

CANTO MINORE

(Minor Strain)

Con contributi di

Francesco Demichelis

Michele Ducceschi

Francesco Fonassi

Valerio Mannucci

Alessandra Messali

Alberto Tadiello

Daniela Zangrando

N. 0 – Maggio 2014

A cura di **Francesco Fonassi** e **Valerio Mannucci**

CANTO MINORE

1. FRANCESCO

Si pensi a lungo ad una rappresentazione sacrale, iconografica e non arbitraria, che riporti a terra questa superficie, piatto metallico semilavorato, mai forgiato, con superficie di 10000mq.

La si canti come si dice di un eroe ancora in grembo, che abbia già spazzato via la lingua.

La si evochi, come fosse una legge da enunciare.

La geografia, invece, serve a localizzare e a descrivere territori propri o luoghi sconosciuti, su cui non si esercita un controllo in prima persona.

2. KARL

Anassimandro di Mileto - secondo l'interpretazione di Karl Popper - esperì e pensò in due momenti diversi la forma della terra e il suo intorno. La immaginò come un cilindro, posto nel vuoto.

Colse del vero ciò che gli suggerirono l'intelletto e la proiezione immaginifica del pensiero.

Falsificò invece attraverso l'esperienza diretta ciò che poi si rivelò imperfetto, se non assurdo.

Fu primo cartografo e tracciò lo schema del mondo (perimetrò), imputando tuttavia ad aèrion (senza perimetro, infinito, non definito) il principio degli esseri.

3. MICHELE

Mantieni i tuoi strumenti, il controllo e la precisione che puoi verificare con essi. Ma considerati altrove, dove questo piatto metallico di 10000mq esiste davvero nel momento in cui lo ascoltiamo. Dove non è più falsificazione ma possibilità verificabile.

Che rapporto hai con la falsificazione?

Quanto incide questo rapporto sulla tua visione di ciò che è reale, della natura e degli esseri?

Parla prima da scienziato e poi da uomo, se c'è differenza. ^[1]

4. ALESSANDRA

Ripensando a quello che ho letto mi viene in mente questa cosa che scrivi: "il dato reale è altrove, cerchiamo solo di immaginare una regola che lo descriva, scarto di quella differenza". Mi ha ricordato una cosa a proposito degli strumenti di misura quali bilance barometri etc. soprattutto quelli meccanici (dove la questione si esplicita meglio a livello esperienziale) ed è che l'applicazione della formula/regola è in primo luogo un fenomeno fisico. Quello del misurare è un atto di traduzione da fenomeno a fenomeno. Traduzione in fenomeno visibile di un fenomeno che non può essere esperito visivamente. Un'esperienza amplificata di un fenomeno quindi.

E se pensi allo strumento bilancia, una qualsiasi (meglio se con la lancetta). E se pensi che Il tuo peso è la forza con la quale la tua massa è attratta dalla terra, capisci che la bilancia è uno strumento magnifico, che parla di te nell'universo.

5. STEVEN

L'etnomusicologo si impegni a subire la superficie.

Si prenda carico di imparare a memoria l'incorporazione di un fenomeno, dove e quando questo accada.

Il pericolo del passato che si ripresenta allora potrà essere decodificato sulla base di una conoscenza pregressa.

6. FRANCESCO

Afferrare l'immagine senza vederla, utilizzando lo spazio come mappa e la geometria come costellazione di punti di riferimento, produce una tensione dialettica verso la forma ideale dell'architettura futuristica.

Il concetto di futuro mancato mantiene in equilibrio statico le possibilità latenti della forma architettonica futuribile.

Compito del fotografo di architetture è quello di mettere in moto un processo dinamico/dialettico in grado di attualizzare queste potenzialità della forma.

L'architettura del futuro passato riconosce se stessa nello spazio oscuro della camera stenopeica.

Dal punto di vista diacronico è il Decadentismo che ha ceduto il passo al Futurismo, eppure la forma architettonica futuribile ha attraversato il Novecento cristallizzandosi in un repentino e ineluttabile processo di decadimento: rovesciato nella sincronia, è il futuribile che diventa storia e stile di un'epoca - immediatamente riconoscibile - nel momento stesso della sua comparsa. ^[2]

7. GABRIELE

Ho chiesto ad un drone, ad un falco e a un deltaplano di portarmi sopra di te, per esercitarmi in forme di incursione simili all'attacco su di un territorio endemico. Il falco ha risposto che non porta pesi fuori scala e il deltaplano si è rifiutato di affrontare il viaggio per via della pressione atmosferica sfavorevole. Il drone, che non ospita piloti in cabina, si prenda allora la responsabilità del controllo remoto e dei suoi rischi.

Mi hai risposto tu che, del resto, sei sepolto in piedi.

8. SIMONE W.

La triangolazione tra il collo che porge lo sconfitto al vincitore e al suo avambraccio.

Tale è la natura della forza. Il suo potere di trasformare gli uomini in cose è duplice e si esercita su due versanti: essa pietrifica in modo diverso, ma in egual misura, le anime sia di chi la subisce, sia di chi la usa. Questa proprietà raggiunge il più alto grado sul campo di battaglia, dal momento in cui essa volge alla sua conclusione. Le battaglie non si decidono tra uomini che fanno calcoli, progetti, che prendono una risoluzione e la eseguono, bensì tra uomini spogliati di tali facoltà, trasformati, caduti o al livello della materia inerte, pura passività, o delle forze cieche che sono puro slancio. È questo l'ultimo segreto della guerra: i guerrieri appaiono simili tanto all'incendio, all'inondazione, al vento o alle bestie feroci o a qualsiasi causa cieca di disastro, quanto ad animali impauriti, alberi, acqua, sabbia e a tutto ciò che è mosso dalla violenza delle forze esterne.

Le idee di limite, misura, equilibrio, che dovrebbero determinare il comportamento della vita, hanno solo un uso strumentale nella tecnica. Siamo geometri solo dinanzi alla materia.

Un castigo di rigore geometrico. ^[3]

9. DANIELA E ALBERTO

Come si colgono certe sfumature di magnesio nelle prese che avete immortalato nel vostro archivio. Di quelle venature, di quei segni che si affrontano e che, forse, sono solo lo stesso segno, di quelle madonne in esilio di cui avevo bisogno. Per affermare l'energia di un'orbita, di una superficie immaginifica ma presente fino alla sordità.

Lo stesso motivo per il quale ho scelto di sorvolare le pareti inarrampicabili di una cava di marmo. Quella sacralità è molto più vera ora, e la sottomissione torna ad essere positiva, meno opprimente.

[1] (Michele Ducceschi – Fisico, esperto in modelli numerici nel campo della sintesi sonora). “Credo che il concetto di falsificazione vada usato con una certa cautela. Il falsificazionismo nella scienza ha un riferimento ben preciso, contenuto nell'epistemologia di Karl Popper, in reazione al positivismo e all'empirismo logico. Teorie, queste ultime, che cercavano di ricondurre la struttura della scienza ad enunciati logici e quindi agli elementi che li compongono, rintracciando una serie di “universali” che costituirebbero la base di ogni teoria scientifica. Popper dimostra, sebbene in modo non completamente soddisfacente, che al contrario una teoria scientifica non posa su universali o assoluti, ma si eleva “sopra una palude”. Al concetto di verificazionismo, proposto dagli empiristi logici, andrebbe dunque sostituito quello di falsificazionismo; il processo induttivo, alla base di ogni teoria empirista, non avrebbe per Popper alcuna giustificazione. Si arriva dunque alla seguente conclusione: tra tante teorie scientifiche che tentano di spiegare un certo fenomeno, va scelta la teoria che meglio si adatta alla spiegazione dei “fatti”, sebbene questi ultimi non siano mai oggettivi ma sempre, per così dire, intrinseci di teoria. E proprio per questa ragione, dal momento in cui i “fatti” non si accordano più con la teoria, essa diviene inadatta ed è dunque falsificata, e rimpiazzata con un'altra teoria che verrà prima o poi falsificata una volta che i “dati di fatto” la smentiranno.

Si vede dunque che la riproduzione digitale di una piastra vibrante non ha nulla a che vedere con il concetto falsificazionismo, nel senso descritto poc'anzi. Si parla, giustamente, di “possibilità”.

La teoria di von Kármán, sulla quale l'algoritmo numerico si basa, ha 104 anni. Le equazioni furono derivate a partire da principi generali della teoria dell'elasticità e fisica newtoniana. Trattandosi di equazioni differenziali, esse descrivono la variazione temporale del campo di spostamento di ogni punto della piastra, in senso dinamico, ovvero a partire dal campo di forze (elastiche) che si sviluppa in seguito ad una deformazione della piastra. Il campo di spostamento è, in poche parole, la variabile incognita delle equazioni, e dunque corrisponde alla loro soluzione.

Ma cosa descrivono esattamente queste equazioni? In altre parole, qual è il grado di “veridicità” della teoria di von Kármán? È giusto ritenere che tali equazioni descrivano la “realtà dei fatti”? Difficile pensare ad una risposta univoca. Diciamo che, da un certo punto di vista, la risposta è no. Le equazioni di von Kármán non sono che una mera approssimazione della realtà. Si pensi, ad esempio, al concetto di “punto materiale” oggetto di studio della teoria dell'elasticità di un corpo continuo. Tale punto materiale è di dimensione infinitesima, rispetto alle dimensioni macroscopiche, ma allo stesso tempo contiene un numero enorme di atomi. Le relazioni dinamiche espresse per tale punto considerano dunque gli effetti macroscopici, e non quelli atomici. Ma la “realtà dei fatti” imporrebbe di considerare l'insieme di effetti microscopici all'origine di quelli osservabili nel mondo ordinario. Si tratta dunque, nel caso delle equazioni di von Kármán, di un'approssimazione. E perciò, da questo punto di vista, tali equazioni non descrivono la realtà ma una sua interpretazione.

C'è poi l'aspetto di implementazione numerica. Essendo le equazioni non risolvibili analiticamente, è necessario l'uso di un calcolatore per poterle risolvere. Un calcolatore è una macchina in grado di svolgere delle operazioni discrete, sommando bit, e dunque, per sua natura, impossibilitato a comprendere il concetto di continuità. Ma le equazioni di von Kármán sono scritte per spazio e tempo continui. E' allora necessario un lavoro di "traduzione" da una descrizione fisica continua ad una discreta. Si è costretti a passare dall'astrazione del continuo alla necessità del discreto. Si pone allora un'altra domanda, ovvero: in che senso si può dire di aver "risolto" le equazioni, se esse non sono nemmeno comprensibili in linguaggio-macchina? Qual è il grado di aderenza della soluzione ottenuta in maniera discreta con la soluzione "vera", sebbene essa, pur "esistendo", non possa essere ottenuta analiticamente? Interi capisaldi della fisica, come la conservazione dell'energia, non hanno più una forma univoca nel mondo degli algoritmi. E' dunque la stessa fisica, un'altra fisica, o cos'altro?

Queste considerazioni (basilari) sono sufficienti per rendere l'interpretazione di questo lavoro quantomeno ambigua. Che cosa stiamo ascoltando? La riproduzione della realtà (o della natura), o una sua interpretazione, o addirittura una sua mistificazione? Che cosa vuol dire mettersi ad ascoltare la soluzione dinamica di una piastra di 10000mq di superficie?

E allora, che ruolo ricopre la scienza, se essa non è in grado di descrivere la realtà, ma soltanto di interpretarla?

Forse è in questo momento dove vorrei far intervenire l'uomo (pragmatico), una volta smessi i panni dello scienziato o meglio dell'epistemologo. Se è vero che, da un certo punto di vista, le equazioni di von Kármán non descrivono "la realtà dei fatti", da un altro punto di vista (e cioè quello dell'uomo pragmatico), si può dire che esse "funzionano". Funzionano nel senso che, percettivamente, la loro soluzione algoritmica ricorda da vicino il suono di una piastra vibrante. E' così che ragiona l'uomo pragmatico (e spesso, in realtà, anche lo scienziato): il vero è il funzionale.

Sebbene le equazioni di Newton sulla gravitazione siano solo approssimazioni, esse hanno permesso all'uomo di andare sulla Luna. Allo stesso modo potremmo interpretare la riproduzione delle piastre in base allo scopo che ci siamo prefissi: riprodurle, appunto. È una questione di mero pragmatismo, sempre soggettivo, ma comunque funzionale. Se è vero che andiamo sulla Luna, allo stesso modo è "vero" che riproduciamo le piastre. Il senso della scienza pragmatica forse è tutto lì, ovvero nell'accontentarsi di aver raggiunto uno scopo. Certo, da epistemologo, non posso accontentarmi di questa risposta. Ma, da uomo, forse da uomo pragmatico, si può dire che l'approssimazione della scienza, la crudezza dell'algoritmo, hanno in un qualche modo a che fare con la "realtà". Quale sia questo rapporto è un'altra questione. Ma non c'è dubbio che la nostra percezione di "reale" e "simulato" è essa stessa ambigua, incomprensibile. È dunque l'ascolto, della simulazione e della nostra percezione, che ci permette di creare un ponte tra essi."

[2] Franco Demicheli, note su architettura e fotografia stenopeica

[3] Simone Weil, *L'Iliade o poema della forza*

METODO

Tra le varie tecniche di sintesi sonora, i metodi modali ricoprono un ruolo importante. Con il termine "modo" si indica la coppia formata da una certa funzione spaziale definita sul dominio del sistema di interesse e da una frequenza di oscillazione (chiamate funzione propria e frequenza propria del modo). Per un sistema lineare continuo, ogni modo corrisponde ad uno stato vibratorio del sistema: tutti i punti vibrano alla frequenza propria e con estensione spaziale data dalla funzione propria. In aggiunta, i modi sono indipendenti tra loro e quindi vale il principio di sovrapposizione: lo stato vibratorio generale del sistema è dato dalla somma di modi. Considerando l'importanza che i segnali monocromatici hanno nella percezione del suono, non sorprende che le tecniche modali rappresentino un ottimo strumento per fare della sinestesi sonora. Nell'ambito di sistemi lineari, interi software come MOSAIC, Modalys e CORDIS sono stati sviluppati sulla base di questi principi.

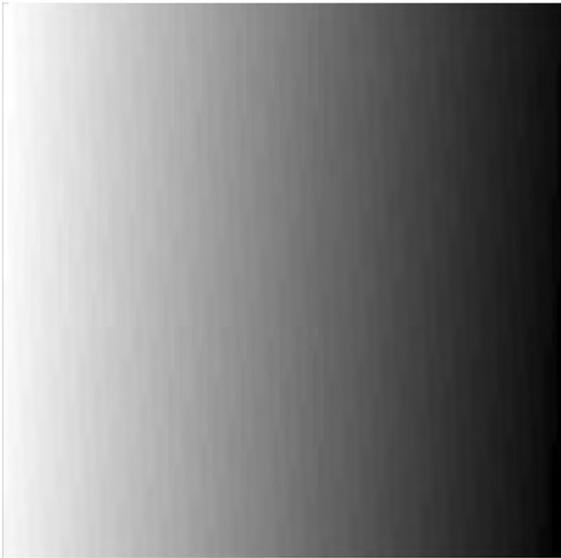
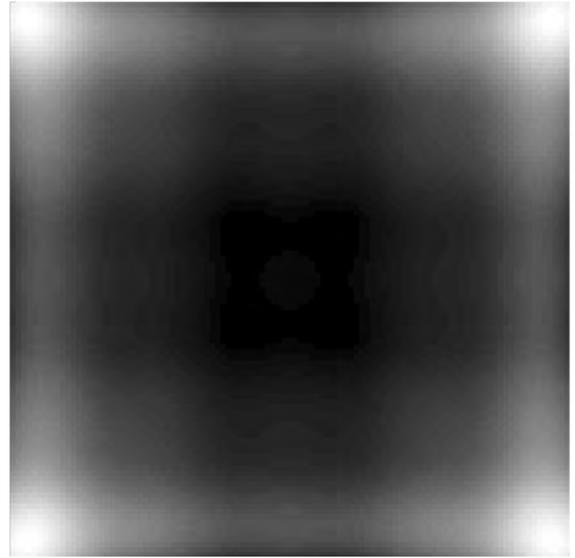
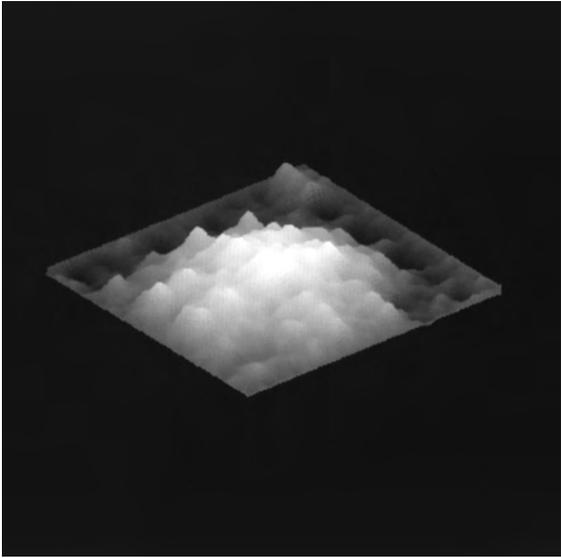
La generalizzazione teorica delle tecniche modali a sistemi non-lineari è possibile e, in alcuni casi, abbastanza immediata. In questi casi si possono selezionare come funzioni di base le stesse funzioni del sistema lineare associato. Questo risulta in un sistema discreto dove però il principio di sovrapposizione non è più valido: i modi sono accoppiati in modo non-lineare.

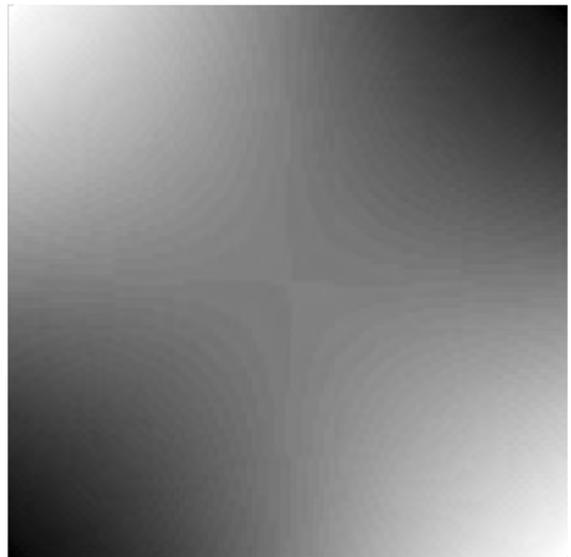
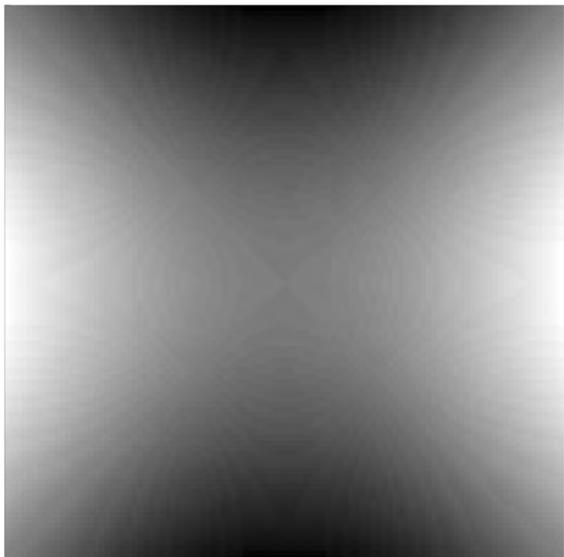
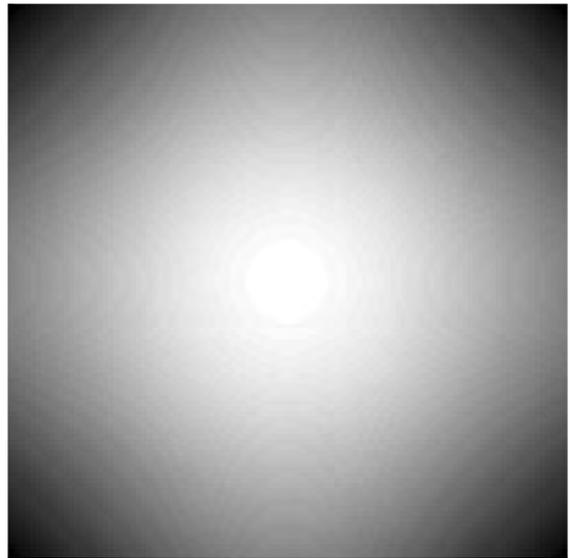
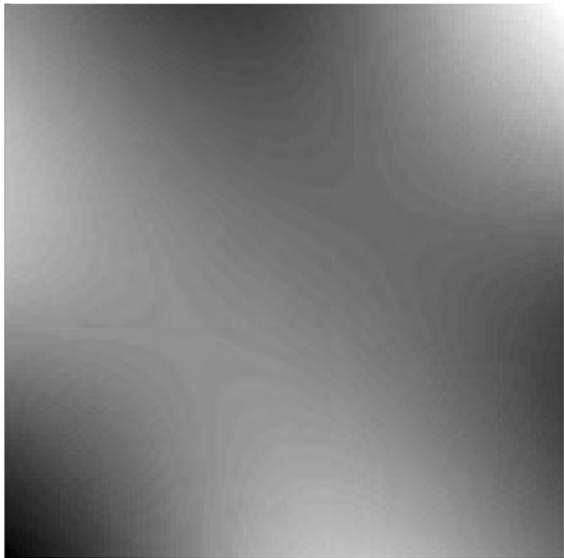
A livello numerico, il calcolo delle funzioni proprie e dei coefficienti di accoppiamento risulta in molti casi complesso e poco generalizzabile, e dunque per la risoluzione numerica di tali sistemi si adottano altre tecniche, per esempio l'approssimazione a differenze finite.

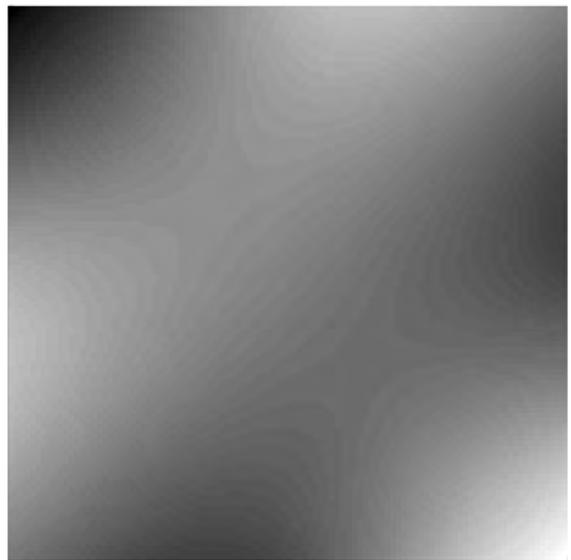
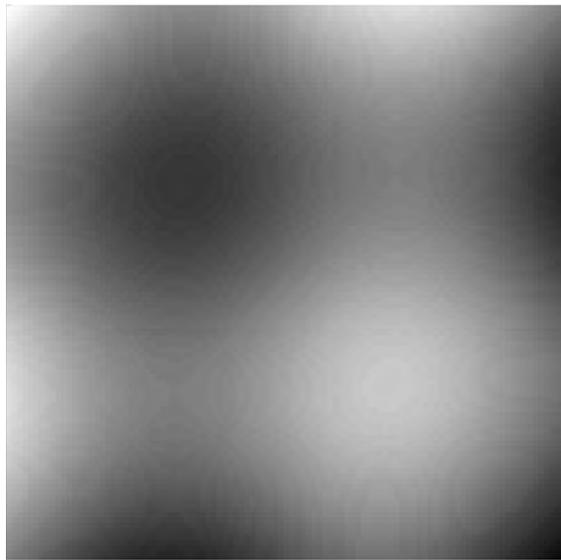
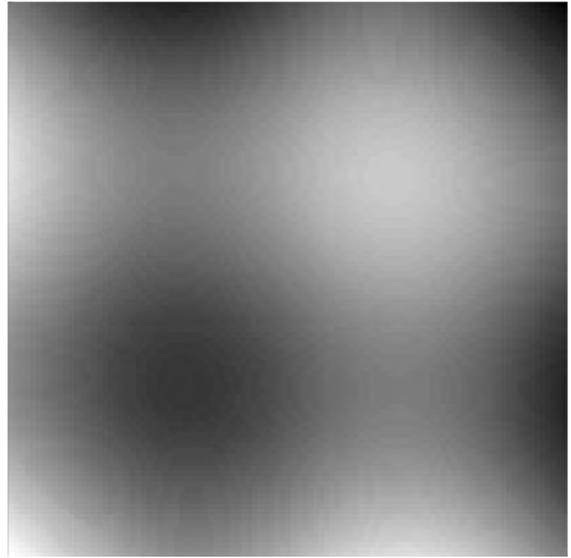
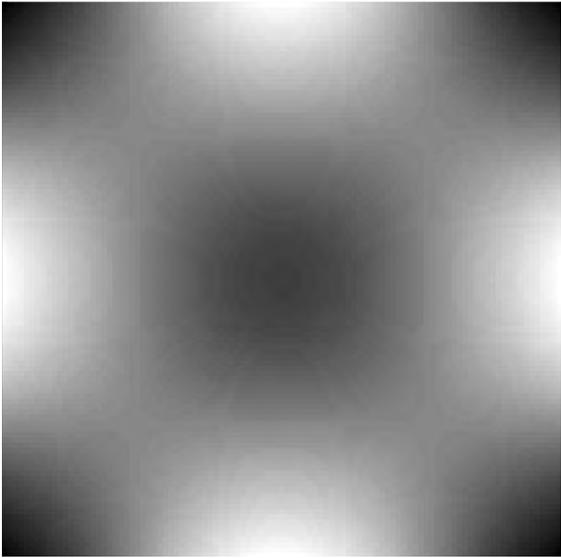
Ci sono tuttavia almeno due ragioni per provare ad estendere l'approccio mo-

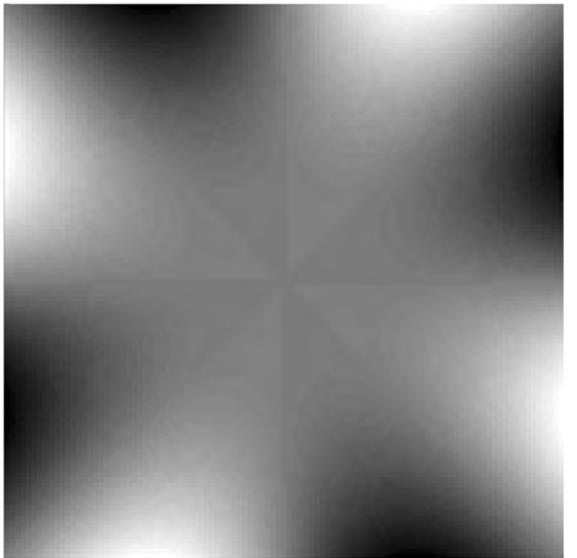
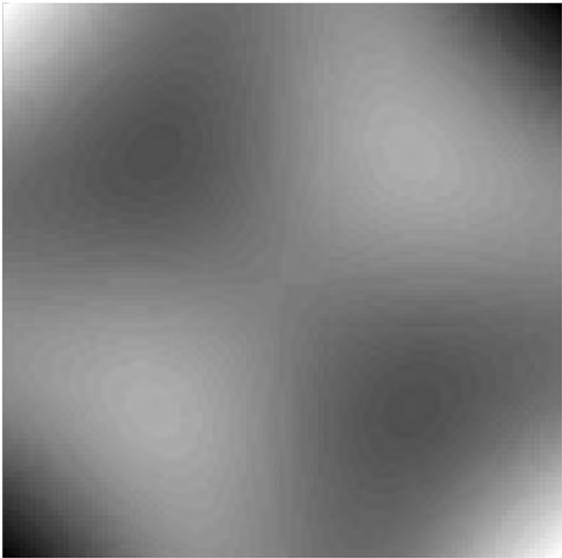
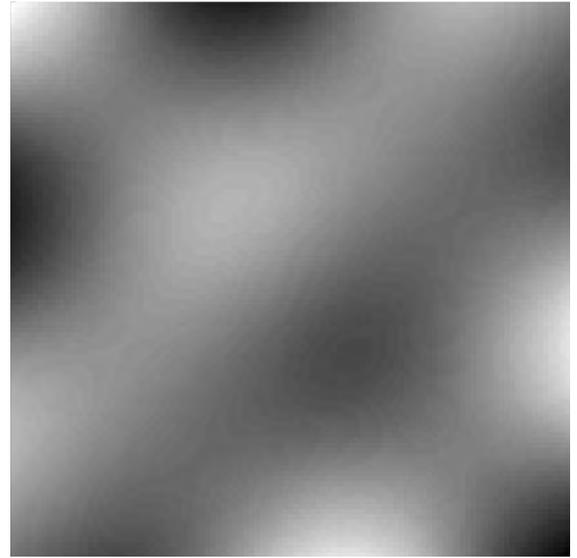
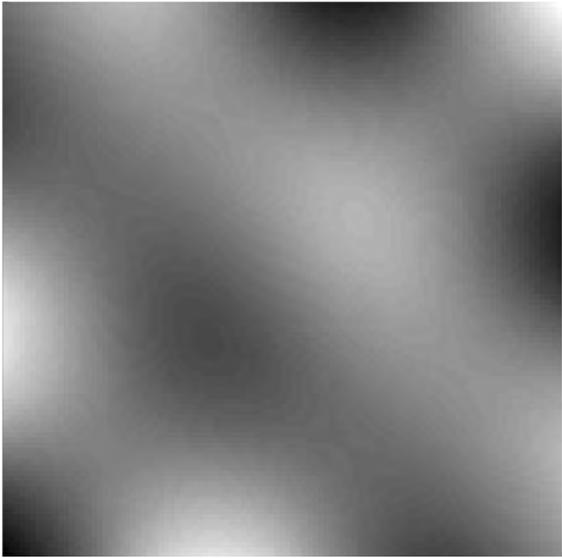
dale a sistemi non-lineari: la precisione sul calcolo delle soluzioni e l'efficienza (almeno per vibrazioni non troppo non-lineari). Le tecniche modali, infatti, se debitamente messe in pratica, sono precise. Per di più, il numero di modi necessario a simulare le vibrazioni debolmente non-lineari è relativamente basso, e dunque il calcolo numerico ne beneficia. In aggiunta, quando il sistema è soggetto ad un attrito viscoso, un raffinato modello di perdita può essere simulato facilmente aggiungendo un coefficiente di attrito su ciascuno dei modi. Questo risulta in un modello di perdita molto ricco che non potrebbe essere simulato con le differenze finite, ad esempio.

In questo caso le tecniche modali sono estese ad un sistema non-lineare: le piastre di von Kármán. Questo sistema può essere usato per la sintesi sonora di strumenti idiofoni (per esempio campane, gong, cembali), almeno in prima approssimazione. Nel caso delle piastre, la non-linearità è puramente geometrica e dovuta all'ampiezza delle vibrazioni. La non-linearità del sistema è nulla, debole, forte quando l'ampiezza delle vibrazioni è, rispettivamente, molto minore, dello stesso ordine o più grande dello spessore dello strumento. Questo scenario è tipico di alcuni strumenti idiofoni. Si noti che, nel caso di vibrazioni debolmente non-lineari, il numero di modi attivato non supera il centinaio.









Colare cereo di un coro di pareti

Daniela Zangrado e Alberto Tadiello

Photos © archive Tadiello - Zangrado

Thanks to Andrea Perani "Peppezz"

Custodi, ad assorbire il grido
umide madonne spugnose.
Filiformi consuete tappe d'ancóra.

Un disco esuberante sopra al capo,
aureola di morte.

Costrette all'idea di un estremo impero
– il troppo grande reclama un aderire senza nulla cui aderire.
Sfinita devozione di beatitudini mancate.
Occhiaie bovine stese sulla luce della terra. Per un secolo, o forse più.

Ponti tesi al pianeta successivo, all'oscuro della possibile caduta. Un piede nel cratere.
Subatomici scherzi d'abisso.
Quanti gradini per arrivare al centro della terra?
Quanti all'impossibilità di attutire l'urlo? Lo schianto?

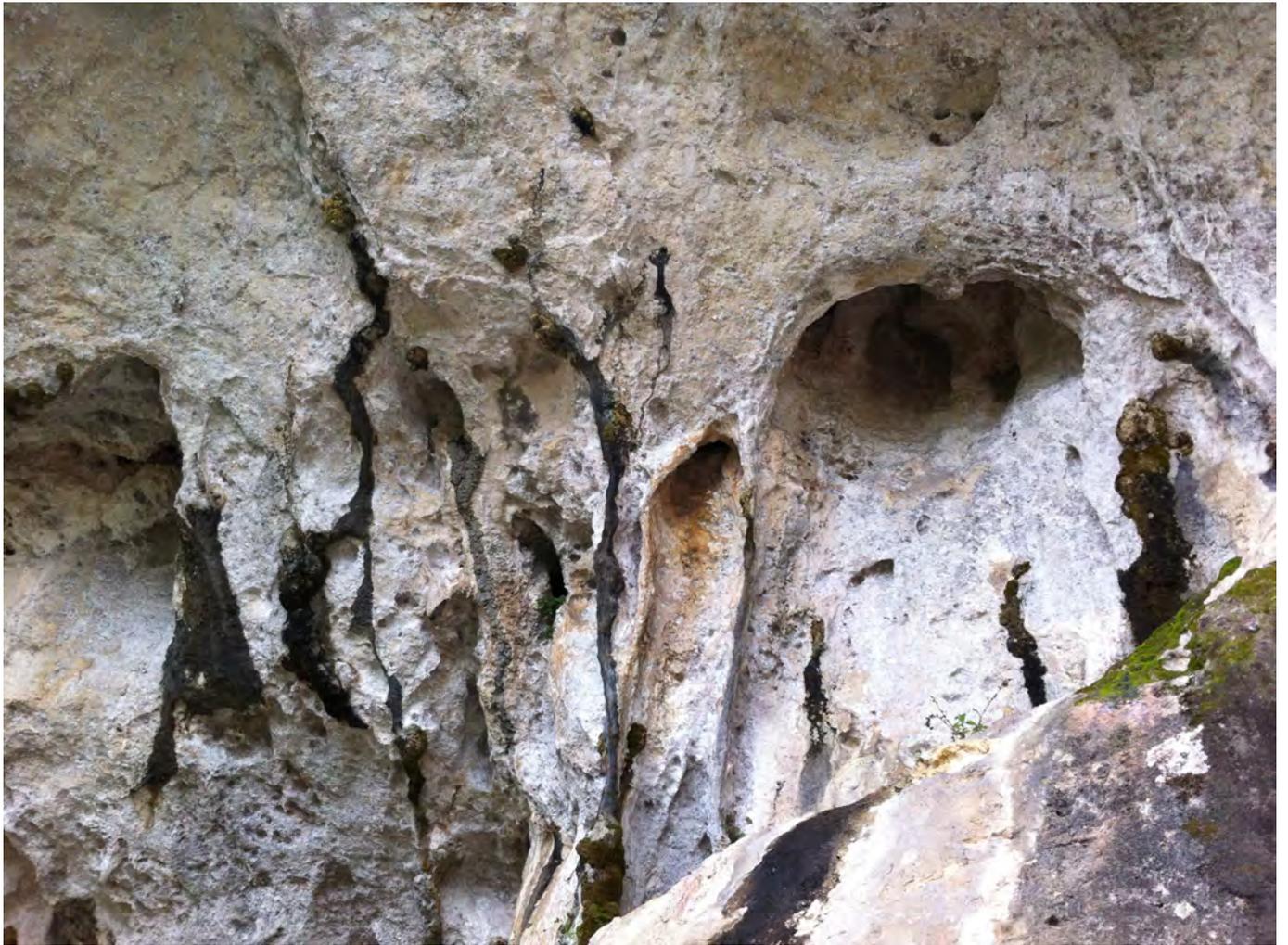
Tre sei nove dodici quindici diciotto ventuno ventiquattro ventisette trenta trentatré trentasei
trentanove. A piacere fino allo sbollire dell'ira. Raffinata violenza di un'ossessione contata.
Fino all'improbabile. Fino a che il calcolo smette di somigliare al conosciuto. Trentamila.
Cala. Diecimila.
Diecimila già si perde. Nemmeno le zampe del millepiedi possono aiutare.

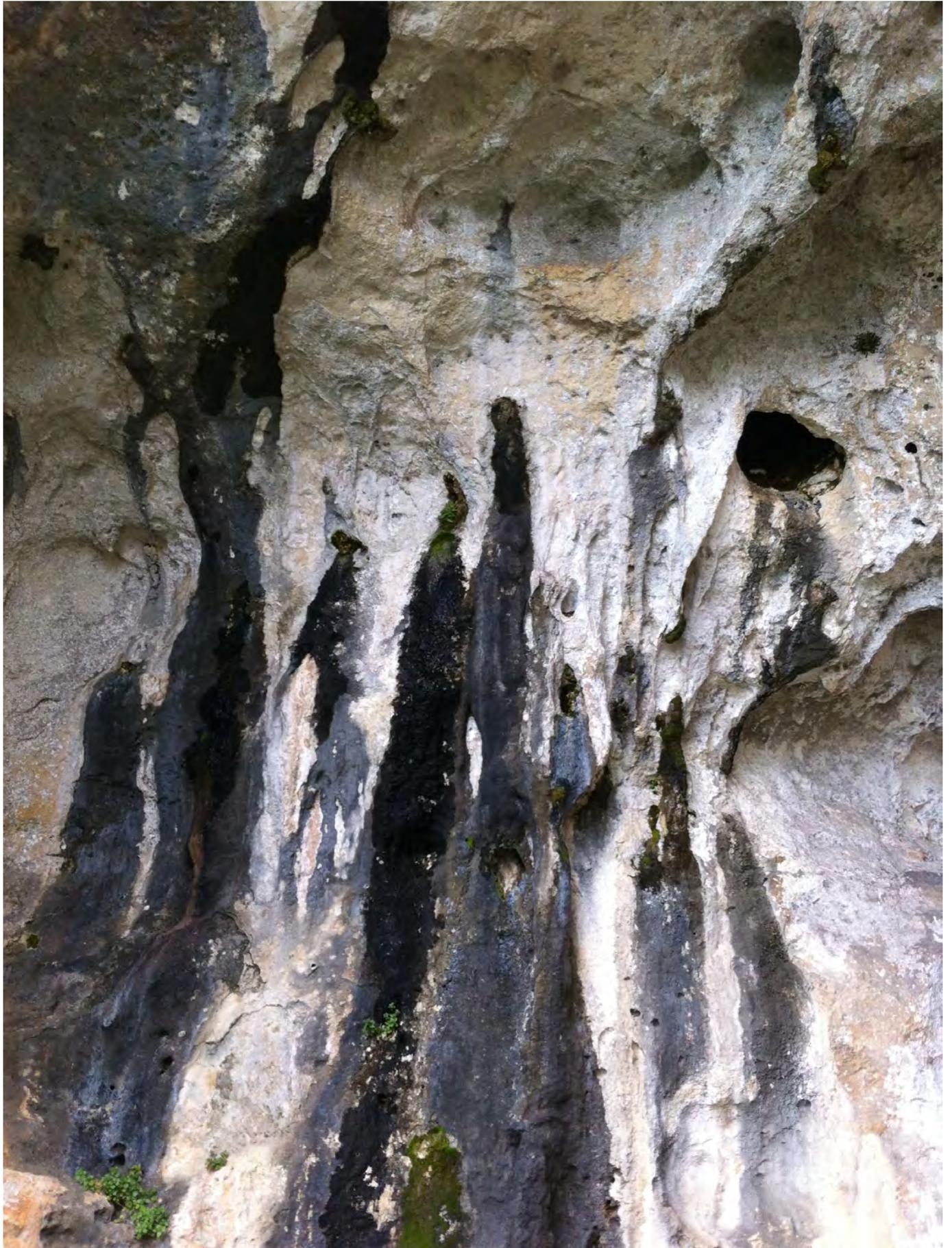
E tu lo sai bene che Jean-Luc non è nel torto.
Perché debordare non significa necessariamente traboccare. Può anche
– semplicemente e impercettibilmente –
superare appena il bordo.
È solo un bicchiere d'acqua che si riempie fino in cima. Un lieve rigonfiamento al colmo. Una
sottile convessità.
Il colmare, trema.

Strappare il limite fino alla rottura.
La dislocazione.
Eccedere la generosa disponibilità di un vuoto.

Languide, rapite
nel fatale momento di un'eterna inerzia.
– grava l'enorme nicchia, corona della prossima condanna!
Crateri senza concessioni di un dove.
Semplice accadrà.





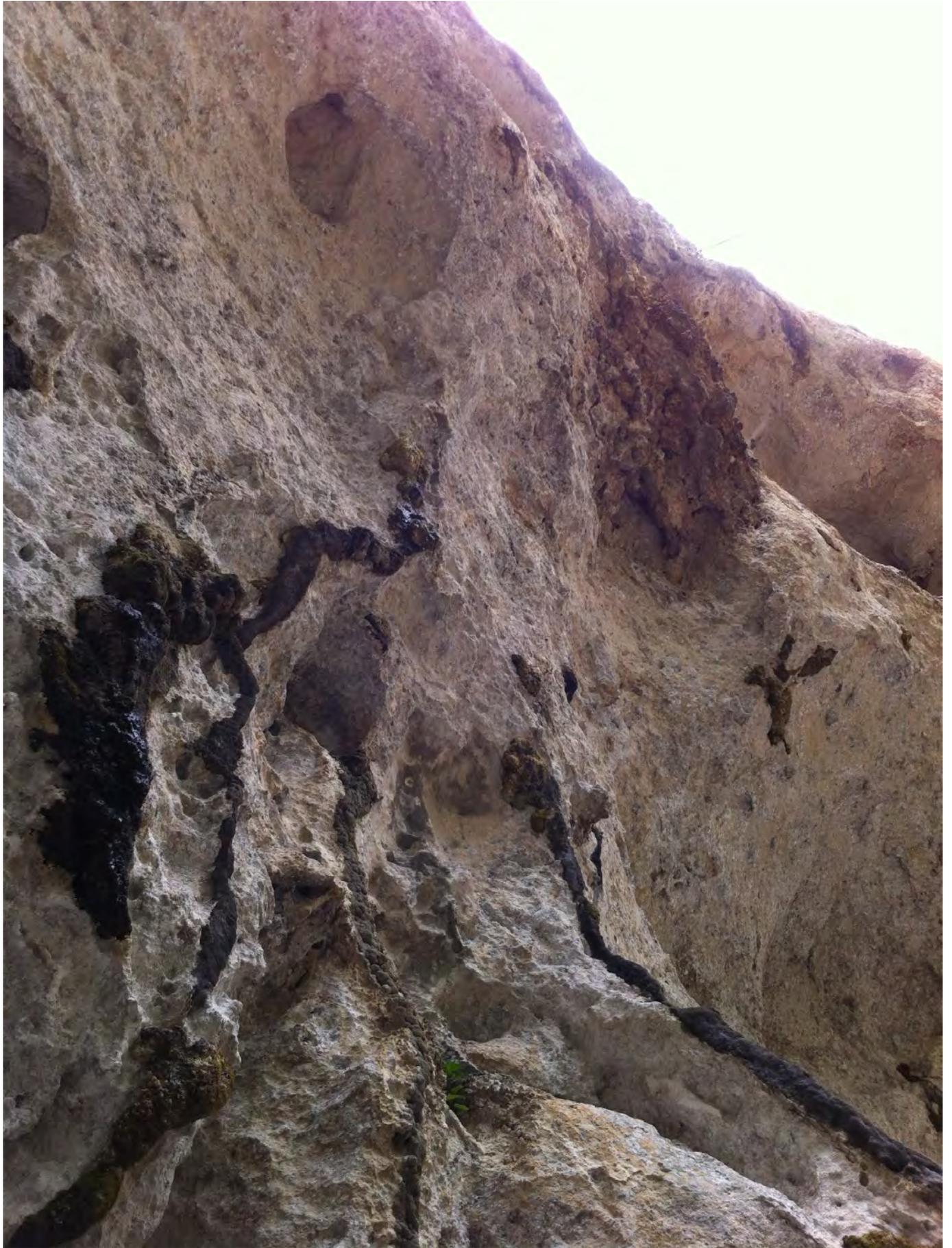














SUL PIANO TUTTO SI FERMA

Giovanni Paneroni (Rudiano, 1871 – Rudiano, 1950) fu un astronomo che a partire dagli anni '20 elaborò una teoria secondo la quale la terra era piana, infinita, cruda, morta, ferma, fredda e non rotonda.

La nascita del suo pensiero è riconducibile al senso di impotenza, paura e spaesamento che l'astronomo ebbe durante lo studio delle teorie Galileiane.

“[...] si rovescerebbero tutti i suppellettili, uscirebbero dai letti i fiumi, le discese diventerebbero salite, si piegherebbero le torri e si spezzerebbero. Gli Americani sotto di notte discenderebbero come in cantina, le tegole precipiterebbero, i soldi, la pipa, il cappello cadrebbero nel vuoto in giù.”

Paneroni rifiutò un credo comune quale la teoria eliocentrica proponendo un'alternativa antropocentrica e, di conseguenza, geocentrica per lui più rassicurante.

La sua terra era ferma e si posizionava al centro, era il centro, esisteva all'infinito in ogni direzione fuorché nello spazio dedicato alla volta celeste. Gli astri erano di piccole dimensioni e il loro moto era totalmente dipendente e funzionale all'esistenza stessa dell'uomo e del sistema terrestre, all'alternarsi del giorno e della notte e al susseguirsi delle stagioni.

“[...] se la terra fosse sospesa nel vuoto la sua pesantezza non aspetterebbe che le cadesse addosso un corpo leggero, ma cadrebbe lei precipitosamente prima del corpo.

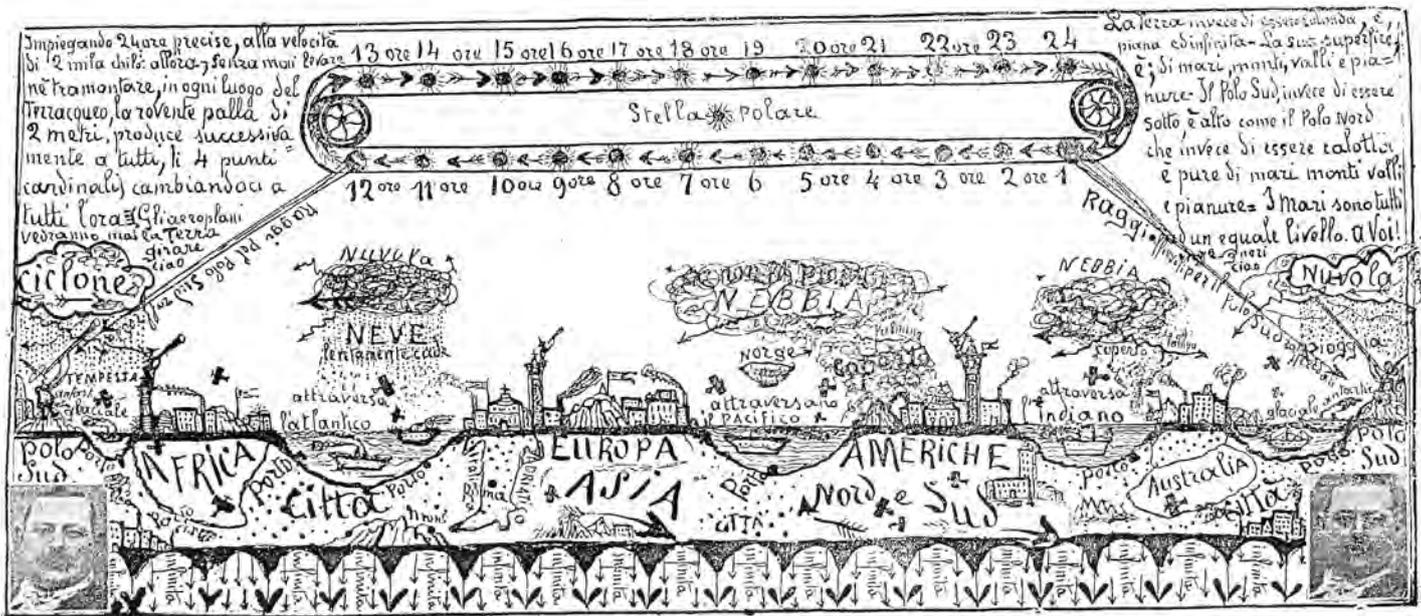
Se avesse tanta forza d'attrazione non ci lascerebbe lanciare nel vuoto corpi pesan-

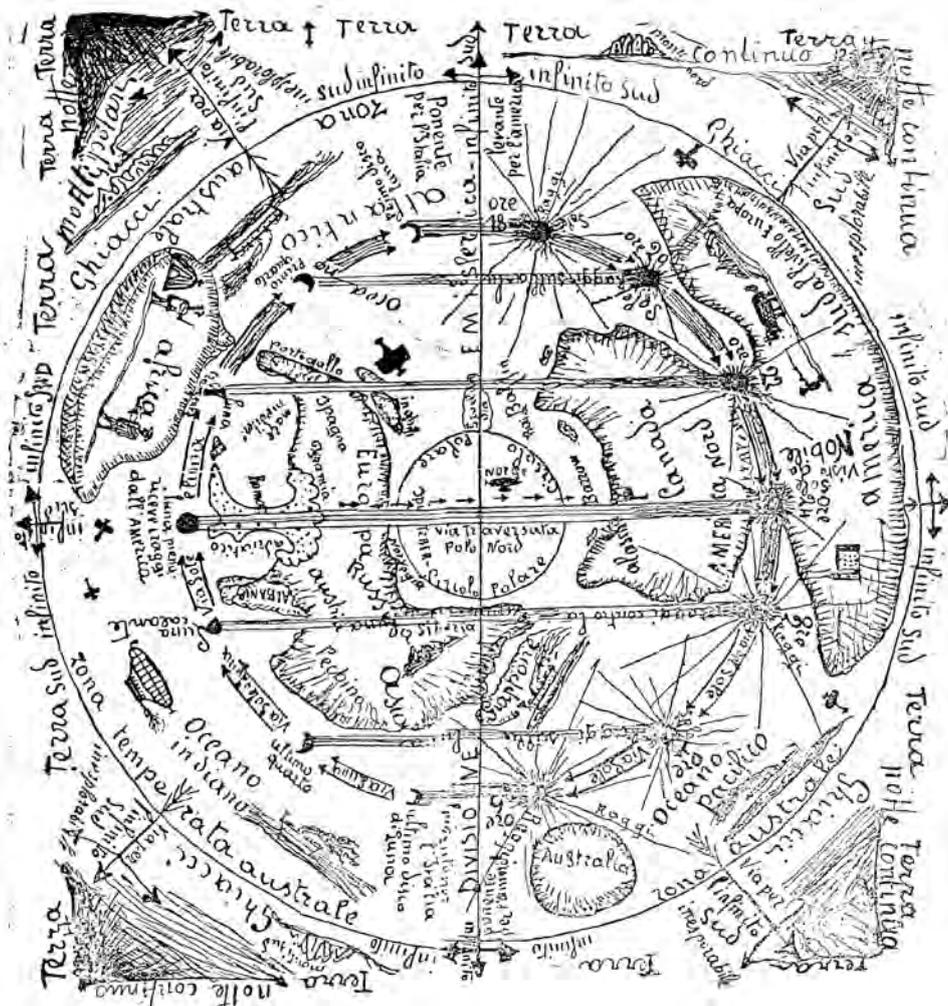
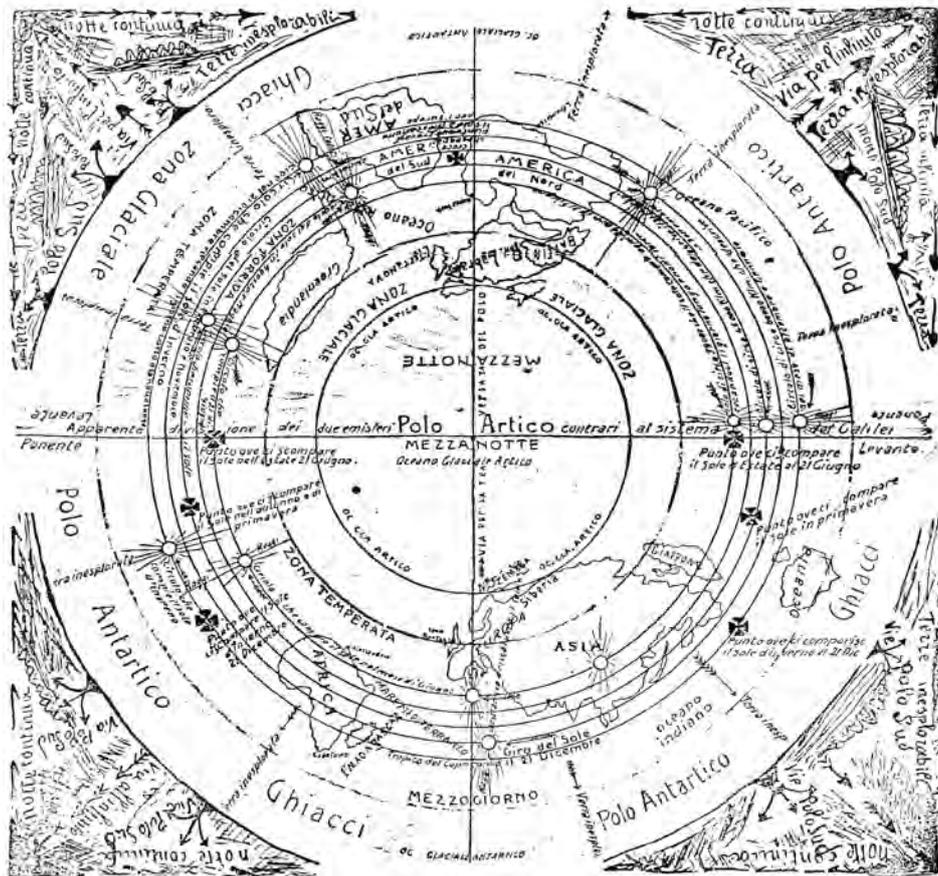
ti, la forza sarebbe tale che le mosche, gli uccelli non potrebbero distaccarsi. I contadini rastrellando foglie e gli spazzini spazzando carte non potrebbero distaccarle dal suolo, il vento invece solleva e distacca ogni cosa e gli oggetti ricadono sulla terra piana e sul piano tutto si ferma.”

Durante la formulazione della sua tesi Paneroni non utilizzò mai strumenti e si affidò esclusivamente alla percezione visiva dei fenomeni.

“[...] Se il diametro del sole fosse di un milione e 300 mila volte più grande non vi sarebbe posto per le migliaia di stelle la terra avrebbe come un ombrellone, un coperchio di fuoco addosso, si vedrebbe soltanto fuoco in aria. Invece, anche una piccola nube può coprire il sole.”







UNA TERRA CHE NESSUNO HA MAI DETTO

*“and then these words disappear
into themselves, as boiled down” [1]*

Ascoltare un suono che segue regole stabilite a priori equivale all’idea di immaginare *attraverso* l’esperienza. Le regole servono a definire una possibilità. Ciò che sentiamo è un fenomeno reale: esso rende verificabile un evento immaginato, ipotizzato. Oltre la logica interna delle regole, l’unico elemento che abbiamo a disposizione è il suono *così come ci appare*.

*La differenza è uno spazio
apparentemente vuoto.*

Partiamo dalla distinzione tra la percezione di un suono reale e l’atto di immaginarlo. Una prima idea: i due eventi non accadono mai nello stesso momento.

Il suono attraversa un oggetto che è stato immaginato, definito – un piatto metallico molto grande, di forma quadrata. Forzarne la misura, portandola a livelli difficilmente riproducibili nella realtà, significa definire un territorio, una geografia sconosciuta. Estendere il suono da semplice vibrazione che percorre un oggetto a fenomeno che descrive un soggetto sconosciuto.

Il dubbio di sentire e di capire. L'idea di un suono cupo che non parla.

È difficile tenere uniti pensiero e suono: ogni esperienza sembra basarsi sul continuo passaggio tra di essi. In questo caso, l'esperienza è il passaggio. Se ci sono delle regole, lo scopo non è aderire ad esse. Ascoltare un suono immaginato ha valore nella misura in cui rende più difficile la simbolizzazione. Forse addirittura sospende l'illusione del simbolo.

Il suono e la geografia che esso definisce sono, da un certo punto di vista, la stessa cosa. Tuttavia, essi si escludono a vicenda. Come un velo smosso, il suono copre la geografia del piatto metallico, ne definisce il perimetro ma ne oscura l'immaginazione (quasi come definire una sezione di terreno posandoci sopra un telo scuro). L'immagine/porzione resta in ombra, non la vediamo. Soprattutto: non la sentiamo. Il suono stesso, con le sue frequenze basse, profonde e irregolari, si lascia sentire fino ad un certo punto. Ciò che è più essenziale non lo capiamo, pensiamo di non sentirlo.

Un quadrato molto grande, di colore scuro. Assomiglia ad una piastra metallica (di un metallo quasi trasparente).

Soluzione ideale: cogliere il suono per quello che è. Tuttavia, mentre lo percepiamo, siamo in possesso di un'informazione arbitraria. Ciò che si forma è un'immagine che ci allontana dal suono. Concentrando l'ascolto, forse possiamo ritrovare il suono: evocarlo.

Se anche non teniamo conto della logica scientifica, l'evento sonoro attraverso comunque l'idea di un territorio sconosciuto. Un soggetto/oggetto che è allo stesso tempo suono e superficie; che diventa significativo nel momento in cui si sottrae ad ogni tentativo di definizione. Quello immaginato non è un oggetto simbolico: è la condizione stessa dell'esistenza del suono. Su di esso, o in accordo con esso, si manifesta un fenomeno reale. Il fenomeno, di per sé, costituisce però anche l'unica via per verificare l'immaginazione. Un'immaginazione vuota, descritta solo dai suoi confini. Una memoria persa, che torna indietro per ricordarci della sua scomparsa.

Immagini di cose che non si possono misurare, perché non hanno un paragone.

Andare oltre l'idea di traduzione da un sistema ad un altro; riconoscere che dal sistema si passa all'esperienza. E su di essa si innestano memoria e pensiero. Scollegare l'idea di sistema da quella di fenomeno.

"...for centuries, aboriginal Australian have devised complex songs that describe the stark terrain they inhabit, songs that anyone can use as a kind of map. The voice rises and falls with arpeggios as it describes a mountain path, only to flatten into monotone when the landscape bottoms out into a vast basin." [2]

C'è anche un secondo piatto più piccolo. Una superficie molto più contenuta che viene in aiuto, definendo solo una differenza di grado. Nel passaggio da un suono all'altro si produce una distinzione simbolica oltre che fisica. Le immagini mentali delle due misure – i due piatti risonanti – acquisiscono significato solo se messe alla prova dell'esperienza. Ci si potrebbe chiedere

in che modo un suono si distingue dall'altro, o fino a che punto il suono diffuso sulla superficie più grande si nasconde e si manifesta grazie a quella più piccola. In pratica: che significa fare esperienza di questa *differenza*? In ogni caso, la sentiamo.

*Il nostro ascolto è un'evocazione,
un canto senza parole.*

Un suono che è sia fenomeno che simbolo. Ma, per esempio, siamo davvero in grado di immaginare un tuono come *evento*? La differenza tra il fenomeno reale e quello che consideriamo tale si ripropone su piani sempre nuovi.

Si tratta di fare esperienza di un fenomeno che esiste solo grazie ad un'immagine rimossa. Un suono che non diventa mai letteratura di se stesso. Che significato può avere qui l'idea di *ricordare* un suono? Tutto torna all'ascolto: non come atto di decodifica, ma come evocazione di qualcosa che non sappiamo di conoscere.

*Sento i suoni e immagino una
o più superfici metalliche che
vibrano, ma più esse si defi-
niscono come immagini, più il
suono mi sfugge.*

Ricordarsi che il suono è contemporaneamente fenomeno e segno. Nel suo manifestarsi come segno, il suo grado di verificabilità si abbassa. Cosa abbiamo davanti quindi nel momento in cui il suo segno si sottrae alla vista?

“Ribattendo a lungo una nota, essa diventa grande, così grande che si sente sempre più armonia, ed essa vi si ingrandisce all’interno, il suono vi avvolge. Vi assicuro che è tutta un’altra cosa: il suono contiene un intero universo, con armonici che non si sentono mai. Il suono riempie il luogo in cui vi trovate, vi accerchia, potete nuotarci dentro. [...] poco a poco si è inghiottiti e non si ha bisogno di altro suono. [...] Tutto è là dentro, [...] tutti i suoni possibili sono contenuti in esso.” ^[3]

Tracciare il significato sonoro di un’esperienza immaginata e poi vissuta. Ma è un significato che non si può far altro che tradurre all’infinito, attraverso regole o simboli. Questo significato, questo soggetto, induce a immaginare e a produrre catene di associazioni di significati che si sottraggono nel momento stesso in cui si producono.

Il tentativo di contenere. Il punto forse non è riuscire a ricondurre ascolto e comprensione ad un’unica esperienza, quanto il fatto di riconoscere la difficoltà dell’ascolto. Possiamo provare a pensare ad un oggetto immaginato per dare senso ad un fenomeno reale. Per esempio, una funzione matematica che, simulando condizioni difficilmente esperibili, produce un suono.

Un metodo di conoscenza che sfugge alla comprensione simbolica, che chiede un’evocazione, una riscoperta, un’operazione di contenimento. Quasi un atto di sopruso verso l’esperienza, in favore dell’ascolto, della differenza, del fenomeno come dimensione del pensiero.

*“Tu sei come una terra
che nessuno ha mai detto.
Tu non attendi nulla
se non la parola
che sgorgherà dal fondo
come un frutto tra i rami.
C’è un vento che ti giunge.
Cose secche e rimorte
t’ingombrano e vanno nel vento.
Membra e parole antiche.
Tu tremi nell’estate.”^[4]*

[1] Paul Morley, *Words and Music*

[2] Robert Jourdain, *Music, The Brain, and Ecstasy*

[2] Giacinto Scelsi, *Viaggio al centro del suono*

[3] Cesare Pavese, *Verrà la morte e avrà i tuoi occhi*



Paper prodotto da **Fondazione Musica per Roma** in occasione della mostra:
CANTO MINORE (Minor Strain) – Francesco Fonassi

A cura di **Anna Cestelli Guidi**

Dal 14 maggio all'8 giugno 2014
AuditoriumArte – Auditorium Parco della Musica di Roma

NERO