UNA FORMA SENZA CORPI. RITO, HAUNTOLOGIA E IBRIDAZIONE NEL *DISK-QUARTET*

A Form Without Bodies: Ritual, Hauntology, and Hybridization in the *Disk-Quartet*

MATTEO BORDIN

Abstract (IT): Il *disk*-quartet è un'installazione sonora per quartetto d'archi; gli strumenti sono messi in vibrazione da trasduttori applicati sul retro delle tavole armoniche. L'articolo sostiene che la sottrazione dei musicisti non è un espediente tecnico ma un gesto antropologico, perché il quartetto d'archi è la forma in cui la musica occidentale ha legato più strettamente il suono alla copresenza dei corpi, e la forma del dialogo sopravvive alla scomparsa dei soggetti che la sostenevano. A questa sottrazione se ne affianca una seconda: nello spazio dell'installazione non vi sono altoparlanti, e ogni materiale, dai campioni strumentali ai suoni concreti e di sintesi, deve attraversare il corpo degli strumenti per farsi udire, così che il violino cessa di produrre il proprio suono e diventa il risonatore di ciò che gli è estraneo. Attraverso le categorie della hauntologia, dell'eerie e del perturbante, e con gli strumenti dell'auditory scene analysis e della spettromorfologia, il contributo mostra come i due gesti convergano nel sospendere insieme la domanda su chi produca il suono e quella su che cosa lo produca, e argomenta che l'inquietudine dell'opera non nasce dalla perdita, ma dalla facilità con cui, sottratti i corpi, tutto continua a suonare.
Parole chiave: quartetto d'archi, installazione sonora, hauntologia, trasduttori, ambiguità percettiva.

Abstract (EN): The disk-quartet is a sound installation for a string quartet; the instruments are set in vibration by transducers attached to the back of their soundboards. This article argues that removing the musicians is not a technical expedient but an anthropological gesture, since the string quartet is the form in which Western music has most tightly bound sound to the co-presence of bodies, and the form of the dialogue survives the disappearance of the subjects that sustained it. A second subtraction accompanies the first: no loudspeakers occupy the installation space, and every material, from instrumental samples to concrete and synthetic sounds, must pass through the bodies of the instruments to be heard, so that the violin ceases to produce its own sound and becomes the resonator of what is foreign to it. Drawing on hauntology, the eerie and the uncanny, and on the tools of auditory scene analysis and spectromorphology, the article shows how the two gestures converge in suspending both the question of who produces the sound and the question of what produces it and argues that the work's disquiet arises not from loss, but from the ease with which, once the bodies are removed, everything continues to sound.
Keywords: string quartet, sound installation, hauntology, transducers, perceptual ambiguity.

UNA FORMA SENZA CORPI. RITO, HAUNTOLOGIA E IBRIDAZIONE NEL *DISK-QUARTET*

MATTEO BORDIN

Introduzione

Uno strumento acustico può suonare senza che nessuno lo suoni. Non è un'idea recente: la prima descrizione nota di uno strumento capace di suonare da sé risale ai manoscritti arabi dei Banu Musa, intorno all'anno 890[1]; già nel Cinquecento gli organi automatici ad acqua, come quello ancora funzionante di Hohensalzburg del 1502, erano opere celebrate[2]. Da questa tradizione discende, secoli dopo, la pianola[3], nata a Londra nel 1898 e diffusasi capillarmente nelle case borghesi: un pianoforte azionato da un meccanismo pneumatico governato da rulli di carta perforata. Il principio si estese presto oltre la tastiera: agli inizi del Novecento la ditta Hupfeld di Lipsia produsse il Phonoliszt-Violina, che affiancava al pianoforte automatico veri violini suonati da un meccanismo di archetti rotanti, mentre negli Stati Uniti il violino automatico del professor Wauters otteneva lo stesso risultato con dischi di cristallo rosinati[4]. Il Disklavier[5], introdotto da Yamaha nel 1987, è l'ultimo erede di questa

[1] Arthur W. J. G. ORD-HUME, *Clockwork Music. An Illustrated History of Mechanical Musical Instruments from the Musical Box to the Pianola*, Allen & Unwin, London, 1973, p. 15.

[2] *Ivi*, p. 16.

[3] *Ivi*, p. 256.

[4] *Ivi*, p. 270; per il violino automatico del professor Wauters, *ivi*, pp. 300-301.

[5] Il nome combina *disk*, il floppy disk su cui le esecuzioni venivano registrate, e *Klavier*, la parola tedesca per tastiera. Il Disklavier fu introdotto in Nord America nel 1987; già nel 1982 Yamaha aveva

tradizione: un pianoforte acustico al quale sono stati aggiunti sensori che registrano il movimento dei tasti, dei martelletti e dei pedali durante l'esecuzione, e solenoidi che, in fase di riproduzione, ricreano quegli stessi movimenti per restituire l'esecuzione. Nato dunque come strumento per l'archiviazione e la riproduzione, apre ben presto un'altra possibilità, perché ciò che i solenoidi eseguono non deve necessariamente provenire da una registrazione, ma può essere generato da una partitura MIDI di tale complessità che nessun pianista potrebbe suonare fisicamente. La possibilità di scrivere una musica che eccede le capacità fisiche dell'esecutore costituisce tuttavia un'acquisizione successiva, riconducibile più alla tradizione del piano meccanico di Conlon Nancarrow[6] — che dagli anni Quaranta elaborava poliritmie impraticabili per qualsiasi pianista — che alla vocazione originaria dello strumento. A fondare entrambi gli impieghi è però il medesimo principio: l'emancipazione dello strumento acustico dai limiti del corpo dell'esecutore.

Applicato al quartetto d'archi, quel principio si confronta tuttavia con un organico diverso da ogni altro, la forma in cui la musica occidentale ha legato più strettamente il suono alla presenza fisica e alla relazione tra individui e dove perciò l'assenza dei corpi pesa più che altrove. Quattro strumenti, due violini, una viola, un violoncello, vengono messi in vibrazione da trasduttori applicati sul retro delle tavole armoniche: un segnale audio fa risuonare il corpo stesso degli strumenti, senza che nessuna mano li sfiori. Nello spazio non c'è alcun altoparlante, e ogni suono, senza eccezione, deve passare per il legno degli strumenti per farsi udire: le registrazioni degli archi, i suoni concreti, i materiali di sintesi, l'elettronica. Il *disk*-quartet, progetto da cui ho tratto il

presentato in Giappone uno strumento verticale denominato «Piano Player», dotato di registrazione e riproduzione con archiviazione su floppy disk.

[6] Kyle GANN, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995, pp. 1-2.

nome e il principio del Disklavier, incontra subito un'obiezione. Con il pianoforte l'impossibilità è categorica. Con un quartetto le cose si complicano perché una scrittura proibitiva per quattro esecutori potrebbe in linea di principio essere ridistribuita su un organico più numeroso: qui la complessità urta semmai un limite della formazione, aggirabile ampliando l'ensemble, più che un limite fisico assoluto. Tuttavia il *disk*-quartet non nasce come soluzione a un problema esecutivo; togliere gli esecutori da questa forma produce qualcosa di perturbante, che va oltre la semplice assenza, per ragioni che sono antropologiche. Insieme a quella sottrazione ne agisce inoltre una seconda: nel corpo degli strumenti viene immesso ciò che di norma resta loro estraneo e il quartetto diventa il tramite di suoni altri. Le domande a cui queste pagine cercano risposta sono dunque: che cosa rimane del quartetto d'archi quando si tolgono i musicisti e che cosa diventa quel corpo di legno quando è costretto a risuonare di suoni estranei.

1. Il rito e la sua scomparsa

Il quartetto d'archi nasce come formazione cameristica, destinata a spazi privati e domestici, non alle grandi sale da concerto. Il suo luogo è la stanza in cui pochi partecipanti condividono lo stesso spazio fisico degli esecutori, dove quattro voci individuali si ascoltano e si rispondono senza direttore o gerarchia fissa. I teorici settecenteschi descrivevano già il quartetto come un discorso tra quattro parti uguali, in cui il ruolo guida non appartiene stabilmente a nessuna voce, ma passa dall'una all'altra[7]. Prima ancora che una forma musicale, il quartetto è dunque una forma di

[7] Mara PARKER, *The String Quartet, 1750-1797. Four Types of Musical Conversation*, Ashgate, Aldershot, 2002, pp. 20-23.

presenza condivisa: quattro soggetti alla pari che dialogano in uno spazio intimo.

Il rito, contrariamente a quanto si tende a credere, non è una sopravvivenza folklorica né una ripetizione svuotata di senso: è la forma attraverso cui una comunità, grazie alla partecipazione dei soggetti coinvolti nello stesso tempo e nello stesso spazio, esegue insieme una sequenza di gesti, producendo un ordine simbolico e un legame che nessun contenuto astratto potrebbe generare. È un punto che vale in modo particolare per la musica. Christopher Small[8] ha mostrato che fare musica va oltre la semplice produzione di suoni: è una pratica rituale, un modo in cui i partecipanti esplorano, affermano e celebrano attraverso il gesto le relazioni che li legano. Il rito fa sperimentare concretamente queste relazioni, nei corpi di chi vi prende parte durante l'esecuzione e nessuna parola potrebbe esprimerle come vengono sentite in quel momento.

Il quartetto d'archi è, in questo senso, un rito nella sua forma più concentrata: un piccolo gruppo di pari che, nello spazio ristretto della musica da camera, esegue il proprio stare in relazione.

La musica di un quartetto non passa soltanto per i suoni, ma anche per i corpi. La coordinazione, gli sguardi, i respiri sospesi che anticipano gli attacchi, tutta questa messa in scena di quattro soggettività che si accordano nell'atto dell'esecuzione fa parte, a tutti gli effetti, di ciò che ascoltiamo. Nell'orchestra il direttore media la relazione e la presenza del singolo si dissolve nel collettivo. Nel quartetto i corpi restano esposti e la vicinanza è necessaria.

Questa copresenza corporea è precisamente ciò che il presente dissolve. Byung-Chul Han descrive i riti come processi di incarnazione: gli ordini e i valori di una comunità non vengono compresi in astratto, ma vissuti nel corpo. La comunità rituale è un corpo

[8] Christopher SMALL, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown, 1998, p. 96.

collettivo e ciò che la erode è la tendenza del contemporaneo a fare a meno dei corpi. La comunicazione digitale, osserva Han, è una comunicazione «decorporeizzata»,[9] che mantiene lo scambio ma vi sottrae l'esposizione fisica, il peso dell'altro, il rischio della copresenza. È il rovescio della società rituale, che fondava «una comunità senza comunicazione», mentre oggi domina «una comunicazione senza comunità»,[10] dove le forme del legame persistono, ma svuotate della presenza che le rendeva necessarie. Il *disk*-quartet applica alla forma-quartetto esattamente questa logica: ne mantiene la struttura del dialogo e ne rimuove i corpi. Le quattro linee continuano, le quattro voci si rispondono, e gli strumenti stessi occupano lo spazio con la loro presenza fisica, ma ciò che rendeva rito quel dialogo (la copresenza degli esecutori, il rischio dell'esposizione, la coordinazione corporea in tempo reale) è scomparso. Quel che resta, in un'epoca che ha imparato a fare a meno dei corpi, è la forma della conversazione, svuotata dei soggetti che la sostenevano.

2. Hauntologia del quartetto d'archi

Togliere i corpi dalla forma non li fa sparire perché la loro assenza continua ad agire, resta attiva in ciò che ascoltiamo come qualcosa che non è più eppure insiste. A questo modo d'essere il pensiero contemporaneo ha dato un nome: hauntologia. Il termine è di Jacques Derrida, che in *Spettri di Marx* lo conia per pensare la figura dello spettro, ciò che non possiede un essere in proprio e che segna piuttosto una relazione con ciò

[9] Byung-Chul HAN, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, trad. it. di Simone Aglan-Buttazzi, Nottetempo, Milano, 2021, p. 23.

[10] *Ivi*, p. 11.

che non è più o non è ancora, in un tempo «fuori di sesto».[11] A trasportare questa figura dal terreno della filosofia a quello dell'esperienza culturale e sonora del presente è Mark Fisher, per il quale lo spettro va inteso come «ciò che agisce senza essere (fisicamente) esistente», e che ne distingue le due direzioni temporali: da un lato il «non più», ciò che non è più ma rimane efficace sotto forma di virtualità, dall'altro il «non ancora», ciò che non è ancora avvenuto e tuttavia agisce sul presente[12].

Il quartetto d'archi è già, in un certo senso, una forma hauntologica nella cultura contemporanea perché il contesto sociale che l'aveva generato è scomparso. Il salotto borghese, la socialità musicale come pratica domestica, la musica da camera come forma di relazione tra pari, tutto questo appartiene a un mondo che non esiste più, mentre il quartetto continua a essere eseguito e ascoltato: sopravvive come pratica professionale specializzata, come repertorio storicizzato, come oggetto di consumo culturale, sopravvive cioè alla propria condizione di possibilità. Si potrebbe pensare che riconoscere una forma come hauntologica a ritroso, ben oltre l'epoca che l'ha generata, sia una forzatura. Ma è proprio nella natura della hauntologia applicarsi retrospettivamente a campi culturali e artistici anteriori alla sua formulazione[13].

Il *disk*-quartet rende questa condizione letterale e visibile perché è scomparso il contesto culturale del quartetto e sono scomparsi anche i corpi che ne erano la condizione immediata. Il corpo del violino vibra per mezzo di gesti umani sedimentati

[11] Jacques DERRIDA, *Spettri di Marx*, trad. it. di Gaetano Chiurazzi, Raffaello Cortina, Milano, 1994. La formulazione qui adottata segue MARK FISHER, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, trad. it. di Vincenzo Perna, minimum fax, Roma, 2019, p. 32, e Clare LESSER, *Cage, Nono and 1960s Hauntology.* Cambridge University Press, Cambridge, 2025.

[12] Mark FISHER, *Spettri della mia vita* cit., p. 33. La distinzione tra «non più» e «non ancora» è ripresa da Fisher da Martin HÄGGLUND, *Radical Atheism. Derrida and the Time of Life*, Stanford University Press, Stanford, 2008.

[13] Clare LESSER, *Cage, Nono and 1960s Hauntology* cit., p. 14.

in una registrazione e riattivati da un sistema elettronico, in uno spazio dove nessun musicista è fisicamente presente, come se il fantasma del musicista abitasse lo strumento dall'interno.

Questa spettralità non è soltanto una figura retorica: prende corpo nel suono stesso che l'installazione produce. Il segnale che eccita i trasduttori è prodotto da registrazioni di gesti strumentali avvenuti altrove e in un altro tempo, che portano con sé i segni della propria provenienza, la risonanza di un altro strumento e la traccia dello spazio in cui furono registrati. Ciò che risuona è dunque il corpo di uno strumento che torna a vibrare dentro il corpo di un altro. L'hauntologia sonora ha però, per Fisher, un marchio ben riconoscibile, ossia il crepitio del vinile, quel rumore di superficie che «ci rende coscienti del fatto che stiamo ascoltando un tempo che è fuor di sesto» e ci impedisce di cadere vittime dell'«illusione della presenza»,[14] denunciando la registrazione in quanto tale. Nel *disk*-quartet un simile marchio non esiste. Nulla, nel suono che esce dagli strumenti, dichiara che si tratta di una riproduzione: non c'è fruscio, non c'è patina del tempo, non c'è alcun segno di usura che avverta l'ascoltatore di trovarsi di fronte a un documento del passato, il timbro che sale dal legno è pieno, presente e credibile. È qui che la spettralità del pezzo si fa più radicale che nell'hauntologia musicale corrente, perché il fantasma non si annuncia con il proprio rumore, e all'ascolto non viene offerto quell'indizio che, rivelandone la natura di registrazione, consentirebbe di riconoscere il fantasma come tale. Gli oggetti, del resto, sono archivi di presenze assenti, e nessuno lo ha mostrato meglio di W.G. Sebald, che in *Gli anelli di Saturno* attraversa un paesaggio in cui rovine, edifici e fotografie sbiadite continuano a portare inscritte le storie di chi non c'è più[15]. Gli

[14] Mark FISHER, *Spettri della mia vita* cit., p. 36.

[15] Winfried Georg SEBALD, *Gli anelli di Saturno*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano, 1998.

strumenti del *disk*-quartet sono oggetti sebaldiani, materia che conserva una presenza scomparsa e continua a funzionare per inerzia propria.

3. L'ambiguità percettiva

Per comprendere perché la sottrazione dei corpi produca un effetto tanto specifico occorre spostarsi dal piano culturale a quello percettivo. Ascoltare sembra un gesto passivo, la semplice ricezione di un suono; in realtà è un lavoro di ricostruzione attiva della scena che lo ha prodotto. Dalla vibrazione indistinta che raggiunge i timpani, l'apparato uditivo separa le componenti, le raggruppa in eventi e assegna a ciascuna una sorgente e una causa, ricomponendo la trama di oggetti e di azioni da cui il suono proviene, un processo che Albert Bregman ha chiamato *auditory scene analysis*[16]. Ogni ascolto porta dunque in sé una domanda implicita: che cosa ha prodotto questo suono? Nella maggior parte dei casi la risposta è immediata, perché la causa è lì, visibile e coerente con ciò che si ascolta.

Questa tendenza a ricondurre ogni suono a una sua origine è così radicata da avere ricevuto, nella riflessione sulla musica elettroacustica, un nome preciso: *source bonding*, che Denis Smalley definisce come «the natural tendency to relate sounds to supposed sources and causes»,[17] la spinta spontanea a legare ciò che si ascolta a una causa presunta e a collegare tra loro i suoni che sembrano condividere un'origine comune. Nella musica strumentale questo legame è di norma saldissimo, perché la

[16] Albert S. BREGMAN, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1990, pp. 5-6.

[17] Denis SMALLEY, *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, in «Organised Sound», vol. 2, n. 2, 1997, pp. 107-126, p. 110.

causa è esibita: il gesto dell'esecutore è visibile e l'occhio conferma di continuo ciò che l'orecchio ricostruisce. Nella musica per *fixed media*, invece, il suono comincia a staccarsi dalla sua causa. Smalley chiama acusmatica la musica in cui «the sources and causes of the sounds are invisible» e distingue diversi ordini di *gestural surrogacy*, dal gesto ancora riconoscibile fino a quello in cui la sorgente e la causa diventano ignote e inconoscibili[18].

Il *disk*-quartet rovescia i termini di questa situazione. Nella musica acusmatica è la sorgente a nascondersi: il suono esce da un altoparlante, e l'ascoltatore non vede il corpo che lo produce, ma sa che da qualche parte, nel gesto registrato o nella sintesi, una causa è esistita. Qui accade l'opposto, perché la sorgente è in piena vista, anzi, è esibita, dal momento che i quattro strumenti sono fisicamente presenti nello spazio, riconoscibili, carichi della memoria dei gesti che li hanno sempre suonati; proprio da quei corpi visibili proviene il suono, mentre i trasduttori nascosti sul retro delle tavole armoniche li fanno risuonare dall'interno. La causa, però, manca: il gesto umano che dovrebbe mettere in vibrazione gli strumenti è assente, nessuna mano sfiora le corde. L'occhio trova la sorgente, non l'agente, e il *source bonding* rimane irrisolto di fronte a una sorgente senza gesto.

È la condizione che Smalley aveva prefigurato con la sua *live acousmatic music*, la musica che diventa acusmatica anche in presenza degli esecutori, quando l'ascoltatore non riesce più a collegare ciò che sente alla gestualità fisica che vede[19]. Nel *disk*-quartet questa soglia viene oltrepassata del tutto: non è ravvisabile alcuna attività fisica a cui ricondurre il suono, l'esecutore è assente, il gesto originario è stato rimosso e l'ascoltatore non trova una diretta giustificazione a ciò che sente.

[18] *Ivi*, pp. 109-112.

[19] *Ivi.*

Una definizione di questa sensazione, che accompagna il suono di cui non si vede la causa, ci viene ancora da Mark Fisher che, nel delineare il suo concetto di *weird*, distingue il concetto di *eerie*, *e* ciò che nasce da «un fallimento di assenza o un fallimento di presenza», dalla situazione cioè in cui «c'è qualcosa dove non dovrebbe esserci niente, o non c'è niente dove invece dovrebbe esserci qualcosa».[20] A differenziarlo dal semplice mistero è che l'*eerie* mette sempre in gioco la questione su chi agisce, perché l'enigma che lo sostiene non riguarda tanto ciò che accade quanto la natura dell'agente, se un agente esista davvero e quale intenzione lo muova[21]. Un suono privo di causa visibile è la forma acustica di questo enigma. Il pezzo occupa allo stesso tempo le due direzioni che Fisher mantiene distinte: è un fallimento di presenza, perché nello spazio destinato ai quattro musicisti non rimane alcun corpo e ciò che si ascolta sono, per dirla con lui, «le tracce di un soggetto ormai scomparso le cui intenzioni restano a noi del tutto ignote»;[22] ed è un fallimento di assenza, perché strumenti privi di esecutore continuano a produrre una voce, facendo agire qualcosa proprio dove nulla dovrebbe esserci.

Vi è però un secondo livello di ambiguità, che riguarda cosa, più che chi, produca il suono. Attraverso i trasduttori passano anche suoni concreti, materiali di tutt'altra origine scelti per la loro affinità morfologica con il gesto strumentale, suoni di sintesi, trattamenti elettronici dei campioni stessi, non solo registrazioni di archi. Talvolta la fusione nasce da una coincidenza puntuale, come quando un pizzicato, con il suo attacco netto e il suo decadimento rapido, si sovrappone ad esempio al colpo secco di una pietra contro un'altra pietra: l'orecchio non li somma bensì li fonde. Bregman ha

[20] Mark FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di Vincenzo Perna, minimum fax, Roma, 2018, p. 72.

[21] *Ivi*, p. 74.

[22] *Ibidem*.

mostrato quanto sia determinante in questi casi la sincronia degli attacchi, al punto che un attacco esattamente sincronizzato, «sembra dire al sistema uditivo di fondere suoni che non fonderebbe senza questo indizio».[23] Altre volte non c'è alcun evento puntuale a cui riferirsi, e l'ambiguità si estende nel tempo: una texture di suoni concreti dal profilo affine a quello degli archi, un suono lungo di violoncello accostato a un corrispettivo di sintesi; l'ascolto resta sospeso, incapace di stabilire se ciò che sente sia un arco o qualcosa di indefinito. Ciò che si ascolta è allora un terzo oggetto sonoro, che non appartiene né all'uno né all'altro suono di partenza, e che nessuna causa reale potrebbe aver prodotto.

A rendere questa fusione più radicale di quanto accada in un pezzo elettroacustico è la condizione materiale del dispositivo, perché nel *disk*-quartet ogni cosa, senza eccezione, deve attraversare il corpo degli strumenti per farsi udire. Lo spazio è privo di altoparlanti: i suoni concreti, la sintesi, l'elettronica, tutto viene immesso nel corpo del violino e ne esce filtrato dal suo legno. Il suono concreto, prima ancora di incontrare quello strumentale, è già stato in parte assorbito dal corpo che lo irradia e il campione strumentale, a sua volta, ha perduto il proprio strumento e ne ha acquisito un altro. Alla domanda che l'ascolto continua a porre, che cosa sta suonando? Si può dare un'unica risposta, ossia che sta suonando il violino; ma quel violino pronuncia qualcosa che non gli appartiene: un suono che non si può più attribuire con certezza né al legno né a ciò che lo ha attraversato.

[23] Albert S. BREGMAN, *Auditory Scene Analysis* cit., p. 264; la trattazione della sincronia degli attacchi è alle pp. 261-265.

4. Il corpo dello strumento come soggetto

La domanda con cui si può risolvere l'ambiguità percettiva, chi o che cosa agisca quando il gesto umano è stato tolto, trova una prima risposta in una tradizione che ha sempre pensato lo strumento a partire dal corpo che lo suona. Nella fenomenologia di Maurice Merleau-Ponty lo strumento è qualcosa che il corpo assimila fino a incorporarlo: il bastone del cieco, «non è più un oggetto che il cieco percepirebbe, ma uno strumento con il quale egli percepisce», ed è divenuto «un'appendice del corpo, un'estensione della sintesi corporea».[24] In questa luce, il confine tra il corpo che suona e il legno che vibra si fa poroso fino quasi a scomparire, e nello schema corporeo dell'esecutore entra il violino: ogni sfumatura del suono, la pressione, il vibrato, l'esitazione, diventa il segno di una presenza corporea che lo governa dall'interno. In questo rapporto il *disk*-quartet introduce un rovesciamento radicale perché sottrae proprio il termine su cui l'intera costruzione si regge: non c'è più un corpo umano che si estenda nello strumento. Tuttavia lo strumento continua a suonare, a rispondere alle altre voci come se una soggettività lo abitasse ancora e rimane il prolungamento di un corpo che non c'è più.

Nella riflessione estetica e psicologica questo apparente animarsi dell'oggetto ha un nome antico: il perturbante. Ernst Jentsch, nel primo studio dedicato al tema, ne fece risalire l'origine al dubbio che si prova davanti a qualcosa di cui non si riesce a stabilire se sia vivo o inanimato[25]; Sigmund Freud raccolse e insieme rovesciò quell'analisi,

[24] Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano, 2003, ed. digitale, cap. «La sintesi del corpo proprio».

[25] Circa due secoli prima della formulazione di Jentsch, un'incertezza simile aveva accompagnato la ricezione del flautista automatico costruito da Jacques Vaucanson, esibito a Parigi dal 1738 e capace, a detta dell'inventore, di riprodurre fedelmente il respiro e i movimenti delle dita «di un uomo vivente».

mostrando che il perturbante non nasce dall'ignoto, bensì dal familiare che ritorna sotto una forma estranea, dall'*unheimlich* che porta iscritto nel proprio nome il suo contrario, l'*heimlich*, il domestico, l'intimo[26]. A inquietare è il conosciuto che si ripresenta alterato. Poche pratiche musicali sono conosciute e intime quanto il quartetto d'archi e il *disk*-quartet non si limita a somigliargli, lo è: stesso suono, stessa scrittura, stessa disposizione nello spazio. La mancanza dei corpi vi si presenta come un difetto quasi impercettibile, che si insinua invece di dichiararsi. L'ascolto non registra alcuna mancanza: la conversazione priva di interlocutori scorre con una naturalezza che non desta sospetto.

Se lo strumento non è più il prolungamento di un corpo, occorre chiedersi che cosa sia diventato. Per Graham Harman nessun oggetto si lascia ridurre all'uso che se ne fa, in quanto ogni cosa trattiene qualcosa di sé e si sottrae all'accesso diretto: soltanto gli oggetti, scrive, «più profondi di ogni relazione, sono davvero inesauribili».[27] Nella tradizione occidentale, il violino è forse l'oggetto che abbiamo ridotto più profondamente al suo uso, perché lo pensiamo esclusivamente come lo strumento di qualcuno, definito dal repertorio che esegue e dalla mano che lo impugna, al punto da dimenticare che è prima di tutto un corpo cavo di legno stagionato; una cosa che esisteva prima di ogni musica e continuerà a esistere anche quando nessuno la suonerà

Deirdre LOUGHRIDGE, *Sounding Human. Music and Machines, 1740/2020*, The University of Chicago Press, Chicago, 2023, p. 22.

[26] Sigmund FREUD, *Il perturbante*, in *Opere scelte*, a cura di Alberto Semi, vol. II, Bollati Boringhieri, Torino, 1999, pp. 1016-1017. La tesi di Ernst Jentsch sull'incertezza tra vivente e inanimato, cui Freud si riferisce criticamente, è formulata in *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift», vol. 8, nn. 22-23, 1906; se ne cita qui la posizione nella mediazione freudiana.

[27] Graham HARMAN, *Ontologia orientata agli oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Carbonio, Milano, 2021, ed. digitale.

più. Eliminando l'esecutore, il *disk*-quartet restituisce l'oggetto a se stesso, senza lasciare un vuoto, e ciò che si ascolta non è più il suono di una relazione, ma la voce di quattro corpi che parlano da sé.

Le due posizioni considerate condividono un presupposto, cioè che lo strumento coincida con il corpo di legno che conosciamo, sia esso inteso come protesi di un musicista o come oggetto che si sottrae. Cathy van Eck[28] ha mostrato che l'elettroacustica produce un terzo caso, in cui lo strumento nasce dall'unione di due elementi eterogenei, un eccitatore che immette energia e un corpo che la filtra e la restituisce come suono. È questa la strada aperta da David Tudor con *Rainforest*, il cui scopo dichiarato era costruire un'orchestra di altoparlanti dotati ciascuno di una voce propria e unica. È la logica che Luigi Nono adopera in *...sofferte onde serene...*, dove la partitura prescrive quattro altoparlanti con funzioni distinte: due grandi, rivolti non al pubblico ma alla parete o al soffitto, affinché il suono sembri provenire dalle superfici della sala e due piccoli, collocati sotto o dietro il pianoforte in modo che il suono venga proiettato sulla tavola armonica e la faccia risuonare[29]. Proprio sulla tavola armonica si spinge ancora oltre la sperimentazione di Alvise Vidolin che, curando l'esecuzione del pezzo, ha applicato due trasduttori tattili direttamente al corpo dello strumento per restituirne le alte frequenze mancanti nella registrazione realizzata negli anni Settanta[30]. Fra i due dispositivi corre una differenza che non è di grado: l'altoparlante affida all'aria il compito di raggiungere la tavola armonica, mentre il trasduttore, appoggiato sul legno, lo mette in vibrazione senza intermediari. Il precedente più diretto è tuttavia Wolfgang Heiniger, che in *5 Türme in flacher*

[28] Cathy VAN ECK, *Between Air and Electricity. Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*, Bloomsbury, New York, 2017, p. 127.

[29] *Ivi*, p. 138.

[30] *Ibidem*.

Landschaft dispone sul palco sette rullanti con un altoparlante nascosto all'interno, senza percussionista, talvolta accanto a strumenti veri e ai loro esecutori, tra cui un quartetto d'archi; van Eck osserva che quando dal tamburo fuoriescono suoni di tamburo l'ascoltatore lo percepisce come se fosse percosso e che ogni colpo richiama l'esecutore assente, dal che si ricava che la percezione di uno strumento suonato è prodotta dal suono soltanto, non dal movimento di un corpo[31]. Il procedimento del *disk*-quartet appartiene dunque a una genealogia già percorsa e non è nella tecnica che si colloca la sua specificità. Mentre il rullante resta uno strumento singolo, che senza esecutore non viene privato di una relazione ma del suo stesso suonatore, il quartetto d'archi, come si è visto, non è un semplice organico ma una forma di copresenza; portare quindi l'eccitatore dentro il corpo di quegli strumenti significa applicare il procedimento al luogo in cui la musica occidentale ha custodito la sua forma più corporea e più prossima.

Nel *disk*-quartet questa logica raggiunge tuttavia una conseguenza assente nei casi precedenti. In Tudor il risonatore è un oggetto qualunque; in Nono è il pianoforte, ma il suono che lo attraversa resta un suono di pianoforte. Qui il risonatore è uno strumento ad arco, con tutto il carico storico che porta con sé. Ciò che vi si immette non è né neutro né omogeneo: sono suoni di altri archi, concreti, di sintesi, materiali che con il violino non hanno alcun rapporto. Il corpo dello strumento cessa allora di essere il produttore del proprio suono e diventa il filtro attraverso cui passa qualunque cosa, un risonatore che accoglie ciò che gli è estraneo e lo restituisce marchiato dalle proprie frequenze. È un rovesciamento della funzione che la tradizione gli assegnava, perché il violino, luogo in cui un gesto umano si faceva suono, diventa ora il luogo in cui un suono qualsiasi si fa violino; e se Harman ha ragione a dire che l'oggetto eccede

[31] *Ivi*, pp. 165-167.

sempre l'uso che se ne fa, qui quell'eccedenza si rende udibile, dato che il legno mostra di poter dire ben più di ciò per cui era stato costruito.

5. Lo spazio come elemento drammatico

Nella sala da concerto lo spazio è una convenzione data: gli esecutori si collocano da un lato, il pubblico dall'altro; tale disposizione, per quanto carica di storia, resta il contenitore neutro dentro cui la musica accade. Nel *disk*-quartet questa frontalità viene meno, perché i quattro strumenti occupano lo spazio come oggetti in una stanza e l'ascoltatore vi cammina in mezzo, si avvicina a un violino, si allontana dal violoncello, e a ogni spostamento l'equilibrio tra le quattro voci si ricompone in modo diverso. Chi si accosta alla viola sente il dialogo dal punto di vista della viola, che è la prospettiva di chi la suonava, e il posto lasciato vuoto dai musicisti diventa così, materialmente, il posto che il visitatore può occupare[32].

Questo spazio, attraversato anziché fronteggiato, restituisce al quartetto qualcosa della sua natura originaria e insieme la contraddice. La sinfonia è una forma pubblica e monumentale, pensata per una sala che tiene l'ascoltatore a distanza e gli impone un unico punto di vista, mentre il quartetto è nato all'interno di una stanza, come musica da abitare più che da contemplare, con chi ascolta seduto a pochi passi dagli strumenti e talvolta in mezzo a loro. Riportando gli archi in uno spazio percorribile, il *disk*-quartet ritrova la prossimità della stanza settecentesca; ma quella prossimità si offre ora a una stanza vuota di persone, dove ci si può avvicinare quanto si vuole senza incontrare nessuno, e ciò che nella musica da camera era vicinanza tra corpi diventa vicinanza agli oggetti che suonano.

[32] Denis SMALLEY, *Spectromorphology* cit., p. 122.

6. Realizzazione tecnica

La catena elettroacustica è semplice e passa da un computer a una scheda audio, da questa a un amplificatore di potenza con quattro canali, ciascuno dei quali amplifica un trasduttore applicato sul retro delle casse armoniche degli strumenti. Ogni strumento riceve un canale indipendente, e nulla, nello spazio dell'installazione, emette suono al di fuori dei quattro corpi di legno.

La scelta dei trasduttori ha richiesto una fase di prove tra modelli di diversa fattura: il criterio non è stato soltanto la qualità della resa, ma la possibilità di fissarli alla cassa senza intaccarla: uno strumento ad arco è un oggetto costruito per durare secoli, e nessun intervento che ne alteri il legno sarebbe stato accettabile. Il fissaggio è affidato a una pasta adesiva per microfoni a contatto, che offre una tenuta salda e si rimuove senza lasciare residui, restituendo lo strumento intatto alla fine dell'installazione. Gli strumenti più piccoli hanno risposto meglio a trasduttori di potenza inferiore rispetto al violoncello, la cui cassa più ampia richiede una massa d'aria maggiore da mettere in movimento[33].

I trasduttori, tuttavia, non sono corpi neutri. Ogni modello presenta una propria risposta in frequenza, con una risonanza marcata intorno ai 1000 hertz che appartiene al dispositivo e non allo strumento su cui è applicato, e che, se lasciata intatta, imprimerebbe al suono una colorazione estranea, sovrapponendo la voce dell'eccitatore a quella del legno. Per rimuoverla è stata misurata la risposta reale di ciascun accoppiamento, inviando al trasduttore un segnale di prova e riprendendo con un microfono il suono irradiato dallo strumento; dalla curva così ottenuta è stata

[33] Il fissaggio è ottenuto con AKG Adhesive Foil. Su violino e viola sono impiegati trasduttori Dayton Audio EX25FHE2-4, da 4 ohm e 24 watt; sul violoncello, Dayton Audio EX32EP2-4, da 4 ohm e 40 watt.

ricavata la curva inversa, che viene applicata al segnale prima che raggiunga l'amplificatore. La compensazione è affidata a *Syntax Package, Exciter Pre-Processing*, un ambiente per Max sviluppato da Maurilio Cacciatore[34], che conserva un profilo distinto per ogni strumento e per ogni posizione del trasduttore, poiché la risposta cambia in modo sensibile a seconda del punto in cui la cassa viene eccitata. Al filtro segue un compressore, il cui compito non è timbrico ma protettivo, dato che contiene i picchi di ampiezza che potrebbero danneggiare il trasduttore o la tavola armonica.

L'equalizzazione non serve a correggere il timbro del violino, bensì a eliminare la voce del trasduttore affinché resti soltanto quella del legno, e il criterio che guida l'intera catena è la scomparsa del dispositivo dietro il corpo messo in vibrazione. È una scelta che ha conseguenze estetiche precise perché esclude ogni compiacimento per il segno tecnologico, ogni artefatto elettronico esibito: qui, come nella spettralità di cui si è detto precedentemente, il meccanismo deve restare invisibile perché l'illusione regga.

Resta la questione del materiale posto in vibrazione dai trasduttori. Per la parte strumentale la scelta è caduta sulla libreria Xsample Contemporary Strings[35], per due ragioni. La prima è la neutralità del suono: la maggior parte delle librerie destinate alla produzione corrente presenta campioni già trattati, con equalizzazioni, compressioni e riverberi che ne accrescono la brillantezza, ma che aggiungono al suono strumentale una patina che non gli appartiene; Xsample offre invece registrazioni asciutte, prive di abbellimenti, che sono precisamente ciò che serve a un dispositivo in cui il suono deve poi essere colorato dal corpo reale dello strumento e non da un'idea di strumento

[34] Maurilio CACCIATORE, *Syntax Package*, https://github.com/SICO-SonicIrrationalComputedOrigami/SyntaxMaxPackage (ultimo accesso: 10 agosto 2026).

[35] https://www.xsample.de/xsample_contemporary_solo_strings.htm (ultimo accesso: 10 agosto 2026).

fabbricata altrove. La seconda ragione è la presenza dell'intero repertorio delle articolazioni impiegate nella scrittura contemporanea.

Conclusioni

Le due sottrazioni che il *disk*-quartet mette in atto lavorano insieme: non sappiamo più chi produca quella voce, e nemmeno di che cosa sia fatta. Resta, alla fine, un dialogo perfettamente riconoscibile a cui non si riesce ad assegnare né un agente né un oggetto. Il quartetto d'archi continua, e ciascuna delle sue quattro voci fa esattamente quello che ha sempre fatto. La forma sopravvive alle proprie condizioni, sia a quelle umane sia a quelle materiali e continua a funzionare come se nulla le fosse stato tolto.
Questo, più di ogni altra cosa, è ciò che il lavoro chiede a chi ascolta di riconoscere. Non che i corpi manchino, perché la loro mancanza si può descrivere e persino ammirare, ma che la mancanza non si senta: che una conversazione priva di interlocutori scorra con la stessa naturalezza di una conversazione vera, che un violino possa riprodurre il suono di una pietra senza cessare di essere un violino e che l'ascolto, di fronte a tutto questo, non registri alcuna anomalia. La condizione descritta nelle prime pagine, quella di riti che continuano a essere eseguiti dopo che la comunità che li rendeva necessari si è dissolta, non riguarda soltanto la musica da camera: il quartetto, che di quella comunità era la forma più concentrata, si presta a mostrare questa condizione meglio di qualunque altro organico. Se il *disk*-quartet inquieta, la ragione forse non sta tanto in quello che ha tolto, quanto nella facilità, quasi sospetta, con cui tutto, dopo la sottrazione, ha continuato a suonare, come se nessuno, in fondo, si fosse accorto della differenza.

Bibliografia

Albert S. BREGMAN, *Auditory Scene Analysis. The Perceptual Organization of Sound*, The MIT Press, Cambridge (MA), 1990.

Jacques DERRIDA, *Spettri di Marx*, trad. it. di Gaetano Chiurazzi, Raffaello Cortina, Milano, 1994.

Mark FISHER, *Spettri della mia vita. Scritti su depressione, hauntologia e futuri perduti*, trad. it. di Vincenzo Perna, minimum fax, Roma, 2019.

Mark FISHER, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, trad. it. di Vincenzo Perna, minimum fax, Roma, 2018.

Sigmund FREUD, *Il perturbante*, in *Opere scelte*, a cura di Alberto Semi, vol. II, Bollati Boringhieri, Torino, 1999.

Kyle GANN, *The Music of Conlon Nancarrow*, Cambridge University Press, Cambridge, 1995.

Byung-Chul HAN, *La scomparsa dei riti. Una topologia del presente*, trad. it. di Simone Aglan-Buttazzi, Nottetempo, Milano, 2021.

Graham HARMAN, *Ontologia orientata agli oggetti. Una nuova teoria del tutto*, Carbonio, Milano, 2021.

Ernst JENTSCH, *Zur Psychologie des Unheimlichen*, in «Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift», vol. 8, nn. 22-23, 1906.

Clare LESSER, *Cage, Nono and 1960s Hauntology. Sonic Ghosts*, Cambridge University Press, Cambridge, 2025.

Deidre LOUGHRIDGE, *Sounding Human. Music and Machines, 1740/2020*, The University of Chicago Press, Chicago, 2023.

Maurice MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, trad. it. di Andrea Bonomi, Bompiani, Milano, 2003.

Arthur W. J. G. ORD-HUME, *Clockwork Music. An Illustrated History of Mechanical Musical Instruments from the Musical Box to the Pianola*, Allen & Unwin, London, 1973.

Mara PARKER, *The String Quartet, 1750-1797. Four Types of Musical Conversation*, Ashgate, Aldershot, 2002.

Roy A. RAPPAPORT, *Ritual and Religion in the Making of Humanity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1999.

Winfried Georg SEBALD, *Gli anelli di Saturno*, trad. it. di Ada Vigliani, Adelphi, Milano, 1998.

Christopher SMALL, *Musicking. The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan University Press, Middletown, 1998.

Denis SMALLEY, *Spectromorphology: Explaining Sound-Shapes*, in «Organised Sound», vol. 2, n. 2, 1997, pp. 107-126.

Cathy VAN ECK, *Between Air and Electricity. Microphones and Loudspeakers as Musical Instruments*, Bloomsbury, New York, 2017.