

**SHATTERED NOISE.
UNO SGUARDO SU LUCAS ABELA/JUSTICE YELDHAM**

**SHATTERED NOISE.
A GLANCE AT LUCAS ABELA/JUSTICE YELDHAM**

AURORA LACIRIGNOLA

Abstract (IT): Nell'articolo l'autrice focalizza l'attenzione sulla figura dell'artista Lucas Abela, principalmente conosciuto sotto lo pseudonimo di Justice Yeldham. Figura prominente del panorama noise, è conosciuto perlopiù per le sue esibizioni in cui impiega lastre di vetro con cui ottiene sonorità distorte e violente, concludendo il tutto con l'inevitabile rottura delle stesse contro il proprio volto. Abela, con le sue performances estreme, si inserisce a pieno titolo nella controversa categoria della danger music, affiliata al mondo noise. **Parole chiave:** **Keywords:** noise music, danger music, sound art, performance, happening, turntablist, body art, glass.

Abstract (EN): In this article the autor focuses upon the figure of Lucas Abela, better known under the pseudonym of Justice Yeldham. Prominent protagonist in the noise music field, is primarily renowned for is exhibitions where he employs glass sheets which produce violent and distorted sonorities, inevitably ending them shattering it against his face. Abela fits right into the controversial category of danger music, affiliated to the noise music world, thanks to his extreme performances. **Keywords:** noise music, danger music, sound art, performance, happening, turntablist, body art, glass.

SHATTERED NOISE. UNO SGUARDO SU LUCAS ABELA/JUSTICE YELDHAM

AURORA LACIRIGNOLA

1. Noise music, eredità avanguardistica e pericolo come elemento identitario

La *noise music* si contraddistingue da sempre, nelle sue mille definizioni, come uno dei generi musicali più estremi e peculiari, dai connotati piuttosto brutali e dall'impatto decisamente violento. Antiaccademico e cacofonico, il *noise* presenta già una sua estetica primigenia nelle avanguardie del secolo breve, estrinsecazioni di un atteggiamento anticonformista e aggressivo, figlio del modernismo. Un *modus cogitandi* legato a una generale disgregazione storica e culturale, nonché a un triste periodo di conflitti. In virtù del suo legame con quelle prime esperienze, soprattutto in ambito futurista¹ e Dada, la *noise music* espleta, più di altri generi musicali, un atteggiamento anti-canonico che le permette di deviare da regole e dogmi categorici, virando verso la contaminazione particolarmente felice con ciò che concerne il corpo e il movimento. Da ciò il *noise* si prospetta, in plurime occasioni, più come un'operazione performativa di *sound art* che come un'esecuzione musicale in senso stretto, vedendo nell'espressione corporea uno dei suoi punti nevralgici. Quest'ultima

¹ A ciò si noti l'importanza decisiva del manifesto futurista *L'arte dei rumori*, redatto nel 1913 per mano di Luigi Russolo e indirizzato a Balilla Pretella, in quanto ivi sono già ravvisabili quegli elementi fondanti dell'estetica *noise*, nonché di buona parte della musica sperimentale contemporanea e del XX secolo.

giunge al suo massimo apice quando fa riferimento a una delle declinazioni ritenute più “infamanti” e discutibili del mondo *noise*: la *danger music*.

Affondando le sue radici nel collettivo Fluxus, prende il suo nome dall’omonima serie di lavori di Dick Higgins, basati sulla creazione di suoni e rumori generati da azioni dannose messe in atto da e sull’esecutore. A ben dire la *danger music* si esplica, secondo le seguenti parole di Higgins, in una basilare necessità del rischio: «a sense of risk is indispensable, because any simple piece fails when it becomes facile. This makes for all the more challenge in risking facility, yet still remaining very simple, very concrete, very meaningful²». Il rischio dunque costituisce la struttura ricorsiva della *danger music*, senza vie di mezzo, facendola emergere tra la multidisciplinarietà artistica e musicale come una categoria che si basa sulla potenzialità contingente o effettiva del pericolo, non di meno sulle sue conseguenze e sugli effetti che provoca, con una veste estetica e una prassi estremamente versatile e sperimentale.

Gli Hanatarash sono considerati uno dei casi più lampanti di *danger music*, improntati su un discorso *noise* legato all’aleatorietà creativa data dalla *mise-en-scène di situazioni caotiche e distruttive*, impiegando i più svariati strumenti e media. Sin dalla loro nascita nel 1983, le loro esibizioni sono state connotate da elementi “infamanti” quali la famigerata storia della carcassa felina presa a colpi di machete sino allo smantellamento di un intero palcoscenico con un bulldozer guidato dal frontman Yamantaka Eye, mente del collettivo. La costante messa a repentaglio dell’integrità degli stessi componenti del gruppo e del pubblico, unito alle *caotiche ed eccessive performances*, ha decisamente contribuito a restituire un’immagine fortemente estrema e violenta – addirittura *gore* – della *noise music*.

² HIGGINS D. (1968) «Boredom and Danger» in The Something Else Newsletter, vol. 1, n. 9, p. 4, https://primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N9.pdf

2. Lucas Abela: ante Justice Yeldham

Tanto quanto gli Hanatarash, un'altra figura di riferimento è quella di Lucas Abela, artista australiano dalla prolifica produzione musicale e artistica, negli ultimi anni in collaborazione con la propria compagna Keg De Souza. Classe 1972, comincia la sua carriera prettamente lavorando come dj, sotto il caratteristico nomignolo di Smallcock³, impiegando prevalentemente nastri magnetici e vinili con cui ottiene *collages* improvvisati, o manipolando le frequenze radio delle trasmissioni sino al loro disturbo⁴, pubblicando tra l'altro, sotto il nome di A Kombi, la sua prima raccolta *Music to Drive-By* nel 1996, una miscellanea di registrazioni realizzate con l'impianto stereo malfunzionante del suo vecchio van⁵. Sempre negli anni '90 le sue capacità di *turntablist* si fanno notare ancor più grazie all'approccio sonoro sperimentale che lo vede impegnato nell'impiegare oggetti metallici appuntiti da apporre sui vinili, alterandone il suono, solitamente aghi *et similia*⁶.

In questo periodo estremamente creativo Abela idea una delle sue installazioni più curiose, successivamente realizzata nel 2009, improntata a un atteggiamento ludico, sovente ravvisabile in molti altri suoi lavori installativi: la *Vinyl Rally*, un'operazione di *sound art* consistente in un percorso per macchinine telecomandate la cui struttura è ottenuta con dei vinili. Ogni macchinina, dotata di videocamera, presenta la possibilità di visionare in prima persona il suo movimento, di controllare i parametri

³ Intervista di Keg De Souza a Lucas Abela per "Mountain Fold Music Journal", Paddington, Australia, <http://dualplover.com/media/>

⁴ *Ibidem*.

⁵ ROE N. (2009) «Lucas Abela. Australian sound-artist employs gore and humor in his conceptual noise music» in *Signal to Noise Magazine* n. 53, p. 6, https://issuu.com/stnguy/docs/stn_53.compressed

⁶ MORGANS J. (2018) «Meet the experimental musician who plays cut glass with his mouth» in SBS News – The Feed, <https://www.sbs.com.au/news/the-feed/article/meet-the-experimental-musician-who-plays-cut-glass-with-his-mouth/4nxi8aty>

sonori dei dispositivi connessi all'interno delle stesse, dando pieno potere a chi le dirige da remoto, comodamente seduto a una postazione di un vecchio simulatore di guida di un videogioco arcade⁷.

La componente metallica sarà per Abela una costante sino ai primi del 2000, sotto forma di molle, motori rotativi, seghe e coltelli – alle volte integrando materiale organico – come nel progetto *Peeled Hearts Paste*, dove l'artista costruisce uno stativo arcuato denominato *the Bridge*⁸ su cui dispone dei cimbali e altri elementi che vengono percossi, sfregati, raschiati e incisi con una bacchetta di acciaio che funge da *piezo*⁹, o con un guanto le cui estremità includono uno stilo per ciascun dito¹⁰. A causa della struttura piuttosto ingombrante durante i tour e per una non meno importante questione economica, dal 1997 adotta una strumentazione minimale che vede l'impiego di oggetti dalle ridotte dimensioni. La scelta si rivela vincente: il nuovo approccio performativo, legato allo "scarno" *setup*, inaugura una nuova stagione sonora, gettando le basi per quello che, di lì a poco, sarebbe stato il nascente progetto di Justice Yeldham.

Impiegando nient'altro che un classico spiedo di acciaio connesso a una testina fonografica di un giradischi, a sua volta collegata a una pedaliera ottenuta montando gli *stompboxes* su una comunissima cintura¹¹, lo spiedo viene sfregato sulle labbra di Abela e inserito nella propria bocca, stringendolo tra i denti o spingendolo contro le pareti delle guance - causandogli non poco dolore - come visibile in un breve

⁷ MARANGONI M. (2012) «Vinyl Rally, record's racing» in Neural Magazine, <https://neural.it/2012/02/vinyl-rally-records-racing/>

⁸ Sound Projector Team (1999), «Lucas Abela. The man who put the N-O-I-S-E in N-S-W!» in The Sound Projector, n. 6, p. 47, <http://dualplover.com/media/>

⁹ <http://dualplover.com/peeledheartspaste/>

¹⁰ Sound Projector Team (1999), «Lucas Abela. The man who put the N-O-I-S-E in N-S-W!» in The Sound Projector, n. 6, pp 47-48, <http://dualplover.com/media/>

¹¹ Sound Projector Team (1999), «Lucas Abela. The man who put the N-O-I-S-E in N-S-W!» in The Sound Projector, n. 6, p. 47, <http://dualplover.com/media/>.

documentario del 2001 per il canale australiano Alchemy SBS TV, ancora sotto lo pseudonimo di Smallcock¹². Libero di muoversi agevolmente nello spazio, Abela dà vita a un proprio alfabeto gestuale dove il contatto corporeo, l'articolazione della cavità orale e il suono processato e prodotto sono legati da un rapporto causale e visivo, fondamentale per l'artista, in un periodo in cui i software elettronici avanzavano sempre più rendendo superflua l'idea stessa di un'esecuzione fisica¹³, nonché di un rapporto frontale con il pubblico durante le *live performances*¹⁴.

3. Discovering the glass

La questione della materialità diventa essenziale e fondante per l'artista, conducendolo a un vero e proprio scandaglio del metallo come "strumento musicale" sino al 2003. È in seno a quest'esperienza che affina la personalissima tecnica di esecuzione degli oggetti impiegati, richiedente uno sforzo fisico non indifferente e una certa abilità di improvvisazione. Tuttavia il metallo finisce per esaurire le proprie risorse sonore, tanto da portare Abela a ricercare un altro materiale che possa soddisfare i suoi *improptu jazz*. Quasi casualmente scopre nel *vetro*, estremamente fragile e per nulla malleabile, il candidato perfetto, tanto da impiegarlo per ben oltre vent'anni e renderlo il suo tratto distintivo, se non identitario. Un incontro fortuito in apparenza, forse inscritto nel destino, come fa notare la stessa Keg De Souza, compagna di Abela, durante un'intervista realizzata per il *Mountain Fold Music Journal*, dove l'artista

¹² Visionabile al sito <http://dualplover.com/hasbeen/92to92/> o sul canale Vimeo di Lucas Abela <https://vimeo.com/120774372>.

¹³ ROE N. (2009) «Lucas Abela. Australian sound-artist employs gore and humor in his conceptual noise music» in *Signal to Noise Magazine* n. 53, p. 6, https://issuu.com/stnguy/docs/stn_53.compressed

¹⁴ CLIFFORD A. «Blood on the Cracks» in *White Fungus*, <http://dualplover.com/media/>.

australiano riporta alla mente un aneddoto della sua infanzia, un incidente stradale che lo avrebbe sbalzato al di fuori della vettura, rompendo il *vetro* del parabrezza¹⁵.

Individuate per pura coincidenza delle *lastre di vetro frantumate* e abbandonate in un angolo durante una sua esibizione, istintivamente l'artista australiano è portato a raccogliarle¹⁶. L'intuizione di applicare un microfono a contatto su di esse e di impiegare le stesse tecniche esecutive utilizzate sullo spiedo metallico si rivelano giuste: *il vetro, diaframma effimero*, diviene un inusuale sostituto di quei vinili originariamente pane quotidiano per Abela¹⁷, su cui può agire in maniera estremamente delicata o violenta, scatenando una miriade di sonorità. Nell'immediato diviene il suo substrato sonoro preferito, apprezzato per la sua maggiore ricchezza timbrica data dalla capacità di convogliare in maniera cristallina le più minime vibrazioni emesse dalla bocca dell'artista¹⁸, incluse quelle causate dalle urla, dal respiro, dal contatto con la lingua e dalla presenza di fluidi quali la saliva e, in secondo luogo, il sangue.

I like it that my instrument has limitations, and to create a diverse array of sounds I must forcibly wrangle the material to do what I need from it. Each sound I create takes skills and precision, and most of all it's hard to do. [While a] computer could turn the *glass* into limitless audio phonic potentials, more choice was not what I needed. To learn to play

¹⁵ Intervista di Keg De Souza a Lucas Abela per "Mountain Fold Music Journal", Paddington, Australia, <http://dualplover.com/media/>.

¹⁶ ROE N. (2009) «Lucas Abela. Australian sound-artist employs gore and humor in his conceptual noise music» in Signal to Noise Magazine n. 53, p. 6, https://issuu.com/stnguy/docs/stn_53.compressed

¹⁷ RUSSELL B. (2009) «The Australian body artist and Noise performer loves the sound of breaking glass» in The Wire, Londra, n. 305, p. 14, <http://dualplover.com/media/> o <https://reader.exacteditions.com/issues/5315/spread/3>.

¹⁸ Intervista di Bob Baker Fish a Lucas Abela per «Inpress», Melbourne, <http://dualplover.com/media/>

SHATTERED NOISE. UNO SGUARDO SU LUCAS ABELA/JUSTICE YELDHAM

the *glass* more effectively, I couldn't let the sheet become a mere trigger – it's potential was far higher than that¹⁹.

Justice Yeldham o Granpa – come preferisce farsi chiamare in tempi recenti – viene così dato alla luce ufficialmente nel 2003. Le sue esibizioni, eseguite spesso in contesti quali raves o in circoli indipendenti legati alla subcultura punk e techno²⁰, richiamano alla mente la brutalità convulsa degli *happenings* dei protagonisti dell'Azionismo viennese, pietra miliare della *body art*, non lesinando sul fattore pericolo.

4.Shock Exploitation/Catharsis

Ciò che *in primis* catalizza fortemente l'attenzione sulle esibizioni di Abela non è solo la potenza espressiva che la sua bocca è capace di incanalare nel vetro – in atteggiamenti e contorsioni talvolta grotteschi o esilaranti - bensì il costante ferimento causato dagli angoli taglienti delle lastre impiegate, a diretto contatto con il volto e soprattutto con la cavità orale dell'artista che, puntualmente, termina ogni “concerto” con copiose macchie di sangue sui propri vestiti e sul setup. I tagli e le lacerazioni – di cui una particolarmente grave e profonda sull'avambraccio causatagli durante un'esibizione²¹ - non sono voluti da Abela che, in moltissime occasioni, ha dovuto chiarire le sue intenzioni puramente artistiche e di *entertainment* prive di qualsivoglia intenzionalità gratuita di *shock exploitation*.

L'autolesionismo di cui è stato accusato - per nulla contemplato dall'artista - è difatti

¹⁹ RUSSELL B. (2009) «The Australian body artist and Noise performer loves the sound of breaking glass» in *The Wire*, Londra, n. 305, p. 14, <http://dualplover.com/media/> o <https://reader.exacteditions.com/issues/5315/spread/3>.

²⁰ Intervista di Bob Baker Fish a Lucas Abela per «Inpress», Melbourne, <http://dualplover.com/media/>

²¹ Intervista di Keg De Souza a Lucas Abela per “Mountain Fold Music Journal”, Paddington, Australia, <http://dualplover.com/media/>.

il risultato involontario della foga travolgente e dell'intensità dell'esecuzione sonora e performativa, che spesso lo conducono a un *climax* ascendente di una portata tale da non renderlo consapevole delle ferite e del dolore provato se non al termine dell'esibizione²². Un'*estasi trascendentale*²³ che distrae dal dolore e focalizza sull'esecuzione, sul suono prodotto.

Early on at a show in Belgium someone described my set as being like GG Allin, an artist I personally feel no affinity with, since *he's all shock tactics without any real content*. Basically a really bad rock band with a lunatic as a singer. I'm not interested in such *infamy*. It would be all too easy to play the psychotic sadomasochist role with what I do, but that's not me²⁴.

L'intenzionalità di Justice Yeldham, come da lui affermato, rimane quella di coinvolgere il pubblico nella sua personale prassi artistica, un'espletazione corporea di ciò che parte dalla sua interiorità²⁵, creando un momento di vitalismo – estrinsecato sotto forma distruttiva²⁶ - e di catarsi che non debba causare repulsione o fastidio²⁷, sebbene la stessa *performance*, per sua natura, abbia delle implicazioni o conseguenze violente e sgradevoli. Una contraddizione a tutti gli effetti di cui Abela è ben consapevole ma che non è certamente voluta o ricercata, né nel suo approccio corporeo né nella sua stessa “musica”, e di cui si augura che il pubblico, durante l'ascolto, possa essere capace di dimenticare per un breve frangente, ignorando il sangue e

²² Intervista di Keg De Souza a Lucas Abela per “Mountain Fold Music Journal”, Paddington, <http://dualplover.com/media/>.

²³ *Ibidem*.

²⁴ ROE, N., (2009) «Lucas Abela. Australian sound-artist employs gore and humor in his conceptual noise music» in Signal to Noise Magazine n. 53, p. 6, https://issuu.com/stnguy/docs/stn_53.compressed

²⁵ RUSSELL, B., (2009) «The Australian body artist and Noise performer loves the sound of breaking glass» in The Wire, Londra, n. 305, p. 14, <http://dualplover.com/media/> o <https://reader.exacteditions.com/issues/5315/spread/3>.

²⁶ CLIFFORD, A., «Blood on the Cracks» in White Fungus, <http://dualplover.com/media/>

²⁷ Sound Projector Team (1999), «Lucas Abela. The man who put the N-O-I-S-E in N-S-W!» in The Sound Projector, n. 6, p. 50, <http://dualplover.com/media/>.

apprezzando la tecnicità dell'esecuzione, così come l'inconsueta natura del materiale "suonato" e della *moltitudine di textures sonore* che può produrre²⁸.

Tuttavia nel corso degli anni, una certa propensione all'auto-danneggiamento emerge da un'usanza quasi ritualistica che Abela, nelle sue vesti di Yeldham, compie sul concludersi della sua esibizione: nel pieno crescendo cacofonico di rumori roboanti e distorti, all'incrementare angoscioso della tensione percepibile nel pubblico e nello stesso artista, sceglie di rompere la lastra impiegata pressandola sul proprio volto o, addirittura, fracassandola con forza sul capo. Una scelta controversa, senza alcun dubbio, che comporta una contraddizione circa le stesse dichiarazioni dell'artista australiano. Il frantumare, tra l'altro, il vetro con i denti, nel corso dell'esecuzione, causa non poco orrore in chi assiste dal pubblico, tanto da essere divenuto uno dei momenti attesi e inevitabili delle sue *performances*.

It became part of the performance over time, when I first started I didn't smash the sheet over my head or bite chunks out. These advances came to me during concerts and initially happened very organically without any forethought. I do enjoy that sense of anxiety my performance can deliver to its audience. I've never purposely cut myself during a show [...] and most of the time there is no or little blood so over time there is now a sense of expectation of "Will it happen?" or "Won't it happen?" and not "Here's the part where he slices himself"²⁹.

La distruzione delle lastre di vetro viene dettata, oltre che da un forte coinvolgimento emotivo e fisico vissuto da Abela nelle sue esibizioni, da una latente ma importante scelta tecnica e sonora che, nel corso del tempo, è emersa man mano che l'artista acquisiva una piena conoscenza del proprio strumento.

²⁸ Intervista di Keg De Souza a Lucas Abela per "Mountain Fold Music Journal", Paddington, Australia, <http://dualplover.com/media/>.

²⁹ Intervista di Bob Baker Fish a Lucas Abela per «Inpress», Melbourne, <http://dualplover.com/media/>.

SHATTERED NOISE. UNO SGUARDO SU LUCAS ABELA/JUSTICE YELDHAM

I do destroy my instrument every time I play, but for boring technical reasons rather than just the mere act of destruction for destruction's sake. I find that the glass's timbre will alter as the sheet gets smaller and I utilize this element within the show, starting with the bass-heavy full sheet and ending with the trebleicious shards³⁰.

Per quanto concerne la qualità e la struttura del vetro scelto, Abela non mostra alcuna preferenza specifica: di volta in volta raccoglie frammenti e lastre sbrecciate da impiegare, solitamente trovate nelle stesse locations delle sue esibizioni, apprezzandone le differenze morfologiche che concorrono, di volta in volta, a una differente trasmissione di vibrazioni sonore. Solo il vetro temperato o piuttosto spesso risultano una discriminante che lo porta a evitarli: non abbastanza reattivi³¹ e capaci di produrre “note degne di nota”.

If you listen, you should be able to hear a vast range of sounds which I can conjure from *just a random piece of broken glass*. That should create enough wonder in people without the blood and saliva, but people always tend to focus on that. *Glass is the most perfect material I've ever come across* on various levels, most especially aurally. Not only does it sound unique, it's also very warm and responsive to my nuanced vocal techniques. Visually, it's humorous and powerful all at once. Psychologically it strikes nerves within people, making it a wonderful three-pronged attack on the audience's senses³².

Anche il setup della propria pedaliera ha subito, nel tempo, la propria evoluzione: inizialmente montata su di una cintura – come visibile nella sua prima esibizione come Yeldham nel 2003³³ - Abela ha scelto di abbandonarla in favore della classica disposizione a terra che i chitarristi sono soliti usare, affermando che l'aver addosso gli *stompboxes* era causa di distrazione dalla più importante *manipolazione orale e*

³⁰ CLIFFORD, A., «Blood on the Cracks» in White Fungus, <http://dualplover.com/media/>.

³¹ *Ibidem*.

³² ROE, N., (2009) «Lucas Abela. Australian sound-artist employs gore and humor in his conceptual noise music» in Signal to Noise Magazine n. 53, p. 6, https://issuu.com/stnguy/docs/stn_53.compressed.

³³ Video del primo *Glass Show* di Lucas Abela, gennaio 2003, <https://vimeo.com/194283056?from=outro-embed&login=true>

*fisica del vetro*³⁴. L'impiego di un numero sempre più ridotto dei pedali è un'altra importante scelta, legata a una maggiore attenzione sui suoni gutturali e sulle vibrazioni emesse oralmente da Abela: da ciò una preferenza sull'incremento del gain degli input sonori, mantenendo solo alcuni *stompboxes* per ottenere una maggiore variazione timbrica dell'insieme³⁵. Il non convenzionale uso del vetro come strumento sonoro ha portato inoltre l'artista australiano a considerarne l'inserimento dello stesso in una modalità più musicale, che non tralasciasse il carattere performativo e d'improvvisazione, ma che potesse dialogare con altre sonorità ritenute affini, o meno. Da ciò nasce il progetto Rice Corpse – traduzione letterale dei due caratteri cinesi formanti la parola “deiezione” – composto dal batterista Yang Yang, particolarmente conosciuto nella *scena punk-noise pechinese*, e il sassofonista Li Zenghui, in veste di pianista³⁶. *Turntablism*, bordoni *noise*, nitidi accordi su piano e incalzanti *grooves* di batteria caratterizzano i brani dei Rice Corpse in un'estetica *jazzcore* dove il vetro di Abela richiama le roboanti urla del sax di John Zorn nel suo progetto Naked City, risalente al 1988. Da allora Abela ha condotto altre collaborazioni con svariati musicisti, sia in veste di produttore discografico – gestisce la *Dual Plover Label* – sia come performer. La più nota è quella degli ultimi due anni con il gruppo statunitense Death Grips, celebri anch'essi per le turbolente e convulse esibizioni dove la componente ematica talvolta non manca – il batterista Zach Hill, conosciuto stilisticamente per le complesse e rapide linee percussive, spesso si causa ferite durante i concerti data la violenza con cui suona il proprio strumento.

³⁴ CLIFFORD, A., «Blood on the Cracks» in White Fungus, <http://dualplover.com/media/>.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ <https://granpa.bandcamp.com/album/mrs-rice>.

5. Conclusioni

Sulla discutibilità della modalità esecutiva di Abela lapalissianamente non si potrà non spendere un comune pensiero, vertendo sui rischi dell'integrità e salvaguardia fisica del singolo artista tanto quanto le sue dichiarazioni e intenzioni che, come precedentemente detto, sollevano dubbi. Al tempo stesso sorge il quesito se, in assenza della pericolosità latente intrinseca nella sua *techné*, la "musica" di Abela possa avere il medesimo successo e forza, poiché ciò che la contraddistingue, facendola emergere nella propria identità, è quella ricca e multiforme violenza nevristenica, roboante e distruttiva che sonoramente e visivamente riesce a trapassare una comune lastra di vetro partendo da una minima vibrazione emessa da un altrettanto comune bocca. Certo è che, indiscutibilmente, non si può negare ad Abela l'originalità creativa del proprio processo, scaturito da una franca semplicità d'azione che prende piede dall'atto interattivo del proprio corpo con un oggetto esterno, peraltro in un parallelismo freudiano conoscitivo attuato con la propria bocca. Il cavo orale di Abela diviene esso stesso il mezzo di emissione sonora che pare portare alle estreme conseguenze la riflessione di Luigi Russolo circa il ripensare l'uomo come non solo *faber* di strumenti capaci di emettere suoni – si pensi tra l'altro all'intonarumori di costui, caso esemplare - ma esso stesso strumento sonoro:

Per convincersi poi della varietà sorprendente dei rumori, basta pensare al rombo del tuono, ai sibili del vento, allo scrosciare di una cascata, al gorgogliare di un ruscello, ai fruscii delle foglie, [...] e a tutti quelli che può fare la bocca dell'uomo senza parlare o cantare³⁷.

³⁷ BIROLI, V., (2008) [a cura di], *Manifesto del Futurismo*, Milano, Abscondita SRL, p. 85.

Il vetro dunque, per quanto protagonista indiscusso della prassi di Justice Yeldham, giunge a essere riconsiderato come espletazione e amplificazione delle possibilità sonore e musicali del corpo umano, riconfigurato nella sua semantica verbale e fisica. Visivamente il frammento che di volta in volta viene impiegato da Abela assume le fattezze di una sorta di feticcio che incanala e accresce lo *status* del suo *performer* a una dimensione quasi sciamanica, che ricalca, come precedentemente detto, un'attitudine simile a quella messa in atto dai componenti dell'Azionismo viennese, privo tuttavia di un'intenzionalità sacrale e orgiastica.

Abela esplora, nel suo alter ego Justice Yeldham, i propri limiti corporei di macchina imperfetta attraverso un oggetto altrettanto imperfetto, uno scarto vetroso raccolto da un angolo stradale, mettendo in luce, prima di ogni cosa, l'atavica e genuina curiosità dell'interazione e della scoperta, anche in condizioni di rischio e pericolo.

Bibliografia e sitografia

BIROLI V. (2008) [a cura di], *Manifesto del Futurismo*, Milano: Abscondita SRL.

CLIFFORD A. «Blood on the Cracks» in White Fungus, <http://dualplover.com/media/>

HIGGINS D. (1968) «Boredom and Danger» in The Something Else Newsletter, vol. 1, n. 9, https://primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press_Newsletter_V1N9.pdf

<https://granpa.bandcamp.com/album/mrs-rice>

Intervista di Bob Baker Fish a Lucas Abela per «Inpress», Melbourne, <http://dualplover.com/media/>

Intervista di Keg De Souza a Lucas Abela per “Mountain Fold Music Journal”, Paddington, Australia, <http://dualplover.com/media/>

MARANGONI M. (2012) «Vinyl Rally, record's racing» in Neural Magazine, <https://neural.it/2012/02/vinyl-rally-records-racing/>

MORGANS J. (2018) «Meet the experimental musician who plays cut glass with his mouth» in SBS News – The Feed, <https://www.sbs.com.au/news/the-feed/article/meet-the-experimental-musician-who-plays-cut-glass-with-his-mouth/4nspi8aty>

ROE N. (2009) «Lucas Abela. Australian sound-artist employs gore and humor in his conceptual noise music» in Signal to Noise Magazine n. 53, https://issuu.com/stnguy/docs/stn_53.compressed

RUSSELL B. (2009) «The Australian body artist and Noise performer loves the sound of breaking glass» in The Wire, Londra, n. 305, <http://dualplover.com/media/> o <https://reader.exacteditions.com/issues/5315/spread/3>

SOUND PROJECTOR TEAM (1999), «Lucas Abela. The man who put the N-O-I-S-E in N-S-W!» in The Sound Projector, n. 6, <http://dualplover.com/media/>