

L'udito è più ricco della vista

Del suono che sfugge alla misura

Qual è il rapporto fra musica e rumore? Quali legami connettono la musica con la poesia e con la matematica? E quale ruolo hanno le arti visive in questa ragnatela di relazioni?

di Marco Enrico Giacomelli

Prosegue la manovra a tenaglia nei confronti delle arti visive. Iniziata affrontando il concetto di «disgusto» e proseguita con l'indagine sul «kitsch», giunge sul fronte del «suono» nel dialogo con **Vincenzo Santarcangelo**, docente di Estetica all'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria e autore, tra gli altri volumi pubblicati, de Il suono (Raffaello Cortina, 2018).

Da tempo, quando diciamo «arte» intendiamo «arti visive». E pensare che, per secoli, quando ci s'ingegnava a configurare il «sistema delle arti», ai vertici si trovavano ora la poesia ora la musica. Quanto impatta sull'idea di «arte» quello che Marinella Tomaselletto, qualche anno fa, ha definito «oculocentrismo»?

L'oculocentrismo è una vecchia abitudine, un modo di mettere il mondo sotto una luce ferma, come se la vista fosse la forma naturale della chiarezza. È un riflesso che attraversa tutta la nostra storia percettiva. Quando diciamo «arte», pensiamo subito a qualcosa che sta davanti a noi, delimitato, disponibile allo sguardo. È un automatismo culturale, certo, ma anche filosofico: per secoli, la percezione è stata pensata come una famiglia di sensi ordinata attorno alla sovranità dell'occhio. Casey O'Callaghan (filosofo statunitense, noto per i suoi studi sulla filosofia della percezione, Ndr) ha parlato a tal proposito di una «tirannia del visuale», la tendenza a trattare la vista come il senso che detta le regole agli altri. Lavorando sull'esperienza uditiva con Elvira Di Bona e sulla percezione del musicale con Riccardo Wanke, mi sono reso conto di quanto questa tirannia fosse fragile.

Per consuetudine, associamo le arti visive a una percezione estetica di natura spaziale, mentre alla musica è affidato il ruolo di arte di natura temporale.

Basta seguire da vicino il funzionamento della scena uditiva per rendersi conto che la nostra esperienza sonora ha una complessità che la vista, spesso, non riesce nemmeno a immaginare. L'udito organizza, anticipa, costruisce relazioni, dà for-

ma a oggetti che esistono nel tempo prima ancora che nello spazio. Il suono è un oggetto mobile, sì, ma proprio per questo

è anche un oggetto densamente informativo. Ha un suo modo di orientare il corpo, di articolare lo spazio, di scandire il tempo, ed è un modo che non assomiglia a ciò che l'occhio pretende di universalizzare.

Oculocentrismo e logocentrismo privilegiano un presunto attivismo della percezione umana: si guarda e si parla con l'intenzione di farlo, mentre l'ascolto avrebbe un qualcosa di passivo...

Questa convinzione si incrina appena accettiamo che il visivo è solo una delle figure della percezione, ma non ne costituisce necessariamente il centro. È in questo lieve spostamento che la parola «arte» comincia a respirare diversamente. L'ascolto mostra che l'esperienza estetica può nascere anche altrove: nei legami che si formano nel tempo, nelle presenze che arrivano senza apparire, in una continuità che nessuna superficie potrebbe contenere. Le arti visive continuano a occupare la scena, ed è naturale. Ma quando lasciamo che l'arte si estenda oltre il raggio dello sguardo, emerge una topografia più ampia, fatta di risonanze, di orientamenti minuti, di un corpo

che si dispone all'ascolto prima ancora di capire che cosa gli sta venendo incontro.

C'è una lunga tradizione filosofica (da Platone a Schopenhauer, passando per Agostino da Ippona) che, nel sistema delle arti, privilegia la musica in quanto «dis-incarnata», e in ciò si affianca e compete con la poesia. In questo caso, la percezione è connotata da ciò che Jacques Derrida denunciava come «fonocentrismo».

È curioso che una parte così autorevole della nostra tradizione filosofica abbia fatto della musica una sorta di arte disincarnata: per essa, il suono sarebbe la via più diretta verso ciò che sfugge ai sensi, quasi un corridoio che conduce al vero. Seguendo questa linea di pensiero, la musica sembra competere con la poesia per purezza, come se entrambe si collocassero in una regione

dello spirito in cui il corpo tace. Qui il discorso incontra il fonocentrismo di Derrida: l'idea che la voce (e dunque il suono) custodisca una prossimità privilegiata al soggetto, un'origine prima del linguaggio. Ma basta spostare l'attenzione sul funzionamento concreto dell'ascolto per accorgersi che la musica non sfugge affatto al corpo. Il suono non arriva come astrazione, ma come evento materiale, si tratti di una pressione d'aria, di un mutamento nello spazio, di una vibrazione che attraversa i tessuti e modifica la postura. È qualcosa che ha luogo fisicamente, prima che simbolicamente. L'idea di una musica «pura» o spirituale è, in fondo, una costruzione filosofica che ha preso la voce come modello dell'interiorità. Se invece seguiamo ciò che accade nel momento dell'ascolto, la musica appare come una pratica intensamente incarnata, che

coinvolge il corpo e l'ambiente in un'unica configurazione percettiva.

L'accenno alla purezza mi ha fatto pensare a un'altra connessione di cui è stata a lungo vittima la musica, e di cui ancora subisce le conseguenze. Parlo di quella che il matematico Eli Maor definisce «music by the numbers», quel legame asfissiante con la matematica che da Pitagora ha condotto alla scala diatonica. Come spiegare questa necessità di formalizzare la musica? Forse per distinguerla dal suono, e quindi dal rumore?

Penso che la spinta a tradurre la musica in numeri abbia a che fare con un antico desiderio di fissare ciò che nel suono sfugge. Da Pitagora in poi, la matematica ha funzionato come una sorta di cornice: solo ciò che poteva essere misurato diventava «musica», tutto il resto scivolava nell'indeterminatezza del rumore. In un libro che ho amato molto, *Il quinto martello* (2011; trad. it. di Giuseppe Lucchesini, Quodlibet, 2017), Daniel Heller-Roazen mostra molto bene che una simile costruzione nasce da un gesto originario di esclusione. La leggenda dei martelli ascoltati da Pitagora è eloquente: quattro seguono rapporti proporzionali, il quinto no, e proprio per questo viene espulso. In quella espulsione si decide l'armonia così come la intendiamo; una struttura che non descrive semplicemente il mondo sonoro, ma che lo seleziona. A me interessa anche ciò che resta fuori dalla cornice. Se l'armonia è ciò che può essere portato a misura, allora la musica non coincide con tutto ciò che ascoltiamo. È una forma storica che nasce scegliendo. Il suono, però,

non smette di eccedere, di vibrare secondo logiche che nessuna scala può esaurire. In questo senso, il «quinto martello» agisce al contempo come un monito e una soglia, poiché ci ricorda che l'ascolto non è mai solo un fatto numerico, ma è un evento che mette in gioco corpo, spazio, ambiente, e anche ciò che continua a sfuggire alla misura.

C'è stato un momento (anzi, diversi momenti) in cui in Occidente si è provato a mettere in discussione la dicotomia fra musica e rumore. Penso a Luigi Russolo o a quel momento magnifico, negli anni Sessanta, in cui a New York si incrociano le vite di musicisti come John Cage, Morton Feldman, Edgard Varèse e David Tudor con artisti visivi come Willem de Kooning, Jasper Johns e Robert Rauschenberg. Sono situazioni nelle quali l'eccedenza del quotidiano irrompe nell'arte formalizzata, come un orinatoio in una mostra. Mi fa piacere che in questi esempi il sonoro e il visivo si siano sovrapposti in modo del tutto naturale, perché in questo si vede che la distinzione tra musica e rumore non è una questione interna a un linguaggio artistico, ma tocca il modo stesso in cui percepiamo. Quando Russolo scardina la tradizione, o quando nella New York degli anni Sessanta si incrociano Cage, Feldman, Varèse e Tudor con de Kooning, Johns e Rauschenberg, non assistiamo soltanto all'ingresso del quotidiano nell'arte, ma a una ridefinizione del rapporto tra forma ed eccedenza: ciò che sta fuori dalla norma dell'opera diventa il suo materiale. In questo senso, la nozione di «noise» può rivelarsi estremamente preziosa, non come categoria negativa ma come ciò che interrompe il flusso regolare dell'informazione. Il filosofo francese Michel Serres lo intendeva come il disturbo che rende possibile la comunicazione stessa, il rumore che accompagna ogni segnale e che non può mai essere completamente eliminato. Più di recente, Iñigo Wilkins ha sostenuto che il rumore non è soltanto ciò che sfugge alla forma, ma ciò che permette di descrivere la forma come processo, come risultato di vincoli, scale e dinamiche. La «rumorosità» attraversa tutti i sistemi complessi, da quelli fisici a quelli cognitivi, fino alle pratiche musicali. Questo sposta radicalmente la questione: l'arte che accoglie il rumore non sta glorificando il caos, ma sta semmai rendendo visibile (e udibile) il modo in cui ogni forma è già intrisa di instabilità e contingenza, di possibilità trasformative. E questo ha anche un risvolto politico: questa eccedenza non è un «caos liberatorio», ma la memoria del fatto che ogni ordine è storicamente situato e negoziato. Accogliere il rumore significa riconoscere che l'arte (e l'ascolto) non si fondono su un'idea di purezza, ma su ciò che continuamente mette in discussione la forma che crediamo naturale.

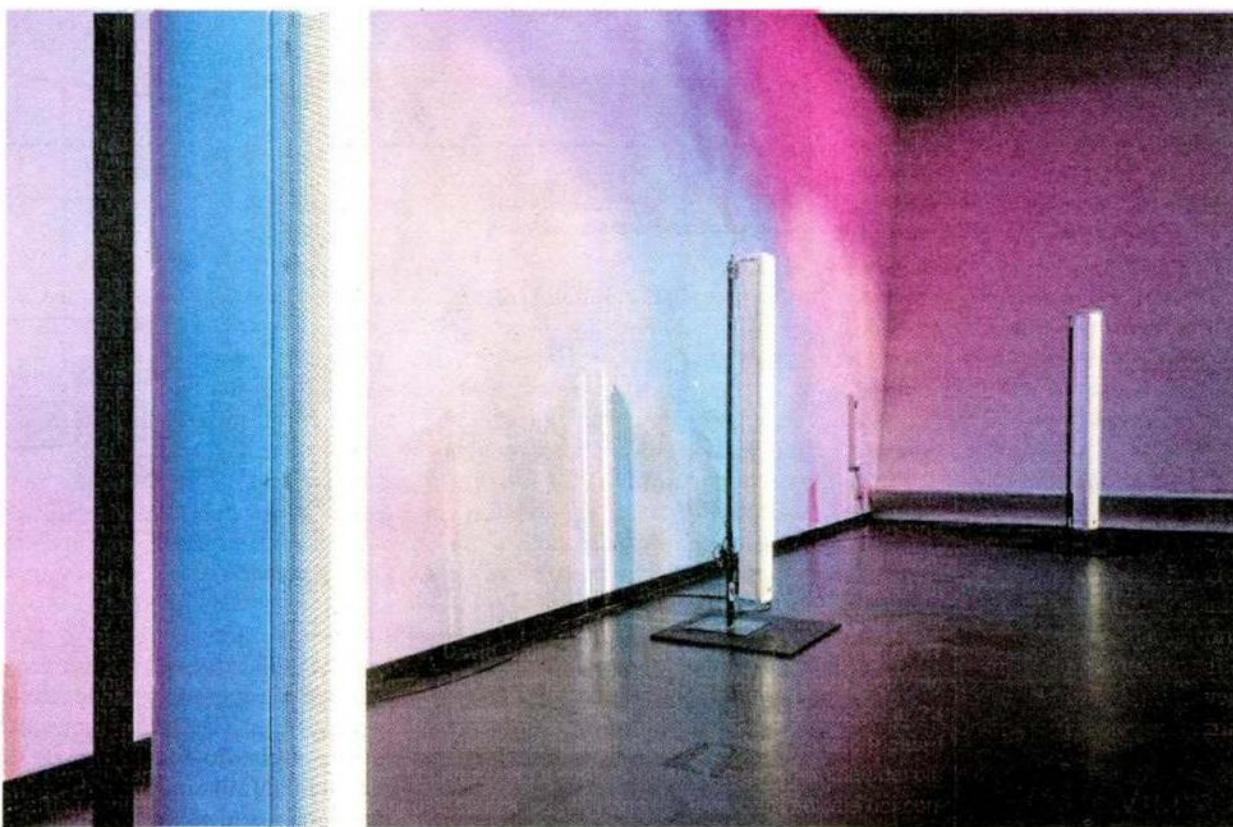
Foto: M. Santarcangelo

La proprietà intellettuale è riconducibile alla fonte specificata in testa alla pagina. Il ritaglio stampa dà intendersi per uso privato

Chi è Vincenzo Santarcangelo

Vincenzo Santarcangelo (Matera, 1982) insegna Estetica all'Accademia di Belle Arti di Reggio Calabria ed è membro associato del LabOnt dell'Università di Torino. È autore de *Il suono. L'esperienza uditive e i suoi oggetti* (Raffaello Cortina, 2018) e di *Have your trip! La musica di Fausto Romitelli* (Auditorium, 2014). Ha firmato numerosi articoli incentrati sulla filosofia del suono e della musica, pubblicati da riviste come «The Monist», «Rivista di Estetica», «Music & Science», «Organised Sound». Collabora regolarmente con gli inserti «La Lettura» e «Pianeta 2030» del «Corriere della Sera» e con «Il Giornale della Musica». È traduttore di sagistica filosofica per i più importanti editori italiani.

Courtesy of Galerie Neu, Berlino



Florian Hecker, «A Script for Machine Synthesis», allestimento del 2015 allo Stedelijk Museum di Amsterdam