

The background of the entire cover is a monochromatic blue-toned photograph. It depicts a person in silhouette, seen from the side, looking towards a large, cascading waterfall. The water is in motion, creating a misty spray at the top. The overall mood is contemplative and serene.

BLARING STREAMS

Michele Andreotti

BLARING STREAMS

La centralità della percezione
nell'opera di Phill Niblock

Michele Andreotti

e-mail: mcain93@gmail.com

IL Sileno
Edizioni

Blaring Streams.
The centrality of perception in the work of Phill Niblock
by

Michele Andreotti

is a monographic volume
in the context of the section “Musical Languages”
(Il Sileno Edizioni)

www.ilsileno.it



*Cover: picture taken from the presentation of THIR at Cineteca Madrid,
courtesy of Phill Niblock, Carlos Casas and Cineteca Madrid;
graphic design by Ambra Benvenuto*

Copyright © 2021 by Il Sileno Edizioni
Scientific and Cultural Association “Il Sileno”, VAT number: 03716380781.
Via Piave, 3/A, 87035 - Lago (CS), Italy, e-mail: ilsilenoedizioni@gmail.com

This work is licensed under a
Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivs
3.0 Italy License.



The work, including all its parts, is protected by copyright law. The user at the time
of downloading the work accepts all the conditions of the license to use the work,
provided and communicated on the website
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/it/legalcode>

ISBN 979-12-80064-12-7
April 2021
(First Edition)

Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in its stillness.

[T.S. Eliot - *Four Quartets*, Faber&Faber, London, 1974, p. 19]

Abstract

Phill Niblock, within his long-standing activity as a composer and intermedia artist, entirely focuses on the perception of the physical characteristics of sound that is always considered inside the temporal and spatial dimensions in which it arises. These two dimensions, belonging to physical reality, represent the two focal points to which Niblock directs the production of his own works: he structures the temporal one through the expansion and simultaneity of instrumental tonal textures, with the aim of deepening, in an all-embracing way, the perception of them; the spatial one establishes an interdependent dialectic with the perceptual exploration of sound itself, which is static and changing at the same time within the immersive environment set up by Niblock, and which is the outcome of the architectural view of his musical thought.

It appears as though Niblock's intermedia production wants to lead to a perceptual expansion of the audience, who is included in a vision of total continuity between the awareness of their own sensory features and the experience of the physical reality where they manifest themselves. This way, we can see a double ramification of his thought: on one side, a primitive view of the perception as a rediscovery of **ourselves** and of the outside world, which is achieved thanks to the artist's expressive and procedural detachment (distance); on the other side, an evolutionary view as an expansion and growth of **our** own cognitive and sensory abilities, which is achieved thanks to a reductionist approach towards the material and the consequent focusing on its sonic micro-variations (closeness).

Keywords

Perception, intermedia, timbre, space, sound.

Sono profondamente grato a Luigi Pizzaleo per il supporto ricevuto durante la stesura del testo e per averlo valorizzato attraverso la ricerca di uno spazio di pubblicazione come questo.

Senza di lui il presente lavoro non avrebbe visto la luce, almeno non nella forma attuale: gli ascolti praticati a lezione di storia e analisi, le testimonianze del sottosuolo compositivo statunitense e una visione sempre aperta e propositiva nei confronti della materia sonora e delle ramificazioni d'approccio nel fruirla sono stati elementi fondamentali per l'organizzazione delle fonti e per la mia formazione di musicista e compositore, che non potrà più prescindere dal percorso affrontato in queste pagine.

Indice

Abstract	V
Keywords	V
Introduzione	8
1. Musica fisica	10
1.1 <i>Metodi di produzione</i>	14
1.2 <i>Forma come contenuto</i>	19
1.3 <i>Strato superficiale</i>	22
1.4 <i>Fenomeni</i>	23
1.5 <i>Tempo verticale e decentralizzazione</i>	26
1.6 <i>Linguaggio musicale</i>	29
2. Musica primitiva	31
2.1 <i>EIF e Sperimentalismo</i>	34
2.2 <i>Post-Concettualismo e Theatre of Eternal Music</i>	36
2.3 <i>Influenza di Feldman</i>	41
3. Arte Intermediale	43
3.1 <i>Movement</i>	45
3.2 <i>Decorrelazione Intermediale</i>	48
3.3 <i>Conseguenzialità Percettiva</i>	49
3.4 <i>Espressività Naturale</i>	54
4. Ecologia Percettiva	60
4.1 <i>Materiale Strumentale ed Esplorazione Tecnologica</i>	62
4.2 <i>Nuova Sensibilità</i>	66
4.3 <i>Purificazione Sensoriale</i>	69
Conclusioni	74
Riferimenti bibliografici	75

Introduzione

Phill Niblock, all'interno della sua pluridecennale attività di compositore ed artista intermediale, si concentra integralmente sulla percezione delle caratteristiche fisiche del suono, il quale viene considerato sempre all'interno della dimensione temporale e della dimensione spaziale in cui esso si manifesta. Queste due dimensioni, considerate nella loro appartenenza alla realtà fisica, rappresentano i due punti focali su cui Niblock orienta la produzione dei propri lavori: quella temporale viene articolata dalla dilatazione e dalla simultaneità di tessiture tonali di derivazione strumentale, con l'obiettivo di approfondirne in maniera totalizzante la percezione; quella spaziale instaura una dialettica interdipendente con l'esplorazione percettiva del suono stesso, al contempo statico e cangiante all'interno dell'ambiente immersivo allestito da Niblock, e frutto di una visione *architettonica* del suo pensiero musicale.

La produzione musicale di Niblock non può essere analizzata senza considerare il contesto culturale in cui hanno trovato sviluppo e compimento le varie espressioni dello sperimentalismo statunitense, emancipatosi dalla tradizione musicale europea - e dalle sue correnti avanguardiste - con l'intento di riscoprire il suono come fenomeno fisico, privo di limitazioni strutturali e notazionali. Niblock, paradossalmente fortificato dall'assenza di una formazione musicale accademica, sviluppa da subito un interesse per il 'suono in quanto tale' - per citare l'espressione coniata da John Cage -, e per le caratteristiche acustiche e psico-acustiche legate alla materia sonora.

Basandosi integralmente sui risultati percettivi e sensoriali di chi fruisce l'opera, si giunge alla dissoluzione - parziale o totale - delle delimitazioni prettamente culturali attraverso le quali viene operata la distinzione tra le varie forme di espressione artistica del nostro tempo (musica, cinema, teatro, ecc.). In questa maniera si giunge al concepimento di un'opera d'arte *intermediale*, in cui il contesto ambientale diventa un elemento primario e in cui le 'regole' che governano la produzione di una forma artistica vengono applicate ad un'altra e viceversa, generando un complesso sistema di compenetrazioni percettive ed espressive.

Questo approccio empirico e percettivo nei confronti del suono spinge Niblock a non ricercare un'espressività ottenuta tramite l'organizzazione strutturale e formale della sua produzione, ma al contrario a permettere al materiale di 'esprimere se stesso', slegato dalla dimensione compositiva, performativa e notazionale tipica della cultura musicale europea. Un'assenza del 'gesto' che si traduce tanto nell'organizzazione del materiale sonoro

quanto in quella del materiale visivo, così come nella proposizione dal vivo dei suoi lavori intermediali.

Il supporto tecnologico rappresenta semplicemente un mezzo per ottenere i risultati percettivi desiderati, ed i suoi interventi elaborativi e trasformativi vengono ridotti al minimo per permettere al materiale di manifestarsi pienamente e in maniera naturale. L'intento di Niblock è quello di generare un contesto esperienziale privo di 'distrazioni' esterne rappresentate da interventi tecnici superflui, lontani dalla dimensione percettiva. In questa maniera viene mantenuta in costante equilibrio la dialettica tra la *vicinanza*, intesa come concentrazione sulle micro-variazioni all'interno dello strato superficiale della tessitura sonora, e la *distanza*, intesa come distacco espressivo e procedurale del compositore/artista intermediale.

La produzione intermediale di Niblock sembra voler condurre ad un'espansione percettiva del fruitore, inserito in una visione di totale continuità tra la coscienza delle proprie caratteristiche sensoriali e l'esperienza della realtà fisica in cui esse si manifestano. Viene delineata in questo modo una doppia ramificazione del suo pensiero: da una parte una visione primitiva della percezione come riscoperta di sé e del mondo esterno raggiunta grazie al distacco espressivo e procedurale dell'artista (*distanza*), e dall'altra una visione evolutiva come espansione e crescita delle proprie possibilità cognitive e sensoriali raggiunta grazie all'approccio riduzionista nei confronti del materiale e della conseguente concentrazione sulle sue micro-variazioni soniche (*vicinanza*).

1. Musica fisica

I'm not a musician. Totally. And so when I'm listening to music, I'm listening to sound.¹

Niblock non ha mai studiato formalmente composizione e non ha intrapreso una carriera compositiva prima di aver compiuto 35 anni. La mancanza di un'educazione musicale pregressa, e di conseguenza l'assenza di sovrastrutture mentali di derivazione teorica e accademica, per sua stessa ammissione rappresentano un importante elemento nel suo approccio all'ascolto del suono, durante l'ascolto della musica. Tutto ciò, unito alla fruizione musicale esclusivamente attraverso la riproduzione dagli altoparlanti, gli permette di costruire un pensiero musicale fisico e concreto nei confronti della materia sonora.

Gli elementi musicali che più lo interessano diventano quindi i fenomeni acustici e psico-acustici derivanti dall'ascolto del suono inserito nel contesto spaziale in cui esso viene riprodotto; battimenti, toni differenza e onde stazionarie vengono ottenuti attraverso la sovrapposizione di altezze distanziate microtonalmente l'una dall'altra a formare cluster densi e dinamicamente intensi. La combinazione tra le frequenze fondamentali e i relativi spettri armonici, riprodotti ad un volume tale da mascherare il timbro strumentale di origine, diventa fin dal principio elemento primario di ricerca per Niblock: «I probably wasn't interested in the music I would have made on the piano. So the idea of the music, of using these microtonal intervals to produce difference tones, was actually what I was interested in doing in the first place. Making sound was a large part of that. I was interested in this very big, fat sound, and at fairly large volumes»².

Niblock compone il suo primo brano nel '68, in occasione di una performance di danza unita a materiali audiovisivi organizzata da Elaine Summers (fondatrice dell'Experimental Intermedia Foundation di cui successivamente Niblock diverrà direttore e curatore). Già da subito Niblock si dimostra interessato al fenomeno delle sottili variazioni microtonali, e concretizza questo interesse attraverso l'utilizzo dell'organo, che gli permette di ottenere microtoni utilizzando diversi registri timbrici in contemporanea.

«The first piece of music was actually for one of these events in late '68. I decided to make an organ piece. I was interested in this phenomenon of

¹ F. J. Oteri, *Phill Niblock: Connecting the Dots [interview with Niblock]*, in "New Music Box", Dicembre 2010.

² B. Gilmore, G. Bièvre, *Niblock - Interview*, in "Paris Transatlantic", Gennaio 2007.

microtones creating different tonal patterns. That's what I was working with. And I was using an organ because if you use different stops, you get microtones because nothing's ever pitched quite the same».³

A partire da questa prima esperienza, Niblock sviluppa un criterio produttivo in cui traspare il suo approccio all'ascolto finalizzato all'esplorazione della realtà fisica. In maniera altrettanto netta, Niblock traduce la sua indipendenza dalle convenzioni musicali tradizionali in un metodo di lavoro che lui stesso stenta a definire 'compositivo'. Egli dispone il materiale - registrato improvvisando - in maniera tale che i fenomeni acustici e psico-acustici si manifestino spontaneamente come conseguenza di questa disposizione: il fine ultimo del lavoro diventa quindi l'unico elemento della fase produttiva esente dal suo intervento attivo; il suo intervento finale è al contrario passivo, contemplativo.

«[...] the piece was basically improvised as I was recording it. I was making a recording of the organ, again a recording. And it was a through recorded piece, so I was not constructing something. I was actually improvising and using that material later. So I didn't need to write anything down, and since I was ignoring melody and typical harmonic progression and rhythm that was O.K.»⁴

Attraverso la formazione di dense masse sonore, Niblock mette in risalto le proprietà acustiche e psico-acustiche del materiale, in stretto rapporto con la dimensione spaziale da cui trae ulteriore vitalità tessiturale, e con la dimensione temporale che ne permette pienamente e attentamente la fruizione. Frutto di una concezione 'tridimensionale' del suono è l'interesse per lo spazio di riproduzione, con cui il materiale interagisce per generare i fenomeni alla base del suo lavoro. Per permettere a questa interazione reciproca di manifestarsi nella maniera più chiara e trasparente, diventa centrale l'articolazione del materiale nel tempo, privato di qualsiasi scansione ritmica e tenuto a lungo per saturare lo spazio. All'assenza di scansione ritmica interna si contrappone la grande vitalità ritmica presente nello strato superficiale della massa sonora, in particolare grazie ai pattern di battimenti - tra le frequenze fondamentali e tra i relativi armonici - che rendono la tessitura sempre pulsante e cangiante.

La cura di Niblock nei confronti dell'allestimento e del controllo generale dei parametri di riproduzione è totalmente volta alla percezione dei dettagli liminali del suono: durante una tipica presentazione dal vivo dei suoi lavori, infatti, il suo unico ruolo è quello di regista del suono. Questo rende i suoi

³ F. J. Oteri, *op. cit.*

⁴ *Ibidem.*

brani assimilabili alla categoria dei *fixed tape pieces*, con la sostanziale differenza che, al variare dello spazio di riproduzione, varia in maniera determinante anche la generazione e la relativa percezione dei fenomeni acustici e psico-acustici.

«The piece is about hearing the overtones. It's like a tape music concert in some sense because I sit there and I just push a button and the piece starts. However, if I'm not there, and I'm not doing it, you don't hear the music because I'm the one who's setting the levels, and tweaking things and making sure the speakers are turned in the right direction or something like that. So really the music is about creating the sound and the space and that's what I'm controlling».⁵

Lo spazio di riproduzione permette di generare un ulteriore fenomeno fondamentale per la musica di Niblock, oltre ai già citati pattern di battimenti e armonici: quello delle onde stazionarie. Per Niblock, infatti, il miglior modo per assistere ad un suo concerto è quello di vagare per lo spazio di riproduzione, ed esperire i continui cambiamenti percettivi a seconda del punto in cui ci si trova. All'interno di un'apparente situazione di staticità, le sottili micro-variazioni soniche risultanti si articolano su tre livelli, il primo dei quali è rappresentato dalla disposizione e sovrapposizione cangiante delle fasce tonali; il secondo è rappresentato dalle pulsazioni ritmiche dovute ai battimenti; infine il terzo è quello generato dalle variazioni percettive delle onde stazionarie.

«There are a lot of standing waves and typically in a concert like that, if you walk around, you would hear entirely different things if you walked close to a wall or into a corner. If you just keep walking around in a space, the sound changes all the time. The sound's changing all the time in the piece, but the sound is really changing in the space as well».⁶

L'interrelazione tra il suono e lo spazio di riproduzione resta salda fin dalle prime fasi del processo compositivo, impedendo di considerare la produzione musicale di Niblock senza considerarne anche il contesto ambientale. Questa visione lo porta a definire la propria musica 'architetonica', in cui lo spazio non è un mero contenitore ma rappresenta anch'esso un parametro compositivo a tutti gli effetti, portando a quella tridimensionalità del suono che ne caratterizza il pensiero. Per Niblock lo spazio non è soltanto una dimensione che interagisce con la propria musica, ma diventa il fine secondo il quale viene organizzato il materiale, concepito come tramite per ascoltare lo spazio.

⁵ *Ibidem.*

⁶ *Ibidem.*

«I knew what I wanted to work with from the beginning, which is exactly what I work with now: masses of tones that are very close together in pitch so that lots of other harmonics are produced in space. I was interested in the nature of sound and creating a big cloud, to use sound as something architectural».⁷

L'idea dello spazio architettonico come struttura musicale, unita al fatto che l'attività sonora sia diffusa elettronicamente ma esista acusticamente nello spazio di riproduzione, conduce ad una 'musica oltre gli altoparlanti', in cui ogni ascoltatore assiste ad una performance unica, individuale e diversa per ogni altro membro presente in sala, grazie ai fenomeni psico-acustici generati dai brani di Niblock.

«[...] so it's very much architectural/acoustic music that's occurring and it changes really drastically with every performance space/situation.»⁸

La scelta di un volume imponente di riproduzione dipende dalla volontà di sovrastare la riconoscibilità della sorgente strumentale di partenza, e di rendere predominante la percezione dei pattern di armonici risultanti.

«If you play the pieces at a low to middling volume, you hear the instrument and you don't hear the overtone patterns. But when you play it louder, the overtone patterns really become very prominent».⁹

La definizione di 'musica fisica', oltre che applicabile a ciò che riguarda i fenomeni acustici - e quindi fisici - del suono, si riferisce anche alla 'fisicalità' raggiunta dalla musica di Niblock, al senso di corporalità ottenuto innanzitutto attraverso il volume imponente di riproduzione che permette ai fenomeni acustici e psico-acustici di essere pienamente percepiti, e che coinvolge non soltanto il senso dell'udito, ma si estende ad altre esperienze percettive derivanti dall'ambiente immersivo da lui allestito.

⁷ A. Battaglia, *Experiments with the Solstice in a SoHo Loft*, in "Wall Street Journal", Dicembre 2011.

⁸ J. Saunders, *Phill Niblock*, in "The Ashgate Research Companion to Experimental Music", Farnham, Ashgate, 2009, p. 316.

⁹ F. J. Oteri, *op. cit.*

«I think I was consciously interested in making the kind of body music you are describing and this metaphysicality/physicality from the very beginning».¹⁰

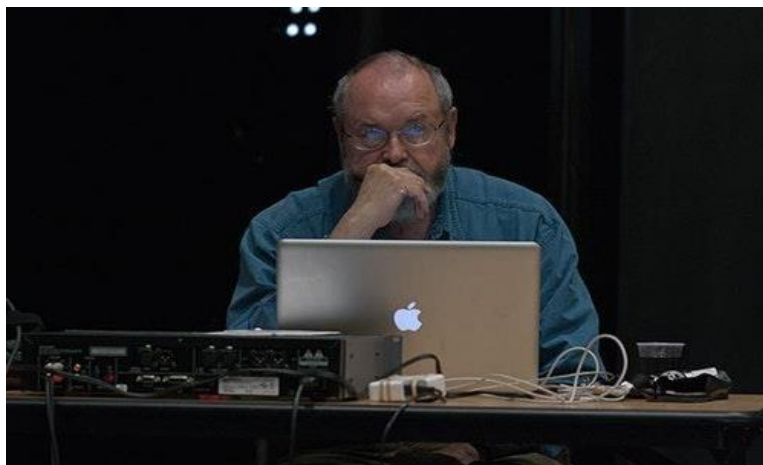


Figura 1. Phill Niblock

1.1 Metodi di Produzione

Il processo di creazione di un tipico brano di Niblock ha inizio con la registrazione di uno o più esecutori, il cui compito è quello di intonare le altezze indicate e mantenerle a lungo; ogni brano è caratterizzato da una forte omogeneità timbrica, di conseguenza l'organico scelto per un determinato brano sarà comune a tutti gli esecutori - nel caso ve ne sia più di uno.

Dopo aver registrato il materiale, ha inizio una fase di editing in cui Niblock rimuove eventuali aberrazioni indesiderate all'interno dei singoli campioni per poi montare in sequenza quelli accomunati dall'intonazione della stessa altezza, regolandone la dinamica in modo da renderla omogenea e unitaria. Alla fine di questo processo Niblock ottiene le cosiddette 'regioni', fasce tonali di durata variabile - di solito da uno a tre minuti - che, una volta organizzate e sovrapposte, rappresentano la materia prima per i suoi incastri microtonali.

Ciò che Niblock ottiene durante le sessioni di registrazione con i vari esecutori che si susseguono negli anni viene trattato sostanzialmente nella

¹⁰ P. Niblock, Y. Etienne (a cura di), *Phill Niblock: Working Title*, Digione, Les presses du réel, 2013, p. 101.

stessa maniera, scartando da subito ciò che non rientra nel suo progetto musicale e mantenendo ciò che verrà editato e montato successivamente. Una delle poche differenze riscontrabili tra le produzioni recenti e quelle del primo periodo riguarda il trattamento degli attacchi delle singole altezze, che inizialmente vengono rimossi per ottenere una totale omogeneità timbrica; successivamente, Niblock - in particolare nei pezzi per archi - decide di mantenere il naturale andamento dinamico delle altezze registrate, dimostrando una sempre maggiore accoglienza nei confronti dell'indeterminatezza del risultato aurale, fonte di costante vitalità e rinnovamento all'interno dei suoi brani.

L'aspetto che maggiormente cambia negli anni riguarda i mezzi tecnologici a disposizione, di cui Niblock di volta in volta si appropria per realizzare le proprie idee: si passa dall'utilizzo di un singolo nastro su cui vengono sovra-registrate le varie regioni, all'uso di registratori multitraccia e infine all'impiego di ProTools, che decreta anche il passaggio dal mondo analogico a quello digitale per le sue produzioni. Questo continuo rinnovamento tecnologico permette gradualmente di aumentare la quantità di tracce sovrapponibili e la conseguente densità della massa sonora risultante.

Durante il primo periodo compositivo, Niblock si affida a delle frequenze specifiche sotto forma di onde sinusoidali che vengono riprodotte nelle cuffie degli esecutori durante la fase di registrazione; in un secondo momento, egli passa all'utilizzo di oscilloscopi per permettere agli strumentisti di intonarsi alle frequenze di riferimento attraverso una sorta di 'accordatura visiva' che gli permette maggiore precisione e tempi più brevi di pre-produzione.

Intorno agli anni '80 Niblock ferma il proprio lavoro compositivo in attesa di suoni di matrice elettronica che lo possano interessare per complessità e tessitura, senza però riuscire in questo intento; quindi, dopo una pausa di circa un decennio, Niblock riprende le registrazioni di sorgenti strumentali ed acustiche, prima attraverso il supporto di un assistente che realizza le sue partiture di riferimento al computer, e poi attraverso l'uso di ProTools - da parte di Niblock stesso - per modificare e montare il materiale, software che lo porta ad una complessità tessiturale sempre maggiore (fino a 32 tracce in contemporanea).

Questo criterio empirico e puramente percettivo si riflette anche nella scelta dell'entità dei vari shift frequenziali scelti da Niblock, che passa da shift quantificabili in Hertz (durante il periodo del multitraccia su nastro) a shift espressi in Cents (da quando usa ProTools), ma mai rappresentanti una teoria matematica o un sistema di temperamento codificato - come nel caso di La Monte Young o James Tenney con la *Just Intonation*.

«I never design systems for pieces, mathematical systems, or just intonation systems. It's all done by the seat of the pants».¹¹

Con l'avvento di Protools Niblock smette di registrare altezze specifiche affidate agli esecutori, e inizia a registrare altezze di riferimento dello strumento per poi 'shiftarle' in frequenza durante la fase di elaborazione del materiale registrato. Il criterio con cui decide quali altezze far intonare agli esecutori diventa quindi quello delle proprietà timbriche e risonanti dello strumento prescelto: maggiore è la qualità risonante, più ricca sarà la tessitura di armonici generata. Questo processo rende unico ogni strumento e ogni strumentista, ampliando la tavolozza timbrica a sua disposizione virtualmente all'infinito.

La produzione di partiture da parte di Niblock rappresenta un supporto alla fase di registrazione e conseguentemente di elaborazione e montaggio del materiale, e non riguarda invece l'aspetto esecutivo dei brani; gli esecutori vengono quindi esclusi dal processo compositivo subito dopo la fase di registrazione. Le indicazioni notazionali adottate da Niblock - durante il periodo 'analogico' - rappresentano delle griglie di frequenze fondamentali da far intonare agli esecutori in fase di registrazione, che poi comporranno le regioni tonali in fase di post-produzione; la disposizione di queste ultime è decisa a monte, ed è frutto di un progetto di incastri microtonali finalizzato alla percezione di particolari fenomeni acustici e psico-acustici.

¹¹ B. Gilmore, G. Bièvre, *op. cit.*

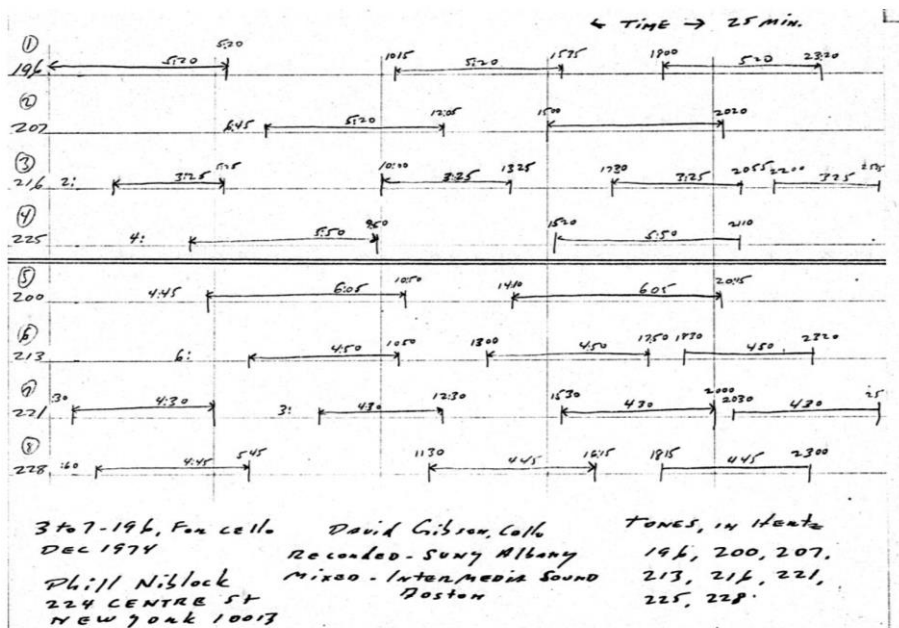


Figura 2. Partitura 'procedurale' di 3 to 7 - 196 (1974).

Da quando lavora su ProTools, Niblock non utilizza neanche più le tabelle frequenziali dato che la stessa sessione di montaggio sul software rappresenta la partitura del brano.

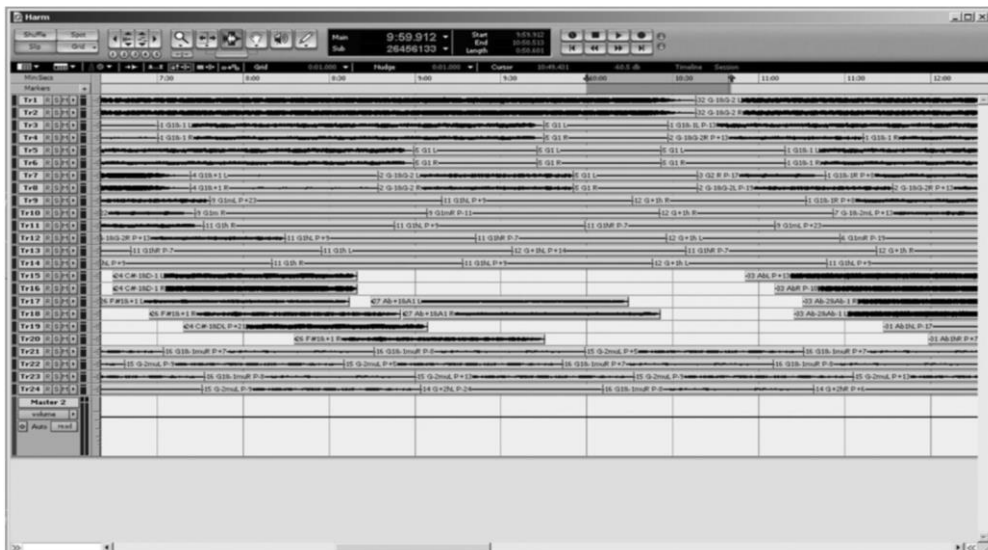


Figura 3. Sessione ProTools di Harm (2003) [estratto].

Per quanto concerne le più recenti partiture per orchestra, gli unici brani in cui Niblock non utilizza la riproduzione di materiale pre-registrato, viene utilizzata ancora un'altra tecnica di notazione, adoperando il pentagramma e inscrivendovi linee e punti per indicare le altezze da intonare, con l'aggiunta di indicazioni sulla 'scordatura' da conferire alla determinata altezza. Ciò conferisce un senso di volontaria indeterminatezza al brano, che infatti cambia ad ogni esecuzione; infine Niblock scrive una partitura unica per tutti, non facendo uso di parti separate per i vari strumentisti: sono gli esecutori stessi, infatti, ad intonare le varie altezze all'ottava naturale di riferimento dello strumento.

L'importanza dello spazio nel quale viene riprodotta la musica di Niblock è evidente anche in alcune sue scelte in fase di registrazione e montaggio, come nel caso di alcuni brani che presentano un diverso materiale sui vari canali e che permettono quindi combinazioni microtonali che avvengono appunto soltanto nello spazio di riproduzione. Questo della disposizione spaziale è uno dei pochi elementi che vengono tralasciati dalle partiture scritte da Niblock.

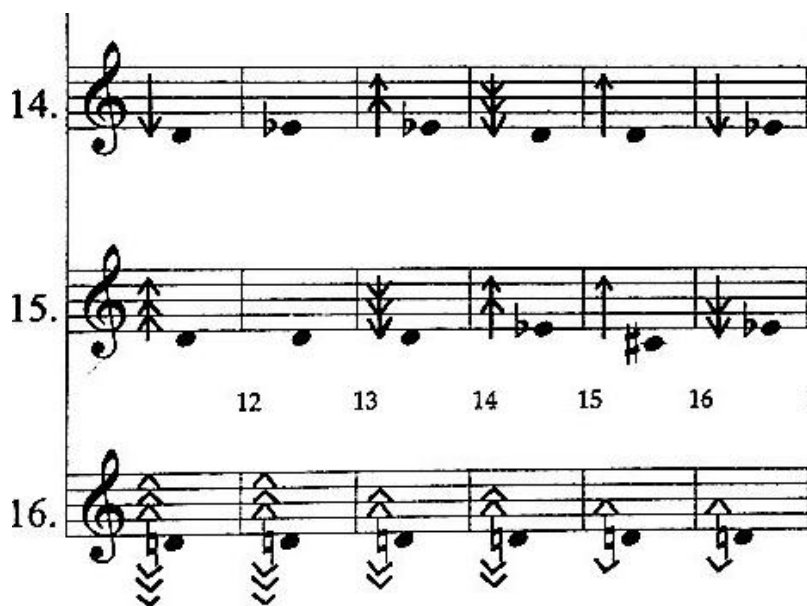


Figura 4. Partitura di Disseminate (1998) [estratto].

1.2 Forma come Contenuto

Lo scultore Donald Judd si esprime in questa maniera riguardo all'unità formale dei lavori artistici: «[...] they should have a definite whole and maybe no parts, or very few».¹²

Il suo stesso orientamento alla struttura è in opposizione all'idea di mettere in relazione parti contrastanti, esprimendo al contrario il concetto di totalità/indivisibilità: “*the whole's it*”¹³. Questo approccio nei confronti della strutturazione di un lavoro artistico è un principio centrale all'interno del pensiero musicale di Niblock: una musica che non genera un senso di variazione o sviluppo, dove l'omogeneità ha la precedenza sul contrasto, è una musica che tende ad essere percepita come un intero, che può condurre l'ascoltatore a concentrarsi sui vari aspetti della percezione che spesso passano inosservati quando si trovano all'interno di una struttura costituita da più parti distinte. Il compositore e teorico James Tenney così si esprime su questo argomento: «I think of form as the same thing, on a larger temporal scale, as what's called content on a smaller scale».¹⁴

La produzione musicale di Tenney si concentra sull'esplorazione di un singolo gesto, e su come la sua organizzazione formale sia generata direttamente dal materiale stesso. *Having Never Written a Note for Percussion* consiste in un singolo tremolo crescente e decrescente in dinamica, di solito eseguito su un tam-tam, per un lungo periodo di tempo - “*over a long time*” - spesso di 15 minuti o più. L'andamento dinamico è la forma del brano, dato che non ci sono altre strutture presenti nel materiale né a livello locale né a livello globale: la forma è il contenuto.

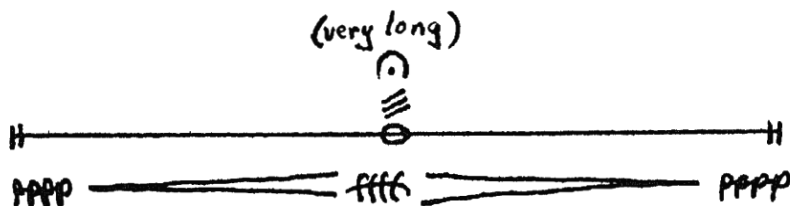
¹² L. R. Lippard, *Questions to Stella and Judd*, in “Minimal Art: A Critical Anthology”, Toronto, Battcock, 1968, p. 154.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ L. Polansky, *James Tenney: Postal Pieces (sleeve-notes)*, Toronto, New World Records, 2004.

HAVING NEVER WRITTEN A NOTE FOR PERCUSSION

for John Bergamo



James Tenney

8/6/71

Figura 5. Partitura di *Having Never Written a Note for Percussion* (1971)

In un saggio sull'approccio compositivo di Tenney, Brian Belet discute di come gli elementi contenenti parametri simili rafforzino il senso di continuità: «[...] elements that contain unified or similar parameters strengthen continuity, as does repetition and close variation of specific elements».¹⁵

Le teorie esposte da Tenney in *Meta † Hodos* sono utili per analizzare l'estetica compositiva di Niblock, ed aiutano a comprendere le modalità con cui viene considerato il materiale e la struttura nella composizione di brani concepiti per essere percepiti come un insieme intero. Le sue teorie descrivono il processo di percezione aurale che segmenta formalmente la musica in sezioni di dimensioni diverse: la porzione più piccola è chiamata 'elemento', e un gruppo di elementi può fondersi per generare un 'clang'; i clang si fondono insieme per formare una 'sequenza' e così via fino a che viene raggiunto il livello gerarchico massimo di 'movimento/brano'.

La forma del brano è realizzata dalla variazione tra i parametri sonici di queste diverse 'gestalt temporali' (*GT*), ad esempio quanto forte o debole in intensità sia una *GT* in rapporto ad un'altra. Più nello specifico, Tenney

¹⁵ B. Belet, *Theoretical and Formal Continuity in James Tenney's Music*, in "Contemporary Music Review", Febbraio 2008, p. 26.

utilizza la terminologia della percezione della gestalt per definire ulteriormente il suo intento: fattori primari di coesione e segregazione tra *GT* sono la prossimità e la similarità, mantenendo inalterati gli altri fattori. La prossimità si riferisce alla prossimità temporale, e gli elementi sonori che sono simultanei o contigui avranno la tendenza a formare clang; il posizionamento temporale, o la natura ‘tenuta’ complessiva del suono risultante, causerà il raggruppamento di questi elementi da parte dei nostri processi percettivi. La similarità si riferisce a qualsiasi numero di parametri sonici, ad esempio l’altezza del pitch, le qualità timbriche e la durata; quando elementi che hanno formato dei clang a causa della loro stretta prossimità contengono similarità in altri parametri, viene percepito dall’ascoltatore un più forte senso di raggruppamento gestaltico - le ‘parti’ individuali del brano formano un ‘intero’ coeso.

All’interno della produzione musicale di Niblock, le differenze quantitative di questi fattori tra le varie gestalt temporali sono percettivamente ridotte, uno stato che Tenney definisce come ‘isomorfo’. Quando queste *GT* isomorfe vengono posizionate all’interno di un processo lento, graduale, come quello della musica di Niblock, esse non sono percepite come entità separate, ma come parte di una forma singola: una singola gestalt temporale di ordine gerarchico superiore. Questa *GT* unitaria viene resa ancora più coesa quando un processo lineare altamente predicibile è usato come base generativa per il materiale: il ‘percettore’ non applica le proprie facoltà cognitive verso il delineamento di *GT* separate di ordine inferiore; al contrario, queste *GT* di ordine inferiore si fondono a causa del singolo processo lineare, rappresentando esso stesso la forma globale.

Quindi, l’unità gestaltica formale di livello superiore comprende strutturalmente svariate *GT*, ma percettivamente consiste di una sola. La forza del quasi-isoformismo nei valori parametrici tende ad influenzare la nostra percezione verso la singola unità gestaltica rappresentata dalla *forma-come-contenuto*, la percezione dell’intero.

La precedente affermazione di Belet riguardo ad una rafforzata continuità descrive le caratteristiche dell’isomorfismo nelle *GT* che costituiscono una singola unità gestaltica di ordine superiore. Nella musica di Phill Niblock, la forma degli elementi composti di ordine inferiore - le singole ‘regioni’, come le definisce Niblock stesso - diventa la forma dell’intero lavoro; una solida unità all’interno delle fondamenta strutturali e all’interno dello strato sonoro superficiale fornisce una rigida forza coesiva al materiale.

La musica di Niblock dimostra una forte linearità strutturale derivante, in massima o minima parte, dalle singole gestalt coesive. Questa linearità implica un andamento che può essere predetto nel breve termine, e al

contempo impedisce l'identificazione di un 'obiettivo' a lungo termine del brano: non vi è pertanto alcun approccio teleologico. Anche con un certo grado di indeterminatezza - causata dal materiale strumentale di partenza -, può essere generata la percezione di una singola gestalt e di un intero definito. Attraverso il controllo del materiale, finalizzato al raggiungimento di una similarità timbrica totale e di rigide limitazioni sulla scelta del range di pitch, i parametri varianti diventano presto subordinati alla superficie invariabile del suono.

1.3 Strato Superficiale

In un influente articolo riguardante l'estetica minimalista nell'arte e nella musica, Jonathan Bernard sottolinea i tre criteri da lui considerati come essenziali per il minimalismo nella composizione: un'enfasi posta sulla superficie del lavoro, la minimizzazione di casualità o elementi accidentali, e una concentrazione sulla disposizione piuttosto che sulla composizione. Di queste tre caratteristiche, quella che si concentra sullo strato superficiale di un lavoro è sicuramente quella che più riguarda l'opera di Niblock: la continua ripetizione degli elementi all'interno della struttura della sua musica, variandone gradualmente e leggermente i diversi parametri e producendo una forma temporale gestaltica coerente, fornisce un'esperienza uditiva che dirige i processi percettivi dell'ascoltatore verso i dettagli immediati all'interno di questa superficie del suono.

È da questa unità gestaltica singola e predicibile che l'attività dello strato superficiale viene posta all'attenzione dei processi percettivi dell'ascoltatore. Le altezze sono scelte specificatamente per dirigere l'ascoltatore verso la percezione di questi strati superficiali, le cui qualità trasformative forniscono un nuovo livello di coinvolgimento aurale. L'unità formale del brano non è compromessa dal range di attività all'interno dello strato superficiale, le cui variazioni si mantengono decisamente entro quelli che vengono indicati da Tenney come i valori necessari dell'isomorfismo (alterando i loro valori in solo uno o due parametri).

La compositrice canadese Chiyoko Szlavnic definisce così questo livello di coinvolgimento con la superficie: «My music requires that the listener step forward, come very close in order to see (hear) the details - just as one would in order to look at the details of the pigment on a painting».¹⁶

¹⁶ C. Szlavnic, *Opening Ears: The Intimacy of the Detail of Sound*, in "Filigrane: Nouvelles Sensibilités", 2006, p. 39.

Questo ‘osservare da vicino’ è uno degli aspetti caratterizzanti della musica di Niblock: evitando altri materiali composti che potrebbero portare l’attenzione lontano dall’unità formale - come gesti drammatici imprevisi -, Niblock permette all’ascoltatore di essere totalmente coinvolto dai dettagli dello strato superficiale (paragonabili al pigmento sul dipinto di cui parla Szlavnic).

La produzione di Niblock si allinea con l’approccio di Tenney alla forma, così descritta: «[...] as soon as you’ve heard a couple of minutes of it, you get a pretty good idea of what you’re going to hear later». ¹⁷ Quest’approccio permette all’ascoltatore di apprezzare chiaramente le fluttuazioni dello strato superficiale. Ogni volta che si assiste ad una nuova realizzazione di un brano di Niblock, i dettagli vengono percepiti in maniera differente; nonostante il modello formale rimanga lo stesso, le condizioni nello strato superficiale non saranno mai identiche a quelle di una performance precedente. Lo scultore Robert Morris articola quest’idea in maniera concisa: «Simplicity in shape does not necessarily equate with simplicity in experience». ¹⁸

I suoni tenuti a lungo si comportano come un ambiente di supporto per questa variazione del livello superficiale nella musica di Phill Niblock. La variazione comprende molti fenomeni acustici e psico-acustici, che sorgono, rispettivamente, dall’interferenza tra le forme d’onda fisiche e dalla non-linearità del nostro sistema uditivo. Anche se molti di questi fenomeni possono verificarsi con durate più brevi, un ambiente di suoni tenuti continui permette a questi fenomeni di essere compresi ed esperiti in maniera molto più efficace, dato che non sono presenti ampie trasformazioni negli altri parametri sonici che deviano l’attenzione dalla superficie.

1.4 Fenomeni

I fenomeni acustici primari percepiti all’interno della musica di Phill Niblock sono i pattern di battimenti. Questi si verificano quando due altezze, i cui armonici fondamentali sono molto vicini in frequenza, vengono ascoltate simultaneamente. Le due forme d’onda collidono e producono pattern di interferenze costruttive e distruttive: queste interferenze si manifestano in un cambiamento di ampiezza nel suono risultante delle due altezze: le

¹⁷ D. Dennehy, *Interview with James Tenney*, in “Contemporary Music Review”, Febbraio 2008, p. 80.

¹⁸ R. Morris, *Notes of Sculpture*, in “Minimal Art: A Critical Anthology”, Toronto, Battcock, 1968, p. 228.

interferenze costruttive incrementano l'ampiezza, mentre quelle distruttive riducono l'ampiezza.

Con questi due fenomeni, che avvengono alternatamente ad alte velocità, il suono risultante è quello di un andamento ondulatorio dell'ampiezza, con la dinamica percepita del suono che continuativamente cresce e decresce mentre l'ampiezza alternante causa la vibrazione dei nostri timpani in avanti e indietro alle stesse velocità. La velocità di questa crescita e decrescita è inversamente proporzionale alla prossimità delle frequenze fondamentali: una differenza di un Hertz - un ciclo al secondo - genera una velocità di battimento di uno al secondo, cioè di un picco e un crollo (o depressione) all'interno di un secondo. Una differenza di due Hertz genera una velocità di battimento di due al secondo, e così via. Tutti i brani di Niblock sono concepiti in maniera tale che le frequenze fondamentali vicine collidano regolarmente tra loro a distanze varianti e creino una moltitudine di velocità di battimento - dall'interazione sia delle fondamentali che dei loro armonici -, che accelerano e decelerano costantemente, producendo dunque uno strato superficiale attivo e coinvolgente per l'ascoltatore.

Quando la velocità di battimento si muove al di sopra della soglia percepibile dal sistema uditivo umano (di solito intorno ai 20 Hz), essa diventa un tono differenza. Questi sono fenomeni interamente psico-acustici, poiché non si manifestano nel mondo reale, ma all'interno del nostro apparato uditivo. I cluster di pitch ravvicinati producono differenze in frequenza al di sotto di questa soglia, così che queste differenze siano percepite come pattern di battimenti nelle orecchie dell'ascoltatore, motivo per cui per generare toni differenza Niblock utilizza anche distanze di terza, quinta e ottava nella sovrapposizione delle regioni.

Il tono differenza è un fenomeno che si percepisce quando due suoni dinamicamente intensi e ricchi di armonici giungono all'orecchio simultaneamente. L'effetto in realtà assume forme diverse, in quanto il terzo suono compare a frequenze pari sia alla somma di (multipli delle) frequenze fondamentali, sia alla loro differenza, sia in corrispondenza di altre combinazioni. Questo fenomeno è stato interpretato come una prova del comportamento non lineare dell'orecchio umano. In poche parole, se l'orecchio non si comporta linearmente (il che avviene per intensità elevate del segnale di ingresso), esso può distorcere il segnale: ciò significa che l'orecchio può aggiungere al segnale in ingresso frequenze che non appartengono al segnale stesso. Tali frequenze non sono illusorie, ma esistono fisicamente all'interno dell'orecchio, e corrispondono quindi a massimi fisici dell'onda di pressione cocleare.

Le onde stazionarie sono particolari tipi di oscillazioni di un mezzo in cui l'energia non si propaga da un punto all'altro, come accade per le onde viaggianti, ma resta distribuita in modo invariato nel tempo. Pertanto, è soltanto il profilo dell'onda stazionaria a muoversi, oscillando 'su e giù' in alcuni punti. I punti dello spazio in cui non si ha oscillazione sono detti *nodi*, mentre i punti in cui si ha sempre oscillazione massima sono detti *ventri* (o *antinodi*). Quando un suono viene prodotto all'interno di un ambiente, le onde sonore viaggiano nell'aria finché non incontrano una delle pareti. A quel punto una piccola parte dell'energia dell'onda viene assorbita dalla parete, e la restante è riflessa all'interno dello spazio. L'onda viaggia di nuovo fino ad un'altra parete, rimbalza ancora, e così via. Se le pareti sono idealmente perfettamente riflettenti l'onda continua così all'infinito. In realtà, cedendo una parte dell'energia ad ogni riflessione (e una parte all'aria durante il viaggio da una parete all'altra), dopo un certo tempo l'onda tenderà ad estinguersi, a meno che la sorgente sonora non continui a sostenerla.

Dopo molte riflessioni, si può verificare che, per certi particolari valori della frequenza della sorgente sonora, la sovrapposizione di tutte le onde riflesse in tutte le direzioni dà luogo ad onde stazionarie: il campo sonoro all'interno dell'ambiente perciò presenta luoghi in cui l'aria è sempre approssimativamente in quiete (nodi), e luoghi in cui l'aria subisce sempre uno spostamento massimo (antinodi).

Il fenomeno dei pattern di battimenti è in realtà molto più radicato nel linguaggio tonale tradizionale di quanto spesso si pensi; esso forma la base per la nostra comprensione della consonanza e della dissonanza, come evidenziato dallo scienziato tedesco Hermann von Helmholtz¹⁹ e formalizzato da James Tenney²⁰. La teoria secondo la quale, al crescere della velocità di battimento, la nostra sensazione di dissonanza aumenta, è assimilata dal lessico compositivo di Niblock ed è messa a supporto dello strato superficiale instabile costituito dalle varie velocità di battimento; ciò fornisce un alto tasso di variabilità tra la consonanza e la dissonanza (o 'rugosità' [*roughness*], come è descritta dalla terminologia scientifica) all'interno di quello che è un sistema comparabilmente stabile di unità temporali gestaltiche strutturalmente isomorfe.

All'interno di questo ambiente fluttuante viene percepita una chiara instabilità tra momenti di puro unisono globale e sezioni con pattern di battimenti, nonostante vengano comprese sempre all'interno del contesto di

¹⁹ H. von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Londra, Longmans, 1875.

²⁰ J. Tenney, *A History of 'Consonance' and 'Dissonance'*, New York, Excelsior, 1988.

una gestalt temporale unitaria. Questi momenti di percepita instabilità, quando cioè le variazioni parametriche avvengono gradualmente, sono descritti da Bob Snyder²¹ come occupanti più spazio di memoria rispetto a momenti stabili poco informativi. La durata esperita durante l'instabilità è quindi percepita come più breve, ma ricordata come più lunga, mentre vale l'opposto per le sezioni di stabilità: esse sono percepite come durate maggiori, ma ricordate come minori. Il flusso tra il cambiamento parametrico e la stasi parametrica assicura che la nostra percezione, sia della temporalità esperita che di quella richiamata dalla memoria, sia anch'essa in flusso, da cui prende spunto la riflessione di Jonathan Bernard sulla musica di Niblock: «[...] music that is about time».²²

1.5 Tempo Verticale e Decentralizzazione

La nozione di *tempo verticale* esposta da Jonathan Kramer²³ rappresenta un supporto utile per la descrizione dell'aspetto esperienziale della musica di Niblock. Kramer definisce la verticalità come un presente immobile, perfettamente definito, in cui il passato e il futuro non esistono per il percettore, ma al contrario esiste un singolo presente dilatato in un'enorme durata, un 'adesso' potenzialmente infinito. Egli definisce un ampio spettro di brani appartenenti al ventesimo secolo che esibiscono l'esperienza del tempo verticale, dai brani concettuali di La Monte Young alla musica di Morton Feldman, principale ispiratore di Niblock.

Ci sono molte somiglianze tra la musica di Niblock e l'esperienza temporale del tempo verticale. Kramer mostra come non siano le composizioni verticali stesse ad essere non strutturate, ma piuttosto come il loro continuum temporale sia non strutturato dato che il compositore non dirige l'ascoltatore attraverso una dimensione narrativa fatta di gesti contrastanti. Egli descrive anche come la struttura presente in questo tipo di musica esista tra i simultanei strati sonori piuttosto che tra gesti successivi. Questo aspetto si orienta fortemente verso il ruolo primario dei fenomeni acustici all'interno della musica di Niblock: i fenomeni sono un risultato diretto degli strati sonori simultanei, e forniscono una struttura a sé stante all'esperienza musicale.

²¹ B. Snyder, *Music and Memory: An Introduction*, Cambridge, MA, 2000, p. 214.

²² J. W. Bernard, *op. cit.*, p. 95.

²³ J. Kramer, *The Time of Music*, New York, Schirmer, 1988.

L'utilizzo di un processo graduale nella creazione artistica espone la totalità dell'esperienza alla percezione dell'ascoltatore; l'artista David Lee si esprime così a questo proposito: «“[...] the spectator is not directed to take home with him a mental picture of the piece. The idea is dissolved in the complexity of experience».²⁴

Questo approccio produce un ambiente d'ascolto non gerarchico, come riassunto da Deleuze nel concetto di lavoro *decentralizzato*. L'arco graduale che forma un brano di Niblock non induce un senso di gerarchia del materiale, né viene attribuita più importanza all'inizio o alla fine. Il senso complessivo dei movimenti tonali non corrisponde ad un livello di importanza in punti specifici: l'intera forma è equivalente, non gerarchica.

L'approccio iterativo graduale proposto da Niblock è esso stesso un processo decentralizzato, dato che, nonostante siano presenti alterazioni di intonazione all'interno di ogni iterazione, nessuna di queste può essere rintracciata come origine della serie. Citando le parole stesse di Deleuze: «“[...] all resemblance is abolished so that one can no longer point to the existence of an original and a copy».²⁵

Non c'è nessun 'iniziatore' nei processi di Niblock con cui paragonare le altre iterazioni; c'è semplicemente una serie dello stesso oggetto, sia esso una singola altezza tenuta - come in fase di produzione - o un complesso insieme tonale, sottoposto a manipolazione di pitch.

Quest'aspetto entra in conflitto con altri approcci al concetto di processo graduale che producono un chiaro senso di originale/copia a livello percettivo. L'esempio più evidente è rappresentato da *I'm Sitting in a Room* di Alvin Lucier, in cui ogni nuova iterazione non è soltanto paragonata alle precedenti, ma anche al campione vocale originale ed intelligibile; anche se l'ascoltatore può tracciare il processo di trasformazione globale, esso lo ascolterà sempre alla luce del campione iniziale.

Molti processi utilizzati da Steve Reich producono simili esperienze: i brani per deviazione di fase iniziano all'unisono e poi divergono, producendo un paragone con la stabilità del pattern iniziale; *Four Organs* inizia con durate brevi che gradualmente si trasformano in durate ben più estese, e questo ancora una volta produce un paragone con le frasi più brevi dell'inizio, proponendo la dialettica dell'originale/copia. È l'abolizione di questa dialettica, la proiezione dell'approccio decentralizzato, che differenzia la produzione di Niblock dalle altre. L'approccio decentralizzato permea

²⁴ D. Lee, *A Systemic Revery*, in "Minimal Art: A Critical Anthology", Toronto, Battcock, 1968, p. 198.

²⁵ G. Deleuze, *Difference and Repetition*, Londra, Continuum, 2004, p. 82.

altrettanto la nostra percezione delle articolazioni nello strato superficiale: tendiamo a raggruppare pattern distinti, ma senza attribuire valori relativamente gerarchici a nessuno di essi. Al contrario, essi semplicemente formano una successione di eventi continua.

9 10 11 12

1

2

0 1

Maracas

L.H.

R.H.

maracas continue unbroken eighth notes throughout.*

Repeat 3-6 times until cue (see notes)

2

3

4

Organ 1

f 3 + 8

Repeat 3-6 times until cue (see notes)

Organ 2

f 3 + 8

Figura 6. Partitura di *Four Organs* (1970) [estratti].

1.6 Linguaggio Musicale

L'armonia, intesa semplicemente come la combinazione simultanea di più altezze, rappresenta un fattore primario nella musica di Niblock: è attraverso di essa, infatti, che avviene la formazione dei fenomeni acustici che articolano lo strato sonoro superficiale. La componente principale di questo approccio armonico è quella della densità. La densità cambia in base al numero di regioni tonali riprodotte in contemporanea, ma anche in base alla prossimità tra le varie altezze: pattern di battimenti veloci possono essere percepiti come densità maggiori, mentre pattern più lenti riducono la sensazione di densità, che si assottiglia. La decentralizzazione del lavoro descritta in precedenza si manifesta attraverso questi costanti cambiamenti di densità.

«I hate glissandi when they are used as an effect. But if you make a piece entirely out of glissandi, in which they serve a structural purpose, that's a different matter».²⁶

La tipologia di glissando cui si riferisce Lucier, ed impiegata compositivamente da Niblock per raggiungere la graduale variazione microtonale della massa sonora, presenta una velocità di gran lunga minore rispetto al glissando inteso tradizionalmente; una linearità totale nel cambiamento dell'intonazione e una dinamica consistente per tutta la sua durata ne rappresentano le differenze principali rispetto a quello 'tradizionale', che è veloce, presenta spesso un'accelerazione nel tasso di cambiamento dell'altezza, e sovente aumenta in dinamica verso la fine.

La maggior parte della musica di Niblock fa uso di glissandi sovrapposti l'uno all'altro come espediente strutturale; in *Five More String Quartets*, ad esempio, la disposizione dei toni tenuti all'interno di un glissando gradualmente muove le altezze, inizialmente disseminate microtonalmente, verso un unisono all'ottava alla fine del brano.

James Tenney si riferisce al glissando come un simbolo della realtà fisica in cui il suono si manifesta e di cui la frequenza rappresenta un parametro continuo e non discretizzabile: «[...] frequency is a continuum and we don't have to think of it in scale steps».²⁷

Possiamo, come spesso accade, suddividere la frequenza per strutturarla in altre maniere diverse da un continuum, ma si tratta di un mero costrutto mentale applicato al parametro continuo del pitch. Per Niblock, il glissando permette una completa, non gerarchica, esplorazione della frequenza

²⁶ A. Lucier, *Ostrava Days 2005 Report* [trascritto da Anne Guthrie], Ostrava, 2005, p. 116.

²⁷ D. Dennehy, *op. cit.*, p. 89.

contenuta in un certo intervallo, e serve come base per la formazione di particolari fenomeni acustici.

2. Musica primitiva

*The structure of the music has a lot to do with sound, not with the musical ideas that would be present in Beethoven. So that sound is the musical idea, and that changes really constantly, so.*²⁸

Come conseguenza della visione ‘fisica’ del suono descritta nel capitolo precedente, Niblock non si dimostra interessato ad articolazioni musicali tipicamente tradizionali: nei suoi lavori non ritroviamo alcun elemento narrativo, gesturale, nessuna dinamica di tensione e distensione derivante da una ricerca del ‘contrasto’ come principio di organizzazione strutturale; al contrario, il suo approccio sperimentale riguarda l’esplorazione delle regioni tonali dilatate nel tempo, considerate come ‘suoni in sé’, al di fuori di una struttura teleologica di sviluppo del materiale. Elemento di interesse diventa quindi il conflitto tra la staticità apparente suggerita dalla presenza monolitica della tessitura e la realtà di un microcosmo di movimenti e trasformazioni.

La decentralizzazione strutturale discussa nel primo capitolo è soltanto una delle applicazioni procedurali del pensiero di Niblock, che traduce quest’approccio anche nell’allestimento dei suoi lavori proposti dal vivo. In questo caso si può parlare di una ‘decentralizzazione spaziale’, seguendo la quale Niblock organizza uno spazio privo di punti di riferimento, non gerarchico, in cui non è presente un palco su cui puntare gli occhi e dove il suono si propaga in tutte le direzioni - è infatti richiesto l’impiego di almeno quattro altoparlanti posti agli angoli della sala.

«The intent is to fill the space. It’s non-frontal music, non-proscenium, anti-stage, not about an ensemble sitting in front of an audience, not about a single sound source. At least four speaker systems are desirable, arrayed around the periphery of the room, saturating the total space, engaging the air».²⁹

I fenomeni fisici relativi al suono rappresentano gli unici elementi musicali privi di influenze storiche, stilistiche e culturali, ed è quindi in questo campo che si concretizza la ricerca di Niblock - e della corrente sperimentalista statunitense in generale. Una volta raggiunta l’emancipazione concettuale del suono portata avanti da John Cage all’interno della sua sconfinata e poliedrica produzione artistica, molti compositori statunitensi ritrovano

²⁸ F. J. Oteri, *Phill Niblock: Connecting the Dots [interview with Niblock]*, in “New Music Box”, Dicembre 2010.

²⁹ P. Niblock, *Notes for ‘nothing to look at just a record’*, New York, India Navigation, 1982.

nell'esplorazione degli aspetti 'scientifici' legati alla musica la loro piena libertà creativa, slegata dall'opprimente peso culturale della secolare tradizione europea. Alvin Lucier, in occasione di un'intervista televisiva condotta da Robert Ashley - e parte di un ciclo di interviste a vari compositori statunitensi dal titolo *Music With Roots in the Aether* -, così si esprime su questo argomento: «[...] the phenomena don't have any boundaries, there isn't any cultural boundary. Sounds diffract here the same way as they do in India, whereas the boundaries are everywhere else: stylistic boundaries. But there are no boundaries in the fact that sounds diffract, or standing waves occur».³⁰

I 'confini' culturali cui allude Lucier riguardano una sorta di complesso di inferiorità maturato dagli artisti americani, compromessi dal fatto di possedere una storia ben più giovane e recente di quella europea. A partire dalla rivoluzione compositiva generata dal lavoro di John Cage, questa tendenza tenderà ad invertirsi e a tradursi nella consapevolezza di poter giungere ad una visione più ampia e trasparente della composizione musicale.

«I had always thought that American music was primitive in the sense that the composer had a very limited historical perspective and an enormous command of detail by virtue of cultural isolation».³¹

Robert Ashley è il primo a definire 'primitiva' questa rinnovata visione compositiva, priva di storia e di condizionamenti. Un'altra testimonianza a supporto di questo approccio è riscontrabile nelle parole di James Tenney, che sottolinea come l'unico elemento 'naturale' legato alla musica sia quello dei fenomeni fisici relativi al suono. Per conquistare una reale emancipazione del proprio pensiero compositivo, per rendere quest'ultimo libero da gesti e artifici considerati limitanti e superflui, è quindi necessario rivolgersi all'esplorazione della realtà acustica: «One of the areas that I first began to investigate in my pieces was the acoustical phenomenon that had to do with the harmonic series. You probably all know something about the presence of the harmonic series in sustained tones. [...] By the way, if we have any part of nature that we can pick to use in our music, that's it. Everything else is culture, style, and psychology. The harmonic series is physics».³²

Ciò che accomuna il pensiero di Niblock a quello di Tenney e Lucier è proprio il fatto di considerare il suono sempre calato nella realtà fisica in cui esso si

³⁰ A. Lucier, R. Ashley (a cura di), *Music with Roots in the Aether*, New York, Lovely Music Ltd., 1987, p. 65.

³¹ R. Ashley, A. Lucier (a cura di), *Eight Lectures on Experimental Music*, Lebanon, University Press of New England, 2017, p. 86.

³² J. Tenney, A. Lucier (a cura di), *Eight Lectures on Experimental Music*, op. cit., p. 22.

manifesta; essi ritrovano quindi i propri ‘predecessori’ in un’epoca precedente alla nascita della notazione musicale e della conseguente astrazione del pensiero compositivo: un’epoca ‘primitiva’ in cui la musica rappresentava un modo per interagire attivamente con le dimensioni fisiche della realtà.

«Also, the way I work is ‘primitive’: before language, before writing. I think that a lot of music from other cultures was more similar to mine. I think in Java, the Gamelan: I think what they were doing with their bells and their gongs were sounding out in the environment they were in. I think they were interested in reverberation and time, the sense of time that a sound in a space would have».³³

Concepire il suono innanzitutto nelle sue dimensioni fisiche significa ‘uscire dalla partitura’, non ragionare più in termini tradizionali di articolazione delle altezze, ma al contrario agire nella realtà tridimensionale che ci circonda e in cui il suono si diffonde e con cui si relaziona in un rapporto di compenetrazioni acustiche e percettive. Quest’approccio fisico e scientifico adottato dalla corrente sperimentalista va inserito nel contesto storico in cui i suoi esponenti si trovano ad agire, quello del dominio culturale del metodo post-serialista che aveva portato alle estreme conseguenze l’identificazione del pensiero compositivo con la scrittura notazionale, in un’astrazione che - a detta di Lucier - aveva ridotto il suono alle due sole dimensioni rappresentate dalla pagina della partitura. Il fulcro del lavoro sperimentale diventa quindi l’aspetto esperienziale del suono, il modo in cui esso viene percepito.

«Then, when things got more civilized, you began structure them, you began spoil that, putting into layers, and the end of that seems to me to be the post-serial composition which is so connected with writing notes; and if you don’t write the notes, you get off the page, you’re not thinking on a page, and if you’re not thinking on a page, you might not think two-dimensionally. When you write, it’s two-dimensional, and sound is not two-dimensional: sound radiates everywhere, all over the place».³⁴

³³ A. Lucier, R Ashley (a cura di), *op. cit.*, p. 68.

³⁴ Ivi, p. 69.

2.1 EIF e Sperimentalismo

*I do not write experimental music. My experimenting is done before I make the music. Afterwards, it is the listener who must experiment.*³⁵

L'estetica musicale sviluppata da Niblock si origina nel contesto culturale dei primi anni '60 negli Stati Uniti, in particolare a New York, e nello specifico nell'ambiente artistico di Downtown. Intorno all'età degli anni '70, i critici musicali sviluppano la tendenza a dividere l'ambiente compositivo newyorkese in due 'fazioni', Downtown e Uptown, riconoscendo un fenomeno che stava prendendo forma da almeno un decennio.

L'ambiente di Downtown viene considerato fortemente debitore nei confronti del pensiero visionario di Cage, dichiaratamente campanilista e di carattere sperimentalista, e si pone in una posizione diametralmente opposta a quella sostenuta dall'ambiente di Uptown; quest'ultimo viene infatti ritratto come post-serialista, eurocentrico e ultra-modernista. Dal punto di vista performativo, i compositori appartenenti all'ambiente di Uptown producono partiture da far eseguire ad altri - principalmente strumentisti navigati - in contesti formalizzati e tradizionali, mentre i compositori di Downtown eseguono la propria musica in realtà decisamente più informali come loft e spazi alternativi.

Con la fondazione e la successiva direzione dell'Experimental Intermedia Foundation (EIF), Niblock presenta i propri lavori ed ospita ogni tipo di compositori e performer legati all'ambiente sperimentale. Grazie all'Experimental Intermedia Foundation, Niblock, dal 1973 in poi, organizza concerti e performance all'interno del proprio loft, trasformandolo in uno spazio performativo aperto agli artisti presenti a New York.

³⁵ Citazione attribuita ad Edgard Varèse e riportata da Alvin Lucier in *Eight Lectures on Experimental Music*, Lebanon, University Press of New England, 2017, p. 8.

«I realised that composers always have difficulty finding a place where they can play their music, particularly if they needed to reproduce sound by speakers. And so I thought, maybe I should just open it up to that».³⁶



Figura 7. Peter Zummo all'Experimental Intermedia Foundation.

Nonostante la definizione di *experimental music* abbia per ogni suo esponente un significato personale e diverso da quello degli altri - usato spesso come semplice espediente concettuale per distinguere l'ambiente di Downtown da quello di Uptown -, è comunque possibile riscontrare delle caratteristiche precise all'interno della programmazione ospitata da Niblock attraverso l'EIF. La prima di queste caratteristiche è senza dubbio l'esecuzione dei propri brani condotta in prima persona dai compositori stessi, cui si è accennato sopra; un altro aspetto comune a tutte le performance è un uso massiccio di mezzi elettronici sia nei processi compositivi che in quelli esecutivi, anche da parte di compositori il cui strumento principale è acustico. Entrambe queste tendenze sono riconducibili al ribaltamento di quel complesso di inferiorità culturale vissuto dai compositori statunitensi, che si vedono negata la possibilità di proporre i propri lavori in contesti tradizionali e virano sui mezzi elettronici per raggiungere una salvifica versatilità compositiva e performativa.

«At that time, it was almost inconceivable that the Boston Symphony, for example, would ever play a piece of ours. We were dead as artists in that context. It might take you a year or more to write a symphony, you'd copy

³⁶ B. Gilmore, G. Bièvre, *Niblock - Interview*, in "Paris Transatlantic", Gennaio 2007.

out all the parts, then, if you were very lucky, an orchestra might decide to play your piece. It might be played again, and that was it. It was a dead end. We composers were in a cultural war. We were colonized by the European musical establishment».³⁷

Niblock, attraverso la fitta programmazione di eventi e performance organizzati nel suo loft, dimostra da subito con chiarezza cosa *non* sia lo sperimentalismo: egli esclude infatti lavori che siano primariamente improvvisativi, specialmente gruppi di improvvisazione libera, e quindi ogni musica associata al jazz - nonostante l'avida passione di Niblock per questo genere -, ulteriore elemento che caratterizza lo sperimentalismo dell'EIF e lo differenzia da quello di altre istituzioni simili presenti all'epoca a New York. «I never make a piece by listening to it (the combinations of tones), I never put a couple of sounds together to see what they sound like. I always make a score, the total score, before I begin dubbing tones together on tape, before I hear anything».³⁸ Descrivendo il proprio metodo di lavoro, Niblock chiarisce il perché del suo rifiuto nei confronti dell'approccio improvvisativo, dimostrando l'adesione ad un altro tipo di 'scoperta' aurale che avviene durante l'ascolto - quella cioè dei fenomeni acustici e psico-acustici -, frutto di un progetto ben definito a monte. Come espresso in maniera cristallina da Edgard Varèse nella citazione all'inizio di questo paragrafo, il carattere sperimentale di un'opera si manifesta nella fruizione di quest'ultima, la cui piena percezione è ottenibile soltanto attraverso un'attenta e accurata organizzazione del materiale.

2.2 Post-Concettualismo e Theatre of Eternal Music

*“La Monte removes the imagery of music
to get at the presence of sound.”*³⁹

Nei tardi anni '50 e nei primi anni '60 molti giovani artisti si avvicinano alla rilettura compiuta da Cage nei confronti del paradigma modernista di *un suono e tutto il suono* - nello specifico, l'imperativo di *ascoltare un suono in quanto tale*, l'idea che tutti i suoni possano essere musica, e il pensare ai suoni in relazione alle loro *dimensioni*. Cage struttura diversi lavori con l'obiettivo

³⁷ A. Lucier, *Music 109*, Lebanon, University Press of New England, 2012, p. 161.

³⁸ P. Niblock, Y. Etienne (a cura di), *Phill Niblock: Working Title*, Digione, Les presses du réel, 2013, p. 314.

³⁹ A. Lucier, *Music 109*, *op. cit.*, p. p. 140.

di superare le limitanti relazioni musicali convenzionali, ma poiché ogni suono è quasi sempre un agglomerato di vari altri suoni, diviene comunque spesso possibile riscontrare numerose relazioni interne durante l'ascolto. Gli artisti appartenenti al Theatre of Eternal Music, isolando ancora più radicalmente la materia sonora e cercando di penetrarne la superficie, portano il concetto dell'ascoltare il suono in quanto tale ad un livello successivo, quello dell'ascoltare all'*interno* del suono stesso.

Durante le lezioni di composizione sperimentale tenute alla New School di New York, Cage utilizza la categoria delle dimensioni del suono per discuterne i valori parametrici, sia nel caso che essi esistano come termini musicali (multipli di *pianissimo* e *fortissimo*), che come termini acustici (soglia dell'inudibile e soglia del dolore). Per Dick Higgins - uno dei suoi studenti dell'epoca -, Cage non sta portando la sua stessa lezione fino in fondo, dimostrando una propensione operativa per la categoria dei suoni inudibili: «It was in the air in the late 1950s to consider the balances of sounds. The small sounds that John Cage tended to favor didn't seem complete to a lot of people. Many of us wanted sounds to have a real physicality that sometimes couldn't be perceived in the small sounds, as well as the larger ones».⁴⁰

La fisicalità di cui parla Higgins, appartenente ai suoni che si trovano all'estremo opposto rispetto alla soglia dell'inudibile, può essere compresa in diversi modi: come la creazione di uno spazio acustico palpabilmente saturato; come l'esperienza dell'intensità delle vibrazioni all'interno del corpo umano generate dai fenomeni acustici; come l'inattesa esperienza corporale del suono che completa l'esperienza di ascolto compiuta col solo ausilio delle orecchie. Tutti elementi, questi, legati fortemente alla produzione - e in generale al pensiero musicale - di Niblock.

Due soluzioni possibili alla questione sollevata da Higgins vengono adottate da La Monte Young e Tony Conrad, attraverso l'amplificazione del suono e il prolungamento estremo della durata di quest'ultimo. Per Tony Conrad, artista, filmmaker, musicista e membro fondatore del Theatre of Eternal Music insieme a La Monte Young, l'amplificazione rappresenta un espediente tangibile per ascoltare gli aspetti più sottili del suono: Conrad e Young, come Niblock, conferiscono al suono una presenza imponente con l'obiettivo di esplorarne la natura più impalpabile e fuggevole. Conrad descrive così la sua esperienza: «I spent all my playing time working on the

⁴⁰ D. Higgins, D. Kahn (a cura di), *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999, p. 227.

inner subtleties of the combination tones, the harmonics, the fundamentals, and their beats - as microscopic changes in bow pressure, finger placement and pressure, etc., would cause shifts in the sound».⁴¹



Figura 8. *Classe di John Cage alla New School.*

La differenza di questo approccio nei confronti dell'amplificazione rispetto a quello adottato da Cage sta proprio nel fatto che, mentre quest'ultimo amplifica i suoni inudibili per manifestarne l'esistenza indipendentemente dalla loro intensità dinamica, Conrad e Young fanno uso dell'amplificazione come mezzo per esplorare il contenuto del suono e immergersi nel suo ambiente. In questa maniera viene stabilito un terreno comune di ascolto sia

⁴¹ T. Conrad, *Four Violins (1964) [sleeve notes]*, Milwaukee, Table of Elements, 1996.

per i musicisti che per il pubblico; un primo stadio di decentralizzazione spaziale portata avanti poi da Niblock.



Figura 9. Da sinistra: Tony Conrad, La Monte Young, Marian Zazeela, John Cale.

I brani appartenenti al primo periodo compositivo di La Monte Young, come ad esempio *Composition 1960 #7* - che richiede agli esecutori di mantenere un SI e un FA# per un arco temporale indefinito -, oppure *X for Henry Flynt* - in cui un suono forte in dinamica viene ripetuto ostinatamente ogni uno o due secondi anch'esso per un numero non specificato di volte -, assoggettano la materia sonora alla dimensione temporale, cercando di portare il suono al di fuori del tempo mantenendolo fermo all'interno di esso, così che le complessità acustiche possano essere percepite. John Cage riconosce questo intento, e lo descrive facendo leva proprio sull'aspetto esperienziale e percettivo che ne rappresenta il 'fine' ultimo: «La Monte Young is doing something quite different from what I am doing, and it strikes me as being very important. He is able either through the repetition of a single sound or through the continued performance of a single sound for a period like twenty minutes, to bring it about that after, say, five minutes I discover that what I have all along been thinking was the same thing is not the same thing after

all, but full of variety. I find his work remarkable almost in the same sense that the change in experience of seeing is when you look through a microscope».⁴²

Cage, scegliendo la metafora di un 'microscopio aurale' che aumenta le potenzialità sensoriali durante l'ascolto, evidenzia anche l'aspetto apparentemente paradossale di questo approccio: attraverso tecniche marcatamente riduzioniste sia nel contenuto che nell'organizzazione strutturale dei materiali, si giunge in realtà ad un'espansione del contenuto sonico percepibile.

Ciò che diviene presto evidente è che *un suono* è in realtà *molti suoni*, risultanti da vicissitudini acustiche e psico-acustiche, che generano variazioni e modulazioni del tempo e nel tempo evolvendo la propria organizzazione interna, spesso più ricca di qualsiasi struttura musicale pre-configurata attraverso la quale essi possano essere diretti. Qualsiasi suono, una volta che gli venga dato il tempo per essere ascoltato, diventa plurale.

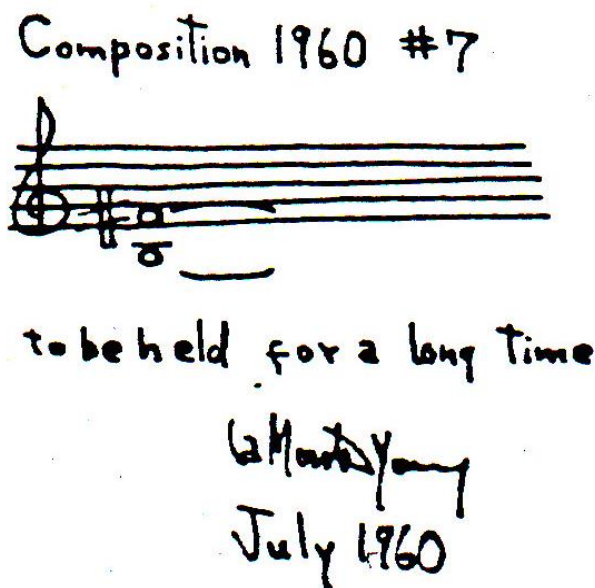


Figura 10. Partitura di Composition 1960 #7 (1960).

⁴² J. Cage, R. Reynolds (a cura di), *Interview with John Cage*, New York, Henmar Press, 1962, p. 46.

2.3 Influenza di Feldman

L'interesse da parte di Niblock per una musica priva di ritmo e andamento melodico, caratterizzata da lunghi suoni strumentali sostenuti e da sottili variazioni microtonali, si realizza pienamente grazie ad una serie di concerti organizzati da Max Polikoff - violinista e curatore di eventi artistici - dal titolo *Music in Our Time*. Il lavoro che nello specifico colpisce l'ancora embrionale identità compositiva di Niblock fa parte di un insieme di brani raggruppati sotto il nome di *Durations*, scritti da Morton Feldman e accomunati dalla presenza di tessiture strumentali dilatate nel tempo, a generare un senso di rarefazione aurale dovuta alla quasi totale assenza di scansione ritmica interna. «[...] there was a series by Max Polikoff who was a violinist and a curator, who produced these things at the 92nd Street Y. There was quite an amazing variety of stuff. He did a Feldman piece on one series – it was the time of *Durations*, so 61. And they did one of those pieces for ensemble. It was an incredible revelation, that you could have a piece without rhythm and melody, and these long tones. It really was in a way a permission to do music in a similar kind of way. I could work with that idea. Then I was very interested in the microtonal stuff.»⁴³

Come Niblock, anche Feldman si avvicina alla creazione di un nuovo brano organizzando come prima cosa il materiale di partenza: l'orchestrazione, intesa come scelta timbrica e di registro, risulta essere più importante della scelta delle singole altezze. In un'intervista con Tom Johnson, Feldman descrive così il proprio processo compositivo: «when one knows exactly the sound he wants, there are only a few notes in any instrument that will suffice. Choosing actual pitches then becomes almost like editing, filling in detail, finishing things off».⁴⁴

Le sue parole ricordano in maniera evidente il criterio con cui Niblock sceglie le note 'migliori' di uno strumento in base alle qualità timbriche di quest'ultimo, procedendo poi con scelte intuitive sulla loro disposizione ricercandone un risultato percettivo coinvolgente. Ciò che lo differenzia da Feldman sta nell'evitare l'accurata scrittura notazionale per ogni passaggio tipica di quest'ultimo: Niblock deriva le proprie altezze dallo spettro più ampio possibile, rifiutando ogni tipo di temperamento, intonazione giusta o sistema microtonale predeterminato. Non è più l'emancipazione dalla tradizione europea ad essere l'elemento centrale - come nel caso dello sperimentalismo -, quanto una completa liberazione del pensiero da sistemi e

⁴³ B. Gilmore, G. Bièvre, *op. cit.*

⁴⁴ P. Niblock, Y. Etienne (a cura di), *op. cit.*, p. 128.

tecniche astratte indipendenti dalla percezione dei fenomeni acustici e psico-acustici.

Sia Niblock che Feldman si concentrano sull'utilizzo di tessiture tonali che coinvolgano l'ascoltatore, evocando armonie senza alcuna funzionalità convenzionale e generando un perfetto equilibrio tra la suggestione del movimento e l'apparente stasi totale. Negli ambienti di ascolto resi dinamicamente saturi da Niblock, la massa sonora spesso si muove inaspettatamente, ricordando una sorta di movimento geologico, uno 'slittamento' sonico invece che tettonico. L'uso da parte di Feldman di dinamiche quasi impercettibili genera tessiture altrettanto misteriose e imprevedibili; il tentativo da parte dell'esecutore di seguire dinamiche come *pppp* prive di attacco udibile, causa 'imperfezioni' che conferiscono alla sua musica una fragilità percettiva evidente - una sorta di visione complementare rispetto all'approccio imponente di Niblock.

L'eredità critica di questo periodo storico è riscontrabile nella totalità della produzione niblockiana, così come la molteplicità di influenze provenienti da ogni campo che lo portano ad avere una visione dell'arte in cui ogni elemento è interconnesso e interdipendente. È all'interno di questo contesto culturale che Niblock sviluppa la propria identità artistica, passando dalla produzione fotografica a quella da filmmaker a quella compositiva, giungendo infine a quella da artista intermediale.

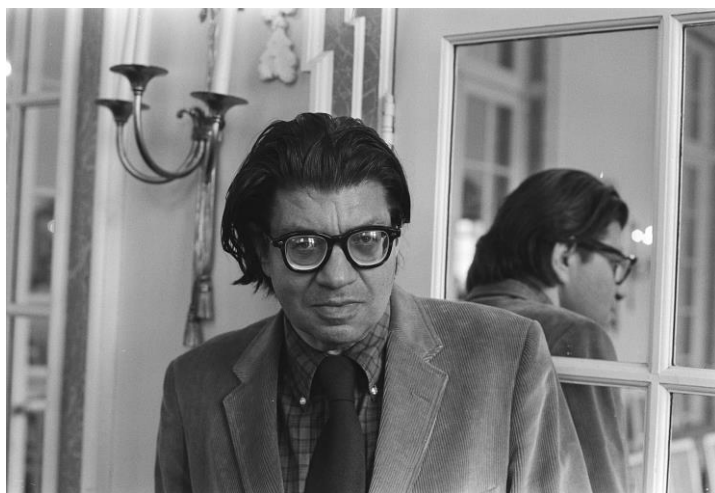


Figura 11. Morton Feldman.

3. Arte Intermediale

*The sound seemed almost visible: fog banks of low-end difference tones swirling around my ankles, splinters of glittering high harmonics clustered in the corner.*⁴⁵

Niblock viene coinvolto nel mondo dell'arte come un visitatore, diventando successivamente fotografo - e poi filmmaker - delle produzioni teatrali sperimentali di New York durante gli anni '60. Uno dei suoi primi cortometraggi rappresenta la documentazione sperimentale di una performance per percussioni di Max Neuhaus, dal titolo *Max* (1967). Dopo alcuni lavori più marcatamente 'documentaristici', Niblock passa alla creazione di ambienti immersivi in cui unisce il proprio materiale visivo - fotografico e filmico - a performance di danza curate dalla ballerina Ann Danoff e dalla coreografa Elaine Summers; il primo di questi lavori viene presentato alla Judson Memorial Church nel 1968, e coincide con la prima composizione musicale di Niblock, nata espressamente per questo contesto performativo.

«I started in film working with a choreographer and filmmaker herself - Elaine Summers. I was immediately involved in the Judson Dance Theatre at Judson Church. So I was around a lot of dancers, and there was an intense period when I was shooting film of a lot of different dancers».⁴⁶

Dal 1968 al 1972, Niblock presenta quattro progetti intermediali distinti all'interno di vari contesti artistici newyorkesi, intitolati *Environment I, II, III, e IV*. Ognuno di questi lavori incorpora una combinazione differente di proiezioni su schermi multipli, danza, proiezioni fotografiche su diapositive a colori 35mm, e musica originale. All'interno di queste presentazioni, Niblock devia costantemente le relazioni, interazioni, e gerarchie interne tra forme d'arte discrete, manifestando l'intento di rendere le funzioni di questi media differenti quanto più flessibili, instabili e strutturalmente aperte.

A partire da queste prime esperienze in ambito intermediale, Niblock prosegue la sua ricerca visiva delineando le fondamenta di una prolifica pratica cinematografica indipendente, senza precedenti concettuali,

⁴⁵ S. Stenger, Y. Etienne (a cura di), *Phill Niblock: Working Title*, Digione, Les presses du réel, 2013, p. 301.

⁴⁶ F. J. Oteri, *Phill Niblock: Connecting the Dots [interview with Niblock]*, in "New Music Box", Dicembre 2010.

intenzionalmente lontana tanto dal cinema sperimentale quanto dalle ideologie ortodosse del cinema documentaristico. La sua filmografia include più di quaranta ore di materiale - diviso tra film su pellicola 16mm e video in digitale -, girato in massima parte in luoghi remoti del mondo 'non-occidentalizzato', da Lesotho a Chengdu.

Sin dai primi anni '70 tutti i suoi lavori visivi mostrano una duplice uniformità sia nel 'contenuto' delle immagini che nelle tecniche impiegate, attraverso lunghe riprese di tessiture organiche derivanti prima dal mondo naturalistico - rappresentato nei quattro *Environments* - e poi dal movimento del corpo umano. In un arco temporale che va dal 1973 al 1991, infatti, Niblock traversa il globo esplorando una serie di comunità nel Sud-Est Asiatico, in Sud America, nell'Europa dell'Est e in Africa, fissando l'obiettivo su un'immensa varietà di lavori manuali e rendendo il movimento generato da questi ultimi il soggetto centrale del capitolo più prolifico della sua carriera da filmmaker.



Figura 12. *Presentazione di un Environment.*

3.1 Movement

Quest'opera di impostazione anti-narrativa, conosciuta con il nome anch'esso descrittivo di *The Movement of People Working*, è tanto stilisticamente singolare quanto voluminosa: la produzione visiva di Niblock esclude infatti quasi integralmente tecniche di montaggio e di manipolazione post-fotografica con l'obiettivo di situare la propria pratica osservativa all'interno di uno spazio disadorno di semplicità rappresentativa. Niblock stesso suggerisce che il suo lavoro in campo visivo mette in discussione l'effetto ritmico - in senso strutturale - che è generalmente associato al cinema: «I'm not interested in montage. I'm not interested in editing. The idea is to get rid of editing. My theory is that with shots over 10 seconds, you lose track of any sort of rhythmic thing from cutting».⁴⁷



Figura 13. Immagine tratta da *The Movement of People Working*.

⁴⁷ P. Niblock, Y. Etienne (a cura di), *op. cit.*, p. 427.

Niblock teorizza che riprese di durata superiore a dieci secondi, montate insieme all'interno di un film, perdano la capacità di generare un'esperienza percettiva scandita da elementi ritmici dal punto di vista strutturale. Applicando questo schema operativo, Niblock monta film caratterizzati da un principio formale cristallino; film che possiedono un'evidente macroforma, con una 'cellula tematica' che si rigenera costantemente all'interno di ogni sequenza. In questa maniera ogni fotogramma può essere considerato come momento di arrivo o punto iniziale, così che un fruitore possa 'entrare' o 'uscire' dal film in qualsiasi momento senza guadagnare o perdere contenuto informativo. In questo senso, il pubblico non guarda né un film narrativo (comune al mondo cinematografico convenzionale) né un loop (comune al mondo delle video installazioni).



Figura 14. Immagini tratte da *The Movement of People Working*.

Come conseguenza delle lunghe e consistenti riprese, il materiale filmico di Niblock raggiunge senza dubbio un proprio carattere di temporalità. Come suggerito sopra, quest'enfasi sul movimento genera un'esperienza cinematografica non-narrativa che è marcatamente dissimile dal lavoro dell'avanguardia sperimentale, almeno in termini di montaggio: anche se i suoi film compromettono intenzionalmente la pulsazione tipica di un rapido montaggio in sequenza, riescono comunque ad assicurarsi una propria qualità ritmica - proprio come nel caso del materiale sonoro -, derivante in questo caso dalla ripetitività ossessiva delle attività mostrate.

La serie presenta in maniera trasparente i lavori manuali che si susseguono senza alcun tipo di voce narrante, momenti esplicativi, o elementi testuali. Niblock non documenta i processi produttivi per poi mostrarne il risultato finale, né situa queste attività in alcun tipo di contesto sociale. Dal punto di vista estetico, la totalità della serie *Movement* è incredibilmente rigida e ordinata nella sua struttura concettuale globale, che si fonda su un numero di restrizioni artistiche e regole procedurali.

«[...] Whereas in the film I'm also stripping out a lot of the typical structure of the film. The shots are all quite long so that there's no cutting, editing time imposed, no montage, and there are relatively few sequences – it mostly goes from one shot to another – completely different place or different activity etc. so I've really cut much of the normal structure of film out».⁴⁸

All'interno di questa collezione di lavori - che include circa trenta ore di girato - Niblock non applica quasi nessun editing in fase di post-produzione: egli è primariamente interessato alle qualità visuali e tessiturali delle immagini, e non ad eventuali relazioni che possano essere generate attraverso il montaggio. La maggior parte delle immagini è stata mantenuta quasi integralmente nell'ordine cronologico originale corrispondente ai diversi viaggi di Niblock, così che ogni film rappresenta un documento sequenziale della sua attività come testimone itinerante della rappresentazione visuale del lavoro umano.



Figura 15. Immagine tratta da *The Movement of People Working*.

⁴⁸ J. Saunders, *Phill Niblock*, in "The Ashgate Research Companion to Experimental Music", Farnham, Ashgate, 2009, p. 322.

Niblock conserva ogni ripresa largamente completa, tagliando solo la primissima e ultimissima parte di ogni sequenza; le scene sono tutte di durata comparabile; la maggior parte delle riprese consiste in primi piani in cui viene quasi del tutto annullato qualsiasi movimento di camera. Qualunque sia il medium prescelto, Niblock esprime una sensibilità artistica di riduzione, equilibrio, e precisione.

Ognuna delle azioni mostrate viene ripetuta ossessivamente; viene quindi a crearsi un forte senso di sistematicità e regolarità relativo ai processi di lavoro che si susseguono all'interno dei film. In questo dettaglio strutturale è possibile rintracciare un'analogia visiva con la severità formale dei lavori musicali di Niblock: evitando anche in questo caso sviluppi drammatici o variazioni improvvise, il materiale può essere descritto come strutturalmente isomorfo.

3.2 Decorrelazione Intermediale

Niblock non fa corrispondere la musica ad un simultaneo materiale visivo, né modifica il materiale sonoro per adattarlo in alcuna maniera alle immagini. Quando presenta i suoi film e la sua musica nell'ambiente intermediale da lui organizzato, viene a crearsi un marcato elemento di casualità che interviene nella corrispondenza - o nella falsa percezione della corrispondenza - tra le due diverse forme mediali. È quindi inevitabile che all'interno della disposizione di schermi multipli e sorgenti sonore dislocate nello spazio sorgano combinazioni imprevedute; inclusa, ad esempio, una somiglianza visiva tra oggetti su due schermi opposti oppure un cambiamento tessiturale nel suono che appare sincronizzato ad una transizione visiva nel film, come se ci fosse una sorta di sovrapposizione pre-configurata di suono ed immagine.

Tuttavia, non vi è alcuna coordinazione volontaria tra il film e il suono - entrambi pre-registrati separatamente - durante la presentazione di un suo lavoro. Al contrario, il suo intento è quello di espandere questi singoli contenuti 'enigmatici' verso l'esterno, nel registro dell'esperimento percettivo in cui il pubblico diventa coinvolto in una forma non prescrittiva di partecipazione fenomenologica in cui il suono e l'immagine mantengono le apparentemente paradossali relazioni di simultaneità e indipendenza. Niblock così descrive gli obiettivi 'filosofici' dietro alla scelta di questa insolita strategia espositiva: «[...] normally in a concert I show at least two or three simultaneously if I can. I hate to show one, because then you're looking at, really, a documentary. It is when you seen two or three films

projected simultaneously, then you have to make choices. And you have to make choices with the music too, then it becomes interesting».⁴⁹

Niblock non presenta i propri lavori intermediali in contesti spaziali convenzionali; al contrario sceglie di incoraggiare una diversa tipologia di fruizione decentralizzata, multi-planare, disponendo e proiettando i suoi film su schermi multipli di varia grandezza distribuiti all'interno dello spazio performativo, disposti in modo tale che risulti impossibile guardarli tutti simultaneamente. Egli presenta un'esperienza percettiva in cui i due campi sensoriali di suono ed immagine si sovrappongono nel tempo e nello spazio senza alcuna coordinazione esplicita.

3.3 Conseguenzialità percettiva

*His music works so perfectly with the films and videos because all the rhythms of life captured and implied visually are present aurally in his music.*⁵⁰

Il confronto tra la produzione visiva di Niblock e la sua austera, 'minimalista' produzione musicale è inevitabile: è infatti possibile riscontrare chiare ed evidenti correlazioni tra le strategie estetiche dei suoi lavori sonori e quelle dei lavori filmici. In entrambi i casi, il fulcro del suo approccio è un rapporto disciplinato e 'crudo' con le condizioni elementali dell'esperienza sensoriale; l'arte intermediale di Niblock si concretizza in un incontro tra il rigore concettuale e la semplicità rappresentativa che ne offusca l'interpretazione.

Il fatto che Niblock si interessi prettamente all'aspetto percettivo del suo lavoro lo porta, in maniera naturale e spontanea, a combinare la propria arte visiva a quella musicale in un legame senza soluzione di continuità. La percezione riguarda i sensi, e i sensi - come nel caso dei fenomeni fisici legati al suono - non possiedono delimitazioni culturali interne ed intrinseche. Come sottolineato da Meredith Monk, il concetto di inclusività nei confronti dei differenti materiali artistici diventa la base filosofica con cui costruire un'arte intermediale incentrata sulla percezione: «[...] These elements are all part of perception, that, as human beings, we have an incredible, rich perceptual palette that includes all the sense, thought, feeling - everything and anything. And so, to be able to attest to the richness of human beings as performers and audience members is something, to me, very affirmative and reflective of the

⁴⁹ P. Niblock, Y. Etienne (a cura di), *op. cit.*, p. 435.

⁵⁰ A. Stidfole, Y. Etienne (a cura di), *op. cit.*, p. 491.

complexity of life. Early on, I realized that this inclusiveness as a philosophical basis for making work was something that was very essential».⁵¹



Figura 16. *Disposizione multi-planare degli schermi adottata da Niblock.*

L'opera intermediale di Niblock è una manifesta combinazione di audio e video, resi inscindibili dalla reciprocità e compenetrazione delle 'regole' - o per meglio dire dei metodi procedurali - con cui questi due aspetti vengono trattati.

⁵¹ M. Monk, A. Lucier (a cura di), *Eight Lectures on Experimental Music*, Lebanon, University Press of New England, 2017, p. 221.



Figura 17. Performance di On Behalf of Nature (2016) di Meredith Monk.

Descrivendo proprio il lavoro di Meredith Monk - artista visionaria da sempre immersa nella ricerca di nuove combinazioni tra musica e movimento -, Alvin Lucier sintetizza quella che secondo lui è la distinzione principale tra multimedialità e intermedialità, cogliendo al contempo il metodo creativo di Niblock nella sua similarità d'approccio con quello adottato da John Cage e Merce Cunningham all'interno delle loro frequenti collaborazioni: «Merce Cunningham and John Cage would keep dance, music, and decor completely separate. With Meredith's work, it seemed that parts of the work that belonged to one art were being composed with the rules and principles of another».⁵²

Il metodo operativo adottato da Niblock per combinare il suono alle immagini dimostra infatti la chiara influenza del John Cage compositore e del Merce Cunningham coreografo: insieme organizzano performance multimediali che celebrano la totale indipendenza delle loro rispettive modalità artistiche, nonostante esse vengano presentate simultaneamente e nello stesso spazio performativo, proprio come nel caso della decorrelazione contenutistica scelta da Niblock. L'elemento che permette a Niblock di trasformare la multimedialità di Cage/Cunningham nella sua visione di

⁵² A. Lucier, *Eight Lectures on Experimental Music*, op. cit., p. 214.

intermedialità sta appunto nel principio organizzativo - comune ad entrambe le forme d'arte da lui prescelte - con cui produce il materiale.



Figura 18. Merce Cunningham e John Cage.

Come esposto in precedenza, il metodo operativo adottato da Niblock è totalmente indirizzato all'aspetto percettivo, ed è infatti in quest'ambito esperienziale che si ritrovano somiglianze tangibili tra i materiali intermediali. Ciò che la musica ha in comune con l'approccio filmico di Niblock è che nonostante essa cambi costantemente, sia ad un livello microscopico prodotto dall'interferenza tra i diversi microtoni sia ad un livello strutturale globale rappresentato dalla sequenza delle frequenze, essa dà l'impressione di essere un *continuum* senza tempo, eterno. Il modo in cui la musica cambia è di secondaria importanza rispetto alla sua mera esistenza, trattandosi di musica - Niblock raccomanda sempre un alto volume di riproduzione - che possiede un monumentale senso di presenza.

Come nei suoi film, il cambiamento è molto graduale, e la musica diventa un ambiente puramente immersivo privo di una direzione teleologica e narrativa. Fruire appieno di un'opera intermediale di Niblock richiede una trasformazione radicale del proprio approccio percettivo; bisogna immergersi, esperire la materia ad un livello intuitivo diretto, permettere

alla propria attenzione di vagare e seguire gli andamenti sottili all'interno della densità complessiva.

Ancora una volta Niblock adotta le 'regole' di un'arte per applicarle ad un'altra, attraverso la decisione di sostituire la danza con proiezioni su schermi multipli, raggiungendo una simultaneità dell'esperienza visiva fino a quel momento prerogativa delle performance dal vivo, unita alla flessibilità temporale e spaziale intrinseca all'opera filmica. Dopo i primi lavori ispirati alla multimedialità 'storica' statunitense, Niblock giunge ad una soluzione personale che gli permette compenetrazioni ancora più profonde rispetto a quelle ricercate - ad esempio - da Meredith Monk con la sua produzione intermediale: «How does the eye balance out the ear? How do these things work together? I like to work in film from time to time because of the flexibility of time and space that you cannot achieve in a live performance. You can really fly from one place to another, or you imply simultaneous time by intercutting. Actually, in live performance you can literally have simultaneous events, and that is something you can't do in film unless you divide the screen into parts».⁵³

Il materiale sonoro e quello visivo sono accomunati dagli stessi principi organizzativi, ma è con le regole della danza - e delle performance dal vivo in generale - che viene articolata l'esperienza percettiva voluta da Niblock.

Un ulteriore elemento riscontrabile nella produzione niblockiana che indica il passaggio dalla filosofia multimediale a quella intermediale è rappresentato dalla stretta dipendenza del materiale dal contesto ambientale in cui l'opera viene proposta: un'opera multimediale può essere ricostruita in qualsiasi ambiente e con qualsiasi disposizione, l'importante è che mantenga la relazioni interne tra i materiali; l'opera intermediale invece utilizza lo spazio di allestimento come ulteriore collante tra i materiali, la cui piena manifestazione ed espressione può avvenire soltanto seguendo determinate condizioni spaziali. Un lavoro intermediale, pertanto, tende a manifestare una qualità immersiva, installativa, fondata sulla possibilità di 'ricostruire' lo spazio architettonico per adeguarlo alle caratteristiche uniche dell'opera.

Una volta che il suono e le immagini avranno subito il processo riduzionista tipico di Niblock, al fruitore rimarrà soltanto da esplorare le più diverse modalità di spazialità, divenuto elemento centrale e connettivo. Per quanto riguarda lo spazio visuale, la decisione da compiere per il fruitore - se cioè lasciare l'alternanza fra i piani simultanei a se stessa oppure adottare una visione appercettiva puramente 'pittorica' delle immagini - troverà la sua corrispondenza aurale nel modo in cui lo spazio uditivo viene percepito e

⁵³ M. Monk, A. Lucier (a cura di), *op. cit.*, p. 224.

accettato: i piani paralleli che danno risalto al movimento che sembra essere prodotto all'infinito, e la totalizzante presenza fisica del suono.

3.4 *Espressività Naturale*

Niblock attribuisce la nascita della sua tecnica compositiva alla combinazione di due esperienze personali: la prima è stata discussa nel secondo capitolo e riguarda la scoperta della musica di Morton Feldman e il conseguente sviluppo di un proprio linguaggio musicale finalizzato alla produzione di incastri microtonali; la seconda al contrario è dichiaratamente percettiva, ed è legata alla manifestazione dei fenomeni acustici e psico-acustici all'interno di quella realtà fisica, tangibile ed impersonale, che ne condiziona da allora in avanti il pensiero compositivo. Come egli stesso racconta: «In the mid-1960s, I was riding a two stroke, Yamaha motorcycle up a long mountain slope in the Carolinas, stuck behind a diesel engine truck. Both of our throttles were very open, overcoming the force of gravity. Soon, the revolutions of our respective engines came to a nearly harmonic coincidence, but not quite. The strong physical presence of the beats resulting from the two engines running at slightly different frequencies put me in such a trance that I nearly rode off the side of the mountain».⁵⁴

Come nel caso di La Monte Young - ispirato da bordoni di matrice industriale generati da macchinari lontani -, Niblock trae energia creativa da un contesto spontaneo ed imprevedibile che ne modella il metodo procedurale ed organizzativo nei confronti del materiale. La volontà di ricreare un contesto di fruizione come quello descritto sopra si traduce infatti in un paradigma operativo non-narrativo, decentralizzato e contemplativo, caratterizzato da un tipo di espressività diversa, 'naturale'.

Niblock si concentra sulla percezione del materiale e sul processo finalizzato a rendere questa percezione il più manifesta ed intensa possibile. Non è quindi nella ricerca di un'espressività personale e individuale da parte dell'artista che si concretizza il suo operato; esso è al contrario finalizzato al dirigere l'attenzione del fruitore verso l'espressività intrinseca al materiale stesso, sia esso sonoro o visivo.

⁵⁴ P. Niblock, *SMs review of Touch Food*, Londra, Touch, 2004.

«This music is the statement I set out to make. It is not to lead somewhere else. This is it. This is the thing. This is all you get, it is not a matter of developing into something else».⁵⁵

Rendendo la sua produzione ‘oggettiva’ e osservativa, Niblock giunge ad un risultato apparentemente paradossale: attraverso le condizioni spaziali imposte tanto dalla qualità architettonica della massa sonora quanto dalla disposizione multi-planare della componente visiva, ogni fruitore vive un’esperienza percettiva personale e soggettiva, di cui l’elemento espressivo ne rappresenta la conseguenza diretta. Si tratta quindi di un’espressività attiva, sviluppata dal fruitore stesso e naturale nella sua gestazione; in netto contrasto con un’espressività passiva, imposta dal compositore/filmmaker e quindi artificiosa.



Figura 19. *Rapporto tra il fruitore e l’opera.*

Proprio in opposizione all’elemento ‘artificioso’ da lui individuato nel metodo compositivo/cinematografico tradizionale, Niblock abbandona l’ambiente intermediale costituito dalla sua musica e dalle performance di danza dal vivo, scegliendo di sostituire queste ultime con le proiezioni - su schermi multipli - dei suoi lavori da filmmaker. Questa decisione è da attribuire all’attenzione posta nei confronti delle proprietà fisiche del

⁵⁵ P. Niblock, Y. Etienne, *op. cit.*, p. 97.

movimento tessiturale - sia esso visivo o uditivo -, in quanto rappresentazione della natura unificante della ripetizione.

«In the late 1960s and the early 1970s, in trying to create an environment, I had worked some with dancers performing live, with multiple images, but it became more difficult for me to work with the artifice of dance. Yet, I wanted to work with human movement. So I had this idea of filming people working. The repetition of their movement becomes the focus, not so much what they are doing, the task».⁵⁶



Figura 20. Immagine tratta da *The Movement of People Working*.

Il movimento - inteso come cambiamento all'interno di una tessitura - non è quindi portatore di un significato derivante dalla sua relativa gestualità espressiva, elemento che porta Niblock alla scelta del lavoro manuale come soggetto che sostituisce l'elemento artificioso della danza; ma il movimento tessiturale non possiede neanche un andamento teleologico finalizzato ad uno scopo, di conseguenza viene elaborata una tecnica di montaggio che impedisce al fruitore di visualizzare il prodotto finale di uno specifico lavoro.

La maggior parte dei filmmakers coordinano le tracce visive e sonore dei loro lavori per generare effetti emozionali motivati ed intenzionali. Per essere più specifici, sia il cinema commerciale che quello non-narrativo (come i

⁵⁶ Ivi, p. 122.

documentari) utilizzano la sottolineatura musicale per intensificare l'emozione attraverso un'ulteriore enfattizzazione della già ovvia identificazione simbolica, drammatica, e affettiva che i loro andamenti narrativi incoraggiano. Un approccio musicale del genere richiede ai suoi spettatori/ascoltatori di provare effetti specifici in momenti temporalmente pre-determinati. Lo stesso Niblock spiega: «I've always been interested in the opposite of film which makes you cry at the appropriate time. Anti-narrative, anti-Hollywood».⁵⁷

La mancanza di forma e l'assenza di strutture convenzionali nelle composizioni musicali di Niblock indeboliscono la progressione narrativa lineare. La qualità tessiturale della sua musica mette in discussione il postulato di Henri Bergson secondo cui «[...] we already have less difficulty in perceiving movement and change as independent realities if we appeal to the sense of hearing. Let us listen to a melody, allowing ourselves to be lulled by it: down not have the clear perception of a movement which is not attached to a mobile, of a change without anything changing? our auditory perception has acquired the habit of absorbing visual images».⁵⁸

La negazione della melodia, armonia e struttura ritmica nella musica di Niblock invita ad una comprensione differente del movimento: con l'andamento lineare delle strutture musicali convenzionali sostituito dalla presenza di masse apparentemente statiche composte da onde sonore armonicamente ricche e microtonalmente cangianti, la percezione del movimento diventa un'esperienza cognitiva sinestetica piuttosto che un'idealizzazione astratta del 'movimento interiore' come indicato da Bergson. La musica di Niblock sembra viaggiare verticalmente verso l'alto e verso l'esterno fornendo un carattere diverso di cambiamento, in marcato contrasto con il movimento 'orizzontale' di Bergson.

Una componente fondamentale per la metodologia di Niblock è il suo veemente rifiuto di interpretare la propria arte; questa posizione di reticenza trova le sue radici nelle strategie sviluppate dai movimenti dell'Espressionismo Astratto e della Minimal Art con il fine di sovvertire i dogmi culturali dominanti e omologanti dell'epoca. Nonostante i film di Niblock condividano qualcosa di importante con l'impostazione lirica di questi movimenti artistici - in quanto lavori fondati sull'incontro con la bellezza astratta dei fenomeni naturali -, essi si sono sviluppati su un'asse

⁵⁷ Ivi, p. 433.

⁵⁸ H. Bergson, *The Creative Mind : An Introduction to Metaphysics*, New York, Philosophical Library, 1946, p. 259.

estetica che non è allineata allo stile espressivo del cinema d'avanguardia americano.

Come nel caso della sua produzione musicale, i lavori visivi di Niblock ostacolano l'impressione che essi siano il frutto di un'autorità creativa deliberata ed attiva che compie decisioni artistiche momento per momento. La presenza di Niblock risuona attraverso il lavoro in una maniera diversa, generando cioè un campo rappresentativo che è meditativo invece che gesturale. A questo riguardo, il suo lavoro differisce significativamente da quello di molti altri artisti intermediali del periodo la cui principale fonte di ispirazione, come Allan Kaprow sottolinea in *The Legacy of Jackson Pollock*, è rappresentata dal gesto della pennellata dell'espressionista astratto: «Pollock could truthfully say, that he was 'in' the work».⁵⁹

Quest'assenza del gesto, di un'imposizione espressiva da parte dell'autore sul materiale, non rappresenta una semplice presa di posizione da parte di Niblock: ogni sua scelta è finalizzata al miglioramento dell'esperienza percettiva, articolata dagli impulsi sensoriali derivanti dal simultaneo ascolto del suono e concentrazione sull'immagine. Non è un caso che gli schermi siano multipli, e che su ognuno di essi venga proiettato del materiale diverso ma accomunato dalla stessa natura contemplativa e al contempo trasformativa, proprio come accade nel suono. Come suggerito dalla critica e pensatrice newyorkese Susan Sontag: «All great art induces contemplation, a dynamic contemplation. However much the reader or listener or spectator is aroused by a provisional identification of what is in the work of art with real life, his ultimate reaction - so far as he is reacting to the work as a work of art - must be detached, restful, contemplative, emotionally free, beyond indignation and approval».⁶⁰

Per esperire appieno dell'opera di Niblock è necessario quindi un bilanciamento tra il concetto di 'vicinanza', attraverso il quale si colgono i dettagli microscopici dello strato superficiale, e quello di 'distanza', inteso come distacco emotivo/espressivo sia da parte dell'artista/compositore che da parte del fruitore/ascoltatore.

«All works of art are founded on a certain distance from the lived reality which is represented. This 'distance' is, by definition, inhuman or impersonal to a certain degree; for in order to appear to us as art, the work must restrict

⁵⁹ A. Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1994, p. 4.

⁶⁰ S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, FSG, 1966, p. 59.

sentimental intervention and emotional participation, which are functions of 'closeness'». ⁶¹

Questa posizione anti-interpretativa - tanto da parte della creazione artistica che da parte della sua fruizione - permette di giungere alla dissoluzione di una terza delimitazione prettamente culturale, dopo quella relativa ai fenomeni fisici e quella relativa ai sensi: la distinzione tra 'forma' e 'contenuto', sostituita dal valore della trasparenza di un'opera d'arte: «Transparence is the highest, most liberating value in art - and in criticism - today. Transparence means experiencing the luminousness of the thing in itself, of things being what they are». ⁶²

Soltanto attraverso l'esperienza della 'cosa in sé', cioè di un'opera privata di qualsiasi rimando estraneo al contesto generato da un approccio distaccato e contemplativo durante la fruizione, diventa possibile espandere ed evolvere le proprie capacità percettive.

⁶¹ Ivi, p. 66.

⁶² Ivi, p. 31.

4. Ecologia percettiva

*What is important now is to recover our senses. We must learn to see more, to hear more, to feel more. Our task is not to find the maximum amount of content in a work of art, much less to squeeze more content out of the work than is already there. Our task is to cut back content so that we can see the thing at all.*⁶³

Per raggiungere la chiarezza percettiva del materiale sonoro frutto di quello stato di distacco espressivo di cui si è parlato nel capitolo precedente, Niblock fa costante uso di tecnologie di registrazione e riproduzione, abbracciandone con entusiasmo le innovazioni e le implementazioni realizzate durante i decenni della sua produzione.

«[...] when you hear a piece of mine, you actually hear a recording. In a concert I'm playing back a recording. [...] the pieces are constructed as sound, and as recorded material».⁶⁴

L'approccio estetico che caratterizza la produzione musicale di Niblock si mantiene sostanzialmente incontaminato durante gli anni, e anche se le attrezzature impiegate per elaborare il materiale subiscono graduali evoluzioni (indicativo in questo senso il suo passaggio dal mondo analogico a quello digitale), l'obiettivo di esplorare tessiture composte da altezze tenute - e superfici sonore risultanti - resta il punto focale del suo lavoro. Le combinazioni microtonali generate dalle articolazioni sullo strato superficiale, e a loro volta scaturite da masse armoniche dinamicamente intense e spettralmente dense, avvengono all'interno di strutture semplici e comprensibili. Ne risulta un chiaro senso di instabilità, che fornisce il livello di coinvolgimento percettivo peculiare di un criterio musicale che Niblock rende, fin da subito, unico nel suo genere.

L'elemento che accomuna Niblock all'approccio compositivo tipico della musica minimalista sta proprio nel considerare la tecnologia - ed i suoi avanzamenti - come supporto a idee solide e formate indipendentemente. È per questa ragione che spesso si riscontra una forte omogeneità all'interno della produzione appartenente a compositori associati ad un approccio minimalista: nonostante alcune delle idee di questi ultimi emergano da

⁶³ S. Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, FSG, 1966, p. 33.

⁶⁴ F. J. Oteri, *Phill Niblock: Connecting the Dots [interview with Niblock]*, in "New Music Box", Dicembre 2010.

‘suggerimenti’ di matrice tecnologica (come nel caso di *It's Gonna Rain*⁶⁵ di Steve Reich), il concetto principale si mantiene sostanzialmente divorziato dalla continua necessità di aggiornare le proprie strumentazioni per ottenere quelli che vengono percepiti come risultati musicali migliori.

Uno degli aspetti che rende maggiormente interessante la produzione musicale di Niblock è che un brano come *TENOR* (1969), per sassofono tenore, costruito attraverso sovra-registrazioni su un singolo nastro analogico, risulti incredibilmente simile - dal punto di vista percettivo - a lavori creati utilizzando software digitali multitraccia nella prima decade del ventunesimo secolo. Niblock non ha mai smesso di aver bisogno della tecnologia per generare i suoi immensi cluster microtonali, ma la tecnologia ha sempre e solo supportato il concetto, così che l'idea stessa si sia provata solida abbastanza da fronteggiare i radicali avanzamenti tecnologici avvenuti negli ultimi cinquant'anni.



Figura 21. Niblock nel suo studio/loft.

Questa indipendenza del suo pensiero artistico dai mutamenti tecnologici in continuo divenire non va intesa, come potrebbe sembrare inizialmente, come

⁶⁵ Reich ‘scopre’ per caso la graduale decorrelazione di fase dei due tape loops alla base del brano.

un rifiuto nei confronti di nuove possibilità espressive derivante da una sterile presa di posizione; al contrario, Niblock assorbe e integra il metodo scientifico su cui si fonda il mondo tecnologico e lo applica al proprio criterio compositivo fin dalle prime fasi produttive.

4.1 Materiale Strumentale ed Esplorazione Tecnologica

Nonostante il corpo delle composizioni musicali di Niblock sia quasi integralmente scevro di manipolazioni elettroniche nel senso convenzionale, l'esplorazione delle potenzialità dei mezzi analogici prima e digitali poi è alle radici della sua estetica. Come nel caso degli schermi multi-planari che risolvono la dicotomia funzionale tra un film e una performance dal vivo, Niblock adopera una tecnica che gli permette di approfondire le qualità acustiche del suono senza dover ricorrere a mezzi di generazione elettronica. Il compositore statunitense Robert Ashley, uno dei più ferventi ricercatori di un'innovazione e una reinvenzione delle convenzioni operative all'interno del contesto intermediale di fine ventesimo secolo, definisce così la produzione di Niblock: «Niblock's music is not 'electronic music' - but it is music that uses electronics in great depth. The tuning to a fixed pitch - the subtle editing of recorded sounded 'envelopes' (attack and decay) that can make the pitch thicken or seem to pulse in a regular way are electronic music techniques. I think it is Niblock's great accomplishment that he has brought the orchestra into the electronic world».⁶⁶

Niblock rappresenta un punto di incontro tra le qualità timbriche, acustiche, dinamiche ed espressive del materiale strumentale e le possibilità operative ed elaborative del mezzo tecnologico. Compositori come Alvin Lucier o La Monte Young hanno trovato nell'impiego della tecnologia come sorgente sonora una valida soluzione per esplorare le micro-variazioni istantanee del suono, così come le macro-trasformazioni su larga scala: Alvin Lucier con brani come *Music for a Long Thin Wire*, e La Monte Young con l'allestimento della *Dream House*, creano ambienti immersivi e installativi derivanti dall'uso generativo del mezzo elettronico.

⁶⁶ R. Housh, Y. Etienne (a cura di), *Phill Niblock: Working Title*, Digione, Les presses du réel, 2013, p. 453.

«One of the characteristics of electronic music is that it is steady state; once it's turned on it stays on. With wind or brass instruments, for example, you only have a certain amount of air, so there have to be short silences between sounds, to allow players to breathe. String players have to change bow every few seconds causing very short silences that are mitigated by playing legato (smoothly). And so, conventional music is made of melodic and rhythmic material that stops and starts. With electronics it is seductive and natural to let these sounds change a little bit, stay on a long time, and fill up the space». ⁶⁷



Figura 22. Performance di brani di Niblock al Centre Pompidou di Parigi.

Niblock raggiunge lo stesso risultato aurale - descritto da Lucier come inscindibile dal mezzo elettronico - in ambito strumentale, portando, per usare le parole evocative di Robert Ashley, 'l'orchestra nel mondo elettronico'. Ciò gli permette di superare le limitazioni articolative proprie degli strumenti tradizionali e di esplorarne appieno le infinite micro-variazioni soniche, ben più cangianti e imprevedibili di quelle scaturite dalla generazione di sorgenti elettroniche.

La scelta di strumenti acustici per la realizzazione dei suoi brani infonde ulteriori micro-variazioni alle proprietà fisiche del materiale: la 'grana'

⁶⁷ A. Lucier, *Music 109*, Lebanon, University Press of New England, 2012, p. 79.

sonora viene arricchita dall'imprecisione degli esecutori nel cercare di mantenere un'altezza specifica a lungo; si aggiungono così intonazioni cangianti, armonici, accenti ed altri fenomeni alla base del coinvolgimento percettivo ricercato da Niblock. Questo strato sonoro in costante cambiamento rappresenta il punto focale nella realizzazione dei suoi brani. L'impiego di sorgenti sonore acustiche si dimostra infatti determinato dalla totale accoglienza da parte di Niblock delle naturali irregolarità di intonazione e dinamica, da cui sorge una ricchezza dei pattern ritmici di battimenti, così come della generazione e combinazione di armonici, totalmente diversa da quella generata da uno strumento caratterizzato da uno 'stato stazionario', come un sintetizzatore.

Penetrare i dettagli più sottili del suono, sia nel caso si tratti di una pratica di ascolto che di una metodologia compositiva, potrebbe sembrare come entrare in uno stato di riconciliazione con il silenzio, la pace, la meditazione, con tutte quelle pratiche religiose o pseudo-religiose che vengono associate alla spiritualità; ma in realtà si tratta di un coinvolgimento con il rumore che è presente a tutti i livelli dello spettro dinamico.

Nel suo libro *Microsound*, Curtis Roads descrive i fenomeni aurali fuggevoli e transitori definendoli come 'microsuoni' onnipresenti nel mondo naturale. Alcuni di questi rappresentano ciò che Roads definisce 'intensità subsoniche', quei suoni troppo deboli per essere percepiti dall'orecchio umano come ad esempio il movimento di un bruco lungo una foglia; altri sono udibili, ma nella loro brevità come micro-eventi, le loro infinitamente sottili fluttuazioni, o il loro posizionamento alla soglia delle frequenze udibili, essi si trovano al di fuori della nozione convenzionale di altezza, tono e timbro. Essi sono differenza; la differenziazione di una voce da un'altra, o l'attivazione di uno strumento da un altro.

«One could explore the microsonic resources of any musical instrument in its momentary bursts and infrasonic flutterings [...] a study of traditional instruments from this perspective has yet to be undertaken».⁶⁸

Invece di consegnare all'ascoltatore una statica 'idea' compositiva, Niblock permette di esperire le proprie modalità percettive più di ogni altro elemento presente fisicamente nel materiale. Questo contesto esperienziale genera nel pubblico uno stato di attenzione rivolta non solo a 'cosa' stanno ascoltando ma anche e soprattutto a 'come' lo stanno facendo: si tratta di una

⁶⁸ C. Roads, *Microsound*, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 21.

prospettiva diversa, di una differente relazione tra il pubblico e la materia sonora.



Figura 23. Performance di brani di Niblock al Kraftwerk di Berlino.

Anche se ad una prima analisi potrebbero sembrare composizioni per performer e ‘nastro’, i brani di Niblock rappresentano la soluzione opposta a questo rapporto. Nella sua musica il ‘nastro’ è il prodotto finale e l’esecutore è un’aggiunta arbitraria per contesti dal vivo. Questa visione sembra ridurre l’importanza dello strumentista, ma in realtà permette a quest’ultimo di approfondire nuove e stimolanti procedure esecutive.

Il cambio di prospettiva che avviene concentrandosi sulle proprie modalità di ascolto si riflette infatti anche nell’aspetto performativo della musica di Niblock. Nonostante all’esecutore dal vivo non sembra resti molto da fare se non sottolineare le già presenti tessiture tonali all’interno di uno specifico brano, si tratta in realtà di una pratica esecutiva complessa, un virtuosismo strumentale fondato sullo svelare ulteriori fenomeni percettivi e psico-acustici nell’ascoltatore. In questa disciplina esecutiva non c’è spazio per gestualità teatrali e superflue, e tantomeno per involontarie imprecisioni di intonazione: le uniche imprecisioni accettate sono quelle che si realizzano naturalmente

all'interno di un range frequenziale decisamente ridotto e quindi arduo da rispettare.

«Performing these musics is also an enlightening experience, as it gives the performer at most three notes to work with within an awe-inspiring sound mass. This leaves no room for the ego and its show-off gestures, but plenty of space to reflect upon the difference between identical pitches».⁶⁹

Ogni brano esiste in due versioni, per così dire. Se la versione uno, la versione contenuta nel 'nastro', consiste in otto tracce strumentali pre-registrate, allora in un contesto concertistico l'esecutore dal vivo diventa la nona traccia. Ma il performer possiede una forte influenza sul risultato sonoro finale nello spazio concertistico e ha la responsabilità di conferire al brano complessivo un nuovo strato trasformativo.

4.2 Nuova Sensibilità

L'approccio estetico di Niblock, che all'interno della propria produzione intermediale adopera criteri organizzativi 'scientifici' finalizzati all'esplorazione della realtà fisica, è figlio della risoluzione di un'importante questione culturale svoltasi durante gli anni della sua formazione artistica in America. Per decenni la figura dell'artista viene considerata come in opposizione a qualsiasi progresso tecnologico e slegata da ogni tipo di riferimento operativo di natura scientifica, elementi ritenuti degradanti per la sensibilità 'romantica' che ancora veniva riconosciuta come fondante per un artista.

Il conflitto tra le 'due culture', quella artistica e quella scientifica, si rivela essere in realtà un'illusione, un fenomeno temporaneo nato da un periodo di profondo e sconvolgente mutamento storico. Ciò a cui si assiste non è tanto un conflitto tra culture quanto la creazione di una nuova - e potenzialmente unitaria - tipologia di sensibilità. Questa nuova sensibilità trova le sue radici in esperienze sensoriali che sono nuove nella storia dell'uomo: nell'estrema mobilità sociale e fisica; nell'affollamento della presenza umana che cresce ad un tasso vertiginoso; nella disponibilità di nuove sensazioni come la velocità (velocità fisica, come in un viaggio aereo; velocità delle immagini, come nel cinema); e nella prospettiva pan-culturale delle arti che è resa possibile dalla riproduzione di massa degli oggetti d'arte.

⁶⁹ G. Bièvre, Y. Etienne (a cura di), *op. cit.*, p. 283.

Quello che ne risulta non è la scomparsa dell'arte, ma una trasformazione della sua funzione. L'arte, che si origina nella società umana come un'operazione magico-religiosa, e si trasforma in una tecnica per rappresentare e commentare la realtà secolare, si arroga una nuova funzione - né religiosa, né al servizio di una funzione religiosa secolarizzata, né semplicemente secolare o profana (un concetto che crolla quando il suo opposto, il 'religioso' o 'sacro', diventa obsoleto). L'arte diviene un nuovo tipo di strumento, uno strumento per modificare la coscienza e organizzare nuove modalità di sensibilità.

L'esplorazione dell'impersonale (e del trans-personale) nell'arte contemporanea diventa il nuovo classicismo, e rappresenta una reazione contro ciò che viene inteso come lo 'spirito romantico' che domina la maggioranza dell'arte di quel periodo. L'arte nata da questo mutamento, con la sua insistenza sul distacco, il suo rifiuto di ciò che viene considerato mero sentimentalismo, il suo spirito di esattezza, il suo senso di 'ricerca', è più vicina allo spirito della scienza che a quello dell'arte nella sua accezione tradizionale e ormai antiquata. Spesso, il lavoro dell'artista è soltanto la sua idea, il suo concetto; una pratica già comune, ad esempio, nel mondo dell'architettura.

La caratteristica principale della nuova sensibilità è che il suo modello produttivo non è più il lavoro letterario, primo fra tutti, il romanzo. Ciò che conferisce alla letteratura una posizione preminente è il suo grave carico di 'contenuto', inteso sia come narrazione della realtà che come giudizio morale. I modelli artistici del tempo presentano molto meno 'contenuto', e sono caratterizzati da una modalità ben più distaccata di giudizio morale come la musica, il cinema, la danza, l'architettura, la pittura, la scultura. La pratica di queste arti - ognuna delle quali attinge in abbondanza, naturalmente, e senza imbarazzo, dalla scienza e dalla tecnologia - diventa il fulcro della nuova sensibilità.

Marshall McLuhan descrive la storia umana come una successione di atti di estensione tecnologica delle capacità umane, ognuno dei quali si manifesta in un mutamento radicale del nostro ambiente e del nostro modo di pensare, sentire, e valutare.⁷⁰ La tendenza, egli sottolinea, è quella di trasformare il contesto culturale precedente nella forma d'arte attuale - per questo la Natura diventa un contenitore di estetica e valori spirituali nel nuovo contesto industriale - mentre le nuove condizioni vengono viste come corrotte e

⁷⁰ M. McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.

degradanti. Molti preferiscono accettare i valori del contesto culturale precedente come la prosecuzione della realtà del loro tempo.

Il concetto di cultura esposto da Matthew Arnold definisce l'arte come la critica della vita - intesa come l'emanazione di idee morali, sociali e politiche. La nuova sensibilità concepisce l'arte come un'estensione della vita - intesa come la rappresentazione di nuove modalità percettive. Una grande opera d'arte non è mai semplicemente (o persino principalmente) un veicolo di idee o di sentimenti morali; essa è, innanzitutto, un oggetto che modifica la nostra coscienza e sensibilità, col potere di cambiare la composizione, anche se parzialmente, del nostro sistema cognitivo e sensoriale.

L'unità basica per l'arte contemporanea non è un concetto, ma l'analisi e l'estensione delle sensazioni; oppure se è un concetto, essa riguarda la forma della sensorialità. Rilke descrive l'artista come qualcuno che lavora verso l'estensione delle regioni dei sensi individuali; McLuhan chiama gli artisti 'esperti nella consapevolezza sensoriale'; e i lavori più rappresentativi dell'arte dell'epoca sono esperimenti nella sensazione, nuovi 'mix sensoriali'. Un'arte del genere è, di fatto, sperimentale - non come una forma di sdegno elitario nei confronti di ciò che è accessibile per la maggioranza, ma precisamente nel senso in cui la scienza è sperimentale.

Le continue scoperte dell'epoca riguardanti la nostra percezione e organizzazione cognitiva vanno a comporre un vero e proprio processo evolutivo, necessario ed eccitante, per gli artisti statunitensi. Lavori nella modellazione cibernetica, cognitiva e percettiva offrono nuovi modi di considerare il nostro comportamento creativo, comunicativo e operativo, e suggeriscono maniere radicali in cui deliberatamente evolvere quel comportamento proiettato in un futuro in cui generare un contesto spirituale ed intellettuale precedentemente considerato come terreno esclusivo del misticismo.

La scienza, la tecnologia e l'arte perdono i propri confini interni con ogni nuova scoperta circa la natura della materia, con ogni nuovo avanzamento dei mezzi tecnologici a disposizione, con ogni nuova scoperta sui percorsi neurali nel cervello, con ogni nuovo lavoro di compositori come Alvin Lucier, James Tenney, o Phill Niblock. Con la dissoluzione di queste fatiscenti delimitazioni emerge un nuovo tipo di artista e di essere umano.

4.3 Purificazione Sensoriale

Parallelamente alla crescita esponenziale di nuovi e molteplici impulsi percettivi nella società moderna, l'uomo occidentale viene sottoposto ad una massiva 'anestesia' sensoriale, iniziata almeno sin dai tempi della Rivoluzione Industriale, che lo priva della possibilità di fruire - in parte o totalmente - della manifestazione dei fenomeni fisici della realtà sulla propria coscienza percettiva. In questo contesto la funzione dell'arte contemporanea diventa quella di confondere e insieme coinvolgere i sensi, attuando una sorta di terapia d'urto per il suo fruitore.

La volontà di riportare l'attenzione del fruitore sulle capacità dei propri sensi, valorizzandone le sfaccettature e sottolineandone le interconnessioni interne, sembra infatti voler indicare in Niblock la ricerca di una catarsi percettiva e una liberazione dall'inquinamento acustico, visivo, olfattivo, cui un individuo appartenente all'epoca contemporanea viene costantemente - e con intensità sempre crescente - sottoposto.

«Ours is a culture based on excess, on overproduction; the result is a steady loss of sharpness in our sensory experience. All the conditions of modern life - its material plenitude, its sheer crowds - conjoin to dull our sensory faculties. And it is in the light of condition of our senses, our capacities (rather than those of another age), that the task of the critic must be assessed».⁷¹

In questa visione espansiva e 'curativa' dei sensi, il concetto di primitivismo che caratterizza l'arte niblockiana trova un nuovo e più profondo significato: non è nel mero ritorno a metodi compositivi antichi che si concretizza la sua opera, bensì nella riconquista, attraverso il moderno supporto produttivo tecnologico, di una ricettività sensoriale fondante di quegli stessi metodi compositivi 'primitivi'. In ogni sua scelta è riscontrabile questo aspetto, come ad esempio nella proposizione di materiale visivo legato al mondo del quotidiano, del lavoro manuale, e mai di un misticismo cosmico verso cui molti suoi contemporanei si proiettano.

Fedele al suo modo pragmatico di risolvere questioni apparentemente astratte, Niblock articola in due operazioni - una compositiva e l'altra organizzativa - questa ricerca percettiva al contempo evolutiva e primitiva: la riduzione di stampo minimalista del materiale, e la combinazione sensoriale nella sua presentazione.

Il minimalismo nelle arti visive viene definito innanzitutto come l'eliminazione delle distrazioni, concetto che si applica ugualmente alla

⁷¹ S. Sontag, *op. cit.*, p. 32.

componente sonora e a quella visiva del lavoro intermediale di Niblock. Attenuando o eliminando le caratteristiche non-salienti o non-essenziali di un suono - o di un complesso sonoro come le sue masse tonali -, Niblock adopera una valida strategia per inquadrare e concentrare l'attenzione dell'ascoltatore sulle particolari qualità acustiche che egli cerca di mettere in risalto. Il paradosso di questa tattica riduzionista è che, quando applicata con le giuste condizioni, essa rende possibile la percezione di proprietà e dettagli che verrebbero altrimenti persi.

«Everything that I do is really the Minimalist aesthetic. The essential Minimalist aesthetic is to get rid of, to pare down, to deliver decisions about what you're going to exclude. And so that's very inherent in what I do in film or in music basically».⁷²

Lo stesso principio riduzionista viene applicato al materiale visivo, che subisce una trasformazione in puro veicolo percettivo attraverso l'estremizzazione dell'iniziale approccio osservativo: la scelta di non rivelare mai lo scopo produttivo del lavoro manuale ne limita il potenziale strutturale, e la decisione di non mostrare i volti dei lavoratori ne riduce la capacità espressiva, permettendo alla percezione del movimento di espandersi e manifestarsi nella sua complessità.

Evidenziandone le divergenze espressive, Niblock paragona il proprio lavoro a quello del cinema non-narrativo più convenzionale: «Documentary filmmakers are usually horrified with these films... because they would say, 'you never see the person' . [...] they always have to cut to a face to show you the person, the personality... Documentaries are about people. These films are about moving bodies; they're not about people».⁷³

L'elemento umano viene ridotto a puro agente fisico, in cui il corpo rappresenta il veicolo per rendere manifesta la natura cangiante e movimentata della realtà. La singolarità della visione cinematografica di Niblock può essere compresa come dipendente dal fatto fondamentale che attraverso la sua vasta filmografia egli utilizzi la camera esclusivamente come uno strumento osservativo; il lavoro filmico di Niblock limita, minimizza e inibisce fortemente la capacità del medium di librarsi in voli poetici di plasticità espressiva, ma non è questo il suo risultato conclusivo: la camera si tramuta in una sorta di microscopio, in cui ogni dettaglio viene espanso dalla percezione delle sue micro-variazioni.

⁷² F. J. Oteri, *op. cit.*

⁷³ P. Niblock, Y. Etienne (a cura di), *op. cit.*, p. 432.

L'antropologo Tin Ingold sostiene che negli studi sul suono il termine *soundscape*, coniato da R. Murray Schafer con fini educativi negli anni '60 e ora di uso comune, si dimostri imperfetto: esso posiziona infatti l'ascoltatore ad una distanza oggettivata da ciò che è in realtà immersivo e quindi rinforza la distinzione artificiale eretta comunemente tra la mente e la materia. Ingold mette in discussione anche la tendenza a paragonare il suono all'immagine, piuttosto che alla luce. Gli studi sulla cultura visuale sembrano non avere virtualmente niente da dire circa il fenomeno della luce, prosegue, e anche gli studi sulla percezione aurale rischiano di perdere contatto con la dimensione sonora.

Ingold propone l'analogia di un paesaggio (in inglese *landscape*), descritto comunemente non come un *lightscape*, ma come un *landscape* illuminato dalla luce del sole. Allo stesso modo, ascoltare ciò che ci circonda permette di esperire la materia all'interno del medium del suono.

«Sound, in my view, is neither mental nor material, but a phenomenon of experience - that is, of our immersion in, and commingling with, the world in which we find ourselves».⁷⁴

Il senso della vista permette istantaneamente di stabilire la nostra posizione in ciò che è verificabile come una parte del mondo circostante, rivelando ciò che è di fronte ai nostri occhi; ma è con il senso dell'udito che si ha la possibilità di accedere ad un mondo meno stabile, omni-direzionale, costantemente in divenire e sfuggente. Questo è il mondo che ci circonda e che scorre attraverso di noi, in tutta la sua incertezza.

Uno degli aspetti più interessanti dell'ascoltare il suono è la tensione tra i suoi attributi simultanei di specificità e generalità. Ascoltare un'orchestra sinfonica in una sala da concerto coinvolge una rapida oscillazione tra queste due modalità. Da una parte, gli strumenti individuali possono essere estrapolati e localizzati precisamente nello spazio fisico; dall'altra, il suono complessivo è percepito come in possesso di una forma e come occupante l'interezza dello spazio.

Contemporaneamente a questo movimento spaziale tra il locale e il globale, c'è un'oscillazione tra ciò che lo psicologo Anton Ehrenzweig descrive come un conflitto tra due tipi di attenzione: differenziazione (concentrazione) e de-differenziazione (dispersione).⁷⁵ Questa scansione inconscia tra i dettagli microscopici di un lavoro e il suo equilibrio globale è raggiunta da un vuoto di attenzione. Secondo Ehrenzweig, in questo modo le

⁷⁴ T. Ingold, *Autumn Leaves*, Parigi, Double Entendre/CRiSAP, 2007, p. 11.

⁷⁵ A. Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Londra, Phoenix Press, 2000.

variabili improvvise che coinvolgono qualsiasi performance musicale sono bilanciate dall'organizzazione dell'intero.

Esercizi di ascolto microsonico possono trasmettere il senso dell'essere nel momento presente, aprire ad una forma di attenzione 'assente', sviluppare capacità nell'ambito dell'ascolto di suoni periferici e subliminali, e sono essenziali per diventare coscienti di come forti sensazioni emergano in relazione ad elementi quasi impercettibili all'interno di un ambiente.

In *The Eyes of the Skin*, l'architetto finlandese Juhani Pallasmaa conduce una critica efficace nei confronti della centralità visiva nell'architettura contemporanea. A meno che l'architettura non prenda coscienza della compenetrazione e delle qualità distinte di tutti i sensi, egli sostiene, essa celebra impressionanti spettacoli visivi che si separano però sempre di più dal corpo e dal tempo: le strade delle città e gli interni dei palazzi perdono la loro eco.

«Our ears have been blinded. One can recall the acoustic harshness of an uninhabited house as compared to the affability of lived home, in which sound is refracted and softened by the numerous surfaces of objects of personal life. Every building or space has its characteristic sound of intimacy or hostility. A space is understood and appreciated through its echo as much as through its visual shape, but the acoustic percept usually remains as an unconscious background experience».⁷⁶

Articolando la propria arte intermediale in modo che i confini tra le percezioni sensoriali del fruitore decadano, Niblock propone la fusione delle singole modalità percettive, stimolando la vista attraverso il linguaggio dell'udito e viceversa. La proposizione multi-planare del materiale visivo rende la vista omni-direzionale, e al contempo l'immersività del materiale sonoro rende l'udito tangibile ed esperibile nella sua fisicità.

L'equilibrio dinamico tra la vicinanza e la distanza, tra il coinvolgimento sensoriale ed il distacco espressivo, conduce la sua ricerca primitiva ed evolutiva ad una crescita della propria coscienza percettiva e allo sviluppo della consapevolezza della continuità tra noi stessi e la realtà che ci circonda.

L'opera di Niblock è rivolta ad un nuovo virtuosismo, compositivo e performativo, caratterizzato non da un approccio introflesso, inteso come accentuazione delle proprie capacità tecniche e massima interferenza con i fenomeni fisici, ma da un approccio estroflesso, espressione di una nuova

⁷⁶ J. Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester, Wiley, 2008, p. 55.

capacità di rapportarsi con i fenomeni della realtà permettendone la piena manifestazione e conseguente fruizione.

«I have several times applied to the work of art the metaphor of a mode of nourishment. To become involved with a work of art entails, to be sure, the experience of detaching oneself from the world. But the work of art itself is a vibrant, magical and exemplary object which returns us to the world in some way more open and enriched».⁷⁷

Avvicinarsi ad un'opera d'arte comporta, senza dubbio, l'esperienza di distaccarsi dal mondo. Ma l'opera d'arte stessa è un oggetto vibrante, magico ed esemplare che ci riporta al mondo in un certo senso più aperti e arricchiti.

⁷⁷ S. Sontag, *op. cit.*, p. 62.

Conclusioni

La fase più impegnativa nella redazione di questa tesi è arrivata al momento di organizzare i capitoli e i relativi paragrafi, cercando di conferire al lavoro un ordine logico e consequenziale. La risoluzione di questa fase è avvenuta attraverso una scelta del tutto arbitraria, poiché si è gradualmente venuta a formare la consapevolezza che qualsiasi ordine fosse stato scelto per organizzare il materiale, il lavoro avrebbe comunque mantenuto la sua consequenzialità logica. Ciò lo si deve all'intrinseca qualità organica ed unificante che più di ogni altro aspetto caratterizza la produzione artistica di Phill Niblock.

Approfondire il lavoro di Niblock mi ha permesso di comprendere meglio questa sua visione, in cui l'unione di più elementi comporta la loro semplificazione esperienziale, generando una complessità percettiva frutto di un mescolamento in continuo rinnovamento e non di una somma di elementi discretizzabile e quindi statica. In questo senso Niblock rende possibile una concreta liberazione e purificazione percettiva, che è conseguenza e prerogativa della fruizione di ogni sua opera.

Portare la percezione acustica dello spazio allo stesso livello di quella visiva, costruire una vera e propria miscela sensoriale rendendo le esperienze dell'udito e della vista interscambiabili, rendere tangibile la materia sonora, rappresentano risultati che Niblock ottiene intensificando in maniera unitaria e in egual misura le diverse modalità percettive coinvolte nella fruizione di un'opera intermediale.

L'intensificazione percettiva deriva nella maggior parte dei casi dall'intorpidimento degli altri sensi in favore di quello prescelto. Niblock, al contrario, genera un ambiente immersivo in cui avviene un'intensificazione unitaria dei sensi coinvolti puntando al contempo sia al dettaglio che al sistema globale.

Riferimenti bibliografici

F. J. Oteri, *Phill Niblock: Connecting the Dots [interview with Niblock]*, in “New Music Box”, Dicembre 2010, disponibile al link <https://nmbx.newmusicusa.org/phill-niblock-connecting-the-dots/>, visitato in data 16/02/2018;

B. Gilmore, G. Bièvre, *Niblock - Interview*, in “Paris Transatlantic”, Gennaio 2007, disponibile al link <http://paristransatlantic.com/magazine/interviews/niblock.html>, visitato in data 04/04/2018;

A. Battaglia, *Experiments with the Solstice in a SoHo Loft*, in “Wall Street Journal”, Dicembre 2011, <https://www.wsj.com/articles/SB10001424052970204026804577098543535257370>, visitato in data 24/02/2018

J. Saunders, *Phill Niblock*, in “The Ashgate Research Companion to Experimental Music”, Farnham, Ashgate, 2009.

P. Niblock, Y. Etienne (a cura di), *Phill Niblock: Working Title*, Digione, Les presses du réel, 2013.

Lucy R. Lippard, *Questions to Stella and Judd*, in “Minimal Art: A Critical Anthology”, Toronto, Battcock, 1968.

Larry Polansky, *James Tenney: Postal Pieces [sleeve-notes]*, Toronto, New World Records, 2004.

Brian Belet, *Theoretical and Formal Continuity in James Tenney's Music*, in “Contemporary Music Review”, Febbraio 2008.

Jonathan W. Bernard, *The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and in Music*, in “Perspective of New Music”, 1993.

Chiyoko Szlavnic, *Opening Ears: The Intimacy of the Detail of Sound*, in “Filigrane: Nouvelles Sensibilités”, 2006.

D. Dennehy, *Interview with James Tenney*, in “Contemporary Music Review”, Febbraio 2008.

Robert Morris, *Notes of Sculpture*, in “Minimal Art: A Critical Anthology”, Toronto, Battcock, 1968.

Hermann von Helmholtz, *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*, Dover, 1954.

James Tenney, *A History of ‘Consonance’ and ‘Dissonance’*, New York, 1988.

Bob Snyder, *Music and Memory: An Introduction*, Cambridge, MA, 2000.

Jonathan Kramer, *The Time of Music*, New York, 1988.

David Lee, *A Systemic Revery*, in “Minimal Art: A Critical Anthology”, Toronto, Battcock, 1968.

Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, Londra, Continuum, 2004.

Alvin Lucier, *Ostrava Days 2005 Report [trascritto da Anne Guthrie]*, Ostrava, 2005.

Phill Niblock, *Notes for ‘nothing to look at just a record’*, New York, India Navigation, 1982.

Alvi Lucier, Robert Ashley (a cura di), *Music with Roots in the Aether*, New York, Lovely Music Ltd., 1987.

Alvin Lucier, *Eight Lectures on Experimental Music*, Lebanon, University Press of New England, 2017.

Alvin Lucier, *Music 109*, Lebanon, University Press of New England, 2012.

Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*, Cambridge, MIT Press, 1999.

Tony Conrad, *Four Violins (1964) [sleeve notes]*, Table of Elements, 1996.

Roger Reynolds, *Interview with John Cage*, New York, Henmar Press, 1962.

Phill Niblock, *SMs review of Touch Food*, Londra, Touch, 2004, disponibile al link <https://touch33.net/catalogue/to59-phill-niblock-touch-food.html>, visitato in data 26/02/2018;

- Henri Bergson, *The Creative Mind : An Introduction to Metaphysics*, New York, Philosophical Library, 1946.
- Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley, University of California Press, 1994.
- Susan Sontag, *Against Interpretation and Other Essays*, New York, FSG, 1966.
- Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*, New York, McGraw-Hill, 1964.
- Curtis Roads, *Microsound*, Cambridge, MIT Press, 2004.
- Tim Ingold, *Autumn Leaves*, Parigi, Double Entendre/CRiSAP, 2007.
- Anton Ehrenzweig, *The Hidden Order of Art*, Londra, Phoenix Press, 2000.
- Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*, Chichester, Wiley, 2008.
- Larry Austin, *Source: Music of the Avant-Garde 1966-1973*, Berkeley, University of California Press, 2011.

Phill Niblock, within his long-standing activity as a composer and intermedia artist, entirely focuses on the perception of the physical characteristics of sound that is always considered inside the temporal and spatial dimensions in which it arises. These two dimensions, belonging to physical reality, represent the two focal points to which Niblock directs the production of his own works: he structures the temporal one through the expansion and simultaneity of instrumental tonal textures, with the aim of deepening, in an all-embracing way, the perception of them; the spatial one establishes an interdependent dialectic with the perceptual exploration of sound itself, which is static and changing at the same time within the immersive environment set up by Niblock, and which is the outcome of the architectural view of his musical thought. It appears as though Niblock's intermedia production wants to lead to a perceptual expansion of the audience, who is included in a vision of total continuity between the awareness of their own sensory features and the experience of the physical reality where they manifest themselves. This way, we can see a double ramification of his thought: on one side, a primitive view of the perception as a rediscovery of **ourselves** and of the outside world, which is achieved thanks to the artist's expressive and procedural detachment (distance); on the other side, an evolutionary view as an expansion and growth of **our** own cognitive and sensory abilities, which is achieved thanks to a reductionist approach towards the material and the consequent focusing on its sonic micro-variations (closeness).

Nato nel 1993, studia Composizione Musicale Elettroacustica presso il Conservatorio Santa Cecilia di Roma. Durante i suoi anni da studente, partecipa a diversi workshop organizzati da figure chiave della scena elettronica internazionale come John Chowning e Curtis Roads. Nel 2017, insieme a Ivano Pecorini, pubblica un disco intitolato *Rivera*, con il nome Curved Grooves, per l'etichetta italiana Stochastic Resonance, in cui le sue influenze strumentali si fondono alle possibilità offerte dall'elaborazione elettronica. Nel 2019 consegue il diploma in Composizione Elettroacustica con una tesi analitica sull'opera di Phill Niblock e sulla centralità della percezione che contraddistingue l'intera scena compositiva statunitense. Nel 2020 pubblica diversi lavori per l'etichetta discografica macedone Élan Vital Recordings e partecipa come finalista al Festival Internazionale del Cinema Laceno d'oro nella sezione cortometraggi.