

## *Breve storia dell'occhio e dell'orecchio*

Il suono fa la sua comparsa nell'ambito della pratica artistica a partire da certe esperienze delle avanguardie artistiche del primo '900. La sua storia è un po' la stessa di tutti quegli altri elementi, appartenenti al regno naturale, come lo stesso corpo vivente (spesso nella sua parte più forte, più 'naturale', perché fluida: il sangue), gli animali, vivi o morti, la terra stessa e l'acqua o il fuoco, e poi i rifiuti, che sono gradatamente entrati nel novero di quelli a disposizione dell'artista. Però, tutti, non più soltanto per essere rappresentati, o evocati, ma presentati bensì nella loro realtà concreta, effettiva e corruttibile. Il suono, prima che certe esperienze pian piano lo 'liberassero', proponendolo nella sua purezza e unicità, era come ingabbiato nelle strutture gerarchiche della musica (nella sua accezione occidentale), e rigidamente separato dai cosiddetti rumori, appartenenti al caos. A partire dalla fine degli anni '70 nell'ambito della cosiddetta Sound Art - che porta avanti e approfondisce varie istanze precedenti, appena accennate in momenti sparsi nel tempo dai futuristi, dagli artisti Fluxus, da Cage, dagli artisti della 'performance art' nei '60 e '70 - il suono viene sottratto a certe costrizioni, o anche soltanto luoghi comuni, e diventa un nuovo mezzo a disposizione dell'artista visivo, che può utilizzarlo insieme ad altri elementi più 'ortodossi': il colore, la forma, lo spazio. Credo si possa dire che il suono si pone rispetto all'arte visiva un po' allo stesso modo del sonoro rispetto al cinema, che rimase muto fino agli anni '20. Allora, in fondo, andava bene così, si tirava fuori il massimo dalla sola forza delle immagini, la recitazione degli attori, la cura dell'inquadratura e, soprattutto, il montaggio. La musica si faceva dal vivo, col piano o con l'orchestra, a volte, e la cosa durò a lungo, fino a che non si inventò la colonna sonora: da allora tutto cambiò, e le uniche occasioni in cui si continuò (e si continua ancora adesso talvolta) a fare come prima, sono i momenti in cui la musica va sulle immagini da sola, senza la presenza di alcun rumore d'ambiente, né della voce. Qualcosa del genere avviene con le sonorizzazioni (un nome solo fra i tanti: Brian Eno) di mostre d'arte contemporanea, che lasciano separate, sia pure compresenti in uno spazio (galleria o altro) la parte visiva e quella sonora. Tutt'altra cosa, a partire appunto dagli anni '70, è il modo che hanno di trattare il suono, come un elemento, un materiale, un ingrediente alla stregua di ogni altro, artisti come Max Neuhaus, Christina Kubisch, Rolf Julius, Terry Fox, Akio Suzuki, Takehisa Kosugi... E così, come si continuano a fare, sia pure raramente, film muti, o commentati da una colonna sonora 'sovrapposta' - procedure, peraltro, ormai residuali - anche l'arte si può continuare a farla come si faceva un tempo ormai lontano, ma è davvero difficile evitare l'uso di certe modalità, di certi materiali, di certi media, come anche il suono.

Questi artisti (e qui cito più o meno testualmente Bernd Schulz), con il loro lavoro si differenziano decisamente, ad esempio, dall'uso che del suono veniva (e ancora viene) fatto abitualmente in ambito strettamente musicale, per il fatto di attuarne non più soltanto la dimensione temporale, ma anche e soprattutto quella spaziale. Molti di loro sono anche musicisti, o comunque provengono dal mondo musicale, e tutti (con la sola esclusione di Neuhaus, e includendo Terry Fox, che ha sempre trattato il suono soprattutto nella dimensione performativa) continuano a portare avanti una carriera che non è alternativa ma organica e complementare a quella nel campo delle arti visive. Costatazione questa che fornisce uno strumento prezioso per stabilire, non solo in senso storico, quali siano le premesse e le motivazioni - comuni in effetti a tutti i citati - che hanno portato alla formazione di questa particolare area di ricerca. Che si è poi arricchita di molti nuovi, e diversi, autori: Hans Peter Kuhn, Maryanne Amacher, Robin Minard, Steve Roden, Carsten Nicolai,

Dominique Petitgand, Miki Yui e Paolo Piscitelli fra gli altri. I quali hanno anche talmente complicato la materia, arricchendola di nuove istanze e modalità (soprattutto tecnologiche), diversificando così sempre più il loro approccio rispetto ai 'maestri' e anche fra loro stessi, da togliere infine ogni giustificazione all'uso, troppo spesso forzoso e opportunistico, dell'ormai famigerata etichetta Sound Art. Rispetto alla quale, in effetti, molti di loro, e molti degli stessi artisti che li hanno preceduti, prendono abbastanza nettamente, e in modi diversamente argomentati, le distanze.

Recentemente mi è stato chiesto del perché di certe mie scelte, diciamo la musica 'sperimentale' e le esperienze di artisti visivi che lavorano con l'elemento suono, e di quale fosse il mio 'background'. Io credo che tutto ciò che viviamo come esperienza fin dall'infanzia, un numero incalcolabile di fatti, lasci in noi delle tracce, che poi emergono, presto o tardi, nelle nostre scelte. Così, inopinatamente, ma irresistibilmente, mi sono tornati in mente certi film, visti quando ero bambino, o comunque molto giovane. Come "L'arpa birmana", il soldato giapponese inorridito dalla guerra che si fa monaco, e i suoi compagni lo riconoscono sentendolo suonare il suo strumento... E quell'altro film, uno dei più grandi di sempre per me, "Andrej Rublev", la parte finale della campana, il ragazzo bluffa, rischiando la testa, sulla sua capacità di fonderne una nuova, enorme, e quando poi ci riesce, la campana, dopo interminabili secondi in cui oscillando emette sinistri cigolii, finalmente risuona profondamente nel tripudio generale, mentre il monaco pittore, silenzioso per scelta da anni, riprende a parlare, e a dipingere... E poi "Professione reporter" di Antonioni: nella lunga sequenza finale, in cui il protagonista viene scovato e ucciso, noi udiamo accadere qualcosa che non vediamo, nascosto ai nostri occhi, mentre la macchina da presa lentamente si sposta dalla camera ombrosa in cui l'uomo sta sdraiato, come arreso, verso l'esterno, la piazza assolata di un paesino. Vediamo ciò che accade lì vicino, contemporaneamente, e gli prestiamo un'attenzione particolare, così che, da banale come sarebbe in un'altra circostanza, diventa eccezionale. Proprio perché guardando immaginiamo, anzi sappiamo, attraverso l'udito, che lì nei pressi qualcosa di eccezionale sta accadendo. E mi viene ora in mente, come a suggellare questa catena di ricordi/esperienze, che portano a connotare l'elemento suono anche come portatore di forti valenze drammatiche, un recente lavoro di Paolo Piscitelli, molto secco, molto efficace. Vi si mette in atto il corto circuito fra una scritta proiettata all'interno di uno spazio vuoto e chiuso, avvolto nella penombra, e la vibrazione che si avverte provando ad impugnare la maniglia della porta che permetterebbe di entrare là dentro. E la scritta dice: "If you fear something / you'll hear something", se hai paura di qualcosa, allora qualcosa sentirai.

Ritornando alla citazione di Antonioni, anche Julius - artista che posso dire di conoscere abbastanza bene, il cui lavoro amo molto, e che mi sembra ben rappresentare il meglio di questo particolare ambito di ricerca - attira la nostra attenzione, visiva e uditiva, verso cose o avvenimenti minimi, che normalmente ignoriamo, o a cui dedichiamo giusto uno sguardo distratto: un po' di sporcizia ammucchiata in un angolo, la superficie di uno stagno sul punto di ghiacciare, dei fili d'erba... Ma deboli suoni, intrasentiti, diventano sempre più chiari se ci avviciniamo a quel luogo, a quella cosa, e allora tutto diventa importante, non più banale, e perfino misterioso. Perché non c'è spiegazione razionale a ciò che accade, alla sintesi fra quel mucchietto di terriccio e quei deboli suoni provenienti da un qualche 'altrove' (uccelli in un bosco, insetti in un campo di notte, vaghi 'rumori elettrici') che, pur essendo a sua volta, normalmente banale, diventa ora, così, eccezionale, o almeno notevole, degno di uno sguardo prolungato, con l'orecchio teso ad ascoltare. Sempre, tuttavia, e deliberatamente, un lavoro di Julius è privo di un 'messaggio' o di un

'contenuto' predeterminati: ci sono alcuni elementi (spesso soltanto due) che vengono fatti interagire, o meglio, vengono accostati perché possano poi interagire in qualche modo. Ed è questo a contare, ciò che accade nella nostra sfera percettiva, quando si verifica quel particolare fenomeno che definiamo come 'esperienza sinestetica'.

Julius ricorre volentieri alla forma circolare, concava per lo più, accogliente, invitante, sia lo 'speaker' aperto (che potrebbe essere stato il primo ad usare, seguito dai vari Kubisch, Kuhn, Minard, Roden, e altri ancora) siano tazze o vasi, spesso usati in coppia, visitando così il tema della dualità. Poi ciottoli, o sampietrini, e il 'dirt', terriccio o sabbia disposto come se ce l'avesse portato il vento, o spazzato da qualcuno, contro un muro, o in un angolo, fra il quale si nascondono, coperti a metà (o appoggiati sopra quelli), piccoli 'speakers' da cui promanano deboli suoni, naturali o frutto di elaborazioni.

Il cerchio è la forma che meglio rappresenta la ciclicità, del tempo e dello spazio, e un senso di ciclicità, e di apparente staticità, soprattutto temporale, è ricorrente nel lavoro di Julius, sia nelle installazioni sonore, sia nelle composizioni musicali, le 'small musics', che cominciano sempre d'improvviso, eludendo l'uso di ogni effetto introduttivo di progressione o di crescendo - ma prese in un continuo, sia pure appena avvertito, dinamismo - e altrettanto improvvisamente si concludono. Come fossero stati, questi pezzi sonori ('field recordings' dalla natura o complesse elaborazioni da cui risultano sonorità spesso inaudite e sempre affascinanti), tagliati via dalla viva realtà, ovvero da una dimensione di continuità o di eternità che normalmente sfugge, impigliati come siamo nella rete delle apparenze. Quelle, per inteso, che ci inducono a credere in un'idea di sviluppo lineare del tempo, isolando i fatti, e le esperienze (ovvero le opere) dal tutto, e organizzandoli secondo un'astratta suddivisione in parti ben distinte, e conseguenti: inizio, sviluppo e fine.

Ma ciò che caratterizza meglio il lavoro di questo artista è la perfetta sintesi - o forse è meglio parlare di osmosi - fra ciò che si vede e ciò che si sente nelle sue installazioni e nei suoi lavori sonori, che si realizzano compiutamente come opere quando, nell'attenzione dello spettatore, le due componenti vengono percepite istantaneamente insieme. Quando non è più possibile distinguere fra immagine e suono, perché i sensi della vista e dell'udito, per il breve tempo della percezione, scambiano vicendevolmente i propri ruoli, e ognuno è essenziale e complementare all'altro.

Carlo Fossati, maggio 2005 (relazione per il convegno "Sound Facts", Bologna, 2005)

Michelangelo Antonioni, *Professione reporter*

John Cage, *4' 33"*

Brian De Palma, *Blow Out*

Werner Herzog, *Land des Schweigens und der Dunkelheit*

Alfred Hitchcock, *The man who knew too much*

Kon Ichikawa, *Biruma no Tategoto* (L'arpa birmana)

Rolf Julius, *Lullaby for the Fishes*

Alvin Lucier, *I am sitting in a room*

Steve Roden, *lamp (within/without the skin); the radio*

Akio Suzuki, *Na-Gi*

Andrej Tarkovsky, *Andrej Rublev*

Jacques Tati, *Playtime; Mon oncle*