in sé una portata non esaustiva che gli consente di essere elaborate secondo le più svariate forme e tecniche a disposizione del compositore. Riconducendo tutto questo discorso alle riflessioni intorno al fenomeno come mondo e al mondo come fonte del suono in senso ampio, possiamo provare a sciogliere la questione di come collocare il fenomeno all'interno del processo di rappresentazione artistica con un'ulteriore operazione mentale. In effetti, sembra essersi creata una sorta di distanza tra l'analisi del fenomeno - che si è costituito come realtà oggettiva²⁷ a partire dal pensiero della Arendt - e il fatto che esso ci interessi in quanto processo di rappresentazione artistica. Detto altrimenti, il fenomeno collocato all'interno della creatività artistica, deve essere portato a rappresentazione e dunque diventare una rappresentazione della realtà - e non già la mera realtà - e questo tenuto conto le difficoltà che le pratiche di *field recording* impongono per la loro aderenza alla realtà stessa. Con un piccolo sforzo di astrazione, potremmo dire che il mondo, che è la nostra fonte primaria, o il fenomeno come orizzonte di senso, si offre a noi come un tema. Tema, che per connotare concettualmente potremmo anche definire "meta-tema" o "macro-tema" ammesso che ciò serva a far chiarezza al nostro discorso. Ora, all'interno delle pratiche di registrazione sul campo, "il mondo" si costituisce come "il tema" che può ambire a essere rappresentato attraverso forme e tecniche musicali. Il "Mondo/Fenomeno" è, dunque, il tema che può germinare per assurgere a

²⁷ In effetti, abbiamo anche visto che il fenomeno assume un carattere soggettivo a partire dalla prospettiva di un osservatore a cui qualcosa può apparire nel modo di un "mi-pare" e quindi acquisire una sorta di travestimento.

rappresentazione e quindi entrare all'interno di quel processo, che fa di un prodotto della coscienza umana qualcosa che possiamo dire arte.

Bibliografia

ARENDRT, H. (1987) *La vita della mente*, Bologna: Società editrice il Mulino.

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

DI BONA, E.; SANTARCANGELO, V. (2018) *Il Suono, L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano: Raffaello Cortina Editore.

MONACCHI, D. (2019) *L'arca dei suoni originari*, Milano: Mondadori.

SCHAFER, R. M. (1985) *Il paesaggio sonoro*, Lucca: Ricordi LIM.

SICUTERI, R. (1979) *Astrologia e mito, simboli e miti dello zodiaco nella psicologia del profondo*, Roma: Astrolabio Ubaldini.

SHELLEY, P. B. (2020) «In difesa della poesia» in *Poesia, rivista internazionale di cultura poetica*, numero 1, Crocetti Editore.

**GIACINTO SCELSEI, QUI DI PASSAGGIO - VITA PENSIERO E SUONO
ATTRAVERSO LA CULTURA ORIENTALE**

GIACINTO SCELSEI - LIFE, THOUGHT AND SOUND THROUGH ORIENTAL CULTURE

ANDREA LAUDANTE

Abstract (IT): Un compositore italiano, la cui figura è ancora avvolta nel mistero, è **Giacinto Francesco Maria Scelsi** (1905-1988). Leggendo i suoi scritti, è impossibile non notare come le sue parole siano impregnate di riferimenti al mondo del pensiero orientale e quanto la sua ricerca artistica sia imprescindibilmente legata a quella spirituale. Leggendo gli scritti su Scelsi però, è possibile notare che molto spesso l'interesse del compositore verso lo yoga, la meditazione e tutto ciò che si avvicina alla sfera del divino viene sottovalutato o frainteso, mettendo in primo piano sempre la musica e la sua attività artistica. Nel testo presente si prova a far luce sugli interessi spirituali di Scelsi dimostrando come la sua ricerca sonora sia in realtà soltanto un mezzo e mai un fine, attraverso il quale raggiungere piani più sottili.

Abstract (EN): An Italian composer, whose figure is still shrouded in mystery, is **Giacinto Francesco Maria Scelsi (1905-1988)**. Reading Scelsi's writings, it is impossible not to notice how his words are imbued with references to the world of Eastern culture and how much his artistic research is inextricably linked to the spiritual one. Reading the writings on Scelsi, however, it is possible to notice that very often the composer's interest in yoga, meditation and everything that approaches the sphere of the divine is underestimated or misunderstood as compared to his music and artistic activity. What motivated us to write this work therefore was the desire to shed light on Scelsi's spiritual interests and to demonstrate how his research into sound is mainly a tool to reach more subtle planes.

Keywords: primordial sound, meditation, yoga mantra, OM, veda

**GIACINTO SCELSEI, QUI DI PASSAGGIO
VITA, PENSIERO E SUONO ATTRAVERSO LA CULTURA ORIENTALE**

ANDREA LAUDANTE

Nel corso del XX secolo molti compositori si sono avvicinati alla cultura orientale: il compositore del Novecento è un musicista-ricercatore che cerca di dare nuovo senso ai suoni già conosciuti e quindi crearne di nuovi, il confronto con l'Oriente diventa un'occasione per allontanarsi da sé, abbandonare il già noto e arrivare al cuore delle cose. Tra i diversi compositori che si sono avvicinati al mondo delle culture e delle filosofie orientali, due hanno costruito le fondamenta del loro pensiero e della loro estetica musicale basandosi quasi totalmente su concetti appartenenti alla tradizione cinese e indiana: John Cage e Giacinto Scelsi. È doveroso ricordare ovviamente che prima di Cage e Scelsi altri illustri compositori sono stati in qualche modo influenzati dall'Oriente, primo tra tutti Claude Debussy che subì il fascino del *gamelan* indonesiano, per poi passare ad Aleksandr N. Skrjabin e la mistica indiana e, più recentemente, a Olivier Messiaen (coetaneo di Scelsi e Cage) e il suo uso degli schemi ritmici attinti alla musica classica indiana. Ciò che distingue Cage e Scelsi dai loro predecessori, però, è la radicalità con cui hanno messo in atto questo nuovo modo di pensare la musica acquisito dall'Oriente.

In questo testo cercheremo dunque di analizzare il pensiero e del lavoro di quello che può essere considerato l'alter-ego europeo di John Cage: Giacinto Scelsi¹.

¹ <http://www.scelsi.it/it/biografia/>

Il sogno 101

Sebbene siano passati quasi 35 anni dalla sua morte, ancora oggi la figura di Giacinto Scelsi è avvolta da un alone di mistero e meraviglia, in parte dovuto alle storie che lo riguardano, in parte alla mancanza di attenzione da parte dell'ambiente musicale italiano contemporaneo. Nel marzo 1973 Scelsi registra su nastro, nel corso di quattro notti, *Il sogno 101*: una serie di racconti autobiografici che attraversano gli eventi della sua vita e i vari aspetti dell'esistenza, esprimendo il desiderio che un'eventuale pubblicazione dovesse avvenire almeno dieci o quindici anni dopo la sua morte². Nel 1980 registra poi *Il ritorno*, un poema che Scelsi considera "l'autobiografia della sua prossima incarnazione". L'immagine di quest'uomo e della sua vita che viene fuori dai racconti del *Sogno 101* è quella di un artista, poeta, musicista, filosofo: un ricercatore della verità a vari livelli che ha conosciuto personaggi e vissuto storie al confine tra il mito e la leggenda.

Giacinto Francesco Maria Scelsi nasce l'8 gennaio 1905 a Pitelli, frazione del comune di Arcola, oggi appartenente a La Spezia. Il padre Guido, di origine siciliana, fu pioniere del volo, tenente di vascello e poi capitano di corvetta della marina militare. Scelsi lo descrive così:

Mio padre aveva l'animo e la tempra dei grandi condottieri del passato. Avrebbe potuto essere un Blake o qualsiasi altro condottiero del Medioevo o del Rinascimento; ma non poteva esprimere questa sua vocazione nella Marina del nostro tempo, e perciò scelse l'aviazione, che ovviamente era agli albori. Esisteva un'Aeronautica della Marina ed egli fu il primo in Italia ad

² La trascrizione dei racconti è stata pubblicata in SCELSEI G, *Il Sogno 101*, a cura di L. Martinis e A. C. Pellegrini, Macerata, Quodlibet, 2010.

ottenere il brevetto di pilota d'idrovolanti, fu il primo a solcare i cieli sui dirigibili; fu il primo ad attraversare in idrovolante gli Appennini³.

La madre invece, Donna Giovanna D'Alaya Valva, proviene da una famiglia di antiche origini nobiliari. La famiglia D'Alaya Valva è proprietaria di un castello in provincia di Salerno, nel quale Giacinto vive gli anni della sua infanzia.

Certamente era una vita prettamente medioevale quella che mia madre visse in quel castello [...]. Partecipò naturalmente a molti balli di corte e fu una delle signorine più ammirate e richieste in matrimonio del suo tempo. Effettivamente era molto bella e di una dolcezza veramente eccezionale, che mantenne in tutta la sua vita piuttosto difficile⁴.

Come abbiamo detto quindi, Scelsi passa gran parte della sua infanzia presso il castello di Valva dove viene istruito da un precettore, un giovane prete di buonissima famiglia che gli insegna la scherma, gli scacchi e il latino; il ricordo che Scelsi ha di quegli anni è di “una fanciullezza molto romantica”. Tra gli aneddoti più interessanti che riguardano i primi contatti con il suono troviamo i ricordi legati al pianoforte:

Nel castello vi era un piccolo pianoforte e io mi sedevo spesso a preludere...così...senza sapere quello che facevo: certo non erano esercizi pianistici. Suonavo, e né mia madre né le governanti vi davano alcun peso; anzi, erano contente, ma per altre ragioni tutte loro, e cioè che quando io stavo lì al pianoforte, loro approfittavano per pettinarmi i capelli (che avevo lunghi fin sulle spalle a boccoli, e che rimasero così a lungo; me li tagliarono soltanto quando incominciai a vestirmi da maschietto). Ed io detestavo farmitoccare la testa, e difatti ancora adesso, per esempio, non mi faccio toccare mai da nessunbarbiere: mi taglio i capelli da me, e ho sempre fatto così. Detesto sentirmi le mani sulla testa e già da bambino non sopportavo che mi pettinassero. Mentre invece, quando stavo al pianoforte, diventavo indifferente a quel che mi facevano – chissà dov'ero, chissà cosa pensavo, se pensavo a qualcosa, oppure no: suonavo ed ascoltavo i suoni

³ SCELSE, G., *Il sogno 101* cit., p. 219.

⁴ *Ibid.*, p. 215.

che uscivano dalle mie mani. E loro approfittavano di quel mio momento di passività per pettinarmi, per spazzolarmi la testa⁵.

All'età di 11 anni si trasferisce a Roma con la famiglia e qui inizia gli studi musicali prendendo lezioni private da un maestro, Giacinto Sallustio, fervente ammiratore di Debussy. Sebbene Scelsi non disprezzi la musica di Sallustio – “sempre bella, ma un pochino evanescente” – e creda che alcune sue composizioni siano state ingiustamente dimenticate, parlando di lui nei suoi racconti autobiografici lo descrive essenzialmente come un uomo buono, facendo intuire la mancanza di stima sul piano artistico nei suoi confronti.

Era un uomo buono – direi senz'altro che la sua maggior qualità era la bontà. Era grasso, aveva una faccia tonda e un ventre tondo. [...] Era un uomo che non avrebbe potuto uccidere una mosca. Questo si dice spesso, ma in questo caso era proprio vero. Ricordo che una volta durante una gita in campagna, egli udì sgozzare un pollo in una trattoria e si sentì male. In lui questa sensibilità quasi femminile si manifestava in una certa dolcezza e timidezza, o forse anche in una mancanza di volontà che gli impedì di affermarsi nel mondo musicale⁶.

Il confronto con la generazione dell'Ottanta

Giacinto Sallustio è allievo e amico di Ottorino Respighi (1879-1936) che, insieme a Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malpiero e Alfredo Casella fa parte di una schiera di compositori che è passata alla storia come “Generazione dell'80”, data la vicinanza anagrafica (tutti nati intorno al 1880). I principi estetici che accomunano questi compositori sono quelli di una rinascita della musica strumentale italiana,

⁵ *Ibid.*, p. 224.

⁶ *Ibid.*, p. 13.

un'avversione per il melodramma e per la scuola verista e l'intenzione di riscoprire la polifonia rinascimentale e la musica strumentale pre-romantica del Sei-Settecento. Sebbene Scelsi, coetaneo di Petrassi e Dallapiccola, si esprima nelle sue opere giovanili⁷ facendo esperimenti alla maniera dei suoi coetanei, in seguito se ne distacca completamente, prendendo le distanze da tutta la musica circostante. Nei suoi racconti descrive così il suo rapporto con Respighi e Casella:

Intanto è bene rettificare subito che non sono mai stato allievo né di Respighi né di Casella, come qualcuno ha detto ed anche scritto. Li conoscevo entrambi, ma non ho mai preso lezioni da loro. A quell'epoca, poi, essi si detestavano; erano come due signorotti – signorotti feudali: avevano ognuno il proprio 'clan', i loro armigeri, i loro allievi che funzionavano da soldati e da devoti, quasi guardie del corpo, e che riferivano all'uno e all'altro i pettegolezzi in merito al rivale. [...] Respighi, dal volto leonino (ma che leonone non era), con le innumerevoli, continue esecuzioni dei suoi *Pini* e delle sue *Fontane di Roma* era ben pasciuto e quindi non nutriva cattive intenzioni. Del resto aveva una moglie che non si occupava altro che di lui e della sua musica. [...] Casella era totalmente diverso: all'apparenza era un vecchio signore – anche se non era vecchio –, un distinto signore talvolta alquanto acidulo, ma cortese, anche se un po' freddo, perlomeno in apparenza. Aveva avuto come allievo Petrassi ed altri; la sua era una scuola neoclassica che a me, debbo dire, interessava ben poco, come, del resto, m'interessava ben poco anche la musica di Respighi. Perciò da loro non andavo che come amico. [...] In quanto a Pizzetti e Malipiero, la loro musica non era in grado di lasciare traccia alcuna, se non purtroppo nei loro allievi. Questo era il quartetto che imperava allora in Italia tutti lontanissimi da ciò che cercavo io⁸.

A questo punto Scelsi inizia a cercare fuori dall'Italia qualche figura con cui confrontarsi, che fosse più vicina al suo modo di intendere la musica, lontana dall'«estetica estroversa e alquanto provinciale di Respighi e da quella neoclassica di Casella»⁹.

⁷ *Tre canti di primavera* (1933), *Sinfonietta* per orchestra (1932), *Concertino* per pianoforte e orchestra (1934).

⁸ *Ibid.*, p. 10.

⁹ *Ibid.*

Köhler e Klein

Scelsi individua le qualità che cercava in Egon Köhler, medico e musicista russo esiliato in Svizzera, che Giacinto conobbe nei suoi periodi estivi trascorsi a Ginevra. Ciò che Debussy fu per Sallustio, Skrjabin fu per Köhler, non solo sul piano musicale ma soprattutto per la sua visione del mondo, per le sue concezioni filosofiche e teosofiche. Oltre che di musica, con Köhler, Scelsi ha la possibilità di approfondire la teoria, elaborata anche da Goethe¹⁰ e Steiner, che vede i suoni e i colori come fenomeni preesistenti, che si manifesterebbero cioè quando sono presenti alcune condizioni, ma non sono prodotti da essi. Motivo di vicinanza fra Scelsi e Köhler fu la condivisa passione per Skrjabin, di cui Scelsi apprezza l'estetica, che assimila in qualche modo nel suo linguaggio musicale. Con queste parole Scelsi ricorda il suo secondo maestro:

Köhler ebbe su di me un'indubbia influenza musicale dal punto di vista armonico; si trattava di armonie di un significato particolare, che trascendeva quello che generalmente s'intende per fatto sonoro¹¹.

¹⁰ Si allude qui alla *Teoria dei colori (Farbenlehre)* di J. W. Goethe, pubblicata nel 1810 dopo vent'anni di studi. «La teoria di Goethe si basa sul fatto che i colori, essendo più scuri della luce, non possono essere contenuti in essa. La luce è invece la condizione per vedere i colori, i quali, secondo la sua teoria, nascono dalle relazioni che la luce e la tenebra hanno tra di loro, cioè dalle penombre. La luce attenuata dà luogo ai colori cosiddetti "caldi" [...], mentre la tenebra rischiarata a quelli "freddi" [...]. La tenebra e la luce unite danno il verde, colore dell'equilibrio. L'occhio aggiunge altri colori a quelli che provengono dall'esterno: i colori "fisiologici", ausiliari e integrativi, quegli aloni che circondano tutti i colori e che sono sempre i complementari sbiaditi e trasparenti, prodotti dall'occhio per correggere le percezioni troppo intense e integrare le sensazioni incomplete» (I. Romanello, *Il colore: espressione e funzione*, Milano, Hoepli, 2002, p. 55).

¹¹ SCELSEI, G., *Il sogno 101* cit., p. 16.

Successivamente, dopo qualche anno di studio con Köhler, Scelsi decide di approfondire la dodecaфония recandosi a Vienna, dove conosce Walter Klein, allievo di Schönberg.

Nel momento in cui nel 1938 la Germania nazista include nel suo territorio l'Austria però Klein, essendo ebreo, intuisce che sarebbe stato meglio lasciare il paese e si fa aiutare da Scelsi ad uscire dall'Austria. Dopo aver passato un periodo in Italia Klein prosegue per l'Inghilterra, dove va ad insegnare in un collegio vicino Londra. Qui Scelsi riesce a raggiungerlo e a passare diversi mesi con lui, studiando la dodecaфония classica di Schönberg; anche se spesso Dallapiccola viene considerato come il primo compositore che portò la dodecaфония in Italia, possiamo dire che Scelsi fu l'unico italiano, insieme ad Alfredo Sangiorgi, ad aver studiato con un maestro viennese.

Queste sono dunque le tre personalità con cui Scelsi studia la musica, ma i frutti che ricava da questi suoi anni di apprendistato sono tutt'altro che positivi: questi insegnamenti provocano in lui delle crisi profonde che sfociano in vere e proprie malattie con conseguenze patologiche, tanto da costringerlo a trascorrere in una clinica psichiatrica in Svizzera diversi periodi della sua vita. Lo studio della musica occidentale, il tentativo di comprendere i rapporti che intercorrono tra i suoni e lo sforzo tecnico per renderli funzionali costituiscono per Scelsi, una vera e propria alienazione mentale, il che influisce gravemente sulla sua salute. In seguito a queste esperienze Scelsi giunge a maturare le sue idee sullo studio e sulla composizione sulla differenza tra l'essere artista o artigiano:

Contrariamente a quel che comunemente si crede, io penso fermamente che studino e debbano studiare coloro che talento non hanno, ma soltanto una certa predisposizione, giacché con lo

[divulgazione audiotestuale]

studio applicato, coscienzioso, si può sempre arrivare ad essere buoni pianisti, buoni compositori, buoni artigiani della musica, però non già ottenere opere o risultati geniali: solo opere di alto artigianato, cioè cose rispettabili ed oneste.[...] In altritempi i conservatori e le scuole di belle arti erano e furono necessarie. Ora non più. Certo alcuni elementi-base sono forse ancora indispensabili, ma ben pochi. Altro il lavoro che viene richiesto ora agli artisti, diverso e su di un altro piano¹².

La concezione dell'arte di Scelsi, così come gran parte del suo modo di vedere il mondo, è basata sul pensiero orientale, in particolare sulla visione *yogica - vedantica*: l'arte non è espressione dell'ego, ma è un mezzo per trascendere la dualità illusoria soggetto-oggetto, per realizzare l'appartenenza a un sé universale: se ne discute nei prossimi paragrafi.

Gli anni della guerra e il rientro a Roma

Non ci dilungheremo molto sugli aspetti autobiografici che riguardano questi anni in quanto consideriamo superfluo farlo in questa sede, volendoci concentrare maggiormente sul pensiero e sull'poetica dell'autore. Lo stesso Scelsi, d'altronde, ha sempre detestato porre la sua persona in rilievo, considerando quasi un affronto i vari tentativi di approccio biografico alla sua esistenza.

Dopo essere tornato a Roma alla fine della guerra Scelsi inizialmente conduce una vita molto attiva; insieme con la sua compagna dell'epoca Frances McCann è tra i promotori più vivaci dell'arte contemporanea a Roma, organizzando mostre e concerti di rilievo internazionale (ad esempio, portò per la prima volta in Italia Ravi Shankar,

¹² SCELSEI, G., *Il sogno* 101 cit., p. 19.

allora ancora sconosciuto) e ospita a casa sua artisti del calibro di John Cage. Dopo la rottura con la compagna Frances, Scelsi si trasferisce in via di San Teodoro n. 8, sede dell'attuale Fondazione Isabella Scelsi (la Fondazione, voluta da Scelsi, è intitolata a sua sorella - <http://www.scelsi.it/>): qui vivrà fino alla fine della sua vita, abbandonando la vita mondana e ritirandosi sempre più in sé stesso. Lascia il corpo l'8/VIII/'88.

Ricordiamo che Scelsi trascorre il periodo che attraversa la seconda guerra mondiale in Svizzera: sono anni travagliati durante i quali il compositore si confronta con diversi medici cercando di trovare una cura per i suoi mali e finendo ricoverato in una casa di cura vicino Montreux, dove viene dato per spacciato. Questo momento può essere considerato un punto chiave nella vita di Scelsi, uno spartiacque che divide la sua vita in un due parti. In questa clinica Scelsi si ritrova, come da bambino, da solo vicino al pianoforte, suonando e ascoltando per ore e ore sempre la stessa nota, aspettando che il suono si esaurisca prima di ripeterlo di nuovo.

Ascoltando il suono in maniera ripetuta Scelsi lentamente riesce ad entrarci dentro, cogliendone le infinite sfumature e realizzando anche che se un suono si ripete più volte, non è mai veramente lo stesso, ma è sempre nuovo. Le conseguenze di questa comprensione sono di notevole portata: Scelsi raggiunge una nuova consapevolezza, su cui poggerà quasi per intero la sua ricerca a partire dagli anni '50 in poi.

Giunti a questo punto, quello su cui ci interessa soffermarci è il processo che porta Scelsi a questa consapevolezza, per quale motivo cioè e in che modo arriva a questo punto di svolta. Il primo aspetto che bisogna considerare è che quella di Scelsi non è una ricerca sul suono inteso come fenomeno acustico, bensì qualcosa di diverso. Il suono ovviamente fa parte della ricerca, ma non ne è l'oggetto principale: è un mezzo attraverso il quale raggiungere qualcos'altro, e nello stesso momento, abbandonare tutto il resto. Tutti gli aspetti tecnici innovativi del suo linguaggio musicale sono solo

[divulgazione audiotestuale]

una conseguenza secondaria della sua ricerca: in tutta la sua vita Scelsi non si è mai definito un compositore e infatti non lo è mai stato, non è stato cioè quello che questo termine rappresenta nella tradizione occidentale. Egli preferisce essere ricordato come un intermediario o più precisamente come “un postino”, qualcuno a cui ogni tanto viene affidato un messaggio da consegnare: Scelsi attribuisce la sua ispirazione ai Deva, gli spiriti della natura. Qual è quindi l’oggetto della ricerca di Scelsi? In che modo possiamo cercare di seguire lo sviluppo del suo pensiero?

Scelsi e lo Yoga

[...] Oppure è saggezza trascendere ogni desiderio, anche quello della saggezza stessa e della santificazione, e perfino ogni desiderio di azione, e quindi escludere completamente di pensare agli altri e se stessi, visto che ciò che impedisce all’uomo di essere il cielo è proprio l’attività? Mi piacerebbe raggiungere l’indifferenza e l’impassibilità totali di fronte al piacere e al dolore, alla vita e alla morte¹³.

Tra le tante personalità conosciute da Scelsi durante il corso della sua vita ce n’è una che è stata fondamentale per accendere in lui la curiosità e l’interesse verso le discipline orientali, e in particolare per lo yoga: Roberto Assagioli. Da giovane Scelsi frequenta assiduamente una certa Associazione per il Progresso Morale e Religioso, diretta dal professor Mario Puglisi, umanista e filosofo italiano (1869-1954); qui si tengono conferenze filosofiche, religiose, esoteriche con annesso dibattito. Un giorno Scelsi viene invitato a casa di Puglisi per un incontro più intimo tra pochi studiosi; in questa sede ha l’opportunità di approfondire la conoscenza di Assagioli, ma soprattutto di

¹³ SCELSEI, G., *Il sogno* 101 cit., p. 233.

incontrare un indiano di nome Das Gupta¹⁴, con il quale ha modo di praticare il *pranayama*, una delle tecniche previste dallo *yoga*.

Cos'è dunque lo *yoga*? In che modo ha potuto influenzare il pensiero di Scelsi a tal punto da cambiare in lui la percezione del suono e del mondo?

Lo yoga, antica scienza dell'anima

Lo *yoga* è uno dei sei sistemi ortodossi del pensiero indiano chiamati *darśana*, gli altri cinque sono il *Mīmāṃsā*, *Vedānta*, *Nyāya*, *Vaiśeṣika* e *Sāṃkhya*. Il termine *darśana* deriva dalla radice sanscrita *drś*, che significa “vedere”, e viene così a significare “visione”, “prospettiva”, “punto di vista”, o “un certo modo di vedere”. Citando Desikachar¹⁵ ne *Il cuore dello yoga*:

[...] al di là di tutti questi significati ce n'è un altro, che si può spiegare con l'immagine di uno specchio con cui possiamo guardare dentro di noi. Infatti, tutti i grandi testi ci presentano dei modi di vedere che servono a conoscere meglio noi stessi, più comprendiamo gli insegnamenti e più vediamo in profondità in noi stessi. Come tutti i sei *darśana*, anche lo *yoga* ha le sue origini nei Veda, i testi più antichi della cultura indiana. Dobbiamo la sua sistemazione come *darśana* vero e proprio a Patañjali, che compilò gli *Yoga Sūtra*, i quali costituiscono senza dubbio il testo più importante dello *yoga*.

La parola *yoga* deriva dalla radice sanscrita *yug* che significa unire, legare assieme,

¹⁴ Probabilmente è stato Sri Sailendra Bejoy Das Gupta, duecentoquarantesimo guru del lignaggio del Kṛya yoga fondato nel 1861 da Lahiri Mahasaya (1828-1895).

¹⁵ Tirumalai Krishnamacharya Venkata Desikachar (1938-2016), meglio conosciuto T. K. V. Desikachar, è stato un noto maestro yoga, figlio del grande Krishnamacharya, padre dello yoga moderno.

soggiogare, dirigere e concentrare l'attenzione, usare e applicare. Nella *Bhagavad Gita*, il significato di *yoga* viene indicato come la liberazione dal dolore e dalla sventura: quando la mente, l'intelletto e l'io sono sotto controllo, liberi da desideri e stabiliti nello spirito. Una lampada non tremola quando non soffiano i venti; così è per uno yogi, che controlla la sua mente, il suo intelletto e il suo io, assorto nello spirito che è in lui.

Negli *Yoga Sūtra*, Patañjali descrive lo yoga come la cessazione delle fluttuazioni della mente (in sanscrito *yogah cittvrtti nirodhah*): arrestando i movimenti della mente si sperimenta lo stato di yoga, in cui non essendoci distrazioni mentali si percepisce non solo una sensazione di armonia interiore, ma anche di unione con il tutto e di appartenenza all'Uno.

Lo *yoga* si fonda sulla visione del mondo, comune a gran parte del pensiero orientale, in cui tutto è sofferenza, o meglio, ogni esperienza nella vita dell'uomo ha come sua conseguenza la sofferenza (*duhkha*). La causa principale però di tutte le sofferenze è dovuta all'ignoranza (*avydia*) in cui vivono gli uomini, al velo di *maya* che copre la realtà tutta. L'uomo è abituato a identificare sé stesso con i suoi pensieri, il suo io, la propria personalità, tutte cose che sono mutevoli e mortali. La liberazione che viene cercata dalla maggior parte delle discipline orientali, il *Kaivalya* nel caso dello *yoga*, è lo stato in cui l'uomo realizza che non è il suo corpo, né il suo respiro, né i suoi pensieri, né il suo io, non l'intelletto e nemmeno la coscienza, bensì l'*atman*, il soffio vitale, l'essenza. Nella visione vedica l'*atman* è considerato imperituro ed è una goccia di *Brahman*, il principio universale. Tra *atman* e *La Bhagavadgītā* è quella parte dall'importante contenuto religioso, di circa 700 versi (*śloka*, quartine di ottonari) divisi in 18 canti (*adhyāya*, "letture"), nella versione detta *vulgata*, collocata nel VI *parvan* del grande poema epico *Mahābhārata*. La *Bhagavadgītā* ha valore di

[divulgazione audiotestuale]

testo sacro, ed è divenuto nella storia tra i testi più prestigiosi, diffusi e amati tra i fedeli dell'Induismo.

Brahman corre quindi un'interdipendenza: il sé è fatto della stessa materia dello spirito infinito, ma questo l'uomo non lo sa e per questo si trova in uno stato di ignoranza. Arrivare a questa consapevolezza e ottenere la liberazione (*moksa*) è la meta della maggior parte delle discipline orientali. Come fare per arrivarci?

Esistono diversi tipi di yoga, adatti ai vari tipi di personalità dell'uomo; nella *Bagavad Gita* vengono indicate quattro principali vie, che perseguono ovviamente lo stesso fine:

- *Karma Yoga*

È il *sentiero dell'azione* e si addice a chi ha un *temperamento attivo*. Agendo in modo disinteressato – senza pensare al successo o alla ricompensa – il cuore si purifica e l'ego si riduce

- *Bhakti Yoga*

È lo *yoga della devozione* ed è perfetto per chi è di natura emotiva. Attraverso la preghiera, la devozione e i rituali, si arriva a vedere Dio come incarnazione dell'amore. *Il canto dei mantra* è una parte essenziale dello *Bhakti Yoga*

- *Jnana Yoga*

Lo *yoga della saggezza* o della conoscenza è più adatto per chi è di natura *intellettuale*. La filosofia vedica invita all'osservazione della propria natura, con l'obiettivo di riconoscere in sé stessi e in tutti gli esseri l'*Io supremo*. (*atman*).

- *Raja Yoga*

È la scienza del *controllo del corpo e della mente*. Le *asana* (posizioni del corpo) e il *pranayama* (esercizi di respirazione), che fanno parte dello *Hatha Yoga*, sono una parte integrante di questo sentiero¹⁶.

A proposito delle diverse vie dello *yoga* Scelsi si esprime così:

Ma come scegliere lo *yoga* a noi più confacente? Questa è una domanda che ci port lontano; comunque, nella maggioranza dei casi, la scelta vien fatta per noi secondo la nostra costituzione attuale e la via già percorsa in precedenza. Quando si è chiamati, allora la scelta avviene naturalmente, anche se crediamo di farla noi stessi¹⁷.

¹⁶ Tutte le definizioni provengono dal sito: <https://www.sivananda.eu/it/meditazione/i-4-setieri-dello-yoga.html/>

¹⁷ Scelsi, *Il sogno* 101, op. cit., p.335.

Sebbene esistano diverse vie adatte ai diversi tipi di personalità, è vero anche che lo *yoga* è uno e, come abbiamo già detto, tutte le vie portano allo stesso risultato. Il *raja yoga*, lo *yoga* classico sistematizzato da Patañjali, ingloba in realtà anche le caratteristiche appartenenti alle altre vie.

Gli otto stadi dello *yoga*

Negli *Yoga Sūtra* Patañjali, dopo aver spiegato il significato della parola *yoga*, spiega in che modo è possibile raggiungere la liberazione. Sono otto gli stadi, gli strumenti dello *yoga* attraverso cui condurre la ricerca dell'anima.

- *Yama* - discipline etiche e morali che considerano l'individuo nel suo rapporto con la società: sono i principi che bisognerebbe seguire per una sana relazione con l'altro.
- *Niyama* - discipline etiche e morali che considerano l'individuo nel suo rapporto con sé stesso.
- *Asana* - posizioni da assumere con il corpo per purificarlo e mantenerlo in uno stato ottimale. L'aspetto fisico è quello con il quale molto spesso lo *yoga* viene identificato, soprattutto in occidente da qualche anno a questa parte, riducendo questa disciplina a un mero esercizio fisico, rendendo sterile questa millenaria disciplina.
- *Pranayama* - l'estensione del respiro e il suo controllo. Tale controllo agisce in ogni fase della respirazione, cioè: nell'inspirazione, nell'espiazione, nel trattenimento o ritenzione. *Pratyahara* - lo stadio in cui i sensi si ritirano, come una tartaruga che rientra nel suo guscio. Questo stadio è un po' una conseguenza di quello precedente: effettuando un controllo ritmico sul respiro, i sensi, invece di correre dietro agli oggetti

[divulgazione audiotestuale]

esterni del desiderio, si rivolgono versol'interno, e l'uomo si libera della loro tirannia.

- *Dharana* - stato di concentrazione assoluta in cui la mente è completamente assorbita da un solo oggetto, che sia un argomento o un compito.
- *Dhyana* - la meditazione, quando il flusso della concentrazione diventa continuo, il praticante e l'oggetto della concentrazione diventano un'unica cosa. Ecco come B.K.S Iyengar descrive questo stato nel suo *Light on Yoga*: come l'acqua assume la forma del recipiente che la contiene, così la mente che medita sulla divinità che tutto pervade e che essa adora, viene infine trasformata da una lunga e continua devozione, diventando simile a tale divinità. Quando si versa l'olio da un recipiente in un altro, si può vederne il flusso fermo e costante. Quando il flusso della concentrazione è costante, nasce lo stato *dyhana* (meditazione).
- *Samadhi* - il culmine della meditazione, obiettivo di ogni praticante *yoga*. In questo stato non rimane alcun senso dell'"io" e del "mio": lo *yogi* si è distaccato dal mondo materiale ed è assorbito nell'eterno; non c'è più dualità tra il conoscente ed il conosciuto poiché essi sono uniti come la canfora e la fiamma.

Un esempio di consapevolezza scaturita da questo stato è il "Canto dell'anima" in sanscrito *Atma Satkam*, scritto da Śaṅkarācārya. In questo componimento viene descritto l'atman, con il quale il poeta, in stato di *samadhi*, si identifica.

L'arte nella cultura indiana

Nel 1964 a Parigi, durante le *Semaines musicales internationales de Paris Concert Orient-Occident* organizzate da Alain Daniélou, ci fu la prima esecuzione di una

[divulgazione audiotestuale]

composizione di Scelsi per violino solo, *Xnoybis*. Così lo ricorda Scelsi:

Il pezzo fu presentato da Alain Daniélou in un concerto all'UNESCO, un concerto speciale dedicato alla musica dell'Est e dell'Ovest, *East and West Concerts*, che veniva organizzato due volte l'anno. La parte orientale era dedicata a canti antichissimi, alcuni Raga, eseguiti da quegli straordinari cantori indiani che sono i fratelli Dagar. Essi creano un'atmosfera ineguagliabile con questi canti di una bellezza, di una semplicità impareggiabili, e con una totale assenza di divismo e di posa: si annullano proprio nella musica, diventano strumenti di trasmissione, come del resto tutti i buoni musicisti indiani, perché l'interpretazione, ma solo la musica, il canto, la melodia debbono esistere, non coloro che di fronte al pubblico sembrano essere così importanti, come accade da noi in Europa. Dopo il concerto, i fratelli Dagar vennero da me e mi dissero: "We like your music!". E questo è stato il più grande complimento che io abbia mai ricevuto, più importante per me dell'apprezzamento di qualunque critico occidentale – poiché evidentemente questi indiani avevano percepito l'essenza della mia musica¹⁸.

Qualsiasi forma d'arte in India ha a che fare con la spiritualità, è impossibile dividere queste due cose. Riassumendo ciò che abbiamo esposto nei paragrafi precedenti dunque, è possibile sperimentare la liberazione interiore nel momento in cui si trascende il rapporto tra il sé e l'universo circostante (*atman – brahman*) entrando in uno stato d'identità con l'Uno: vivere questo stato durante la creazione e farlo sperimentare a chi ne fruisce è l'obiettivo dell'arte nella cultura indiana. L'aspetto improvvisativo della creazione, che Scelsi condivide con la millenaria tradizione della musica indiana, è fondamentale per il raggiungimento dell'obiettivo sopracitato, in quanto in questo modo l'ascoltatore che ne fa esperienza, può vivere nello stesso momento dell'artista il momento della creazione, senza sovrastrutture altre, sperimentando così l'unione con l'Uno.

¹⁸ SCELSEI, G., *Il sogno 101*, cit., p.257.

Roberto Perinu, musicologo ed etnomusicologo, autorevole studioso della musica indiana, spiega così la visione dell'arte nella cultura indiana:

Quanto all'essenza dell'arte, e conseguentemente dell'artista – che secondo il tantrico Abhinavagupta somiglia a quello dello Yogi e del santo, ma è più intermittente – essa consiste nel vivere per istanti l'universo sensibile o qualunque visione parziale o creatura in esso come forma esteriormente sensibile dell'Uno onnipresente, sentendovi palpitare interiormente il Brahman, l'atman universale, ed essere così in quegli istanti il Brahman in ogni creatura e cosa, rivelandolo automaticamente agli altri nei simboli dell'arte¹⁹.

In questa tradizione la musica è considerata al di sopra di tutte le arti in quanto si ritiene che proprio un suono (OM - AUM³¹), il suono primigenio, sia causa e origine dell'universo. Non a caso infatti “parafrasa” Scelsi: «*il suono è il primo moto dell'immobile*»²⁰.

La musica è espressione più immediata e diretta del Verbo – Suono primordiale dell'Energia creatrice che dall'origine (in sé atemporali) risuona nell'universo del divino OM, AUM onnicomprensivo di tutte le armoniche che in esso si dispiegano. Così che il Suono (Verbo – Logos) del purusha primordiale è l'Energia universale, primo aspetto evolutivo sensibile della Divina coscienza immediata, non duale indicibile, che è il Divino stesso, l'Essere, il brahman, atman - brahman che tutti siamo e che tutto veramente è, nel gioco senza fine delle Sue infinite prospettive sensibili e intellettive mondane (ciò che l'uomo purtroppo quasi sempre dimentica, r avvolgendosi nel limite e negli errori dell'io e dell'alterità, odio, violenza, stupidità, crimine). Nella musica – e nella parola, che ne è una forma sociale comunicativa, ma ritorna canto

¹⁹ R. Perinu, *La Musica Indiana, i fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, Padova, Zanichelli, 2008, p. 181.

²⁰ AUM è il *mantra* più sacro e rappresentativo della religione induista, religione nata dal bramanesimo a sua volta sviluppo del Vedismo. Esso è considerato il suono primordiale che ha dato origine alla creazione, che viene interpretata come manifestazione stessa di questo suono. Secondo le scritture induiste, il *mantra Aum* rappresenta la sintesi e l'essenza di ogni *mantra*, preghiera, rituale, testo sacro, essere celeste o aspetto del Divino. Essendo venerata dagli induisti come il 'suono originario', viene appellata come *akshara* (eterna) o anche come *ekakshara* (la sola cosa eterna) e *pranava* (da *pra* e *nu*, udire un ronzio, per via della sua pronuncia nasalizzata).

nell'espressione poetica – può quindi sentirsi l'Essenza stessa (in senso fenomenicamente puropanteistica) dell'Essere in sé e per sé²¹.

Nel primo *pada* degli *Yoga Sūtra* (I.27) di Patañjali il suono OM è descritto come l'appellativo del divino (*isvara*):

तस्य वाचकः प्रणवः ॥२७॥

tasya vācakah prañavaḥ

Il suo (dell'Isvara) / designatore, indicatore / 'OM', pronunciato A-U-M con suono ronzante. (Il termine) che lo designa è OM. Il *sutra*, tradotto da I.K. Taimni²², è commentato in maniera illuminante dallo stesso che spiega inoltre i meccanismi e la funzione del *mantra-yoga*:

Il *mantra-yoga* è quel ramo dello yoga che cerca di operare mutamenti della materia e nella conoscenza per il tramite del 'suono', il termine suono essendo qui usato non nel suo moderno senso scientifico, ma in un senso speciale che vedremo immediatamente. Secondo la dottrina su cui si fonda il *mantra-yoga*, la manifestazione primaria della Realtà ultima ha luogo tramite una vibrazione peculiare e sottile chiamata *śabda*, che significa suono ovvero parola. Il mondo non soltanto viene creato, ma anche conservato mediante tale *śabda* che si differenzia in innumerevoli forme di vibrazione, le quali sottendono il mondo fenomenico. [...] Tali vibrazioni o espressioni dell'energia non soltanto costituiscono il mondo materiale manifesto (impiegando qui il termine 'materiale' nel suo senso più lato), ma producono, attraverso le loro azioni ed interazioni, tutti i fenomeni su tutti i diversi livelli. Tale conclusione, sebbene sorprendente, non è nulla in confronto con la dottrina ancor più misteriosa della scienza occulta, secondo la quale tutte queste vibrazioni infinitamente complesse, di varietà innumerevole, sono le espressioni di un'unica vibrazione, e quest'unica vibrazione è prodotta dalla volontà dell'essere possente che è la deità reggitrice del particolare mondo manifesto, sia tale mondo un sistema solare, un universo, o il cosmo. Questa vibrazione immensa, è detta *śabda-brahman*, vale a dire la Realtà ultima nel suo aspetto di 'suono', il termine 'suono' essendo qui impiegato in un senso estremamente generale e piuttosto misterioso, come abbiamo accennato più sopra. [...] Il primo mezzo, estremamente efficace, che Patañjali ha prescritto per superare lo stato di distrazione

²¹ SCELSEI, G, *Il sogno 101*, cit., p.6.

²² PERINU, R.2005, *La Musica Indiana* cit., p. 181.

mentale, è il *japa* del *pranava*, nonché la meditazione sul suo significato. Dice che il *pranava* è il *vacaka* dell'*isvara*. Che cos'è un *vacaka*? Il significato letterale del termine è quello di nome o denotatore, ma nel *mantra-yoga* esso possiede un valore speciale e viene usato per indicare un nome che appartenga essenzialmente alla natura di un *mantra* ed abbia il potere, se usato al modo prescritto, di rivelare la coscienza e di scatenare la potenza di un *devata*, o essere divino. Essendo una combinazione di suoni impiegati per designare un'entità particolare, somiglia ad un nome. Ma un nome ordinario viene scelto arbitrariamente per indicare qualcuno, e non ha, con la persona denominata, alcuna relazione naturale o mistica. Un *vacaka*, d'altro lato è un nome che possiede invece una relazione mistica col *vacya* (l'entità designata), e reca inerente in sé il potere di rivelare la coscienza e di scatenare le capacità dell'individuo che rappresenta. Un *vacaka* di questo tipo è OM²³.

Su queste basi affondano le radici della poetica e dell'immaginario sonoro di Scelsi.

Il suono ripetuto come supporto per la meditazione

Ritorniamo ora al momento cardine della vita di Scelsi, il periodo di crisi successivo alla seconda guerra mondiale passato in clinica vicino Montreux, e cerchiamo di rispondere ad una delle domande poste precedentemente. Cosa porta Scelsi a cambiare la sua percezione del suono?

Abbiamo detto che gli anni passati a studiare intensamente la musica occidentale avevano danneggiato notevolmente la psiche di Scelsi, creando in lui una forte crisi interiore, artistica e spirituale. Abbiamo anche detto che già da qualche tempo Scelsi si era avvicinato allo *yoga* e si dedicava intensamente al *pranayama* e alle pratiche meditative: una tecnica a cui ricorreva spesso era quella della meditazione verso il muro, in cui la parete vuota rappresenta la mente nello stato ideale del meditante,

²³ TAIMNI, I.K.1970, *La scienza dello yoga*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, pp. 67-71. Iqbal Kishen Taimni, 1898-1978, professore di chimica all' Allahabad University in India è stato inoltre un autorevole studioso nel campo dello Yoga e delle filosofie Indiane.

pronta ad accogliere il nudo e a respirarlo²⁴. Nel paragrafo precedente abbiamo indicato con *dharana* lo stato di concentrazione in cui la mente è completamente assorbita dall'oggetto a cui dedica attenzione: questo stato è il presupposto per la meditazione (*dhyana*). Per praticare la meditazione c'è bisogno quindi di un supporto su cui concentrarsi, sia esso la recitazione di un mantra, l'osservazione del respiro, l'osservazione dei pensieri o delle emozioni, l'ascolto profondo di un suono.

Patañjali nei *sutra* 28 e 29 del primo *pada* degli *Yoga Sūtra* indica nella ripetizione con devozione del *mantra* OM la via per raggiungere la conoscenza dell'anima individuale (*atman*) e la rimozione degli ostacoli fisici e mentali, per arrivare infine all'unione con il divino.

Per Scelsi dunque la nota del pianoforte ribattuta ripetutamente per giorni interi diventa l'oggetto della sua concentrazione (*dharana*) fino a trasformarsi in *dhyana*, vera e propria meditazione, in cui i confini tra il soggetto che medita e l'oggetto scelto per la meditazione si dissolvono, diventando un tutt'uno. Scelsi dunque diventa suono, lo ascolta e lo sente, con tutto il corpo, percependone tutti gli armonici che lo compongono, la sua struttura potenzialmente infinita. Un'unica nota contiene un mondo, ogni suono è un universo a sé stante e allo stesso tempo contiene tutto l'universo.

²⁴ ARENA, L.V. 2016, *Scelsi: oltre l'occidente*, Fano, Crac Editore, p. 17.

L'origine del suono

In realtà i suoni esistono affinché noi si divenga suoni. Lo siamo già, ma non abbastanza. Ma perché bisognerebbe diventare suoni?

Per divenire LUCE²⁵.

Da questo senso di unione profonda con il suono, oltre all'esperienza spirituale, Scelsi riesce a ricavarne anche un'approfondita conoscenza delle caratteristiche intrinseche, tra cui una sua qualità fino ad allora non ancora esplorata: la profondità. Secondo Scelsi, il modo giusto per conoscere veramente un suono non è quello di ascoltarlo in sequenza, in fila con altri suoni, né quello di ascoltarlo mentre, attraverso una diffusione, ci gira intorno in maniera circolare. In entrambi i casi si resta davanti al suono; quello che si dovrebbe fare invece, per Scelsi, è entrarci dentro, percepire la sua natura sferica per poi possederlo nella sua triplice essenza: fisica, psichica e creatrice. Così scrive Scelsi in *Son et Musique* (1953-54):

Nella pittura, è stata finalmente scoperta la prospettiva, che dà l'impressione della profondità, ma in musica, fino a oggi, malgrado tutte le esperienze stereofoniche e ogni tipo di saggio successivo, non si è riusciti a sfuggire alle due dimensioni, la durata e l'altezza, ossia a dare l'impressione della reale dimensione sferica del suono. Non si tratta affatto di trovare la "nota" giusta, in relazione a qualsiasi sistema tonale o atonale europeo, africano o asiatico, bensì dell'essenza stessa del suono.

Ancora, nel *Sogno 101*:

²⁵ SCELSEI, G. 2019 *Il sogno 101* cit., p. 266.

Soltanto la voce giusta, il giusto suono, hanno il potere di compiere un'azione creativa a qualsiasi livello. E, per inciso, aggiungerò che nell'alta magia – come del resto si sa – qualsiasi formula, qualsiasi mantra, qualsiasi invocazione è efficace solo se detta o cantata nel modo giusto, col timbro giusto, con la voce giusta. E questo anche quando si tratta non solo di parole, ma anche di sillabe prive di senso discorsivo, o persino di grida.

Quali sono quindi i suoni giusti? Sono giusti tutti i suoni che rimandano alla vera essenza, quelle che si rapportano al suono primordiale. È interessante notare come non è solo il sistema tonale/atonale europeo ad essere vincolante per l'espressione del suono, ma anche quello di qualsiasi altra cultura: chiunque ponga l'accento sulle regole culturali accettate, seguendole pedissequamente, si preclude la strada alla comprensione del suono. E se proprio si va in cerca del suono "giusto", a onta della contraddizione, Scelsi afferma che «la monodia può più facilmente fornire questa giustezza, rispetto alle opere orchestrali o sinfoniche. La monodia è più semplice, più originaria»²⁶.

Il suono primordiale a cui si riferisce Scelsi è ovviamente l'OM/AUM, di cui abbiamo già parlato precedentemente.

Nella cultura vedica però c'è una descrizione precisa del suono e della sua origine. Nei *veda* si parlano di due tipi di suono presenti nel cosmo, quello udibile e quello non udibile. L'aspetto udibile è chiamato in sanscrito *ahata* e corrisponde a tutti i suoni interrotti (cioè, dotati di un inizio e una fine) che sorgono dal contatto tra due oggetti (*ahata* significa letteralmente "colpito"). Il suono non udibile (o non manifesto) viene invece chiamato *anahata* e, come suggerisce la parola stessa ("non colpito"), è riferito ad un suono che non sorge da alcun contatto: è senza un principio e senza un decadimento; in altri termini è infinito. Sono *ahata*, per esempio, i suoni della voce e degli strumenti musicali, mentre sono *anahata* i suoni mentali, da quelli più grossolani a quelli più sottili. La sacra sillaba OM/AUM dei Veda è il suono *anahata* per eccellenza, la vibrazione che da sempre permea e sostiene ininterrottamente ogni

²⁶ ARENA, L.V. 2016, *Scelsi: oltre l'occidente*, Fano, Crac Editore, p. 17.

fenomeno esistente nell'universo²⁷. *Anahata*, che dal sanscrito all'hindi diventa *Anahad*, è dunque il tipo di suono a cui tende la ricerca di Scelsi.

Forse alcune volte ho contattato il piano devico, ma non quello assoluto nel quale appunto il suono vive ed è nella sua essenza cosmica e creatrice, il suono che gli indiani chiamano *Anahad*. [...] Vorrei ora aggiungere che il Suono, per la sua intrinseca essenza dinamica, prende delle forme, ed è quindi pluridimensionale. Ne crea, altresì, e queste si possono vedere anche nel mondo fenomenico, ma soprattutto in meditazione; come si possono udire i colori, poiché in assoluto tutto è unità, e ciò che noi percepiamo in modo diverso è dovuto alla natura della nostra realtà relativa; cosa che talvolta ci porta a credere a verità separate e perfino contraddittorie.

Il ritorno

Come già accennato nel paragrafo introduttivo, nel 1982 Scelsi pubblica la trascrizione della seconda parte dei nastri registrata nel 1980. Il racconto, dal titolo *Il sogno 101. Seconda Parte. Il ritorno* viene pubblicato presso la casa editrice Le parole gelate di Luciano Martinis, suo amico e collaboratore, e per espressa volontà di Scelsi esce, invece che con il suo nome in copertina, con un simbolo zen con il quale l'autore spesso si firmava: un cerchio sovrastante una linea retta. A differenza de *Il sogno 101. Prima parte* che è scritto in prosa questo è scritto in forma poetica, pieno di simbolismi e riferimenti esoterici; in questa sorta di poema, probabilmente frutto delle sue esperienze di meditazione, Scelsi racconta del momento in cui, dopo la sua morte, rivive vedendo dall'esterno tutte le morti delle sue precedenti incarnazioni, fino ad arrivare poi a quella che è stata l'ultima. Dopo la descrizione del suo funerale inizia una lunga digressione sull'esperienza dell'incontro col suono, impersonato dai *deva*,

²⁷ <https://www.suonoinfinito.it/il-nada-yoga/>

arrivando poi al dissolvimento totale nella luce, sfiorando solo da lontano la ricongiunzione con il divino. Giunti a questo punto però, dopo che sono passati duecento anni dalla sua ultima morte, Scelsi è costretto a ritornare ad incarnarsi sulla terra, perché il suo spirito non è abbastanza evoluto per procedere oltre. Queste le ultime parole del testo: “Ancora una volta/ devo attendere/ la luce”. Cercheremo ora di analizzare la parte del racconto in cui Scelsi incontra il suono.

Tutto il testo è pieno di riferimenti esoterici, sia per quanto riguarda la numerologia sia per ciò che concerne le figure geometriche; all’inizio del racconto Scelsi, essendo senza corpo, assume la forma di un triangolo. Non a caso a livello esoterico questa figura rappresenta nello stesso tempo la completezza, ma anche l’origine di ogni processo evolutivo. Attraverso gli incontri con il suono infatti Scelsi si evolverà successivamente in un ottagono, passando prima per un pentagono e poi per un esagono. L’ottagono richiama il numero otto, che come sappiamo fu caro a Scelsi (nato l’8 gennaio e morto l’8/8/88). L’otto è fra i simboli più antichi: questo è il numero della Rosa dei venti, ma anche della Torre dei Venti ateniese e, ancora, dei petali del loto e perciò, nella terminologia buddista, dei sentieri della Via, così come gli otto strumenti della via dello yoga. Universalmente considerato il numero dell’equilibrio cosmico, l’Otto è il simbolo dell’infinito, dove nulla finisce, ma c’è solo un continuo ciclo che non ha fine. Ecco come Scelsi descrive il suo incontro con il suono:

Appare ora una grande foglia
Lunga
Non è una foglia Sembra di metallo È una tromba.
È la mia tromba. Quella che ho visto Due volte già.
Emette un suono
Come una bolla di suono
È sferico

[divulgazione audiotestuale]

Questo suono. [...]
Ci sono movimenti interni
Non solo di espansione
Ma anche
Movimenti diversi
Concentrici
E opposti.
[...]
Mi appaiono adesso
Molte foglie
Ma non sono foglie
Hanno tante forme e colori.
Molte sono verdi
Lunghe
Corte
O larghe.
E altre di molti colori
Ma cambiano però
Non solo di colore
Ma anche di forma
E di intensità.
E sono colori diversi
Da quelli che conosco.

Ma non sono foglie
Però
Sembrano.
[...]
Queste foglie suono
Sono tutte intorno a me
Anzi dappertutto
E le vedo vibrare
Tutte
[...]
Forse queste vibrazioni
Devono andare lontano.
Forse raggiungere la terra
Dei vivi
Suoni creatori di tutto
Da
sempre.

Le foglie - non foglie di cui parla Scelsi sono i *deva*, di cui spesso ha parlato nei suoi racconti. Una parte dell'energia dei *deva* è il suono, che gli umani percepiscono parzialmente con l'udito o con il corpo, il quale crea continuamente il mondo. Dopo aver avuto un "dialogo" con le foglie-suono Scelsi prosegue il suo viaggio/evoluzione. Ciò che segue è un tentativo di descrizione di *anhata*, il suono primigenio.

E subito appare un suono
Che diventa enorme
Fortissimo
Fragoroso.
Mi viene istintivamente
Di turarmi gli orecchi.
Ma non ho orecchi
Il suono è terribile
Come di cento suoni insieme,
Ed i colori sono pure
Allucinanti
E indescrivibili.
Questo suono è come un sole
E gli armonici che emette
Sono i suoi raggi.
È una cosa stupenda!

Ma stranamente questi raggi
Sembrano musiche
Non solo armonici.
E musiche che io posso
quasi riconoscere
ma con difficoltà
che sono musiche,
sembrano sovrapposte

e quindi riescono confuse.

Mi sembra però riconoscere
Dei corali di Bach
O simili.
E canti del Palestrina
E musiche di chiesa
E canti gregoriani.

[divulgazione audiotestuale]

E brani di opere
Melodie conosciute
E sconosciute
Anche armonie più vicine
al tempo che fu il mio.
E altre antiche
Indiane
Che riconosco.

E musica percussiva
Africana,
orientale.
Forse del Tibet
E molte altre
Di strumenti isolati
O di voce
In molte lingue
Delle quali afferro
Qualche sillaba.
Ma subito interrotte
E sommerse da altre.
E mi sembra di capire
Che gli armonici
Di questo sole-suono
Enorme
Costituiscono queste musiche,
forse tutte prodotte
da questo sole – suono – centrale.
[...]
E così questo suono-tuono
di tutti i colori
fu l'origine di tutto
di tutte le musiche
di ogni tempo
ed ora sono tutte qui.
[...]
Gli armonici musiche
Sembrano voler rientrare
Tutte nel suono-tuono
Che le ha prodotte.
È una cosa incredibile
Questo riassorbimento
In questo suono iniziale.
[...]
In questo movimento

[divulgazione audiotestuale]

Penso al suono OM
Che cantavo in terra.
Così piccolo era
Mentre questo è di proporzione
Cosmica

Conclusioni

Giacinto Scelsi è un compositore visionario, che con le sue intuizioni ha preceduto le tendenze della musica occidentale di più di trent'anni, sia nell'uso del mezzo elettronico, sia con la sua visione del suono. Con la sua influenza decisiva, soprattutto sui compositori di area francese che daranno vita in seguito allo spettralismo, è stato un punto chiave nella storia della musica del XX secolo, sebbene non abbia ricevuto ancora oggi il dovuto riconoscimento, per quanto gli studi su di lui e sulla sua musica continuino a crescere sempre di più in numero e in qualità.

Come abbiamo visto, l'uso che Scelsi fa del suono non è mai fine a sé stesso, ma è lo specchio di una ricerca molto più vasta, che ha come oggetto principale il percepire l'unione del sé con un principio universale, presente in tutte le cose.

Bibliografia

AA. VV., *La musica elettronica*, Milano, Feltrinelli, 1976
ARENA L.V. 2016, *Scelsi: oltre l'occidente*, Fano, Crac Editore,

IYENGAR, B.K.S. 2010 *Commento agli Yoga Sūtra Patañjali*, Roma, Edizioni Mediterranee
IYENGAR, B.K.S. 2003, *Teoria e pratica dello yoga*, Roma, Edizioni Mediterranee
IYENGAR, B.K.S. 2008, *Vita nello yoga*, Roma, Edizioni Mediterranee

[divulgazione audiotestuale]

- BARTÓK**, B. 1977 *Scritti sulla musica popolare*, Torino, Bollati Boringhieri,
- EDWIN**, B. 2019 *Gli yoga sutra di Patañjali*, Roma, Edizioni Mediterranee,
- BUSONI**, F. 1977 *Lo sguardo lieto: tutti gli scritti sulla musica e le arti*, Milano, Il saggiatore
- CAGE**, J. 2003, *Il silenzio nella musica*, Milano, Silvana Editoriale
CAGE J. 2010 *Silenzio*, Milano, Shake
- CASTANET**, P. – **CISTERNINO**, N. 2001, *Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono*, LaSpezia, Luna editore
- CELESTINI**, F. 2019. (a cura di) *Giacinto Scelsi, Music across the borders*, Turnhout, Brepols,
- COPPER**, J. C. 1982, *Yin e Yang*, Roma, Ubaldini Editore
- CREMONESE**, A. 1983 (a cura di), *Giacinto Scelsi*, Roma, Le parole gelate
- CREMONESE**, A. 1992 *Giacinto Scelsi: prassi compositiva e riflessione teorica fino alla metà degli anni '40*, Palermo, L'epos
- DESIKACHAR**, T.K.V. 1997 *Il cuore dello yoga*, Roma, Astrolabio Ubaldini
- FRIEDRICH**, J., *Il dilettante e i professionisti in Musica/Realtà*, 88, Edizioni LIM,
- LAO TZU**, 2009, *Tao te ching*, Milano, Mondadori
- PERINU**, R. 2008, *La Musica Indiana, i fondamenti teorici e le pratiche vocali e strumentali attraverso i tempi*, Padova, Zanibon
- PIANA**, G. 1991, *Filosofia della musica*, Milano, Guerrini
- RUSSOLO**, L. 1916, *L'arte dei rumori*, Milano, 1916
- SCELSEI**, G. 1992 *Évolution de l'harmonie* a cura di Adriano Cremonese. Roma, Fondazione Isabella Scelsi
- SCELSEI**, G. 1992, *Évolution du rythme* a cura di Adriano Cremonese, Roma, Fondazione Scelsi

[divulgazione audiotestuale]

- SCELSEI, G.** 2010, *Il Sogno 101*, a cura di L. Martinis e A. C. Pellegrini, Macerata, Quodlibet
- SCELSEI, G.** 2006 *L'archipel nocturne*, in *L'homme du son*, Arles, Actes Sud
- SCELSEI, G.** 1981, *Son et Musique*, Roma-Venezia, Le parole gelate
- SQUARCINI, F.** 2015, *Patañjali - yoga sutra*, Torino, Einaudi
- SWAMI SIVANANDA**, 2005 (a cura di), *La Bhagavad Gita*, Roma, Edizioni Mediterranee
- SWAMI SIVANANDA**, 1972 *Concentrazione e Meditazione*, Roma, Edizioni Mediterranee
- TAIMNI, I.K.** 1970, *La scienza dello yoga*, Roma, Astrolabio-Ubaldini
- TANNEBAUM, M.** 1985 (a cura di), *Intervista sul genio musicale*, Bari, Laterza
- THIC NATH HAN**, 1992 *Il miracolo della presenza mentale*, Roma, Astrolabio Ubaldini
- TOSATTI, V.** 1989, *Giacinto Scelsi: c'est moi*, in : *Il giornale della Musica*, n. 35, gennaio
- VARESE, E.** 1985, *Il suono organizzato*, Milano, Ricordi-Unicopli,

Discografia

- AA.VV. 2001, *The Scelsi Edition n.1 – The Ochestral Works 1 – MODE CD*
- BLOCK, R.** 2007, *The Scelsi Edition n. 7 - The Works for Double Bass, MODE CD*
- AA.VV. 2002, *Giacinto Scelsi, Edition RZ CD*
- SVOBODA, M., SCODANIBBIO S., KIEDAISCH, M.** 2005, *Suono rotondo*, WERGOKLANGFORUM WIEN, 1999, *Giacinto Scelsi, KAIROS*

[divulgazione audiotestuale]

**QUALIA O NON QUALIA? GLI OGGETTI SEMPLICI NEL TRACTATUS
LOGICO-PHILOSOPHICUS E IL CASO DEI SUONI**

**QUALIA OR NON-QUALIA? SIMPLE OBJECTS IN THE TRACTATUS LOGICO-PHILOSOPHICUS AND
THE CASE OF SOUNDS**

VINCENZO SANTARCANGELO

Abstract (IT): Stando a una recente interpretazione del Tractatus Logico-Philosophicus di Ludwig Wittgenstein, gli oggetti semplici (Gegenständen) sarebbero identificabili con quelle entità astratte universali che Nelson Goodman ha definito qualia, e i complessi o stati di cose con le loro istanze concrete. In questo articolo si cerca di valutare se – oltre al caso della percezione visiva – altre modalità sensoriali, spesso trascurate dalla filosofia della percezione (nello specifico, la percezione uditiva), possano contenere nelle loro ontologie qualcosa di assimilabile a entità astratte universali (e dunque ai qualia goodmaniani).

Abstract (EN): According to a recent interpretation of Ludwig Wittgenstein's Tractatus Logico-Philosophicus, objects (Gegenständen) are identified with those universal abstract entities which Goodman (1951) defined qualia, and complexes or states of affairs with their concrete instances. In this paper, an attempt is made at determining whether, as an alternative to the visual perception case, other sense modalities, typically disregarded in philosophical discussion (i.e., auditory perception), contain in their ontologies something like universal abstract entities (goodmanian qualia).

Keywords: Ludwig Wittgenstein, philosophy, qualia, Nelson Goodman, Tractatus Logico-philosophicus.

**QUALIA O NON QUALIA? GLI OGGETTI SEMPLICI NEL *TRACTATUS*
LOGICO-PHILOSOPHICUS E IL CASO DEI SUONI**

VINCENZO SANTARCANGELO

1. La natura degli oggetti semplici nel *Tractatus Logico-Philosophicus*: una interpretazione recente.

Molto si è scritto riguardo alla natura degli oggetti semplici (*Gegenständen*) e al ruolo che essi giocano nell'economia complessiva del *Tractatus Logico-Philosophicus* (d'ora in avanti *TLP*). Tutti o quasi i più autorevoli studiosi di Wittgenstein si sono espressi sull'argomento, ma un'intesa, seppure di massima, è lungi dall'essere stata raggiunta. Nel corso della lunga e complessa storia dell'esegesi del *TLP*, rispetto a questo tema specifico si è di volta in volta sostenuta:

- a) l'identificazione degli oggetti semplici con enti fisici minimi (Griffin 1964);
- b) l'identificazione degli oggetti semplici con unità fenomenologiche minime, simili ai *sense data* del Russell dei *Problems of Philosophy* (Hintikka, Hintikka 1986);
- c) una concezione funzionalistica o relativistica degli oggetti semplici, secondo la quale ciò che svolge il ruolo di oggetto relativamente a un dato linguaggio può non svolgerlo relativamente a un altro (Gargani 1966, Marconi 1997, Sluga 2012);
- d) una posizione come quella elaborata da Ishiguro (1981) e McGuinness (1981), e sviluppata negli ultimi anni dai fautori del cosiddetto *new Wittgenstein*, secondo la quale la nozione di oggetto non avrebbe alcuna consistenza ontologica e l'intera ontologia del *TLP* non sarebbe altro che un modo indiretto, si potrebbe dire quasi

[divulgazione audiotestuale]

metaforico, di presentare tesi dotate di un contenuto esclusivamente linguistico-semanticamente.

Stando invece a una interpretazione piuttosto recente e senz'altro molto affascinante (Frascolla 2004a, 2004b, 2006), la parte del *TLP* dedicata all'ontologia contiene molte affermazioni sulla natura degli oggetti che, lette in maniera coerente, potrebbero condurre a una congettura ben corroborata sul tipo di entità che Wittgenstein aveva in mente nel ruolo di oggetti. Le affermazioni del *TLP* cui si fa riferimento sarebbero, nello specifico, le seguenti:

1. Gli oggetti sono la sostanza del mondo, ossia sussistono indipendentemente da ciò che accade (*TLP* 2.024: «la sostanza è ciò che sussiste indipendentemente da ciò che accade»);
2. Ogni oggetto è come collocato in uno spazio di stati di cose che può anche essere immaginato vuoto (*TLP* 2.013: «Ogni cosa è come in uno spazio di possibili stati di cose. Questo spazio io posso pensarlo vuoto, ma io non posso pensare la cosa senza lo spazio»);
3. Gli oggetti sono semplici, cioè privi di parti (*TLP* 2.02: «L'oggetto è semplice»);
4. Gli oggetti sono incolore (*TLP* 2.0232: «Detto approssimativamente: gli oggetti sono incolore»);
5. Spazio, tempo e colore sono forme degli oggetti (*TLP* 2.0251: «Spazio, tempo e colore (cromaticità) sono forme degli oggetti»);
6. Due oggetti di eguale forma logica sono distinti l'uno dall'altro solo dal fatto di essere differenti, ossia, per essi non vale il principio leibniziano dell'identità degli indiscernibili (*TLP* 2.0233: «Due oggetti di eguale forma logica sono – a prescindere dalle loro proprietà esterne – distinti l'uno dall'altro solo dall'essere differenti»).

La batteria di argomenti che Frascolla deduce dall'intreccio di tali proposizioni è la seguente: gli oggetti devono essere semplici perché sono la sostanza del mondo e

perché solo entità semplici, prive di parti, possono avere il carattere della sostanzialità – la sostanzialità essendo l'esistenza necessaria di un'entità. La sostanzialità coincide con la semplicità o con la mancanza di parti e, in maniera inversa, la complessità o l'essere composto di un'entità coincide con la sua esistenza logicamente contingente: è complesso ciò che, se esiste, esiste solo di fatto, ma, in una diversa configurazione del mondo, potrebbe anche non esistere. Un oggetto non può essere pensato separatamente dalla possibilità logica del suo nesso con altri oggetti in stati di cose, ossia in maniera separata rispetto all'insieme degli stati di cose di cui esso è costituente, anche se non necessariamente deve essere pensato come costituente di uno stato di cose sussistente, ossia come costituente di un fatto. Non si può dire che un oggetto esiste intendendo che esso appartiene al mondo, perché il mondo non è costituito da oggetti, bensì da fatti e, per la stessa identica ragione, non è possibile sostenere che un oggetto esiste in un dato mondo possibile m se esso appartiene a m , perché anche m è una combinazione del sussistere e del non sussistere degli stati di cose. La nozione di esistenza non si attaglia dunque agli oggetti: questo perché essa è rigidamente confinata a quegli stati di cose che, se e quando esistono, esemplificano entità astratte. Se può accadere che nessuno degli stati di cose di cui un oggetto è un costituente esista, sia un fatto del mondo, allora il permanere dell'oggetto attraverso le possibili configurazioni del mondo, il suo essere sostanza, può essere assicurato solo assumendo che esso non si collochi nella sfera dei fatti percepibili: sia, cioè, un'entità astratta.

Il mondo della logica, quello di cui si parla nella prima parte del *TLP*, è la combinazione del sussistere e del non sussistere degli stati di cose. Se si affiancano queste considerazioni ai celebri passaggi del *TLP* dedicati al tema del solipsismo (5.62-5.642) – passaggi che, com'è stato più volte notato, sono influenzati dalla lezione dell'idealismo moderno, ma che risentono nella stessa misura di Russell

(1912), e dunque della teoria dei *sense data*¹ – se ne dedurrà che gli oggetti semplici andrebbero necessariamente cercati all'interno dei confini dell'esperienza soggettiva di un io trascendentale concepito come anello di congiunzione tra mondo fenomenico e mondo della logica, tra mondo inteso come flusso esperienziale e mondo inteso come insieme del sussistere e del non sussistere degli stati di cose. Dato che il fenomenico comprende l'intero contenuto dell'esperienza immediata, tutto ciò che si può conoscere deve potersi spiegare in termini di fenomeni. Ecco allora che gli oggetti, essendo qualità sensoriali ripetibili, e dunque universali fenomenici, vengono a configurarsi come entità astratte:

the stream of phenomena, what is perceived, the given, is constituted by existing phenomenal complexes – phenomenal facts – which can be analyzed in repeatable qualitative parts (qualia, in Goodman's sense). For instance, a minimal concrete visual complex (a colour-spot-moment) can be divided into three constituent qualitative parts: a phenomenal time, a visual-field place and a phenomenal colour (Frascolla 2004a: 374).

Un semplice punto di colore – entità priva di una qualsiasi determinazione temporale – non è d'altra parte un'entità concreta percepibile, così come non lo sono i suoi costituenti presi isolatamente:

a phenomenal colour which does not occur at a certain place of visual space and at a certain moment of phenomenal time cannot be found in experience. Notice that this condition of not being perceivable in isolation agrees with the Tractarian thesis that an object can be given, and can be represented as well, only as a constituent of states of affairs or complexes. (*ibid.*: 375).

I costituenti ultimi di un momento di punto di colore sarebbero allora il luogo del campo visivo, il colore e il momento del tempo, le parti qualitative (*qualia*) del complesso concreto. Godono pertanto dello status di aspetti ripetibili dei complessi fenomenici: «an existing minimal complex (an obtaining state of affairs) of which the quale of red is a constituent is a concrete instance of that abstract universal which is

¹ Per una lettura degli oggetti trattariani come “possibilia” (nel senso russelliano del termine) si veda Voltolini (2003).

the quale of red» (*ivi*), esemplificazione particolare di quell'universale che è il rosso fenomenico. Analogamente, due momenti di punto di colore simultanei sono due casi particolari diversi dello stesso *quale* temporale, che è un costituente di entrambi; e due momenti di punto di colore successivi in uno stesso luogo del campo visivo sono due casi particolari diversi dello stesso *quale* spaziale, che è, ancora, un costituente di entrambi (i due complessi possono essere o possono anche non essere due casi dello stesso *quale* di colore).

I *qualia* sono allora elementi della rappresentazione: si adotta, cioè, un sistema di rappresentazione del dato in base a cui quest'ultimo viene descritto in termini di mutevoli combinazioni di caratteristiche qualitative ripetibili fisse. La sostanzialità degli oggetti, così spiegata, si rivela allora perfettamente adeguata al loro ruolo semantico di significati dei nomi.

Quello di colore diviene così un concetto formale rappresentabile con una variabile: una categoria che raccoglie sotto di sé oggetti dotati delle identiche possibilità combinatorie. Nel corso della sua esistenza, un oggetto presenta molte qualità differenti di ogni tipo – molti colori diversi, per esempio. Ciò vuol dire che, anche se un oggetto è considerato di colore effettivamente costante, tuttavia le sue presentazioni sono normalmente di molti colori diversi. Come l'oggetto identico a se stesso è una funzione delle proprie parti, così il colore singolo costante dell'oggetto è una funzione dei colori delle sue parti. Analogamente, lo spazio è la forma di quegli oggetti che combinandosi con altri *qualia* danno vita a complessi fenomenici spaziali. Il tempo è la forma di quegli oggetti che, combinandosi con altri *qualia*, danno vita a complessi fenomenici temporali.

2. I *qualia* nella filosofia di Nelson Goodman

È giunto il momento di approfondire la nozione goodmaniana di *quale*.² Il filosofo americano è interessato a rappresentare una certa porzione della nostra conoscenza in relazione a una determinata base relativamente osservativa. A questo scopo, egli è alla ricerca di un sistema fenomenistico i cui primitivi di base (i cui atomi) siano soddisfatti da entità fenomeniche.³ Vediamo in che modo Goodman conduce questa ricerca: «Se suddividiamo il flusso d'esperienza nelle sue parti concrete più piccole, e poi suddividiamo questi concreta in qualia sensoriali, arriviamo a entità che possono fungere da atomi in un sistema realistico» (Goodman 1951: 248), un processo ritenuto “più naturale psicologicamente” rispetto a quello, speculare e contrario, di assumere l'indivisibilità degli individui concreti e costruire nei loro termini le qualità. I *qualia*, dunque, sarebbero oggetti nel senso wittgensteiniano del termine, in quanto entità semplici, ossia privi di parti, non ulteriormente scomponibili. Un *concretum* visivo (dunque uno stato di cose wittgensteiniano) si può suddividere, per esempio, in tre parti costitutive: un tempo, un luogo nel campo visivo e un colore. Questa suddivisione, sia chiaro, non è in nessun modo una suddivisione di tipo spaziale. Un *concretum* visivo è già una particella discernibile minima di un fenomeno, e l'analisi che lo divide nei tre *qualia* componenti lascia lo spazio indiviso. Essa consiste semplicemente nel distinguere (nell'astrarre) il luogo tanto dal colore quanto dal

² Quella a cui Tim Crane (2000: 18) dedica, nel contesto di una accurata e minuziosa ricostruzione della controversa storia della nozione di *quale*, poco più di una nota a piè di pagina: «for Goodman, qualia are the primitives of a phenomenalist system of accounting for the whole of reality: they are the phenomenal individuals out of which enduring public objects are constructed. To this extent, they resemble the sense-data of Ayer».

³ È bene sottolineare, come fa Geoffrey Hellman in sede di introduzione al testo goodmaniano, che, nonostante ciò, «Goodman non abbraccia il fenomenismo come dottrina epistemologica fondazionalista (né [...] abbraccia il fenomenismo come rivendicazione di completezza ontologica)».

tempo, elementi che, insieme al luogo, costituiscono infine il particolare *concretum* percepito.

Veniamo adesso all'ontologia che un simile sistema finisce per edificare: la relazione tra un *quale* atomico e i casi in cui esso si presenta è passibile di un'interpretazione diretta, che non fa ricorso a regni di idee o a distinzioni sottili tra differenti gradi dell'essere. Per Goodman, i *qualia* sono individui di un sistema realista (che assume, cioè, come unità di base elementi non-concreti, o astratti): «si potrebbe essere contrari a costruire come individui delle qualità ripetibili [...] e si possono accettare come individui le qualità senza accettare come individui quegli "attributi" o "proprietà" che si considerano designati dai predicati (quando si pensa che i predicati designino qualcosa)», ma «l'incapacità di comprendere come una classe, il cui contenuto non differisce dalla somma dei suoi elementi, sia tuttavia un'entità distinta da quella somma, non comporta necessariamente l'incapacità di accettare come individui i *qualia* che, per così dire, risultano da un'analisi latitudinale del flusso dei fenomeni – in quanto contrapposta all'analisi longitudinale che produce i particolari» (*ibid.*: 206). L'unità del *quale* è riconciliata con la molteplicità delle sue ricorrenze, se si intendono queste ultime non alla stregua di parti spaziali del *quale* ma come *concreta* (come classi-concretum) cui appartiene il *quale*: «costruire i particolari concreti come classi di qualità corrisponde alla costruzione particolarista delle qualità come classi di particolari concreti» (*ibid.*: 258). Due colori intesi come identici non compariranno mai in un singolo *concretum* e nessun *quale* "si presenta con se stesso". Ancora: due *qualia* sono accomunati se appartengono sempre allo stesso regno sensoriale, anche se alcuni *qualia* – i tempi, per esempio – possono appartenere a svariati regni sensoriali: «Un colore ed un suono possono presentarsi nello stesso istante, ma non per questo sono accomunati più di quanto lo siano due luoghi o due colori che si presentano nello stesso istante [...] i *qualia* che non appartengono allo stesso regno sensoriale non sono mai accomunati» (*ibid.*: 261).

3. Il caso dei suoni

Quello appena menzionato è uno dei pochi riferimenti espliciti di Goodman a regni sensoriali differenti rispetto a quello della visione. Anche in Frascolla il riferimento ad altri domini di senso è rapido ed elusivo:

the quale of red can combine with every place in visual space and with every moment in phenomenal time, and the quale of green can occur exactly in the same combinations: thus phenomenal red and green do have the same form; on the contrary, the pitch of a phenomenal sound, which is a quale, a repeatable aspect of auditory complexes, can combine with no place of visual space and therefore has a form which is different from that which is common to the two qualia of red and green (Frascolla 2004a: 378).

Proviamo adesso a migrare verso un differente “regno sensoriale” e chiediamoci se, anche per quanto riguarda la percezione uditiva, possa darsi l’esistenza di universali fenomenici (*qualia*, a là Goodman) che fungano da atomi in un sistema fenomenista di tipo realistico. Se, cioè, esistano oggetti sonori nel senso wittgensteiniano (o almeno del Wittgenstein interpretato da Frascolla) del termine “oggetti”.

Per esempio, si potrebbe, in analogia con l’esempio del colore rosso, sostenere che il “do centrale” sia un universale fenomenico: tutti i particolari “do centrali” che ci accade di ascoltare nell’arco della nostra esistenza sarebbero istanziazioni del “do centrale” universale, le cui caratteristiche fenomeniche essi ripresenterebbero come *concreta* nel senso che Goodman attribuisce a questo concetto. La cosa non sembra funzionare, e per due ordini di ragioni: primo, in contesti ecologici di percezione uditiva siamo soliti ascoltare suoni decisamente molto più complessi rispetto a quello che la tradizione musicale occidentale ci ha abituati a chiamare “do centrale” (un uso di un’etichetta invalso solo da qualche secolo, e del tutto arbitrario); secondo, un “do centrale” emesso da una determinata fonte possiederà sì caratteristiche fenomeniche universali (una certa altezza e una certa frequenza, per esempio), ma anche altre caratteristiche strettamente dipendenti dall’occorrenza particolare e, nello specifico, dal tipo di fonte sonora che lo ha emesso (timbro, durata, intensità).

Ripartiamo allora da un dato: se esiste un consenso nella letteratura sulla metafisica del suono, esso riguarda il fatto che i suoni sono particolari piuttosto che universali. Secondo Dokic (2007), due diverse concezioni sulla natura del suono, che pure divergono su molti aspetti, darebbero entrambe per scontato il fatto che i suoni siano, in ultima istanza, particolari. La teoria che Dokic chiama dell'“Unrepeatable Event” (UE) afferma, per esempio, che i suoni sono eventi che accadono in – e dipendono da – oggetti o cose di tipo materiale. Una variante di questa teoria (Casati, Dokic 1994; Casati, Dokic, Di Bona 2020), la cosiddetta “Located Event Theory” (LET), arriva addirittura a sostenere che i suoni siano eventi monadici situati direttamente nelle sorgenti sonore (si tratta dunque di una teoria distale del suono): l'evento-suono emesso da una tromba accade, per dir così, direttamente nella tromba (è localizzato alla sorgente), ovunque essa si trovi. Come tutti gli eventi, i suoni hanno un inizio e una fine, principiano e cessano in due punti precisi del *continuum* temporale. Non solo: essi sono costituiti da parti (temporali): non esistono, cioè, come interi a ogni istante dato della loro durata complessiva. Per la teoria dell'Unrepeatable Event, i suoni non sono particolari ripetibili. Questo dipende dal fatto che si tratta di *eventi*. Un evento non può esistere come intero in tempi differenti, esattamente come un oggetto non può trovarsi interamente in posti differenti nello stesso momento *t*:

I cannot be both in Paris and in London tomorrow at 2 PM. Analogously, the particular annoying sound my alarm clock made this morning cannot also occur yesterday or tomorrow morning. Each morning comes with a brand new sound particular, even though it has exactly the same irritating character (Dokic 2007: 391).

È bene osservare che, qualora si accettasse una simile teoria, gli universali sonori sarebbero classi di equivalenza determinati da una relazione di equivalenza, che può essere sia acustica sia sonora. Saremmo al cospetto, cioè, di qualcosa di simile a una teoria del linguaggio che insistesse sull'individualità delle singole *utterances* di “tutti gli uomini sono mortali”, e ne concludesse che ogni volta che viene fatto questo esempio – in un'aula di lezione di filosofia del linguaggio, per esempio – viene “in

realità” utilizzato un enunciato diverso. Non si vede bene il guadagno teorico che si realizzerebbe con teorie di questo genere, che, in effetti, sono molto diseconomiche. Ad ogni modo, è vero che «la distinzione più importante tra i sistemi fenomenisti dipende dall’assunzione come unità di base di elementi qualitativi non-concreti (come i qualia) o di particolari limitati temporalmente (come gli eventi fenomenici) [...] e che nel primo caso il sistema si può chiamare realista, nell’altro particolarista» (Goodman 1951: 205), saremo qui ovviamente al cospetto di un sistema di tipo particolarista.

Un’altra teoria proposta nel panorama della filosofia del suono, la cosiddetta “Repeatable Object” (RO) theory, assume invece che i suoni siano “oggetti” piuttosto che eventi: oggetti del tutto peculiari, certo, dal momento che, privi come sono di estensione spaziale, non occupano alcuna porzione di spazio, ma pur sempre oggetti:

Normally we think of events as things that, unlike objects, cannot be re-encountered. The fact that we can re-encounter sounds suggests that they are perhaps best thought of as kinds of objects, rather than as events (Nudds 2001: 222).

A differenza della precedente ontologia, che li trattava come eventi, RO ammette che i suoni si comportino come entità autonome, non dipendenti da altri oggetti di tipo materiale che pure li hanno generati (caratteristica, questa, dei suoni-eventi che abbiamo visto protagonisti della UE). Non solo: i suoni sono entità ripetibili, nel senso che possono esistere come interi in più di una porzione spazio-temporale. In questo senso, i suoni possono avere occorrenze multiple, assunzione dalla quale, però, come afferma Nudds «it does not follow that all instances of a given auditory type are numerically identical» (*ivi*).

Due particolari-suoni, istanziazioni dello stesso *type* uditivo sono *lo stesso suono* se e solo se entrambi sono causati dalla medesima sorgente sonora:

A qualitatively identical sound made by another material object would count as a distinct sound. For instance, suppose I wake up every morning thinking “There’s that awful sound again!”. I do

not mean the demonstrative “that” to denote any sound of a given auditory type. I am only referring to the awful sound produced daily by my alarm clock (Dokic 2007:392).

Nonostante siano oggetti che possono avere occorrenze multiple, i suoni restano nondimeno dei particolari. Questo perché la loro esistenza sembra dipendere in maniera essenziale, anche secondo questa teoria, dalle loro sorgenti sonore – dalla loro collocazione nello spazio –, pur non dipendendo da esse da un punto di vista ontologico (com’era invece nel caso di RO e di LET). Pare allora che il fenomeno suono sia troppo compromesso con le proprietà materiali e spaziali degli oggetti che lo hanno causato (anche quando questi oggetti non sono di proprietà mesoscopiche) perché si possa procedere a un’astrazione delle qualità fenomeniche universali come quella proposta in Goodman (1951). Si potrebbe controbattere affermando che dipende solo dalla relazione di equivalenza che si sceglie: d’altra parte, è sempre possibile “filtrare via” tutte le differenze che si vogliono scontare. Per i generativisti, per esempio, “cane” e “gatto” sono la stessa parola.

Ma facciamo un tentativo ulteriore: proviamo a scomporre nelle sue qualità fenomeniche primarie – sulla scia della procedura proposta da Goodman (1951) e ripresa in Frascolla (2004) per il caso dei colori – un suono percepito in condizioni ecologiche (quelli che Gaver, 1993a, 1993b a definito, sulla scorta della psicologia ecologica di James J. Gibson, *everyday sounds*): dovremmo aspettarci che esse possano fungere da universali (*qualia*) e dunque da atomi di un sistema fenomenista di tipo realistico. Potremmo riconoscere le loro qualità fondamentali in quelli che la psicoacustica definisce gli elementi primitivi del “campo di udibilità” dell’orecchio umano: altezza (il cui correlato in ambito fisico sarebbe la frequenza dell’onda), intensità (correlato in ambito fisico: l’ampiezza dell’onda), timbro (correlato in ambito fisico: la forma dell’onda generata) e durata (correlato in ambito fisico: la variazione di ampiezza dell’onda dall’inizio alla fine dell’evento, e dunque la durata dell’attacco e quella del decadimento). Ma perché questa procedura di astrazione non finisca per risolversi esclusivamente in una suddivisione di tipo spaziale – come espressamente

raccomandato da Goodman – dovremmo prescindere totalmente dalle caratteristiche spaziali di un suono (da quelle caratteristiche, cioè, che ci rendono capaci di localizzare la fonte sonora che lo ha causato). È abbastanza caratteristico il fatto che in Strawson (1959), nel celebre esperimento mentale in cui si immagina un mondo di puri suoni per assecondare – per il tempo di un capitolo – l’ipotesi provvisoria che i suoni siano gli individui di un altrettanto provvisorio schema concettuale, essi siano caratterizzati come essenzialmente a-spaziali.⁴ Come osservato da Casati e Dokic:

According to Strawson, the spatial content of ordinary auditory experience is fixed by non-auditory features of sensory experience. A purely auditory experience, by contrast, would not be one in which sounds would appear to be located in egocentric space (Casati, Dokic 2010: 101).

Se però:

the spatial content of normal auditory perception arguably depends on other senses [...] it is plausible that the dependence among audition and other sensory modalities [...] is constitutive rather than just casual. In this case, if auditory experience is intrinsically spatial, it is not clear that Strawson avoids an error theory after all (*ivi*).

Anche Goodman sembra sostenere qualcosa di molto simile a quanto ipotizzato da Strawson: perché la sua teoria funzioni, è necessario che, nei casi in cui i suoni sembrano provenire da certi luoghi, ci si riferisca esclusivamente a luoghi oggettivi e non a luoghi fenomenici. E ancora: «i suoni fenomenici non hanno una collocazione nel campo visivo» (Goodman 1951: 259). Questo sembra mettere drammaticamente in discussione la validità di una teoria come LET, che qualifica la dipendenza del regno uditivo da altri regni sensoriali come caratteristica di quel regno. Ma se è vero che la funzione primaria della percezione uditiva è, per l’essere umano e per altri animali, quella di localizzare le fonti sonore, allora isolare *qualia* di tipo uditivo, caratteristiche

⁴ A tal proposito, si rimanda a Santarcangelo, Terrone (2015) e Di Bona, Santarcangelo (2018, cap. 3).

fenomeniche universali tipiche dell'esperienza uditiva, diviene particolarmente complicato, se non impossibile. Un regno sensoriale così compromesso con oggetti materiali, interazioni tra oggetti e con il concetto di causazione – per motivi che Gibson (1966) riconduce a un processo di affinamento evolutivo dei nostri sensi – pare essere in fin dei conti recalcitrante, per propria natura, a riduzioni fenomenistiche a là Goodman.

Questa lunga disamina ci porta pertanto a concludere che, come dimostra in maniera esemplare il caso della percezione uditiva, non in tutti i regni sensoriali l'esistenza di *qualia* intesi come universali fenomenici ripetibili può essere assunta pacificamente come avviene nel regno della percezione visiva. Una conclusione che mette drammaticamente in dubbio il carattere di sostanzialità dei *qualia* e dunque, a ben vedere, l'affascinante interpretazione degli oggetti del *TLP* offerta da Frascolla.

Riferimenti bibliografici

CASATI, R., DOKIC, J. (1994) *La philosophie du son*, Nîmes: Chambon.

CASATI, R., DOKIC, J. (2010) «Some varieties of spatial hearing», in M. Nudds, C. O'Callaghan (a cura di), *Sounds and Perception: New Philosophical Essays*, Oxford: Oxford University Press, pp. 97-111.

CASATI, R. DOKIC, J., DI BONA, E. (2020) «Sounds», in Edward N. Zalta (a cura di), *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Winter 2020 Edition).

CRANE, T. (2000) «The origins of qualia», in T. Crane, S. Patterson (a cura di), *The History of the Mind-Body Problem*, London and New York: Routledge.

DI BONA, E., SANTARCANGELO, V. (2018) *Il suono. L'esperienza uditiva e i suoi oggetti*, Milano: Raffaello Cortina.

DOKIC, J. (2007) «Two Ontologies of Sound», in *The Monist*, n. 90, 3, pp. 391-402.

- FRASCOLLA, P.** (2004a) «On the Nature of Tractatus Objects», in *Dialectica*, n. 58, pp. 369-382.
- FRASCOLLA, P.** (2004b) «Sulla natura degli oggetti nel “Tractatus”», in *Rivista di Estetica*, n. 26, pp. 61-73.
- FRASCOLLA, P.** (2006) *Understanding Wittgenstein's Tractatus*, London and New York: Routledge.
- GARGANI, A.** (1966) *Linguaggio ed esperienza in Ludwig Wittgenstein*, Firenze: Le Monnier.
- GAVER, W.W.** (1993a) «What in the world do we hear? An ecological approach to auditory perception», in *Ecological Psychology*, n. 5, 1, pp. 1-29.
- GAVER, W.W.** (1993b) «How do we hear in the world? Explorations in ecological acoustics», in *Ecological Psychology*, n. 5, 4, pp. 285-313.
- GIBSON, J. J.** (1966) *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston: Houghton Mifflin.
- GOODMAN, N.** (1951) *The Structure of Appearance*, Cambridge: MA, Harvard University Press. Tr. it. *La Struttura dell'apparenza*, Bologna: Il Mulino 1985.
- GRIFFIN, J. P.** (1964) *Wittgenstein's Logical Atomism*, London: Oxford University Press.
- HINTIKKA, M. B., HINTIKKA, J.** (1986) *Investigating Wittgenstein*, Oxford: Blackwell.
- ISHIGURO, H.** (1981) «Wittgenstein and the Theory of Types», in I. Block (a cura di), *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 43-60.
- MARCONI, D.** (1997) «Il Tractatus», in D. Marconi (a cura di) *Guida a Wittgenstein*, Roma-Bari: Laterza.
- MCGUINNESS, B.** (1981) «The So-Called Realism in Wittgenstein's *Tractatus*», in I. Block (a cura di), *Perspectives on the Philosophy of Wittgenstein*, Oxford: Basil Blackwell, pp. 60-73.

- NUDDS**, M. (2009) «Experiencing the production of sounds», in *European Journal of Philosophy*, n. 9, pp. 210-229.
- NUDDS**, M. (2010) «Sounds and space», in M. Nudds, C., O’Callaghan (a cura di), *Sounds and perception: New philosophical essay*, Oxford: Oxford University Press, pp. 69-96.
- RUSSELL**, B. (1912) *The Problems of Philosophy*, Oxford: Oxford University Press. Tr. it. *I problemi della filosofia*, Milano: Feltrinelli 2007.
- SANTARCANGELO**, V., **TERRONE**, E. (2015) «Sounds and other denizens of time», in *The Monist*, n. 98, 2, pp. 168-180.
- SLUGA**, H. (2012) «Simple objects: Complex Questions», in J. L. Zalabardo (a cura di), *Wittgenstein’s Early Philosophy*, Oxford: Oxford University Press, pp. 99-118.
- STRAWSON**, P. F. (1959) *Individuals. An Essay in Descriptive Metaphysics*, London: Methuen. Tr. it. *Individui. Saggio di metafisica descrittiva*, Milano-Udine: Mimesis Edizioni 2013.
- VOLTOLINI**, A. (2003) «Possibilia, qualia e sensibilia» in *Rivista di Estetica*, n. 22, pp.127-137.
- WITTGENSTEIN**, L. (1961) *Tractatus logico-philosophicus*, London: Routledge and Kegan Paul. Tr. it. *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino: Einaudi 2009.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

LINES AND COLORS OF SOUND-NOISE: LUIGI RUSSOLO

NICOLA ZITO

Abstract (IT): L'articolo traccia il percorso creativo di uno dei padri della pittura futurista, Luigi Russolo, alla luce della sua duplice natura attitudinale di artista e di musicista. A partire dagli esordi, come incisore e come pittore, nell'ambito del Divisionismo e del Simbolismo, sino alla piena maturazione nel contesto dell'arte avanguardistica del Futurismo, la produzione di Russolo si è sempre contraddistinta per la compresenza di elementi visivi, sensoriali e sonori, che sono stati combinati all'interno della sua opera in maniera sinestetica e con la finalità, dichiarata dallo stesso autore, di rappresentare le idee futuriste di "dinamismo" e "simultaneità" abbattendo tutti i confini stilistici, formali e concettuali. Questo peculiare approccio darà come risultato una serie di dipinti che – prima che Luigi Russolo si dedicasse quasi totalmente alla sperimentazione musicale – pongono il pittore come uno dei più originali interpreti del credo artistico del movimento futurista e il più propenso a mettere in pratica la propensione dell'avanguardia italiana nei confronti della sinestesia.

Abstract (EN): The article traces the creative path of one of the fathers of Futurist painting, Luigi Russolo, in sight of his dual aptitude as artist and musician. Starting from his beginnings, as an engraver and a painter, in the sphere of Divisionism and Symbolism, up to his full maturation in the context of the avant-garde of Futurism, Russolo's production has always been characterized by the coexistence of visual, sensory, and sound elements, which have been combined within his work in a synesthetic way and with the aim, declared by the author, of representing the Futurist ideas of "dynamism" and "simultaneity" by breaking down all stylistic, formal and conceptual boundaries. This particular approach will result in a series of paintings which – before Luigi Russolo dedicated himself almost entirely to musical experimentation – qualify the painter as one of the most original interpreters of the artistic creed of the Futurist movement and the most inclined to put into practice the propensity of Italian avant-garde towards synesthesia.

Keywords: Luigi Russolo, Futurism, noise, sound, synesthesia.

[divulgazione audiotestuale]

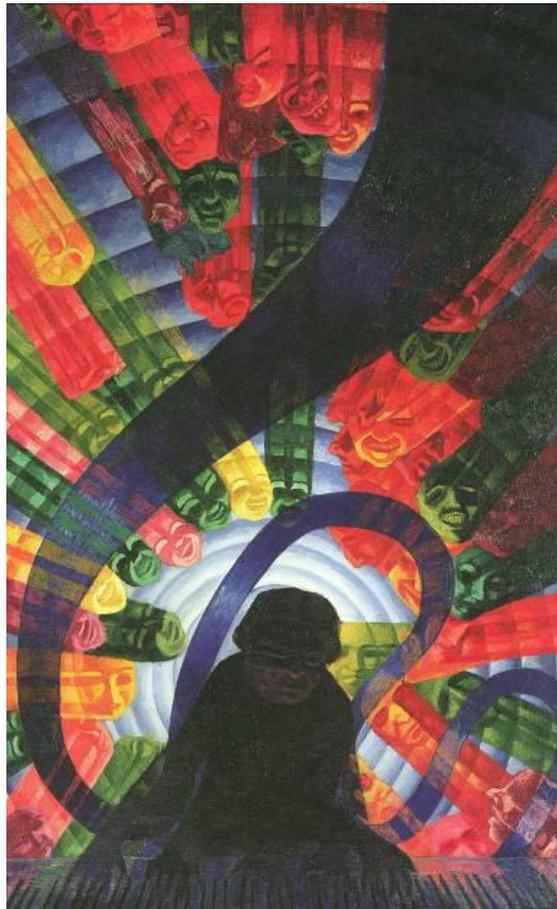
LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

NICOLA ZITO

L'arte è essenzialmente un canto – una lirica – delle forme, degli aspetti dei fatti, delle idee, dei sentimenti, di tutto ciò infine che costituisce il mondo che ci circonda. (Luigi Russolo, 1916)¹

Quando, nel 1911, Luigi Russolo dipinge *La musica* (fig. 1), considerata da più voci storiche e critiche come il compendio visivo della duplice propensione dell'artista, il cofondatore del Futurismo pittorico – e sperimentatore delle innovazioni d'avanguardia del movimento nell'ambito della musica – sembra già aver operato una scelta netta, aver deciso in maniera pressoché definitiva in che direzione orientare il proprio flusso creativo.

¹ RUSSOLO, L., *ABC della Pittura Futurista. Note per i profani*, II, in "Italia futurista", I, n.4, 25 luglio 1916, p.1; poi in *Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nuove ricerche sugli scritti*, a cura di Giuliano Bellorini, Anna Gasparotto e Franco Tagliapietra, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2011, p. 136.



[Fig. 1 – Luigi Russolo, *La musica*, 1911; olio su tela, 224x145 cm; Londra, The Estorick Collection of Modern Italian Art.]

In realtà, per quanto si debba riconoscere nel quadro l'assoluto valore indicativo degli sviluppi futuri del percorso di Russolo,² esso non rappresenta un'interruzione della produzione pittorica, bensì un'efficace rappresentazione dell'attitudine sinestetica dell'autore, imprescindibile per comprendere la sua specifica attitudine, in cui è rintracciabile un procedere stilistico che si può definire "musicale".

² Cfr. TAGLIAPIETRA, F., *Luigi Russolo: pittore musicista filosofo*, Europrint, Treviso 2000, pp. 65-69.

Tra i più fedeli al credo futurista, firmatario e soprattutto coautore – insieme ai sodali Umberto Boccioni e Carlo Carrà – dei primi due manifesti artistici del gruppo d'avanguardia (il *Manifesto dei pittori futuristi*, 11 febbraio 1910, e *La pittura futurista: Manifesto tecnico*, 11 aprile 1910),³ Luigi Russolo fa confluire nella propria pittura una serie di suggestioni legate ai suoi differenti studi.

A partire da quelli sul Simbolismo, che in Italia si dipana sulle linee del Divisionismo; Russolo si avvicina a questa corrente dopo il suo trasferimento a Milano, dove giunge nei primi anni del XX secolo dalla nativa Portogruaro e al seguito dei suoi fratelli maggiori, e dove – nello stimolante ambiente culturale e intellettuale dell'Accademia di Belle Arti di Brera – entra in contatto con grandi pittori, quali Giuseppe Pellizza da Volpedo, Gaetano Previati, Giovanni Segantini.

Si è alla metà del decennio iniziale del Novecento e il giovane artista sente pressante la necessità di dare forma ai risultati del suo apprendistato e della sua peculiare inclinazione a creare immagini facendosi guidare dalla musica. In questa fase del suo percorso, dopo le esperienze come apprendista restauratore nei siti del Castello Sforzesco e del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, nel convento di S. Maria delle Grazie, oltre che come bozzettista di abiti femminili e teatrali per lo studio di Arturo Taddio, Luigi Russolo si concentra maggiormente sulle tecniche incisorie, creando una serie di opere che s'inseriscono pienamente nella temperie artistica italiana del primo scorcio di secolo.

Dal 1906 – e per il successivo triennio – Luigi Russolo concretizza la sua creatività attraverso le incisioni, ritratti e paesaggi in particolare, nei quali le linee sinuose si combinano in maniera armonica e ritmica per restituire una propria idea espressiva che troverà un'esplicitazione altrettanto efficace nella successiva evoluzione pittorica.

³ Un efficace compendio storico-critico sui due scritti teorici del movimento lo si ritrova in BENZI, F., *Il Futurismo*, 24 Ore Cultura, Milano 2008, pp. 12-37.

Dal primo *Autoritratto*, datato al 1906, a *Luce*, lavoro prodotto con acquaforte e acquatinta nel 1909, passando per opere come *Donna pipistrello* (1907), *Medioevo* e *Trionfo della morte* (1908-1909, fig. 2), si nota un processo di assimilazione di quel serbatoio di immagini consuete per la temperie simbolista, un'iconografia cristallizzata già alla fine del XIX secolo e che il pittore continuerà a tener presente anche nel suo periodo futurista e nell'ultima stagione della sua vita, dedicata principalmente agli studi filosofici sullo Spiritualismo e a un linguaggio "classico-moderno".⁴

Ma, allo stesso tempo, queste creazioni rivelano una non troppo celata attitudine grafica "compositiva", innescata e guidata dall'altra anima di Russolo, quella del musicista; nei corpi distesi e trafitti da una luce nera in *Trionfo della morte*, nel vorticoso ascendere delle *Maschere* del 1909 (fig. 3), opera che deve qualcosa a *Il sonno della ragione genera mostri* di Francisco Goya (1797), nelle forme ondulate e non domabili dei capelli della donna eternata in *Morfina*, si coglie – tramutata in un segno inquieto e riflessivo a un tempo – la eco delle sinfonie dei grandi rappresentanti del Simbolismo musicale, Claude Debussy in testa, fondamentale anche nella personale definizione futurista che darà alla tematica del notturno; ma anche Béla Bartók, Gabriel Fauré e Paul Dukas.⁵

E ovviamente Richard Wagner. Il grande compositore tedesco, figura centrale nell'ambito musicale a cavallo tra XIX e XX secolo – da cui Russolo dichiarerà il distacco per "avvenuta sazietà" nel fondamentale testo dell'*Arte dei rumori*, manifesto

⁴ Una panoramica puntuale sulla produzione grafica di Russolo ci viene restituita da *Luigi Russolo incisore: catalogo generale delle acqueforti*, a cura di Mattia Lapperier, Vanilla, Albissola Marina (SV) 2020. Cfr. anche *Apparizioni e bagliori metropolitani in Luigi Russolo*, cat. mostra (Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano, 16 luglio – 16 agosto 2020), a cura di Eleonora Fiorani, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (MI) 2020.

⁵ Cfr. BOLPAGNI, P., "La musica costituisce l'elemento per il quale le arti sono congiunte da intima parentela". *Sinestesia, correspondances e iconografie musicali nelle arti visive e nel dibattito critico della stagione simbolista, dalla Francia all'Italia*, in *Vedere la musica. L'arte dal Simbolismo alle avanguardie. Segantini, Boccioni, Kokoschka, Kandinskij*, cat. mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 1 aprile – 4 luglio 2021), a cura di id., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021, pp. 16-25. Cfr. anche *Miti e figure dell'immaginario simbolista : arte, teatro, musica, danza*, a cura di Silvana Sinisi, Costa & Nolan, Genova 1992.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

in cui viene sancita la rottura con i suoni puri per conquistare l'universo dei "rumorismo"⁶ – sarà ancora punto di riferimento negli anni che precedono l'adesione al movimento fondato da Filippo Tommaso Marinetti.



[Figg. 2-3 – Luigi Russolo, *Trionfo della morte*, 1908-1909; acquaforte e acquatinta, 24x40,3 cm; collezione privata; *Maschere*, 1909; acquaforte e acquatinta, 24,7x17,2 cm; collezione privata.]

Soprattutto per il decisivo contributo che aveva dato Wagner alla musica e alla cultura con il suo precorrere i tempi, sulla via di una sinestetica e concettuale teorizzazione

⁶ «Beethoven e Wagner ci hanno squassato i nervi. Ora ne siamo sazi e godiamo molto di più nel combinare idealmente dei rumori di tram, di motori a scoppio, di carrozze e di folle vocianti, che nel riudire, per esempio, l'*Eroica* o la *Pastorale*»; RUSSOLO, L., *L'Arte dei rumori*, Edizioni futuriste di "Poesia", Milano 1916, p. 11, poi in ID., *L'Arte dei rumori – La musica futurista*, a cura di Claudio Chianura, Auditorium Edizioni, Milano 2016, p. 61.

dell'“opera d'arte totale”;⁷ e inoltre, la sua peculiare narrazione della mitologia germanica, il cui fascino sembra trapelare nei lavori grafici (e pittorici) di Luigi Russolo fino alle soglie del Futurismo. In queste opere, i modelli divisionisti desunti da Previati, sentito affine per la sua predisposizione “musicale”,⁸ si amalgamano a suggestioni provenienti da altri contesti, dalla musica e letteratura di fine Ottocento alle teorie di Friedrich Nietzsche – musicista anche lui e raffigurato da Russolo in un'omonima incisione del 1909 – e alla scoperta dei raggi X da parte di Wilhelm Röntgen.

È un amalgama che si inserisce «nel simbolismo spiritualista e nel decadentismo di carattere filosofico esistenziale»⁹ e si sostanzia in tematiche ricorrenti, la morte su tutte, che in incisioni come *Medio Evo*, *Carezza-morte*, *Meditazione*, assume la forma iconografica di uno scheletro, sintesi della percezione, cosciente e lirica allo stesso tempo, dell'inevitabilità del destino dell'essere umano. Si tratta della rappresentazione di una concettuale “danza macabra” – come fosse ispirata dal celebre poema sinfonico del 1874 di Camille Saint-Saëns – che si palesa attraverso tutta questa specifica produzione e che aveva trovato, già nel 1908, una indicativa manifestazione nell'*Autoritratto con teschi*.

Prima opera pittorica di Luigi Russolo, si può senz'altro considerare come la sintesi più efficace del suo periodo di formazione e affermazione; realizzato «in preda a quell'“ossessione nordica” che molti altri italiani prima di lui avevano avuto»¹⁰ nei

⁷ Cfr. TESSARIN, P., *Il mito e il sacro in Richard Wagner: sacrificio e redenzione nell'opera d'arte totale*, Zecchini Editore, Varese 2019.

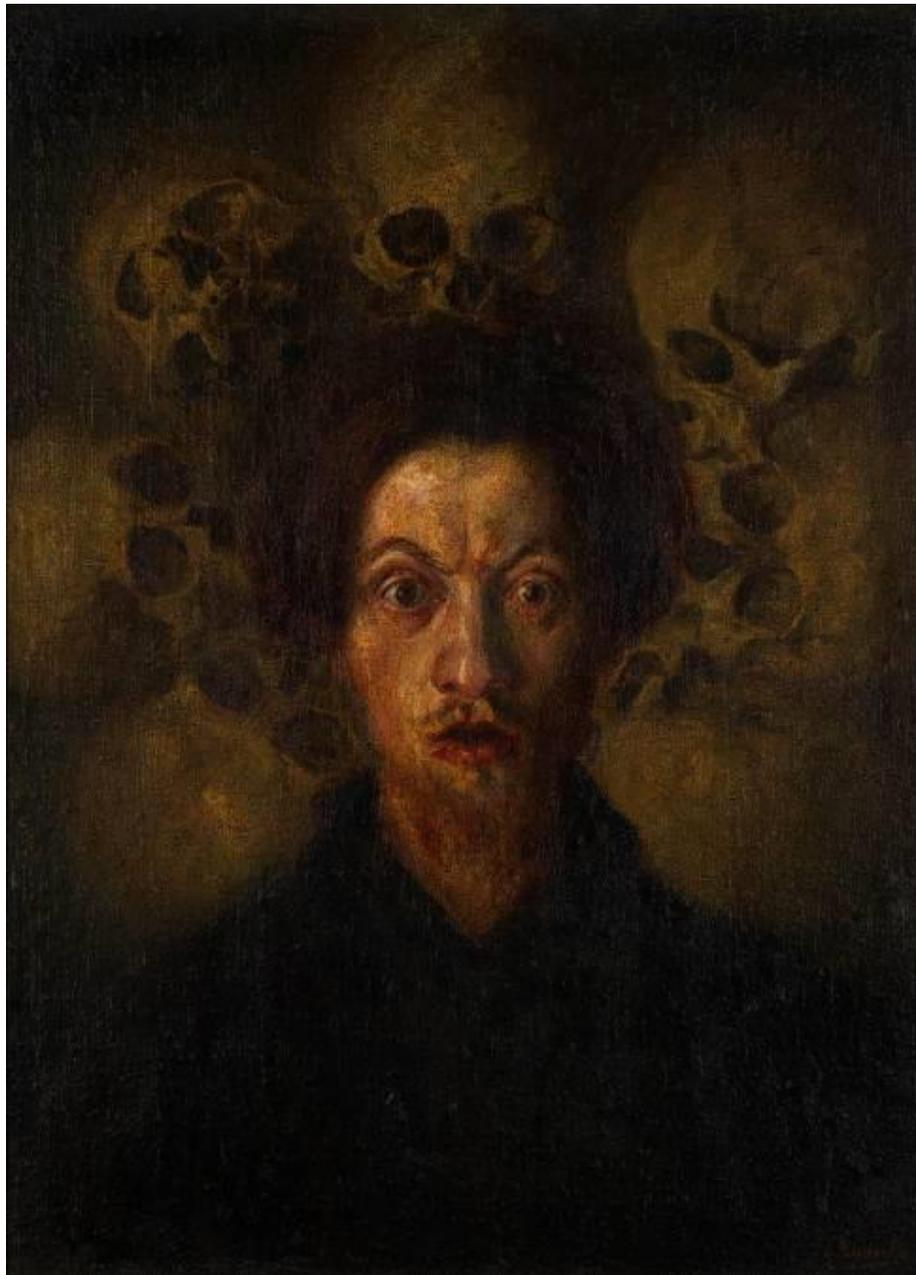
⁸ Cfr. VINARDI, M., *La pittura di Gaetano Previati e l'armonia di un universo vibrante*, in *Vedere la musica*, cit., pp. 26-33.

⁹ FIORANI, E., *Il suono del segno*, in *Apparizioni e bagliori metropolitani in Luigi Russolo*, cit., p. 15.

¹⁰ TAGLIAPIETRA, F., *Luigi Russolo figurativo*, in *Luigi Russolo. Al di là della materia*, cat. mostra (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, 14 settembre – 7 dicembre 2014), a cura di id., Mara Follini e Anna Gasparotto, Skira, Milano 2014, p. 19. Cfr. dello stesso autore anche *Dalla suggestione simbolista alla teorizzazione e produzione futurista: incisioni e dipinti*, in *Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista*, cat. mostra (Rovereto, TN, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 27 maggio – 17 settembre 2006), a cura di Franco Tagliapietra e Anna Gasparotto, Skira, Milano 2006, pp. 17-19.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

confronti di autori quali Arnold Böcklin ed Edvard Munch, il dipinto raffigura l'artista circondato da teschi, con un'espressione facciale sconvolta dalla consapevolezza della morte e, insieme, vibrante di alienata forza primordiale (fig. 4).



[Fig. 4 – Luigi Russolo, *Autoritratto con teschi*, 1908; olio su tela, 67x50 cm; Milano, Museo del Novecento.]

Ma questa energia, che in quegli anni andrà inevitabilmente a incanalarsi nel solco tracciato dal movimento di Marinetti, rimarrà comunque sempre legata a una componente sinesteticamente “sonora” la quale, durante l’esperienza del Futurismo, si tradurrà in un approccio del tutto peculiare, in cui le due anime di Russolo – quella visiva e quella musicale – coesisteranno in maniera sincronica con l’obbiettivo di divergere dalla linea ufficiale dell’arte italiana, basata su un’armonia solo esteriore a cui opporre una “strutturale”.

D’altronde, Russolo non farà mai mistero della sua idea di “pittura”, considerata come «*lirismo della forma e del colore*»¹¹ basato su un equilibrio plastico dei propri elementi (linee e piani, colori e toni):

Così per la pittura non interesserà chi è la persona o la cosa rappresentata, ma la ricchezza e la forza dei valori plastici e coloristici che ci saranno nel quadro.

Non importa *sapere* se una veste è azzurra o rossa o verde ma bensì quale uso viene fatto nel quadro di quell’azzurro di quel rosso di quel verde.

Non importa *sapere* se quella persona è volta a destra o a sinistra, se è grande o piccola appoggiata a un tavolo o seduta su una sedia, ma bensì quale costruzione plastica il pittore avrà saputo con gli elementi di quella figura far vivere nel quadro. *Poiché l’opera d’arte deve vivere per se stessa. Deve cioè avere in sé tutti gli elementi perché possa vivere. E questa vita non è nella vita cioè, nella bellezza, negli atteggiamenti, nella espressione di chi è rappresentato, ma nella vita degli elementi plastici tra loro.*¹²

Una teorizzazione che va ad affiancarsi alle altre che si pongono alla base della genesi dell’avanguardia futurista, per caratterizzare le peculiarità di uno stile destinato a rivoluzionare l’idea stessa di creazione artistica, ma che nella prima fase si collega

¹¹ RUSSOLO, L., *ABC della Pittura Futurista. Note per i profani*, II, cit., p. 137.

¹² Ivi, pp. 137-138.

strettamente al background pittorico e culturale europeo e, in particolare, italiano di fine Ottocento.

In definitiva, il Simbolismo e il Divisionismo, quest'ultimo definito dai cinque firmatari del *Manifesto tecnico della pittura futurista* non semplicemente come un mezzo tecnico, ma come “complementarismo congenito”, presupposto funzionale alla resa della dinamicità e della simultaneità.¹³ Considerata come «una necessità assoluta nella pittura, come il verso libero nella poesia e come la polifonia nella musica»,¹⁴ questa tendenza alla scomposizione cromatica, che è finalizzata al superamento del sistema figurativo d'impostazione accademica in favore di un dinamismo espresso in un fluire di linee e colori, viene messa in pratica dal “triumvirato milanese” nelle opere del biennio 1910-1911, tra cui *Stazione di Milano* di Carrà e *La città che sale* di Boccioni, pietra miliare del Futurismo degli albori.¹⁵

Allineati su queste direttrici stilistiche, tracciate dai primi due manifesti “artistici” futuristi, sono alcuni lavori di Russolo, che rappresentano in maniera efficace un iniziale tentativo di tradurre in pittura la sua originale idea di sinestesia, concretizzata nelle linee sinuose e cangianti che vanno a definire il profilo della donna raffigurata in *Profumo*, del 1910 (fig. 5), in cui si tenta di stabilire una correlazione tra i sensi della vista e dell'olfatto.

Visivamente accomunabile al boccioniano *Studio di testa femminile (Ritratto di una futurista)*, del 1909, il dipinto apre la strada a una sperimentazione poli-sensoriale che elabora una fusione dinamica tra forme, colori, suoni e profumi, rintracciabile – ancora in fase larvale e non completa – nel similare ritratto *I capelli di Tina* (1910, fig. 6), in

¹³ Cfr. BOCCIONI, U., CARRÀ, C., RUSSOLO, L., BALLA, G., SEVERINI, G., *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 1910. Cfr. inoltre DE MICHELI, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 381-384.

¹⁴ Ivi, p. 384.

¹⁵ Cfr. LISTA, G., *Gli anni dieci: il dinamismo plastico*, in *Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione*, cat. mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), a cura di id. e di Alda Masoero, Skira, Milano 2009, pp. 84-99.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

cui s'intuisce una connessione tra la componente cromatica e quella luministica, concertate con un approccio "melodioso", armonizzato nello scorrere di linee incurvate e fluenti: «sono infatti timbri e toni musicali gli accordi complementari di gamme di verdi, blu, aranciate e rosse; sono manifestazioni cosmiche le scie luminose diagonali, l'alone spiralfornne dello snodarsi melodico della chioma».¹⁶



[Figg. 5-6 – Luigi Russolo, *Profumo*, 1910; olio su tela, 64,5x65,5 cm; Rovereto, Museo d'Arte e Contemporanea; *Chioma (I capelli di Tina)*, 1910-1911; olio su tela, 71,5x49 cm; collezione privata.]

Il medesimo orientamento è poi evidente nelle due versioni di *Lampi*, sempre del 1910, dove il pittore crea un autentico contrappunto "musicale-atmosferico", che prende forma a partire dal sonoro sprigionarsi della forza elettrica delle folgori (fig. 7), fendenti la massa plumbea del cielo e antesignane raffigurazioni delle linee-forza,

¹⁶ ZIPPILLI, C., *Chioma (I capelli di Tina)*, in *Futurismo. Avanguardia Avanguardie*, cat. mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio – 24 maggio 2009), a cura di Didier Ottinger, 5 Continents Editions, Milano 2009, p. 164.

elemento emblematico nelle successive produzioni del Luigi Russolo più prettamente futurista.

A partire dal *Treno in corsa*, sempre di quel fatidico 1910 (fig. 8), in cui la velocità del convoglio ferroviario, sottolineata dai tratti spezzati e da angoli acuti, irrompe in uno scenario industriale in una notte piovosa e rischiarata, una volta in più, dal bagliore dei fulmini; per arrivare a *Linee forza della folgore* del 1912 (fig. 9), con l'esplosione luminosa centrale che genera un irradiarsi di vortici di colore che destrutturano i volumi delle fabbriche, una riproduzione visiva della propagazione nello spazio della città industrializzata di quello che l'artista definirà "suono-rumore".¹⁷

La nuova metropoli, moderna e meccanizzata – già in qualche modo idealizzata da Russolo in incisioni d'impostazione simbolista come *Città addormentata* del 1910 – è la stessa delle "grandi folle agitate" esaltate da Marinetti nell'undicesimo punto del manifesto fondativo del Futurismo,¹⁸ lo scenario adatto per costruire un'inedita concezione dell'arte dinamica, simultanea e sinestetica. Le «maree multicolori e polifoniche delle rivoluzioni nelle capitali moderne»¹⁹ sono al centro dell'attenzione dei pittori futuristi, protagoniste nella *Città che sale* e nella *Rissa in galleria* di Boccioni (1911) come nei *Funerali dell'anarchico Galli* di Carrà (1910-1911).

¹⁷ Cfr. RUSSOLO, L., *L'Arte dei rumori*, cit., p. 60.

¹⁸ Cfr. MARINETTI, T., *Fondazione e manifesto del Futurismo*, Ed. del Cavallino, Venezia 1950; cfr. anche DE MICHELI, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, cit., pp. 372-378.

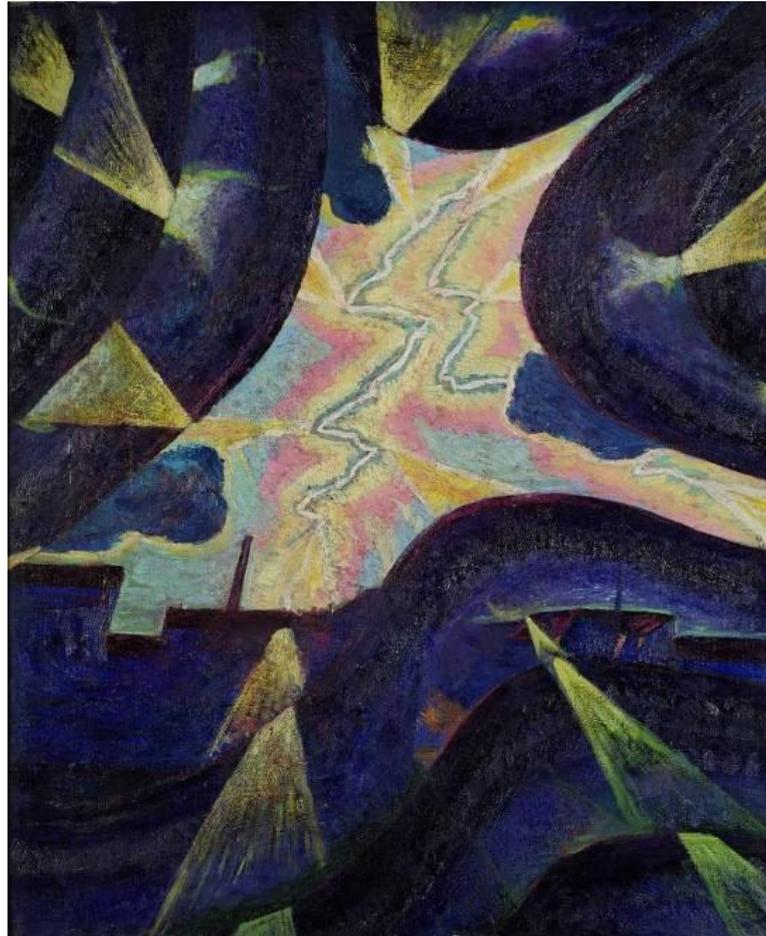
¹⁹ Ivi, p. 375.



[Fig. 7 – Luigi Russolo, *Lami*, 1910; olio su tela, 100x101 cm; Roma, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea.]



[Fig. 8 – Luigi Russolo, *Treno in corsa*, 1910; olio su tela, 120x134 cm; collezione privata.]



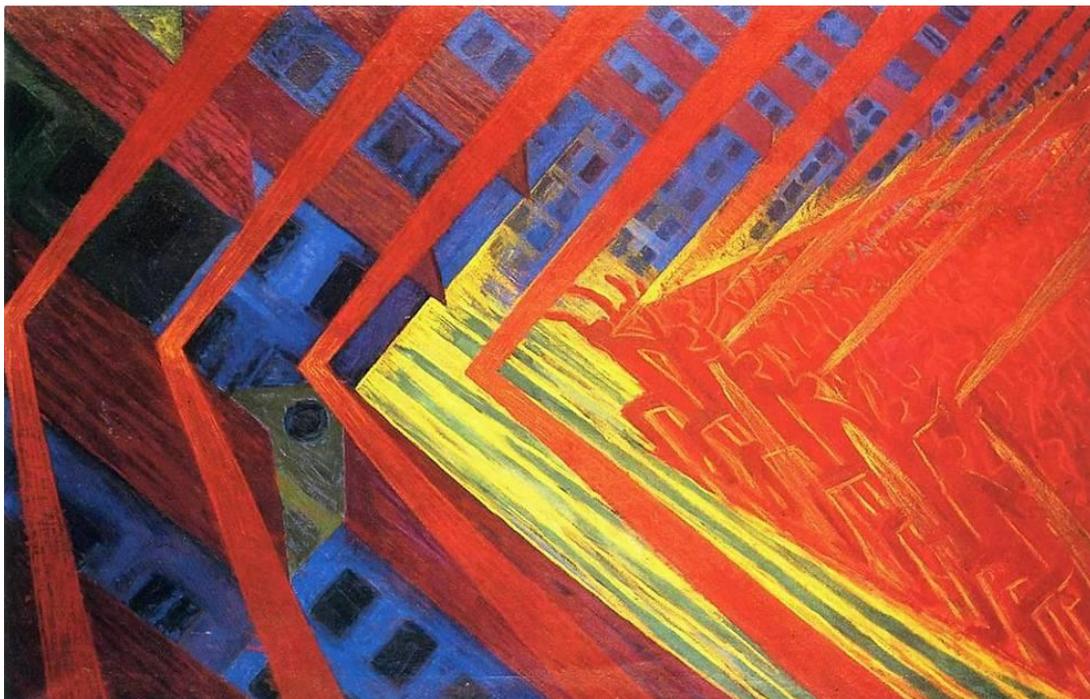
[Fig. 9 – Luigi Russolo, *Linee-forza della folgore*, 1912; olio su tela, 96x79 cm; Portogruaro, Palazzo Comunale.]

E ne *La rivolta* di Luigi Russolo, del 1911, suggestiva commistura di cromie nette che, impattando tra loro, producono un risultato visivo e sonoro allo stesso tempo. Una collisione tra forze opposte, quella rivoluzionaria e quella reazionaria,²⁰ tradotta sinteticamente dal pittore tramite l'uso di pochi colori e di forme geometriche

²⁰ «The collision of two forces, that of the revolutionary element made up of enthusiasm and red lyricism against the force of inertia and reactionary resistance of tradition», *Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters*, cat. mostra (Londra, The Sackville Gallery, marzo 1912), The Sackville Gallery, London 1912, p. 23.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

essenziali; la folla rossa irrompe in un contesto urbano dominato da tonalità bluastre, creando un contrasto cromatico messo ulteriormente in risalto da un'esplosione di verdi e gialli, e dando origine a una serie di linee-forza ad angolo acuto, che restituiscono l'immagine delle tensioni sociopolitiche e anarchiche del periodo (fig. 10).



[Fig. 10 – Luigi Russolo, *La rivolta*, 1911; olio su tela, 150,8x230,7 cm; L'Aja, Gemeentemuseum Den Haag.]

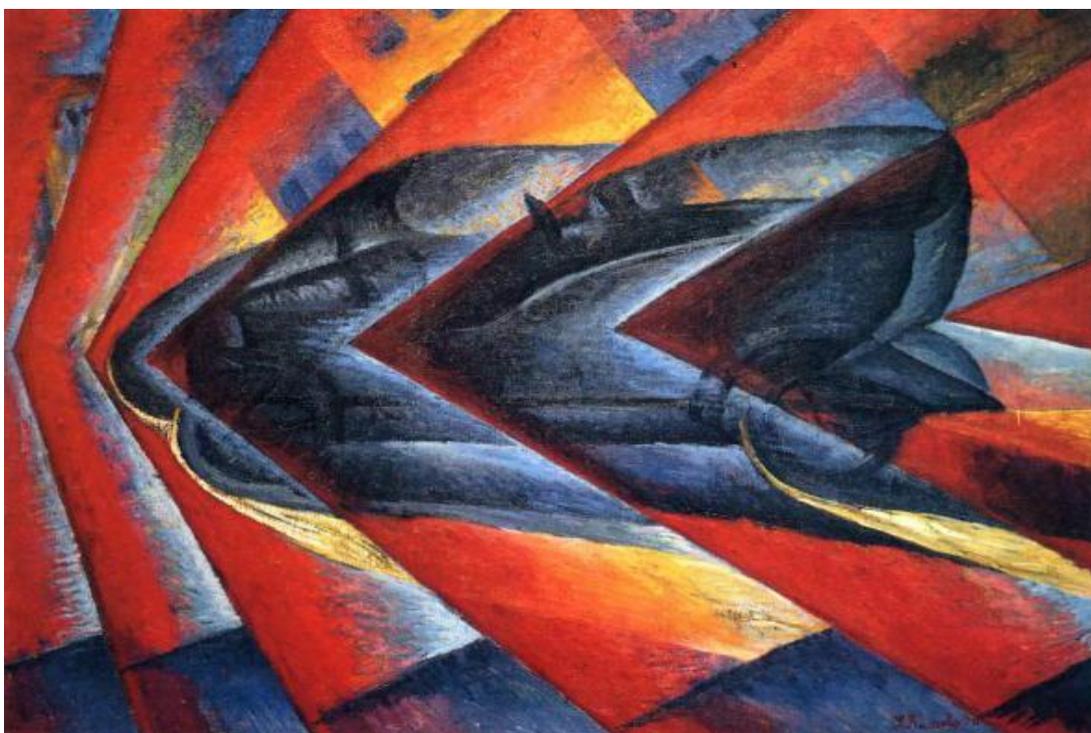
Si tratta di quell'urto «di tutti gli angoli acuti, che già chiamammo gli angoli della volontà»²¹ citato da Carlo Carrà ne *La pittura dei suoni, rumori, odori*, manifesto del 1913 con cui viene ulteriormente teorizzato il principio futurista della simultaneità, che aveva preso forma già da dipinti come *La rivolta*, non a caso citato da Carrà come

²¹ CARRÀ, C., *La pittura dei suoni, rumori, odori. Manifesto futurista*, in "Lacerba", a. I, n. 17, 1 settembre 1913, poi in *Lacerba 1913*, edizione anastatica dell'originale, Vallecchi, Firenze 2000, p. 186.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

rappresentazione esemplare di questo «ribollimento e turbine di forme e luci sonore, rumorose e odoranti».²²

Gli stessi angoli acuti – che sono debitori anche delle ricerche fotografiche di fine Ottocento, tra tutte quelle di Ernst Mach sulle onde d’urto generate da un proiettile²³ – si ritrovano in *Treno in corsa* e, successivamente, in *Dinamismo di un’automobile*, realizzato tra il 1912 e il 1913 (fig. 11), nel quale Russolo combina le indagini sul movimento e sul dinamismo plastico di Boccioni e di Giacomo Balla (*Velocità d’automobile*, 1910) con le sue personali, progressivamente orientate sul versante musicale.



[Fig. 11 – Luigi Russolo, *Dinamismo di un’automobile*, 1912-1913; olio su tela, 106x140 cm; Parigi, Musée National d’Art Moderne, Centre Georges Pompidou.]

²² Ivi, p. 187.

²³ Cfr. LISTA, G., *Futurismo. Velocità e dinamismo espressivo*, Key Book/Rusconi libri, Santarcangelo di Romagna (RN) 2002, p. 58.

Una predilezione che era stata indicata, come detto, già dal quadro *La musica*, in cui appare iconograficamente l'intenzione di Luigi Russolo di attuare una simbiosi tra i colori e i suoni, traducendo in pittura le sensazioni melodiche che vanno a costruire la percezione musicale. È una trasposizione visiva del propagarsi delle onde sonore, incanalate nella linea incurvata che parte dalla tastiera del pianoforte, suonata dinamicamente attraverso il moltiplicarsi delle mani del pianista secondo un espediente futurista che verrà adoperato da Balla nell'opera *Le mani del violinista* (1912).

Ed è un'attitudine che appare comunque sottotraccia in tutta questa fase pittorica di Russolo, imponendosi come un indirizzo spirituale e artistico negli altri dipinti della medesima impostazione, in particolare i "notturni" realizzati tra il 1910 e il 1913. Prima di essere totalmente incentrata sulle sperimentazioni musicali, compositive e tecniche, con la costruzione degli *Intonarumori* e la creazione della "rumorarmonia",²⁴ l'attenzione verso la componente "musica", o per meglio dire "suono-rumore", si manifesta proprio nell'approfondimento di questa particolare tematica, cara all'artista sin dai suoi esordi.

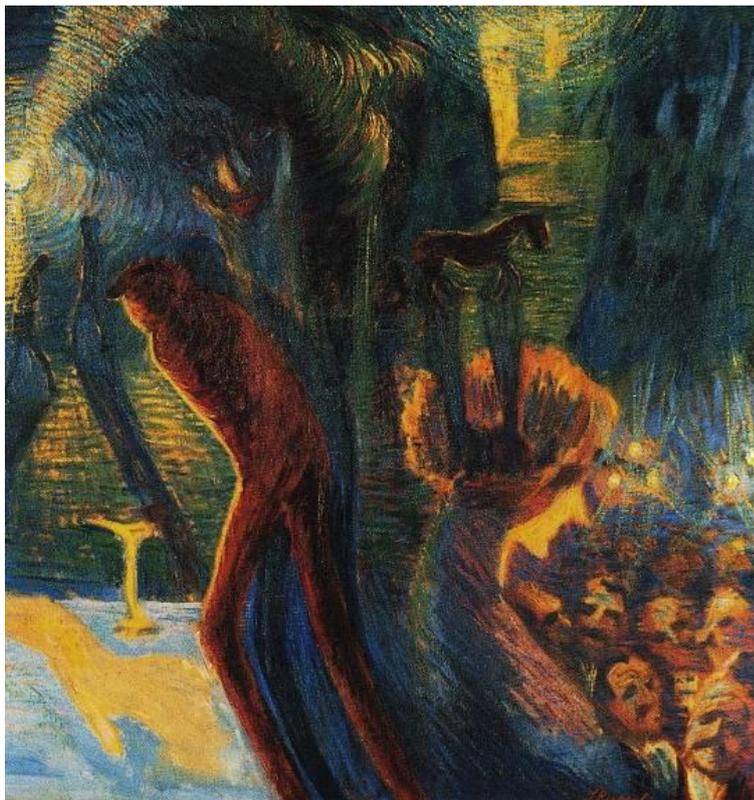
L'ambientazione notturna è, d'altronde, estremamente presente nei lavori dei futuristi, che la ritengono ideale per la rappresentazione della società industrializzata che, al calar del Sole, può rivendicare la sua modernità attraverso lo sfoggio della luce elettrica, elemento iconografico per eccellenza, dalla *Lampada ad arco* di Balla (1909-1911) al *Notturmo a Piazza Beccaria* di Carrà (1910), passando per i dipinti di Boccioni come *La risata*, *Idolo moderno* o *Le forze di una strada* (1911).

In tale contesto creativo, anche Luigi Russolo fornisce il suo personale contributo e, di fatto, "adotta" questo tema, che diventa un'autentica costante nella produzione

²⁴ Cfr. a tal proposito BIANCHI, S., *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca 1995, pp. 51-80, MAFFINA, G., *Luigi Russolo e la musica futurista*, in RUSSOLO, L., *L'Arte dei rumori*, cit., pp. 41-51, e LISTA, G., *Luigi Russolo e la musica futurista*, Fondazione Mudima, Milano 2009. Cfr. inoltre LOMBARDI, D., *Rumorarmonie...*, in *Futurismo 1909-2009*, cit., pp. 365-369.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

iniziale d'avanguardia, alimentata da fonti artistiche e musicali. Attingendo al ricco serbatoio culturale del Romanticismo e del Simbolismo, il pittore crea una serie di opere in cui la notte ricopre un'importanza "universale", nella quale riprodurre il contesto metropolitano moderno e costituire una nuova categoria, quella del "notturno cosmico".²⁵



[Fig. 12 – Luigi Russolo, *Ricordi di una notte*, 1911; olio su tela, 100,9x100,9 cm; collezione privata.]

In quest'ottica – e tenendo conto dell'intenzione di Russolo di restituire la percezione sinestetica del movimento, piuttosto che la sua rappresentazione oggettiva – si sviluppa un percorso di elaborazione che, partendo da posizioni simboliste e

²⁵ Cfr. TAGLIAPIETRA, F., *Luigi Russolo figurativo*, cit., pp. 22-24.

divisioniste, arriva poi alla piena maturazione del suo linguaggio avanguardistico. *Ricordi di una notte* (1911, fig. 12), dove risultano ancora forti le ascendenze stilistiche della fine del XIX secolo che avevano indirizzato la sua produzione incisoria, è con *Lampi* uno dei primi esempi in questo filone. In un ensemble di visioni simultanee, il pittore unisce situazioni vissute durante una nottata; nell'atmosfera onirica e fortemente simbolica, l'affiorare di queste immagini dall'oscurità rischiarata dalla luce artificiale sembra seguire un ritmo musicale che è possibile associare, per sinestesia, alle emozioni sprigionate dall'ascolto dei *Notturmi* dei grandi compositori dell'Ottocento e di inizio Novecento, da Fryederyk Chopin a Erik Satie, senza dimenticare compositori come Fauré e Debussy.

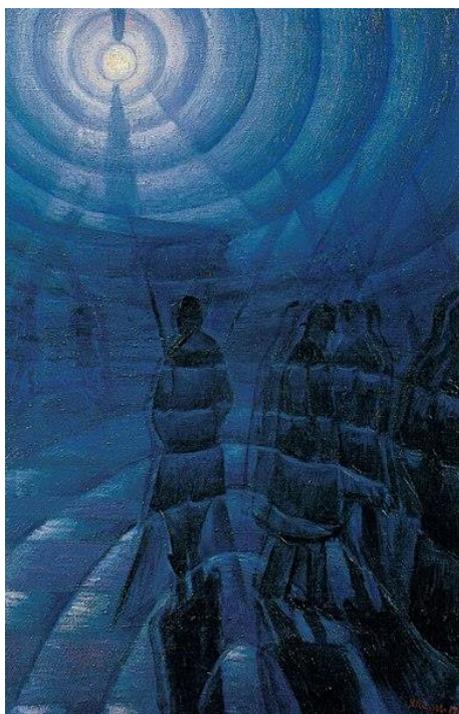
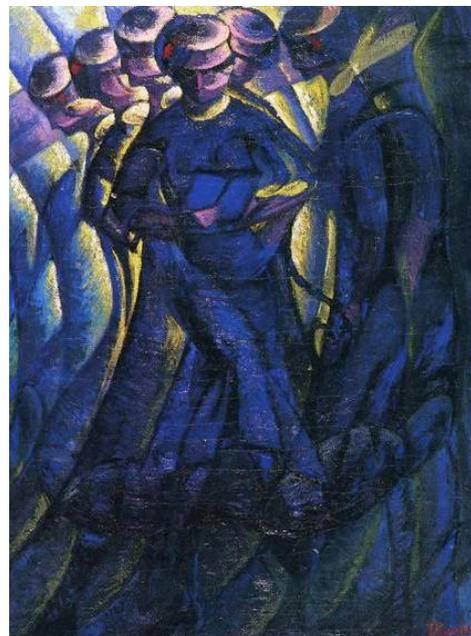
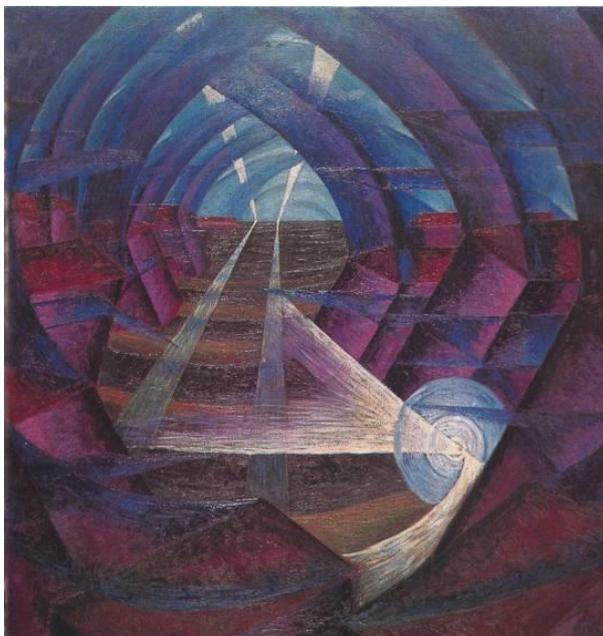
La mano dell'artista è guidata, ancora una volta, da un andamento armonico e sempre più animata dalla volontà di modernizzare la cultura italiana attraverso l'abbattimento degli steccati sensoriali, istanze che vanno a confluire in un'originale disposizione espressiva, distaccata gradualmente dal Divisionismo per approdare a uno stile in cui vengono a galla suggestioni internazionali, dal Cubismo di Pablo Picasso, Georges Braque e, soprattutto, Fernand Léger alle sperimentazioni multidisciplinari portate avanti dal gruppo del "Cavaliere Azzurro" di Monaco di Baviera, in particolar modo quelle nate dalla collaborazione tra Wassily Kandinsky e Arnold Schönberg.²⁶

Dalla convergenza di molteplici istanze, dell'analisi (e sintesi) cubista come della musica dodecafonica, nascono lavori come *Notturmo + scintille di rivolta*, del 1910-11, *Compenetrazione di case + luce + cielo* (1912, figg. 13), *Sintesi plastica dei movimenti di una donna*, dipinto tra il 1912 e il 1913, dove – parallelamente a un processo di scomposizione dei piani e delle figure – si assiste a una mescolanza cromatica sviluppata attraverso l'utilizzo di pochi colori netti, come avviene nel

²⁶ Sulla rapporto tra il pittore russo e il compositore tedesco, che ha segnato un punto di svolta per la cultura mondiale del XX secolo, cfr. A. SCHÖNBERG, W. KANDINSKY, *Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, a cura di Jelena Hahl-Koch, SE, Milano 2002. Di KANDINSKY cfr. anche *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, a cura di Gabriella Di Milia, Abscondita, Milano 2002.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

quadro *La rivolta*, per restituire simultaneamente una sensazione atmosferica e armonica (fig. 14).



[Fig. 13-14 – Luigi Russolo, *Compenetrazione di case + luce + cielo*, 1912-1913; olio su tela, 100x100 cm; Basilea, Kunstmuseum; *Sintesi plastica dei movimenti di una donna*, 1912, olio su tavola, 85,5x65 cm; Grenoble, Musée de Grenoble.]

Dinamica compositiva che si ritrova in *Solidità della nebbia* del 1913 (fig. 15), in cui il fenomeno meteorologico assume piena solidità, formando una serie di cerchi concentrici che vengono attraversati dalla luminosità artificiale di una lampada elettrica, collocata nella parte alta della tela.

[Fig. 15 – Luigi Russolo, *Solidità della nebbia*, 1912; olio su tela, 100x65 cm; Collezione Gianni Mattioli.]

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

Quella che irradia il lampione è un'onda sonora e, nuovamente, il palesarsi dell'intenzione di Russolo di fondere completamente ambiti differenti del fare arte. È la trasposizione visiva di una volontà di rinnovamento che, di lì a poco, sarebbe sfociata nella stagione più intensa della ricerca musicale, che lo avrebbe temporaneamente allontanato dalla pittura, ma non dallo scopo che si era prefissato: accompagnare con immagini e suoni la nascita di una nuova era, dinamica e sempre predisposta al superamento dei limiti spaziali, temporali, sensoriali e concettuali:

Quando l'opera d'arte ha superato la fenomenologia del momento rappresentato dal gusto, dall'espressione, dall'insieme delle cose o degli esseri o il loro agire, non è più un momento, una contingenza, una casualità od una effettualità transitoria o variabile; quando tutto questo è diventato l'essenza come eternità dell'essere assorbito o trasformato in questa eternità, in uno stato che ha superato lo spazio e superato il tempo, allora veramente l'opera d'arte ha superato l'umano, la sua transitorietà e l'effimero che ne è la caratteristica legata e consustanziata nelle necessità della vita stessa; ha superato il vivere e la vita per arrivare all'essere come potenza, come causa, come origine-demiurgo, essere che per se stesso non ha causa, non ha necessità; allora l'opera d'arte è arrivata all'eterno e ci trasporta, ci innalza, ci estasia. Allora l'opera d'arte è.²⁷

²⁷ L. RUSSOLO, *L'eterno e il transitorio nell'arte. Conferenza*, gennaio 1947, Rovereto, Mart, Archivio del '900, Fondo Russolo, Rus. 3.1.13, poi in *Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nuove ricerche sugli scritti*, cit., p. 169.

Bibliografia di riferimento:

Apparizioni e bagliori metropolitani in Luigi Russolo, cat. mostra (Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano, 16 luglio – 16 agosto 2020), a cura di Eleonora Fiorani, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (MI) 2020.

FABIO BENZI, F., *Il Futurismo*, 24 Ore Cultura, Milano 2008.

STEFANO BIANCHI, S., *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Libreria Musicale Italiana Editrice, Lucca 1995.

BOCCIONI, U., CARRÀ, C., RUSSOLO, L., BALLA, G., SEVERINI, G., *La pittura futurista. Manifesto tecnico*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 1910.

DE MICHELI, M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano 2004.

Dizionario del Futurismo, a cura di Ezio Godoli, Vallecchi, Firenze 2001.

Exhibition of Works by the Italian Futurist Painters, cat. mostra (Londra, The Sackville Gallery, marzo 1912), The Sackville Gallery, London 1912.

Futurismo. Avanguardia Avanguardie, cat. mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 20 febbraio – 24 maggio 2009), a cura di Didier Ottinger, 5 Continents Editions, Milano 2009.

Futurismo 1909-2009. Velocità + Arte + Azione, cat. mostra (Milano, Palazzo Reale, 6 febbraio – 7 giugno 2009), a cura di Giovanni Lista e di Alda Masoero, Skira, Milano 2009.

WASSILY KANDINSKY, *Il suono giallo e altre composizioni sceniche*, a cura di Gabriella Di Milia, Abscondita, Milano 2002.

Lacerba 1913, edizione anastatica dell'originale, Vallecchi, Firenze 2000.

GIOVANNI LISTA, *Futurismo. Velocità e dinamismo espressivo*, Key Book/Rusconi libri, Santarcangelo di Romagna (RN) 2002.

LISTA, G., *Luigi Russolo e la musica futurista*, Fondazione Mudima, Milano 2009.

MARINETTI, F.T., *Fondazione e manifesto del Futurismo*, Ed. del Cavallino, Venezia 1950.

LINEE E COLORI DEL SUONO-RUMORE: LUIGI RUSSOLO

Miti e figure dell'immaginario simbolista : arte, teatro, musica, danza, a cura di Silvana Sinisi, Costa & Nolan, Genova 1992.

RUSSOLO, L., *L'Arte dei rumori – La musica futurista*, a cura di Claudio Chianura, Auditorium Edizioni, Milano 2016.

Luigi Russolo. Al di là della materia, cat. mostra (Ascona, Museo Comunale d'Arte Moderna, 14 settembre – 7 dicembre 2014), a cura di Franco Tagliapietra, Mara Follini e Anna Gasparotto, Skira, Milano 2014.

Luigi Russolo incisore: catalogo generale delle acqueforti, a cura di Mattia Lapperier, Vanilla, Albissola Marina (SV) 2020. Cfr. anche *Apparizioni e bagliori metropolitani in Luigi Russolo*, cat. mostra (Milano, Casa Museo Boschi Di Stefano, 16 luglio – 16 agosto 2020), a cura di Eleonora Fiorani, Mimesis Edizioni, Sesto San Giovanni (MI) 2020.

Luigi Russolo. La musica, la pittura, il pensiero. Nuove ricerche sugli scritti, a cura di Giuliano Bellorini, Anna Gasparotto e Franco Tagliapietra, Leo S. Olschki Editore, Firenze 2011.

Luigi Russolo. Vita e opere di un futurista, cat. mostra (Rovereto, TN, Museo di Arte Moderna e Contemporanea, 27 maggio – 17 settembre 2006), a cura di Franco Tagliapietra e Anna Gasparotto, Skira, Milano 2006.

SCHÖNBERG, A., KANDINSKY, W., *Musica e pittura: lettere, testi, documenti*, a cura di Jelena Hahl-Koch, SE, Milano 2002.

TAGLIAPIETRA, F., *Luigi Russolo: pittore musicista filosofo*, Europrint, Treviso 2000.

TESSARIN, P., *Il mito e il sacro in Richard Wagner: sacrificio e redenzione nell'opera d'arte totale*, Zecchini Editore, Varese 2019.

Vedere la musica. L'arte dal Simbolismo alle avanguardie. Segantini, Boccioni, Kokoschka, Kandinskij, cat. mostra (Rovigo, Palazzo Roverella, 1 aprile – 4 luglio 2021), a cura di id., Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI) 2021.

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE**RING: PROCESSING TOOL**

VALENTINO SANTARCANGELO

Abstract (IT): Il lavoro che si presenta ha come finalità la realizzazione di un dispositivo che permetta al pubblico di interagire con un'interfaccia innovativa, e che avesse a che fare con la quotidianità e che fosse in grado di avvicinare l'utente sia al vasto mondo sonoro che alle possibilità che abbiamo di poterne trarre beneficio. Nell'ambito della ricerca di questo progetto, è stato realizzato uno strumento installativo-performativo con funzione controller con qualsiasi sequencer disponibile, e che tramite la scelta e la manipolazione di suoni, da una parte, e di accessori vibranti con corde in tensione dall'altra, portasse il fruitore a vivere l'esperienza sonora compositiva in real-time. Lo scopo è quello di rendere interattivo lo strumento in modo che possa fornire una possibilità di sperimentazione verso chiunque abbia voglia di ricostruire un ambiente sonoro secondo le proprie scelte. In conclusione questo lavoro è stato ideato affinché si raggiungesse lo scopo di impiegare materiali sonori di un determinato ambiente, manipolandoli al fine di rendere soggettivo, personale e originale l'esperienza vissuta, in modo da esprimerne compiutamente la volontà dell'artista.

Abstract (EN): The work presented has as its purpose the creation of a device that would allow the public to interact with an innovative interface, and that had to do with everyday life and that was able to bring the user closer to both the vast sound world and the chance we have of being able to benefit from it. As part of the research for this project, an installation-performative instrument was created with a controller function with any available sequencer, and which through the choice and manipulation of sounds, on the one hand, and vibrating accessories with strings in tension on the other, would lead the user to live the compositional sound experience in real-time. The aim is to make the instrument interactive so that it can provide a possibility of experimentation for anyone who wants to reconstruct a sound environment according to their own choices. In conclusion, this work was designed to achieve the goal of using sound materials from a given environment, manipulating them in order to make the lived experience subjective, personal and original, in order to fully express the artist's will.

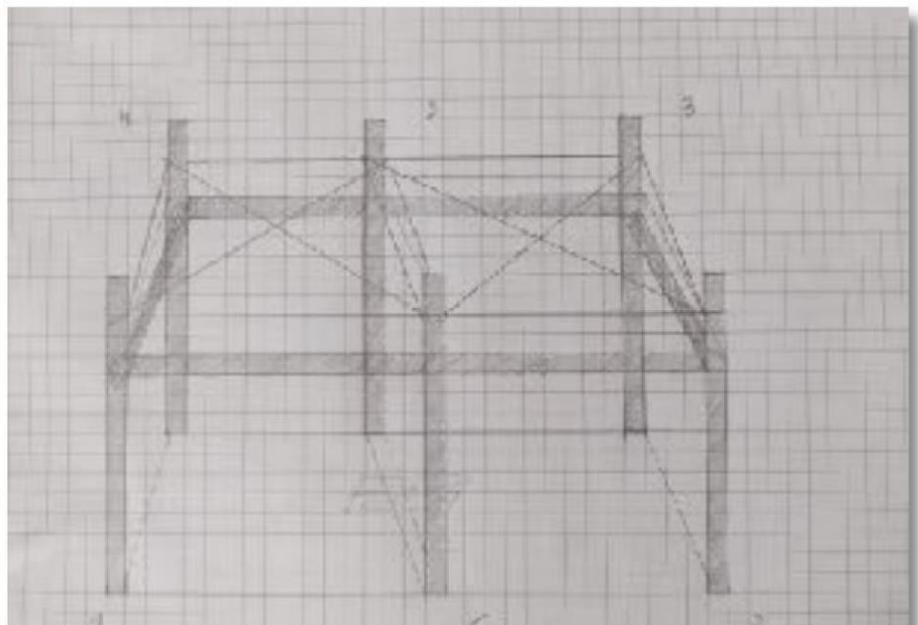
Keywords: Ring, tool, processing, performance, device.

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE

VALENTINO SANTARCANGELO

Il progetto è nato dopo un incontro e una serie di riflessioni sperimentali sulla costruzione di un dispositivo che permettesse al pubblico di interagire con un'interfaccia innovativa, che avesse a che fare con la quotidianità e fosse in grado di avvicinare l'utente sia al vasto mondo sonoro che alle possibilità che abbiamo di poterne trarre beneficio.

Questa idea ha spinto alla creazione di uno strumento che tramite la scelta di suoni e di corde in tensione, portasse il fruitore a vivere l'esperienza sonora compositiva-realtime.



[Fig. 1 - Dispositivo Ring visto di lato.]

[divulgazione audiotestuale]

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE

Lo scopo è quello di rendere interattivo lo strumento in modo che possa fornire una possibilità di sperimentazione verso chiunque abbia voglia di ricostruire un ambiente sonoro secondo le proprie scelte.

Il tutto è stato programmato, seguendo step precisi: struttura - forma - materiali.

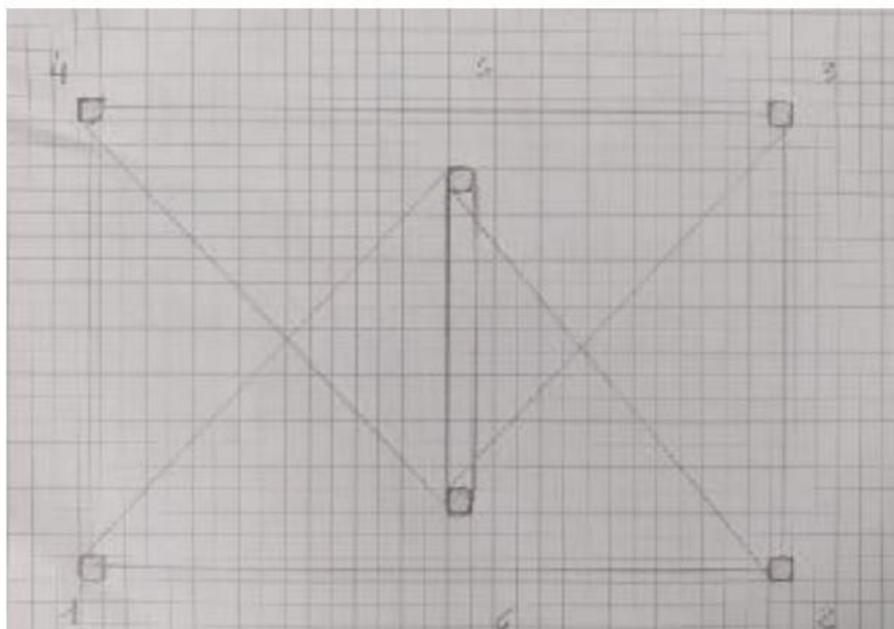
L'esecuzione di generazioni sonore attraverso questo strumento, non può che non essere agita grazie anche ai suoni componenti: bacchetta - archetto - plectro, che rispettivamente interverranno percuotendo, pizzicando o sfregando le corde.

La struttura quadrilatera costruita con dei tubolari di ferro, dà la sensazione di un ring all'interno del quale sono collegate a intreccio 10 corde in parallelo e in diagonale.

In particolare 4 lungo il perimetro esterno, 4 incrociate in diagonale all'interno e 2 in parallelo al centro.

Da un lato all'altro del ring sono stati posizionati 4 piezo elettrici, situati in entrata all'input di una scheda audio collegata in uscita all'output di un impianto audio.

Il progetto è stato realizzato con un laptop ed alcuni sequencer digitali, grazie ai quali sono state realizzate 4 tracce audio ciascuna connessa ad un piezo elettrico.



[Fig. 2 - Dispositivo Ring visto dall'alto.]

Ogni canale è associato ad un evento sonoro rappresentativo, catturato e selezionato da ambienti reali, sottoposti ad una fase successiva di elaborazione e sintesi.

Il dispositivo è accompagnato da un effetto luce situato al centro della struttura stroboscopica composta da; flash veloce/ lento e forte/debole, il cui comportamento simula la grande varietà dello spettro luminoso in rapporto agli eventi sonori possibili. In conclusione questo progetto è stato ideato affinché si raggiungesse lo scopo sotto indicato: impiegare materiali sonori di un determinato ambiente, manipolandoli al fine di rendere soggettivo, personale e originale l'esperienza vissuta, in modo da esprimerne compiutamente la volontà dell'artista.

Rifacendoci al pensiero di Eco e Pousseur arriviamo a dire che l'opera "aperta" tende a stimolare nell'interprete "atti di libertà cosciente", ponendolo al centro di questa, in modo tale che sia lui a scegliere la propria forma senza vincoli.

«Qualsiasi opera d'arte esige una risposta libera ed inventiva, se non altro perché non può venire realmente compresa se l'interprete non la reinventa in un atto di congenialità con l'autore stesso.»

L'opera si realizza ogni volta tramite l'immaginazione e l'emozione dell'interprete e si pone intenzionalmente aperta alla libera reazione del fruitore.

Funzione di FLESH

Flesh è un sintetizzatore per Reaktor creato dalla collaborazione tra Tim Exile e il personale lavorativo della Native Instruments ed è stato progettato principalmente per esibizioni dal vivo ed estemporanee. Utilizza i transienti dei campioni e il loro contenuto in frequenza per attivare gli altri *synth* ed effetti, e creare contenuti armonici che si sincronizzano con il campione caricato, permettendo quasi istantaneamente di realizzare sound improvvisati.

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE

L'interfaccia sembra semplice, e ci sono alcuni altri parametri, che si nascondono sotto la superficie di quei cinque cerchi colorati che troviamo sull'interfaccia. Questi 5 cerchi funzionano anche come fader del volume e permettono la visualizzazione della forma d'onda che suona ogni synth.



[Fig.3 - Motore Flesh.]

Ognuno di questi ha più pagine allegate che consentono di manipolare, non solo il modo in cui suonano, ma anche il modo in cui vengono attivate.

La pagina *Sound* contiene il mixer per i cinque generatori di suoni, da sinistra a destra e i cerchi grandi rappresentano: sub synthesizer, mono synthesizer, sample osc, poly synthesizer e FX. Qui è possibile regolare il livello del volume, la quantità di FX e silenziare i singoli generatori di suoni. Il Mixer visualizza, inoltre, visivamente l'uscita di ciascun generatore sonoro con una forma d'onda attorno al bordo del cerchio.

I campioni vengono aggiunti alla pagina "*Sample*" semplicemente trascinando un file di un campione su un sample slot. Aggiungendo campioni diversi, è possibile passare dall'uno all'altro slot per fornire variazioni ritmiche e guidare i generatori di suoni.

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE



[Fig. 4 - Samples Page.]

La pagina *Samples* è il punto in cui si caricano i campioni di cui si desidera manipolare la forma. È possibile caricare fino a dodici diversi campioni, ciascuno con i propri controlli per Threshold, Bars, Steps, Offset e Gain, che consentono di creare dodici varianti di un campione e combinarli, allo scopo di restituire sensazioni diverse a ogni pressione di slot.



[Fig. 5 - Sample Player.]

[divulgazione audiotestuale]

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE

La pagina *Sample Player* in *Flesh* ha anche sedici preset unici usati per cambiare il timbro e il carattere del campione trascinato, influenzano anche il modo in cui gli altri synth vengono attivati.

Il controllo *Mix* sulla sinistra del dispositivo sfuma tra il contenuto a bassa frequenza e il contenuto ad alta frequenza del campione originale (utile per quando si vuole condurre in una sezione più tranquilla del brano).



[Fig. 6 - Page Harmony.]

La pagina di armonizzazione in *Flesh* è il luogo in cui è possibile impostare le note che verranno suonate da *Subsynth*, *Monosynth* e *Polysynth*.

La pagina *Harmony* è lo spazio in cui le note e le armonie sono definite per essere suonate dai trigger high e low generati dalla sezione *Samples*. La sezione *Chords* consente la definizione di dodici note o accordi diversi. I parametri della sezione *Sub*, *Mono* e *Poly* definiscono il modo in cui le informazioni di intonazione in entrata vengono elaborate nei motori audio. La sezione *Sequence* consente di registrare una progressione di accordi creata commutando manualmente gli slot di Octave remota con il mouse o le note MIDI provenienti da un dispositivo esterno.

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE

Slot di variazione:



[Fig. 7 - Slot di variazione.]

La pressione delle note attiva gli slot *Harmony*, *Samples* e *Sound*.

Usano le seguenti gamme di ottava:

HARMONY da C1 a B2

SAMPLES da C2 a B3

SOUND da C3 a B4

Così è possibile creare infinite variazioni al suono con dodici slot salvate per ogni sezione. Quindi, dodici variazioni sulle armonie, dodici variazioni dei campioni usati e dodici variazioni dei suoni che si stanno usando con gli altri synth.

Le tre pagine principali di FLESH: SAMPLES, SOUND e HARMONY possono essere utilizzate per definire il suono e disegnare idee musicali:

- La pagina SAMPLES è il punto di partenza per idee musicali dove è possibile aggiungere campioni.

Esistono segnaposto per dodici campioni che possono essere riprodotti usando le corrispondenti note MIDI dell'ottava remota SAMPLES. I transitori di un campione vengono utilizzati per attivare i generatori di suoni.

- La pagina SUOND contiene icone per i generatori di suoni, il Mixer e i controlli macro.

Le icone consentono di accedere ai parametri di ciascun generatore di suoni (Sub Synthesizer, Mono

Synthesizer, Sampler Player, Poly Synthesizer e FX) che possono essere modificati e salvati con ogni Snapshot. I quattro controlli Macro controllano globalmente le impostazioni audio per tutti i generatori di suoni. Il Mixer fornisce un feedback visivo

visualizzando la forma d'onda dei generatori di suoni attivi e consente di silenziare individualmente o regolare il loro volume.

- La pagina HARMONY è la pagina principale per la modifica dei parametri che influiscono sul contenuto armonico di un'istantanea. Il motore Harmony prende le informazioni sui transitori in arrivo da un campione selezionato e lo elabora in informazioni di intonazione che vengono quindi instradate al sintetizzatore Mono e al sintetizzatore Poly. Il controllo Melody può quindi essere utilizzato per influenzare il modo in cui vengono create le frasi melodiche dal loop di campionamento in entrata, utilizzando le note impostate sulla tastiera Harmony.

In conclusione, FLESH è una grande macchina di ispirazione istantanea e sintetizzatore per esibizioni dal vivo tutto in un potente strumento: Reaktor. Flesh fa miracoli, poiché questo synth riesce a dare nuova vita ai campioni, trasformandoli in nuove idee.

Ring: Strumento di elaborazione di Flesh

[Fig. 8 - Strumento Ring.]

Cos'è?

Come abbiamo già detto, *Flesh* è un sintetizzatore di *Reaktor* che per espletare le sue funzioni ha bisogno di campioni di suoni o di un controller esterno.

A tal proposito, nell'ambito di ricerca di questo progetto, è stato realizzato un dispositivo installativo performativo, (simpaticamente - *syn pàthos*) chiamato "Ring" e che qui di seguito andiamo a descrivere e analizzare.



[Fig. 9 - Strumento Ring.]

Il nome, dà subito l'idea visiva della struttura con cui andremo a interagire, con la sola eccezione di avere una forma rettangolare. Realizzata con 6 tubolari di ferro posti in posizione verticale, collegati tra loro da altri 4 spezzoni di tubolari posti in posizione orizzontale, presenta una serie di intrecci di corde in parallelo e in diagonale. Il dispositivo presenta inoltre una membrana plastica sottile che funge quasi da fondo/tappeto.

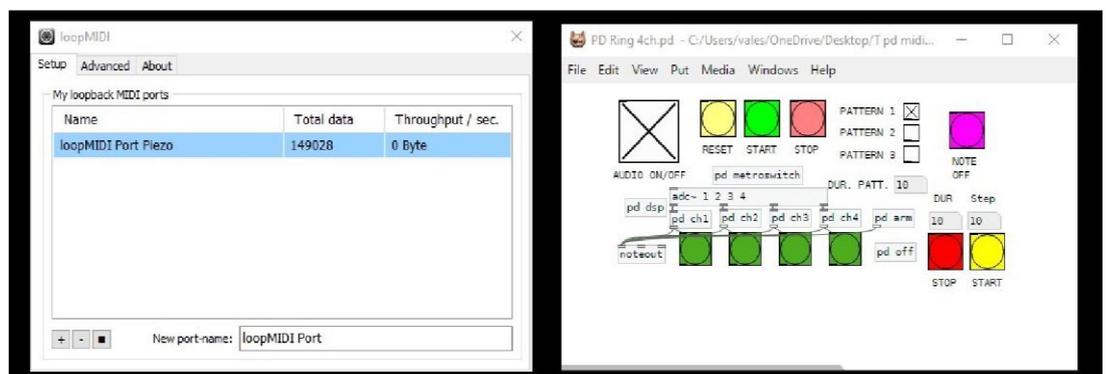
4 Trasduttori Piezo elettrici sono stati posizionati nei seguenti punti:

- 1 sulla membrana plastica
- 1 sul tubolare verticale centrale
- 2 sulle corde diagonali

I piezo sono collegati agli ingressi di una scheda audio che riceve il segnale, lo elabora in *Pure Data* e lo converte in messaggi MIDI. Questi segnali saranno trasferiti al sintetizzatore *Flesh* dove troveranno la programmazione sonora di seguito descritta.

Come funziona

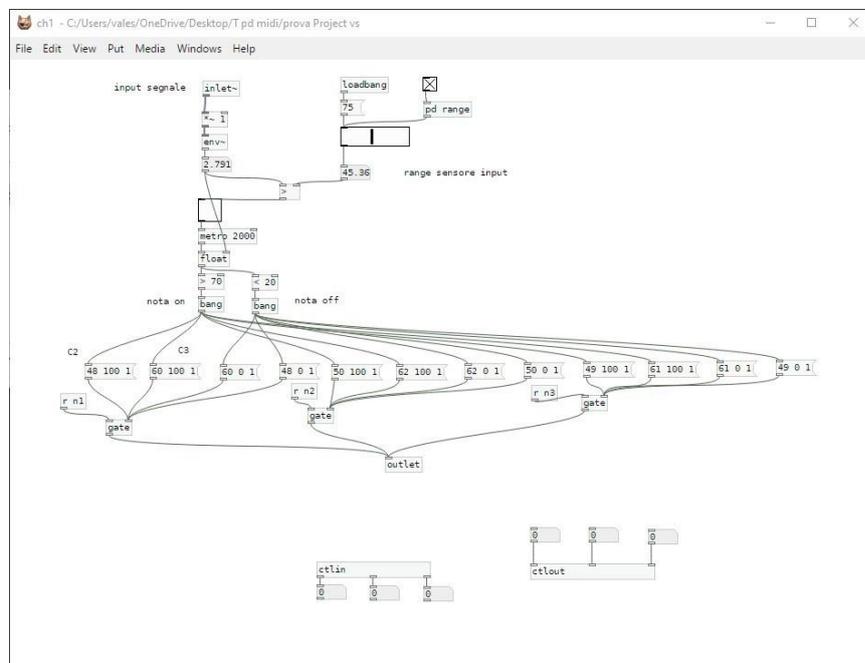
A questa programmazione *Flesh*, è stata implementata una ulteriore programmazione *Pure Data* (PD).



[Fig. 10 - a sx LoopMidi - a dx App PureData.]

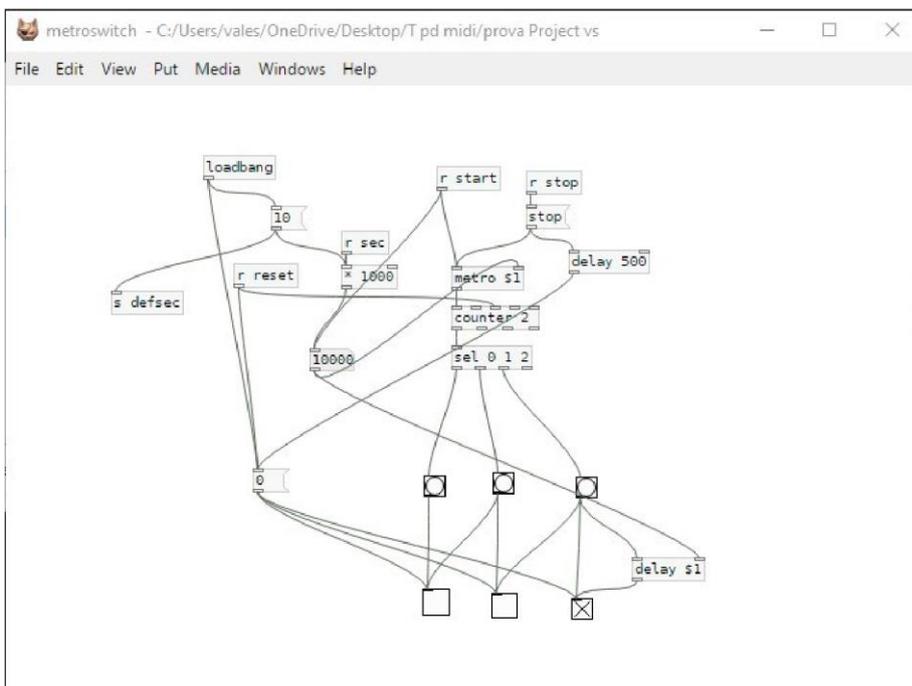
In PD sono stati realizzati 4 canali audio, i quali catturano il segnale proveniente dai

quattro sensori esterni (piezo) e lo convertono in note MIDI che saranno poi inviati, mediante connessione MIDI virtuale, alle 4 rispettive tracce MIDI del sequencer *Ableton Live*. In ogni canale è stato caricato *Flesh* di *Reaktor*. Ad ogni slot di Samples sono stati assegnati 12 campioni diversi che risultano diversificati anche di canale in canale. Sono stati scelti 3 campioni di drum machine, 3 fasce sonore, 3 suoni synth e 3 suoni percussivi. Ogni campione è stato elaborato servendoci dei 5 motori e delle 12 variazioni Sound che questo strumento ci mette a disposizione. Nelle 12 variazioni *Harmony* sono stati utilizzati i preset di default.



[Fig. 11 – Patch di cattura.]

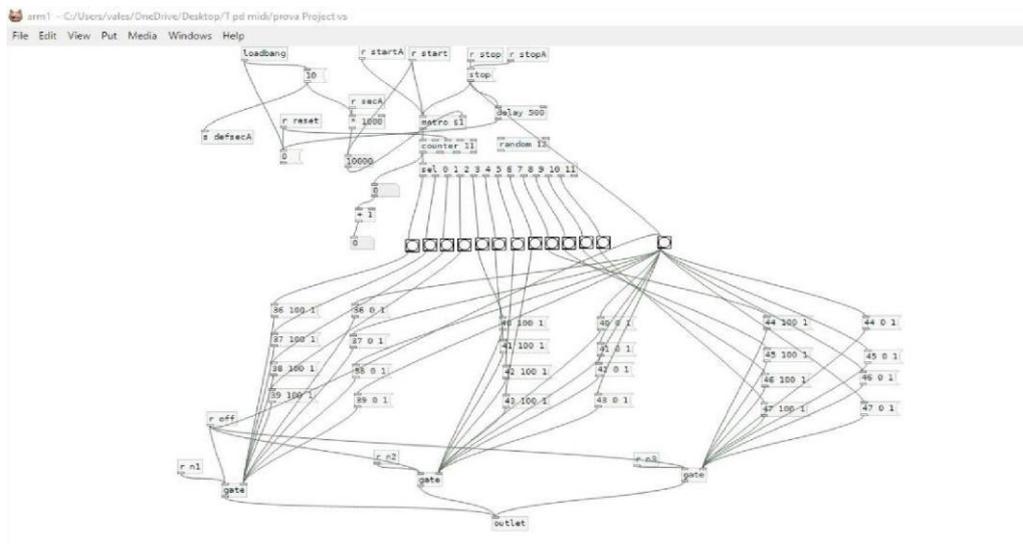
Ad ogni canale PD, invece, sono stati assegnati 3 gruppi di note. Ogni gruppo contiene due note appartenenti a 2 ottave diverse (C2 – C3). I tre gruppi di note suoneranno in modo ciclico grazie all'utilizzo di un contatore e saranno scanditi da un tempo che può essere impostato estemporaneamente. In fase esecutiva, sentiremo quindi un suono diverso a ogni azione intrapresa.



[Fig. 12 – Patch time.]

La scelta di randomizzare le sonorità è scaturita dalla necessità di rendere lo strumento sonoramente dinamico e liberarlo dalla monotonia di sentire sempre lo stesso risultato sonoro. Anche alla sezione Harmony è stato implementato un contatore PD mediante il quale possiamo impostare un tempo che regola il ciclo dei vari preset. Inoltre, i 4 canali diversi, organizzati in un'altra sub patch di PD, permetteranno di assegnare una nota della sezione Harmony nell'ottava C1.

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE



[Fig. 13 – Patch slot sound.]

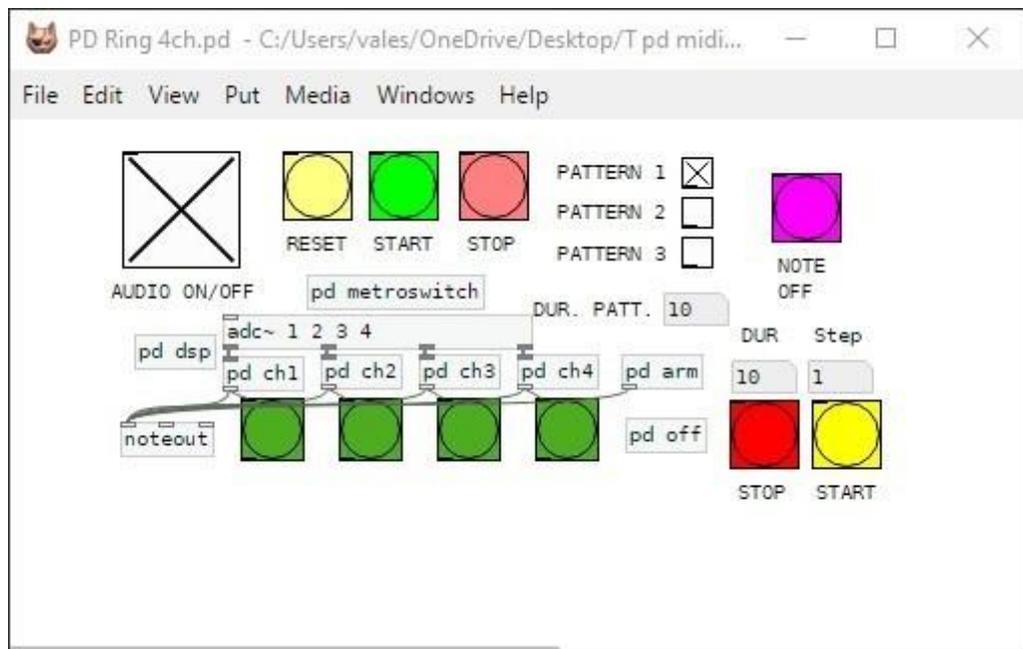
Ai 4 pezzo sono stati assegnati altri 4 canali audio (uno per ognuno) in cui il segnale in entrata viene elaborato dagli effetti di default di *Reaktor*. Gli effetti di questi 4 canali si vanno a sommare alle sonorità dei canali gestiti da *Flesh* arricchendo lo scenario sonoro con ulteriori colori.



[Fig. 14 - Progetto Ableton Live.]

L'interfaccia di PD presenterà le seguenti funzioni:

- reset: azzera i parametri
- start: fa partire il tempo e la lettura dei sensori
- stop: ferma il contatore e la lettura dei sensori, lasciando la scena sonora attiva (che può essere spenta solo tramite “note off”)
- pattern: ci permette di visualizzare il gruppo di note in ciclo
- durata pattern: ci permette di impostare il tempo di durata di ogni sezione del ciclo
- start e stop (nell'area destra): attivano e disattivano il contatore del ciclo della sola sezione Harmony. Sopra di essi troveremo due riquadri in cui possiamo impostare la durata del ciclo e visualizzare lo step che sta eseguendo
- note off: spegne tutte le note attive
- 4 spie al di sotto dei canali, ci segnaleranno quale piezo sta generando segnale.



[Fig. 15: App Ring - Pure Data.]

La struttura è accompagnata da un effetto luce stroboscopica situata al centro che risponderà alle pulsazioni sonore e la sua intensità sarà parallela all'intensità sonora, il cui comportamento simula la grande varietà dello spettro luminoso in rapporto agli eventi sonori possibili.

Funzionalità

Come si può già immaginare dalla descrizione fin'ora fatta, in questa realizzazione, Flesh non assume le caratteristiche standard per cui è stato creato, cioè non funge da mero modulatore e demodulatore di campioni per lo più tecno, ma diventa uno strumento con cui poter dare sfogo alla propria fantasia e competenze.

In fase di realizzazione e studio, abbiamo sperimentato 3 modalità di utilizzo di questo dispositivo:

- ✓ Installativo/Compositivo
- ✓ Performativo/Installativo
- ✓ Installativo/Esperienziale

Nel primo caso, un esperto può servirsi di questo strumento per realizzare una propria composizione. Nel secondo caso, lo strumento verrà programmato in modo randomico tramite una patch di PD e potrà essere utilizzato come attrazione per installazione performative.

Nel terzo caso, potrà essere utilizzato come installazione esperienziale, un utente qualsiasi potrà quindi sperimentarne le sonorità e le potenzialità vivendone una vera e propria esperienza sonora elettroacustica.

Potenziali Sviluppi

Lo strumento realizzato, ha ampio raggio di utilizzo. Potremmo per esempio inserire dei sensori ottici all'interno dei tubolari verticali che, se attraversati, interrompono l'emissione del raggio e producono un suono. In questo modo avremo imitato un'arpa elettronica.

Potremmo cambiare la disposizione delle corde, installandole per esempio da tubo a tubo in modo da renderle indipendenti. Anche i materiali scelti per le corde possono

essere i più svariati. Il risultato sarà di poterle utilizzare sfregandole o pizzicandole allo stesso modo come le corde di un violino o una chitarra.

Potremmo disporre dei sensori ottici che divideranno l'area dello strumento in zone alle quali attribuiremo ulteriori sonorità.

Sui tubi verticali, potremmo installare dei pulsanti/controller programmati tramite Arduino che, se pigiati durante l'esecuzione, potranno cambiare un qualsiasi parametro.

Anche l'algoritmo può essere riprogrammato. Il dispositivo sarà in grado di suonare tramite processi randomici e autoalimentare eventi sonori. In questo ultimo caso possiamo immaginare questo strumento in un contesto installativo performativo o sensoriale.

Conclusioni

Le possibilità di sperimentazione che offre la musica elettronica ha incuriosito dapprima gli appassionati di tecnologia e informatica, successivamente ha ampliato il suo mercato di riferimento coinvolgendo anche musicisti che non avrebbero mai immaginato nemmeno di passare a uno strumento a corrente. Le molteplici possibilità sonore, a fronte di esigui impianti e investimenti, continuano ad alimentare l'interesse in questo settore. Con un software, un computer e un piccolo kit audio, si può lavorare allo stesso modo di come in passato si poteva fare solo nei più quotati studi di registrazione. Non a caso, abbiamo vissuto una importante rivoluzione della produzione musicale e conseguentemente anche della sua distribuzione.

L'intento di questo progetto è di dare delle nozioni teoriche e approfondire uno dei programmi più articolati tra i linguaggi di programmazione musicale attualmente sul mercato. Infine, abbiamo voluto realizzare un dispositivo installativo che consente di interagire con questo software allo stesso modo in cui potrebbe fare un qualsiasi

RING: STRUMENTO DI ELABORAZIONE

controller già presente sul mercato. La scelta di utilizzare uno strumento auto-prodotto è stata fortemente voluta per dimostrare ulteriormente il lavoro fin qui sostenuto e cioè che la musica elettronica ha ampio raggio di espressione e che rende la produzione musicale ancora più a portata di chiunque. Dobbiamo precisare che queste possibilità non si orientano solo in direzione della musica elettoacustica, ma possono abbracciare qualsiasi genere musicale.

L'augurio è che l'utilizzo sperimentale installativo/performativo di questo "Ring" possa contribuire a diffondere lo studio e l'utilizzo della musica elettronica a qualsiasi età e livello culturale.

Bibliografia

ECO, U., (1962) *Apera Aperta*, Bompiani;

POUSSEUR, H. (1959) "Scambi".

GRAVESANER B., 4:36–47 (German), 48–54 (English). Italian translation in *La musica elettronica: Testi scelti e commentati da Henri Pousseur*, 135–147. Milan: Feltrinelli, 1972, French version, as "Scambi—description d'un travail (1959)".

Sitografia

<https://www.native-instruments.com/en/> <https://puredata.info>

**IL SILENZIO DEL SUONO NELLA PRODUZIONE AUDIOVISIVA
INDIPENDENTE****THE SILENCE OF SOUND IN INDEPENDENT AUDIOVISUAL PRODUCTION**

MICHELE TARZIA

Abstract (ITA): Il suono rappresenta l'essenza della produzione cinematografica e artistica di ricerca degli ultimi anni – diventando così incisivo da ragionare sul senso dell'arte e del suo stesso modo di fare. Nel mondo del cinema sperimentale, c'è la tendenza a lavorare sul concetto di “viralità delle immagini” e del loro modo di diffondersi su internet. Questa visione pressoché virale nasce dalla semplicità d'utilizzo dell'oggetto (apparati audio-video), e dalla voglia di auto-prodursi quasi tutto. Così, il suono, diviene quell'elemento imprescindibile dello sviluppo di opere d'arte che potremmo definire come un filo d'Arianna, che colloca le percezioni sonore come una comunità in cerca di vita. **Abstract (ENG):** Sound represents the essence of film and artistic production and research in recent years – becoming so incisive as to reason on the meaning of art and of its own way of doing. In the world of experimental cinema, there is a tendency to work on the concept of “viral images” and their way of spreading on the internet. This almost viral vision arises from the simplicity of use of the object (audio-video equipment) and from the desire to self-produce almost everything. Thus, sound becomes that essential element in the development of works of art that we could define as Ariadne's thread, which places sound perceptions as a community in search of life. **Keyword:** suono, cinema indipendente, arte contemporanea, michele tarzia, installazioni sonore come una comunità in cerca di vita.

Abstract (EN): Sound represents the essence of film and artistic production and research in recent years – becoming so incisive as to reason on the meaning of art and of its own way of doing. In the world of experimental cinema, there is a tendency to work on the concept of “viral images” and their way of spreading on the internet. This almost viral vision arises from the simplicity of use of the object (audio-video equipment) and from the desire to self-produce almost everything. Thus, sound becomes that essential element in the development of works of art that we could define as Ariadne's thread, which places sound perceptions as a community in search of life.

Keywords: suono, cinema indipendente, arte contemporanea, michele tarzia, installazioni sonore.

IL SILENZIO DEL SUONO NELLA PRODUZIONE AUDIOVISIVA INDIPENDENTE

MICHELE TARZIA

4'33" di John Cage¹. Il ricordo di quel silenzio è ancora vivo, persiste nel mio corpo da anni e viaggia nella cassa armonica della mia anima senza fermarsi. Come avere dentro di sé una sveglia che, di tanto in tanto, rammenta la retta via da perseguire.

Ecco, così arrivai al suono, tramite il silenzio.

Il cinema di ricerca arriva poco tempo dopo, svelandomi la bellezza della vita, ammirandone l'artefatta magia, e vivendo come un *flâneur*².

Proprio come un botanico da marciapiede, prendendo in prestito la definizione di Baudelaire, il mio viaggio nel mezzo dell'audiovisivo ha avuto inizio.

2011. Inizio il percorso da filmmaker che porterà il mio pensiero a considerare il mezzo dell'audiovisivo come unico strumento di espressione artistica. L'unico in grado di determinare un concetto (per me importante) di documento/verità.

¹ 4'33" è la composizione più famosa e controversa di Cage. Concepita attorno al 1947-1948, mentre il compositore stava lavorando al ciclo *Sonatas and Interludes*, essa diventò per Cage l'*epitome* della sua idea di ciò che costituiva, o che poteva costituire, la musica. Il brano fu presentato per la prima volta il 29 agosto 1952 a Bethel, Woodstock, New York.

² *flâneur* è un termine francese, reso celebre dal poeta Charles Baudelaire, che indica l'uomo che vaga oziosamente per le vie cittadine, senza fretta, sperimentando e provando emozioni nell'osservare il paesaggio.

Il primo film che realizzai, dal titolo *Ritratti* (2012), indaga, attraverso la sua bassa e sporca produzione, la quotidianità di un sistema andato alla deriva. Il film si propone come strumento di ricerca, soprattutto per la potenza sonora di alcune immagini che diventano “strutturanti” per la narrazione stessa dell’opera. Il modo di utilizzo del suono diventerà man mano sempre più grezzo e inusuale, rispetto a chi, questo medium, lo utilizza con amore ed eleganza.



[Fig. 1 *Ritratti* (2012) – 11’ di Michele Tarzia e Vincenzo Vecchio – Frane del film]

Non ho studiato al Conservatorio di Musica né mi sono occupato di composizione musicale di vario genere. Proprio questa mancanza di approfondimento mi permette di utilizzare il suono da neofita, di utilizzarlo a proprio piacimento e solo come mero “oggetto” e non come “struttura”. In un certo senso, l’apparato sonoro delle mie opere (che siano esse film o installazioni multimediali) nasce dalla primordiale azione del

fare quotidiano, di rappresentare tutto ciò che comunemente un artista non farebbe mai.

Il linguaggio sonoro che utilizzo mi porta a dare respiro alle immagini mute, di dare un'anima e, quindi, comunicare delle sensazioni al pubblico. Alle volte, questo rapporto con il sonoro mi porta a sperimentare ed alterare tutto ciò che passa attraverso il montaggio, portando la narrazione filmica ad un concetto astratto. Per definizione e correttezza di comunicazione, mi preme precisare che le mie opere non rappresentano i classici canoni di narrazione e di tecnica del cinema, tutt'altro. Vertono verso un linguaggio che permea la sua produzione di "concetto", prendendo in esame tutta l'arte concettuale figlia degli anni '60 del Novecento. Filmmaker come Maya Deren, Stan Brakhage, Jonas Mekas, che hanno fatto del cinema non-narrativo una forma di espressione artistica che tutt'oggi continuiamo a usare e divulgare.

Il mio approccio è prettamente disorganizzato, sporco, di bassa produzione e concettuale. Questa visione estrema di fare arte ha portato non solo me, ma una schiera di artisti, a riformulare il concetto stesso di "bellezza" nel mondo artistico contemporaneo, proprio perché di essa ci si può nutrire, senza mancare di rispetto a chi, in passato, della bellezza ne ha fatto un canone estetico di prim'ordine.

Quel silenzio del suono che si rispecchia nel titolo di questo articolo mi ha predisposto a idealizzare un aspetto fondamentale del cinema, ovvero: la libertà creativa. Senza regole, né canoni, distaccato dal mondo che persegue nozioni aggiornate e nessuna volontà di eccellere. Questo è il vademecum che porta il mio spirito a concepire con estrema razionalità il rapporto tra arte e vita.

“Art is easy” come scrisse Giuseppe Chiari, membro del gruppo Fluxus³, su un pezzo di pergamena nel 1985.

Definizione più attuale non troverei per definire il mio sguardo, perché proprio di questo parliamo, di guardare e non di osservare. Di come affrontare il “mezzo del sonoro” senza la complessità che lo circonda, senza farne un complesso di tecnica e, forse, bisognerebbe tornare ad essere bambini e giocare con gli strumenti, non studiarli. In modo da avere una spontaneità dell’utilizzo, di applicare un suono ad un’immagine senza preconcetti tecnici e lasciarsi trasportare dalla semplice contaminazione delle forme del pensiero, di sbagliare, di creare errori. In fondo, noi umani, non siamo di certo esseri perfetti, come le stelle.

La libertà creativa è questa!

Nel 2013 uscì un altro audiovisivo dal titolo *Méduses*, che mi portò a ragionare sul senso di verità e realtà all’interno di opere multimediali. Ebbene, nell’opera si indaga il senso di “confine” e di come le migrazioni attuali siano prese di mira per scopi che vanno ben oltre l’accoglienza e l’integrazione di popoli.

In questo breve video, realizzato con la tecnica del *found footage*⁴, contrappongo il viaggio dei migranti al viaggio sinuoso e libero delle meduse. L’elemento che più si palesa nelle immagini che scorrono è il tappeto sonoro che scaturisce da una ricerca

³ *Fluxus* è un movimento internazionale di artisti, compositori e designer conosciuti per aver mescolato negli anni sessanta diversi media e diverse discipline artistiche lavorando nel campo della performance.

Riporto qui un video di Claudio Brunello che parla del movimento in questione, descrivendone la storia, le fusioni, i concetti. In riferimento a quanto scritto sopra ma, soprattutto, per un approfondimento maggiore. Qui il link al suo video sulla pagina YouTube (<https://youtu.be/GaNE-HbcIho>).

⁴ *Found footage* (filmato ritrovato), in ambito cinematografico e artistico, è un termine che si usa per descrivere film realizzati parzialmente o interamente con un metraggio preesistente, successivamente riassemblato in un nuovo contesto. Questo metodo di ricerca è applicabile all’aspetto video, come anche per l’apparato audio. Esiste una rivista internazionale che analizza questo medium in chiave contemporanea, con testi, link interattivi, interviste e focus specifici, che si chiama ‘Found Footage Magazine’ (<https://foundfootagemagazine.com/>).

semplice e quasi banale ma che allo stesso tempo ne enfatizza tutto l'aspetto emotivo. Ho preso in considerazione un altro elemento da opporre alle immagini, l'inserimento di alcuni suoni naturali: il lamento di balene e capidogli, che nel video rendono l'aspetto originale in modo artefatto e metallico.

L'accostamento di questo sonoro sporco rende tutta la gestazione dell'opera ancestrale – oserei dire anche disturbante per il pubblico.

Parlando di verità o realtà si ha sempre la percezione che il mezzo audiovisivo non sia da considerarsi come tale, soprattutto perché privo di obiettività e facile alla manipolazione. Ed è proprio questa manipolazione sul sonoro che i miei film/video si discostano dall'idea di verità per rimarcare un'oggettività del reale. Del resto è letteralmente difficile produrre un film senza l'ausilio della manipolazione del montaggio. Non può esistere nel mondo dei media, tanto nell'arte quanto nel sistema d'inchiesta.

Questo film, *Méduses*, esplora la condizione umana dei migranti, di quelle persone che pur di trovare una Terra ferma dove approdare, affrontano conseguenze e dinamiche complesse. Un'opera del genere non entra nel flusso di comunicazione giornalistica, sia chiaro, ma rimane pur sempre una denuncia sottoforma di visione artistica.

L'uso e la storiografia dell'impiego di questo metodo del suono sperimentale proviene dalla cultura degli anni '50 e '60 del Novecento e a raccogliere il testimone sono i movimenti di neoavanguardia. Infatti, i rappresentanti della *musique concrète* e gli artisti del movimento Happening e Fluxus (da **Yoko Ono** a **La Monte Young**) estendono l'aspetto performativo del suono; quindi, al posto della composizione entra in gioco la casualità, al posto della musica, il silenzio (John Cage), al posto di un'orchestra, il mare e al posto del musicista, un cavallo.

Negli anni '70 e '80 il rumore industriale influenzò anche la musica pop (**Sonic Youth, The Art of Noise, Throbbing Gristle, Test Department**).



[Fig. 2 - *Art is easy* di Giuseppe Chiari, 1985 (Courtesy Archivio Bonotto, Molvena.)

Uno degli aspetti che hanno determinato la mia influenza del sonoro e il found footage è il metodo auto-gestito dell'arrangiamento (inteso non nel termine musicale) quanto in quello dell'arrangiarsi". Così, grazie all'ausilio del "pubblico dominio" e di tutta la musica che si trova in rete, oggi abbiamo a disposizione una miriade di informazioni che possiamo utilizzare senza ledere i diritti di nessuno ma, al contempo, abbiamo la facoltà del "ri-utilizzo" anche in termini sostenibili – che ben si differenzia dal "ri-uso" che ne faceva Duchamp quando parlava di Dadaismo e Ready Made.

Il sonoro d'archivio, come le immagini d'archivio, sono oggi considerate una fonte inesauribile di dati e file che gli artisti (ma non solo) possono condividere e lasciarsi contaminare per creare le proprie idee dando libero sfogo al pensiero. Del resto, tornando ai miei video, se non avessi intrapreso la via dell'auto-produzione, difficilmente avrei scoperto tale bellezza negli archivi.

Condivido un aneddoto a me molto caro che bene si allaccia al discorso del sonoro, del suo silenzio e delle immagini in movimento – tanto quanto lo “spiritualismo laico” ed intimo che circonda questo ricordo.

Sebbene siano passati più di dieci anni da quanto sto per raccontarvi, la mia memoria ha come un punto fisso legato a questo avvenimento – che senza pretese, posso definire una svolta nella mia vita, soprattutto dal lato professionale.

Nostalghia (1983) di Andrey Tarkovsky è il film che aprì la percezione della mente e mi trascinò lungo una strada che ancora percorro. Una scena in particolare, dove una donna prega in ginocchio davanti ad una santa che raffigura e traspone il famoso quadro di Piero della Francesca, *La Madonna del Parto* (1455-1465 circa). Nel silenzio dell’ambiente circostante si apre la vesta della santa dove, poco dopo, usciranno fuori una miriade di uccelli, quasi come fossero su di un albero anziché in un vestito.

Ecco, il momento che ho descritto (che meglio si presta nella visione del film), e soprattutto il non-utilizzo di espedienti sonori in questa codesta scena, ha decretato una svolta nel mio modo di concepire l’utilizzo del silenzio in momenti che invece avrebbero potuto essere gestiti con più “emotività”.

Il silenzio del suono è parte vitale di un’opera audiovisiva così come lo fu per John Cage nell’ascoltare il silenzio della sala e il vociferare delle persone durante l’esecuzione di 4’33”.

Riporto qui un estratto di conversazione del 1968 dove Cage parla proprio di questo silenzio:

Credo che forse il mio pezzo migliore, per lo meno quello che mi piace di più, sia il pezzo silenzioso. Ha tre movimenti e in ciascuno di essi non ci sono suoni (intenzionali). Volevo che la mia opera fosse libera dalle mie personali preferenze e avversioni, perché credo che la musica debba essere libera dai sentimenti e dalle idee del compositore. Ho sentito e ho sperato di far sì che altre persone sentano che i suoni del loro ambiente costituiscono una musica che è più interessante della musica che ascolterebbero se andassero in una sala da concerto. Essi (il pubblico) non capirono. Il silenzio in sé non esiste. Ciò che pensavano fosse il silenzio (in 4'33), perché non sapevamo come ascoltare, era pieno di suoni accidentali. Nel primo movimento si poteva ascoltare il vento agitarsi fuori.



[Fig. 3 *Nostalghia* (1983) – 130' di Andrej Tarkovsky – Frame dal film]

In conclusione, fatta questa breve disamina dell'utilizzo del sonoro nel mio percorso artistico, posso affermare che l'opera d'arte (in sé), sicuramente dagli anni '50 in poi, deve ringraziare molto quegli artisti che hanno dato tanto alla ricerca e alla sperimentazione del suono. Senza il loro apporto, oggi non avremmo la transmedialità e neanche l'interazione museale, quella propriamente intesa da gruppi artistici, come lo è stato per Studio Azzurro. Riporto qui un breve estratto scritto nel 2011 da Paolo Rosa:

[divulgazione audiotestuale]

L'insieme di queste esperienze fa emergere un'idea di museo come habitat narrativo, luogo immersivo della sperimentazione artistica e territorio della memoria. Le tecnologie multimediali utilizzate favoriscono l'approccio esperienziale, i linguaggi interattivi valorizzano le condizioni di partecipazione con il pubblico.

Questa considerazione mi porta a definire chiaro e pressoché lungimirante il concetto che Richard Wagner, alle fine dell'800, strutturò come "opera d'arte totale", il cosiddetto *Gesamtkunstwerk*⁵.

Bibliografia

- BALZOLA, R. e VERDI, A.** (2007), *Le arti multimediali digitali – Storia, tecniche, linguaggi, etiche ed estetiche delle arti del nuovo millennio*, Milano, Ed. Garzanti
- CAGE, J.** (1968), "Conversation with John Kobler" in *John Cage – Una rivoluzione lunga cent'anni* (2012) [a cura di] Giacomo Fronzi, Milano, Mimesis Ed.
- STUDIO AZZURRO**, (2011) *Musei di narrazione - Percorsi interattivi e affreschi multimediali*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale
- WAGNER, R.** (2003), *L'arte e la rivoluzione*, Roma, Ed. Fahrenheit 451

⁵ Termine che fu usato per la prima volta nel 1827 dallo scrittore e filosofo tedesco K. F. E. Trahndorff e poi utilizzato, a partire dal 1849, anche da Richard Wagner, che lo inserì all'interno del suo saggio *Arte e rivoluzione*. Questo concetto fu poi sperimentato e utilizzato all'interno del Festspielhaus di Bayreuth, teatro d'opera situato nella parte nord della città di Bayreuth, in Baviera (Germania) che divenne un punto di riferimento per le generazioni avvenire. In questo teatro, Richard Wagner e l'architetto Otto Brückwald, riportarono in auge il "Golfo mistico" (più comunemente conosciuto come "fossa dell'orchestra"), già introdotto da Claude-Nicolas Ledoux nel Teatro di Besançon, in Francia, nel 1784.

Articoli online

PETRONI, M. (2020), *Il suono è arte. Il libro di Peter Weibel*, Artribune, n. 52, <https://www.artribune.com/editoria/2020/04/libro-peter-weibel-sound-art/>

Videografia

Méduses di M. Tarzia e V. Vecchio (2013) – 5' Colore, <https://youtu.be/ndssksGbj4s>

Nostalghia di A. Tarkovsky (1983) – 130' Colore, <https://youtu.be/eTLFC-Eyj9Q>