L'ACUSMATICA, IMMAGINE ANAMORFICA DELLA MUSICA. RECENSIONE AL LIBRO DI FRANCO DEGRASSI, *ACUSMATICA, UN'ARTE SONORA*

ACOUSMATICS, AN ANAMORPHIC IMAGE OF MUSIC. REVIEW OF FRANCO DEGRASSI'S *ACOUSMATICS, A SOUND ART*

GIUSEPPE DI TARANTO

Abstract (IT): In questo articolo viene proposta una riflessione critica sul volume di Franco Degrassi Acusmatica, un'arte sonora, con l'obiettivo di indagare l'acusmatica come pratica estetica e filosofica. L'analisi assume la metafora dell'anamorfosi come chiave interpretativa: l'acusmatica è considerata un'immagine anamorfica della musica, capace di offrire una prospettiva altra sul concetto di arte sonora. Viene esaminato il modo in cui tempo e spazio sonoro si configurano come dimensioni costitutive dell'esperienza percettiva e fenomenologica, ridefinendo le tradizionali categorie di suono, rumore e performance. Particolare attenzione è dedicata al ruolo della spazializzazione e dell'ascolto, intesi come elementi fondanti di un linguaggio acusmatico autonomo. L'articolo si conclude sottolineando la valenza filosofica dell'ascolto, concepito come pratica di pensiero critico e come forma di conoscenza radicata nell'esperienza sensoriale.
Parole chiave: acusmatica, anamorfosi, percezione, spazializzazione, filosofia.

Abstract (EN): This article proposes a critical reflection on Franco Degrassi's Acusmatica, un'arte sonora, aiming to investigate acousmatics as an aesthetic and philosophical practice. The analysis adopts the metaphor of anamorphosis as an interpretative key: acousmatics is presented as an anamorphic image of music, offering a different perspective on the concept of sound art. The discussion explores how time and sonic space become structural dimensions of perceptual and phenomenological experience, reshaping traditional categories such as sound, noise, and performance. Particular attention is devoted to the role of spatialization and listening as foundational elements of an autonomous acousmatic language. The article concludes by emphasizing the philosophical dimension of listening, understood as a form of critical thought and a mode of knowledge rooted in sensory experience.
Keywords: acousmatics, anamorphosis, perception, spatialization, philosophy.

L'ACUSMATICA, IMMAGINE ANAMORFICA DELLA MUSICA. RECENSIONE AL LIBRO DI FRANCO DEGRASSI, *ACUSMATICA, UN'ARTE SONORA*

GIUSEPPE DI TARANTO

Nel commentare il libro di Franco Degrassi, acusmatica-un'arte sonora, sento la necessità di rievocare alcune parole dello stesso autore, poste a conclusione dell'introduzione al testo in una sorta di autoanalisi:

> Sono consapevole del fatto che le ambizioni di questo testo esulano in parte dalle mie competenze: non sono un teorico né tantomeno un musicologo, con tutti i limiti che ciò comporta[1].

Secondo un'affermazione attribuita a Platone, non si può essere uomini senza essere in qualche modo filosofi. In tal modo la filosofia sarebbe qualcosa di intrinsecamente legata all'esistenza umana come vita pensata e problematizzata[2]. Quest'affermazione risulta ancor più vera nell'ambito musicale, che si caratterizza in quanto disciplina, proprio nella misura in cui è un insieme di pratiche. Ed ecco che il limite sottolineato dall'autore diventa una risorsa e un vantaggio. Chi riflette sulle proprie pratiche è di fatto già un teorico, contribuisce cioè alla creazione di una disciplina. L'autoriflessione, condotta con metodo, definisce un campo della teoria e questo campo edifica e suscita un pensiero critico attorno alla materia. Riprendendo sempre le

[1] DEGRASSI, F. (2025), *acusmatica. Un'arte sonora*, Milano: Haze-Auditorium Edizioni, p. 19.

[2] Si veda l'articolo di Giovanni Fornero, *Perché non è possibile vivere senza filosofare*, al seguente link: https://sanoma.it/articolo/agora/imprescindibilita-filosofia.

parole dell'autore, le "riflessioni aperte" e problematiche di questo libro vanno a costituire proprio "la dimensione di consolidamento di una prassi estetica": nel nostro caso l'acusmatica. Se mai volessimo sottolineare dei limiti, questi si troverebbero al contrario proprio in una mancanza di metariflessione a partire dalle pratiche musicali. Assenza che fortunatamente col tempo va facendosi sempre più rara.

1. I paradigmi dell'acusmatica

Proprio questa tensione a riflettere, volgere indietro appunto, rinviare, porta l'autore ad una ricostruzione accurata e feconda. Una sorta di genealogia dell'acusmatica come arte sonora, che ne scandisce le tappe nell'articolazione di un'immagine complessa, indagata in tutta la prima parte del testo. Questa indagine, condotta nei primi quattro capitoli, va a costituire la struttura portante non già del paradigma dell'acusmatica, ma al plurale, dei paradigmi dell'acusmatica. Ed ecco che a partire dai primordi della fonografia, passando per la radio e il cinema sonoro come veri e propri laboratori vivi, fino alle esperienze fondative della musica concreta di Schaeffer e Stockhausen, per citare i capisaldi, si articola tutta una dialettica Musica-acusmatica, acusmatica-Tradizione. Questa dialettica tende alla costruzione di un'identità, ed al riconoscersi dell'acusmatica in tutta la sua autonomia, plasmata nel tempo all'interno stesso delle sue pratiche intrinseche ed estrinseche a sé. Di questa dialettica, vorrei sottolinearne lo sviluppo in una figura che mi si è palesata da subito dalle prime pagine del libro, come mia personale chiave interpretativa. acusmatica, immagine anamorfica della musica[3]. L'anamorfosi è un'immagine distorta che acquista la sua forma reale quando

[3] Per quanto riguarda il concetto di anamorfosi, rimando a COLONNELLO P. (2021), *Sinestesie e anamorfismi, tra filosofia e letteratura*, Milano: Mimesis. Ci tengo inoltre a precisare, onde evitare fraintendimenti, che il concetto di anamarfosi rappresenta una mia personale lettura al testo di Degrassi,

l'osservatore si dispone in una determinata posizione. Dire che l'acusmatica è un'immagine anamorfica della musica è offrire una possibilità prospettica differente attraverso cui guardare e definire il concetto di musica. Questo procedimento ci dà un punto di vista altro del concetto osservato e quindi una visione differente, che può arricchire ed ampliare l'osservazione o l'ascolto nel nostro caso. Provando a fare chiarezza, cito direttamente un passo di Degrassi, che riporta un'osservazione di Maderna rispetto al cambio di prospettiva del compositore di fronte alle nuove possibilità messe in gioco dallo studio elettronico.

> Mentre il compositore strumentale è nella maggior parte dei casi preceduto da uno sviluppo di pensiero di tipo lineare - proprio perché si tratta dello sviluppo di un pensiero che non sta a diretto contatto con la materia - il fatto che nello studio elettronico si possano provare direttamente diverse possibilità di concretizzazione di strutture sonore che attraverso manipolazioni continue si possono rinnovare e mutare all'infinito le immagini sonore, pone il musicista di fronte ad una situazione completamente nuova. Il tempo ora gli si presentava come il campo di un grandissimo numero di possibilità di ordinamento e permutazione del materiale appena prodotto[4].

È qui sintetizzata bene la dialettica acusmatica/Musica, ma l'elemento che vorrei sottolineare è il riferimento alla linearità del pensiero che presiede lo sviluppo della composizione strumentale, in contrapposizione invece a quello messo in atto nello studio elettronico. La dialettica acusmatica/Musica diventa così, più in generale, una dialettica tra un tipo di pensiero lineare e quello che potremmo chiamare un tipo di pensiero rizomatico. Inoltre, dilatando i due poli, acusmatica/Musica, troviamo tra di essi tutto il confronto tra attrazione e repulsione, continuità e discontinuità con la tradizione della performance e della musica. In tal modo scorgiamo elementi intermedi

che ho pensato di utilizzare come strumento analitico per sviscerare alcuni dei temi trattati dall'autore. Questo concetto non è dunque presente nel testo di Degrassi.

[4] DEGRASSI, F. op. cit., p. 13.

tra i due estremi acusmatica e musica in un processo che coinvolge Musica - Musica concreta - Musica colta - Performance. Tutti elementi sviscerati, descritti e problematizzati in maniera chiara e lineare da Franco Degrassi.

2. L'anamorfosi, una chiave di lettura

Riannodando i termini del discorso al concetto di anamorfosi, messo in campo da me, dire acusmatica immagine anamorfica della musica è un po' come dire che la registrazione, la fonofissazione, posta agli albori di questa nuova arte sonora, risulti essere un'immagine anamorfica del tempo. Lo dice l'autore, citando Maderna: "Il tempo ora gli si presentava come il campo di un grandissimo numero di possibilità di ordinamento e permutazione del materiale appena prodotto". La musica in quanto tempo, narrazione, trova nella performance un vissuto in atto del tempo. La fonofissazione, come la fotografia ne rappresentano un'immagine. Quel tempo fissato, solo apparentemente inerte, fermo, morto, rivissuto da un altra prospettiva, visto appunto come anamorfosi, cambia la sua traiettoria, si sposta e ci sposta, rivivendo nell'ascolto. Ed ecco proprio l'ascolto, che sta nell'origine greca della parola acusmatica è la chiave di accesso privilegiato a quest'arte sonora. È curioso, tra l'altro, che il significato etimologico della parola acusmatica, riporti due elementi fondamentali di questo nostro discorso, percezione uditiva, voce[5]. Contiene in sé, dunque, entrambi i poli del discorso, lo strumento e la voce, più tradizionalmente legati alla musica, la percezione e l'ascolto, legati invece all'acusmatica. Come se nell'azione compositiva del compositore acusmatico, fosse già intrinseco l'atto performativo e la sua relazione ascolto/ascoltatore, superate appunto nell'assenza della performance all'interno del fenomeno/suono.

[5] Si veda questa definizione al seguente link: https://www.treccani.it/vocabolario/acusmatici/.

3. Un'esigenza primaria

La seconda parte del testo, raccoglie questa ricostruzione e il movimento di questa dialettica e volge lo sguardo agli aspetti più prossimi dell'acusmatica, assecondando un'esigenza primaria, quella di

> un quadro teorico che possa dar conto di un'arte sonora che utilizzi TUTTI i suoni [maiuscolo nel testo] sia le note che i rumori quelli musicalizzabili e quelli invece così dichiaratamente aneddotici, da sfuggire alla possibilità di un'assimilazione ad una qualunque pratica della Musica e quindi tali da richiedere un approccio analitico-compositivo differente[6].

V'è il superamento di una serie di tabù, che a partire da quello rumore/suono, passando per quello dei suoni aneddotici, arriva a definire un lessico che per l'acusmatica corrisponde a tutto il sonoro. Questi passaggi vengono ben delineati dall'autore a partire da tre sentieri, tre progetti di ricerca, che volendo sintetizzare in due parole fanno capo al concetto di spazio e a quello di cultura. Il secondo in qualche modo compreso in quello di spazio. Lo spazio assume così una valenza strutturante e sostanziale a partire da Denis Smalley, che in un saggio posteriore alla definizione della spettromorfologia, della quale si dà conto nel testo, rovescia l'impianto analitico precedente. Ciò avviene attraverso il concetto fondamentale di Spazio-Forma per considerare l'esperienza acusmatica nella sua globalità, oltre il modello musicale tradizionale, definendone un'unica dimensione olistica. Così facendo, il discorso uditivo, vicino e in continuità con la Musica e quello mimetico, in rottura con essa, possono essere considerati unificati[7]. Considerare la centralità dello spazio in una definizione di acusmatica come unico medium sonoro, significa rovesciare e allargare

[6] DEGRASSI, F., op. cit., p. 135.
[7] *Ibidem*, cfr. p. 136.

la metodologia dello schaefferiano ascolto ridotto, attraverso la pratica di un ascolto che,

> considerando l'immagine sonora percepita, miri all'identificazione dello scenario in cui hanno luogo gli eventi per individuarne la struttura complessiva, lo Spazio Olistico, una sintesi analitica realizzata amalgamando mentalmente un insieme di Forme Spaziali in un punto di vista spaziale unificato[8].

L'analisi procede così nella descrizione degli altri due sentieri, quello di Effetto sonoro e quello di Appropriazione. Il primo utilizzato come paradigma per affrontare il tema del suono nell'ambiente urbano e dar conto del vasto scenario dei suoni ordinari, al di là dei limiti delle grammatiche strettamente musicali. Il secondo, come strumento e motore creativo a partire dalla nozione di appropriazione culturale. Anche qui, si sottolinea la centralità dello spazio. Da un lato come condizione e struttura del suono, attraverso uno degli esempi di Effetto sonoro, quello del filtraggio, e della percezione come strumento di un'esperienza sonora complessiva. Dall'altro, come lo sforzo di disegnare un grande spazio che potesse contenere tutte le musiche del mondo. La creatività, in questo caso è mossa da un'appropriazione culturale (materiale), operata attraverso il campionamento, ed una ancor più ampia, tramite la citazione culturale, più sottile poiché può contemplare in generale idee astratte o principi.

4. Il labirinto delle definizioni

Orientarsi nel mondo dell'acusmatica significa anche addentrarsi nella babele delle definizioni, ragionate e delineate da Degrassi in un ampio ventaglio di ipotesi con un approccio descrittivo e problematizzante. Anche da questo punto di vista ci si spalanca

[8] *Ibidem*, cit. p. 137.

davanti un orizzonte aperto e vasto, misura della convergenza, all'interno di questa forma di arte sonora, di tutto un insieme di pratiche e di discipline legate alle tecnologie elettroacustiche. Un vero e proprio labirinto che va a definire un percorso non lineare, che anche in questo caso, potremmo dire rizomatico per la sua capacità multiforme di eterogenei piani interpretativi, che non convergono necessariamente verso un'unica polarità, pur definendo in modo chiaro ed autonomo l'ambito in cui ci muoviamo. A questo piano fa da sfondo la definizione di Denis Dufour, chiamato in causa nel libro, che con chiarezza esprime la necessità di superare la sudditanza al consumato termine-ombrello "Musica" per circoscrive ed articolare la presa sui fenomeni sonori artistici.

> Così come si parla oggi di arti plastiche, perché non chiamare all'uso del termine ancora più largo di arti sonore, nel quale si collegherebbe tutto quello che fa rumore e che suona: le musiche strumentali, le musiche popolari, l'arte acusmatica, le musiche tradizionali[9]?

Rimarrebbe aperto in ogni caso il problema legato al disorientamento dello spettatore davanti ad uno spettacolo, apparentemente senza spettacolo, perché in assenza di performance. Qui Degrassi sottolinea come nel rapporto con la dimensione sensoriale, la spazializzazione elettroacustica del suono è una necessità assoluta.

> Infatti, lo choc da assenza di performer, negli eventi dell'acusmatica, è assorbibile da parte del pubblico solo a patto che nella perdita dell'umano in scena si sopperisca con una spazializzazione che renda i suoni emozionanti, immersivi, penetranti, avvicinando il suono al corpo dello spettatore[10].

In tal caso, la mancanza di attori renderebbe addirittura possibile una maggiore dinamizzazione dei suoni, impensabile nella performance. Le configurazioni spaziali

[9] *Ibidem*, cit. p. 181.
[10] *Ibidem*, cit. p. 190.

e i movimenti sarebbero illimitati a partire dall'invisibilità delle sorgenti. Proprio alla tematica della spazializzazione in sala e dello spettacolo acusmatico, Degrassi dedica un'ampia analisi nella parte finale del testo, per sottolineare la propensione ad una dimensione pubblica all'ascolto dei suoni registrati e sottrarre l'acusmatica ad un consumo esclusivamente individuale. Tornando all'affermazione attribuita a Platone per cui la filosofia è intrinsecamente legata all'esistenza umana, troviamo nel libro di Degrassi tutte carte in regola affinché, a partire dalle pratiche, si definiscano ambiti teorici importanti. La possibilità offerta da questo tipo di discussione può senz'altro portare a delineare ambiti specifici e specialistici fino ad arrivare a fondo di questioni squisitamente filosofiche. C'è da esplorare tutto l'universo della fenomenologia e del fenomeno, centrale all'interno del discorso dell'acusmatica e del suo legame con la percezione, per cercare di suscitare sempre di più una forma di "scandalo" utile al pensiero e al suo movimento critico e rigoroso.

> La filosofia è scandalosa perché è la rigorosa analisi logica del linguaggio, di quello comune come di quello della poesia o di quello della scienza; un'analisi non fine a se stessa, ma sempre intenzionata all'apprendimento. Dove l'apprendere è fondamentalmente la piena coscienza dei problemi[11].

Bibliografia

CASERTANO G. (2007), *Paradigmi della verità in Platone*, Roma: Editori Riuniti University Press;
COLONNELLO P. (2021), *Sinestesie e anamorfismi. Tra filosofia e letteratura*, Milano: Mimesis;

[11] CASERTANO, G. (2007), "Paradigmi della verità" in *Platone*, Roma: Editori Riuniti, p. 35.

COSTA V.; FRANZINI E.; SPINACCI P. (2002), *La fenomenologia*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi;

DEGRASSI F. (2025), *Acusmatica. Un'arte sonora*, Haze-Auditorium Edizioni;

FRONZI G. (2013), *Electrosound. Storia ed estetica della musica*, Torino: EDT;

MERLEAU-PONTY M. (2018), *Fenomenologia della percezione*, Milano: Bompiani;

SCALDAFERRI N. (2021), *Musica nel laboratorio elettroacustico. Lo studio di fonologia di Milano e la ricerca negli anni Cinquanta*, Lucca: Lim Editrice;

STOCKHAUSEN K. (2014), [a cura di Robin Maconie], *Sulla Musica*, Milano: Postmedia Srl.