

Cicli, emicicli e risonanze: “Call for Work 2012”

FABIO CIFARIELLO CIARDI¹

Abstract: The paper deals with a detailed analysis of the awarded works presented at the international Call for Work (Design / Music), related to the conceptual and poetic sphere of Music and Architecture: Composition, Space, Symbol, for architects and musicians under 45, which followed the first Music and Architecture conference (18 October 2011). The awarded works are those of the German collective Eyland07 together with the artist Florian Tuercke and that of the Campanian composer Salvatore Carannante, both endowed with an ecological attitude, whose willingness to listen to what is other than itself, be the spaces and the sounds who inhabit the place with which the work will coexist, or the disciplines that contribute to its creation, favor a joint integration of knowledge. The German group awarded works are: *Urban-audio/Eyland07*, an interactive and participatory installation for a public space designed and built for the city of Tallin and *hEAR TOuch LISTEN*. The first work is based on a mobile sound object composed of 12 PVC pipes through which the sound is produced, picked up by a series of microphones connected to a mixer, to listen in the headphones the result of free acoustic explorations of the city. The second, conceived and created for the Bass Concert Hall in Austin / Texas, is based on the same principle as the previous one, but it is no longer the air that carries the sounds of the city through the pipes, but some of the same material components of the building that houses the installation is resonant. The work *In the Temple of Mercury* by Salvatore Carannante consists in the elaboration of the sound that is self-organizing directly in situ, in a space from which concretely and tangibly the resonances of the stones, the metals, the walls themselves emerge. As a whole, the exploration of the conceptual and poetic sphere of these works was an opportunity to reflect on the themes of creativity in the two disciplines, which have in common the same goal, that of “filling” time and space to “build” what before did not exist.

Keywords: call for work, Eyland07, Florian Tuercke, Salvatore Carannante

1. *Da cosa nasce cosa*

Nel novembre del 2010 l'amico compositore e pianista Daniele Lombardi mi scriveva per chiedermi di entrare in contatto con l'architetto Luca Ribichini, professore associato alla Sapienza, per indagare insieme a lui dei possibili riferimenti musicali legati dalla

1. Compositore e docente di Composizione presso il Conservatorio “F.A. Bonporti” di Trento e Riva del Garda.

facciata della cappella di Notre-Dame du Hut a Ronchamp progettata da Le Corbusier nel 1950.

A partire da questo incontro, quasi fortuito ma entusiasmante, nel 2011 la nostra collaborazione si è estesa, allargandosi ad un gruppo di colleghi e amici legati al Conservatorio di S.Cecilia (i compositori Giorgio Nottoli, Maurizio Gabrieli e Francesco Telli insieme a Gianni Trovalusci del CE.M.AT²) e alla Facoltà di Architettura della Sapienza Università di Roma (gli architetti Lucio Barbera, Alessandra Capanna, Anna Irene Del Monaco). Il gruppo ha presto trovato un fondamentale ed entusiasta supporto istituzionale in Piero Ostilio Rossi e Francesco Paolo Fiore, direttori rispettivamente del Dipartimento di Architettura e Progetto e del Dipartimento di Storia, Disegno e Restauro dell'Architettura, e in Edda Silvestri, all'epoca direttore del Conservatorio di S.Cecilia.

A rendere coeso il gruppo è stata fin da principio la comune convinzione di poter declinare i rapporti fra architettura e musica superando le tradizionali, a volte sclerotizzate e non sempre verificabili posizioni che vedono le due discipline storicamente vicine sia sul piano teorico sia su quello pratico.

In teoria, architetti e musicisti immaginano e curano la realizzazione di strutture fondate su ordini, simmetrie, ripetizioni. Non sembra, dunque, ci possa essere nulla da obiettare quando Goethe proponeva all'amico Johann Peter Eckermann di definire l'architettura come "musica cristallizzata"³ o quando Iannis Xenakis, parlando della sua musica e della sua architettura, affermava che "we are capable of speaking two languages at the same time. One is addressed to the eyes the other to the ears"⁴.

Anche nella pratica, entrambe le discipline sembrano condividere rappresentazioni, concetti e intenti. Tanto per i compositori quanto per gli architetti non è facile evitare il fascino estetico e normativo che le rappresentazioni numeriche hanno da sempre esercitato sull'intero pensiero umano, almeno a partire da Pitagora. Non ha certo torto Leon Battista Alberti a legare la bellezza al numero facendo riferimento alla "legge fondamentale e più esatta della natura"⁵. D'altra parte, attraverso

2. Federazione Centri Musicali Attrezzati – Ente di Promozione. <http://www.federazionecemat.it/>

3. INSOM 1992, p. 49.

4. VARGA 1966, p.114.

5. ALBERTI 1512 (1966).

i numeri necessari per creare suoni e progettare spazi entrambe le discipline si occupano delle proporzioni fra le parti e il tutto, e dunque dell'armonia e del ritmo di tali proporzioni. In questo senso è difficile confutare affermazioni antiche come quella ben nota del Palladio secondo cui "le proporzioni delle voci sono armonia delle orecchie, così quelle delle misure sono armonia degli occhi nostri, quale secondo il suo costume sommamente diletta senza sapersi perché fuori che da quelli che studiano di sapere le ragioni delle cose"⁶; ma anche quelle ben più moderne di Steven Holl che lega le proporzioni della sua *Stretto house* ad alcuni rapporti fra le durate e i timbri della *Musica per strumenti a corda, percussione e celesta* di Béla Bartók⁷. Le analogie fra le azioni del compositore che pensa di riempire il tempo e dell'architetto che immagina di riempire lo spazio riguardano, inoltre, anche un intento comune e da sempre ambito, quello quasi divino della 'creazione'. Sia nella creazione musicale che in quella architettonica di solito non ci si limita a considerare l'*ex-laborare*, l'elaborazione, che presuppone la pre-esistenza di un qualcosa su cui il compositore e l'architetto lavorano. Ciò che eleva entrambi i campi ben al di sopra dell'artigianato fino ai ranghi dell'arte è la preliminare pretesa dell'invenzione: il dare esistenza a qualcosa che prima non si conosceva. E non solo. In teoria, qualcosa non si conosce per ignoranza o perché effettivamente fino a quel momento proprio non c'era; ma in pratica, visto che non sempre si è disposti ad ammettere la nostra ignoranza, l'assenza che fonda l'invenzione a volte la rubriciamo accanto al "fare dal nulla", che nel sanscrito 'kar' rimanda alla radice alla parola 'creazione'. Il magico fare da un ipotetico e discutibile "nulla" non ha certo oggi perso la sua attualità, anzi. Lo status di compositori e architetti, ma anche quello di molte altre insospettabili categorie di professionisti si ritrova oggi informato d'ufficio di una 'creatività' declinata, come valore non solo auspicato ma finanche dogmaticamente preteso, per motivare successi o giustificare fallimenti in ambiti economici, politici, personali e non certo solo artistici⁸.

D'altra parte, nel loro insieme, queste e molte altre possibili analogie non dovrebbero impedire uno sguardo disincantato sulle molte differenze che pure distanziano la composizione musicale da

6. PUPPI 1988, p. 123.

7. CAPANNA 2009, pp. 265-268.

8. GOLDONI 2014, pp. 63-74.

quella architettonica. Prendiamo ad esempio l'uso ricorrente dei termini 'armonia' e 'ritmo': il primo in architettura è un attributo soggettivo che ambisce ad essere universale mentre in musica è anzitutto un parametro oggettivo riferito alla sovrapposizione verticale dei suoni; il 'ritmo' in un brano musicale è vincolato dallo scorrere del tempo della fruizione, tanto dalla durata psicologica quanto dal tempo calcolabile, mentre in un'opera architettonica scorre su binari liberi da vincoli temporali, limitati semmai nello spazio, dall'ampiezza del campo visivo del fruitore. Da una prospettiva non musicale ma psicologica, invece, pur essendo riduttivo affermare che l'architettura si fruisce solo con gli occhi e la musica solo con le orecchie, il diverso ruolo del tempo comporta un uso affatto diverso della nostra memoria e dunque dell'esperienza percettiva nel suo complesso divenire sensoriale e cognitivo. E in generale, sempre il diverso uso del tempo, ma anche i diversi "materiali" di partenza, le diverse funzioni pratiche e sociali, tutte pesano sulla natura più o meno effimera delle opere musicali e architettoniche, sul loro essere componente evitabile o ineludibile, permanente o provvisoria del paesaggio che ci circonda, sul "nulla" dal quale le si vorrebbe far nascere.

2. Triangoli ed ellissi

A partire da tutto ciò, ci è sembrato di dover trarre almeno tre conseguenze. Anzitutto il tavolo su cui musica e architettura hanno storicamente condiviso numeri, armonie, simmetrie, ispirazioni sembra a volte lasciare in ombra proprio il destinatario ultimo del banchetto, il fruitore. Difatti, sia volendo esaltare i punti in comune, sia puntualizzando le differenze fra le due discipline, architetti e compositori si ritrovano presto di fronte alla necessità di entrare in mutua relazione non tanto utilizzando solo linee di congiunzione più o meno regolari, quanto triangoli, con il terzo vertice assegnato ai visitatori, ascoltatori, abitanti che, percependo gli spazi con i loro sensi, rendono il rapporto musica-architettura vivo, cangiante e soprattutto socialmente reale e forse anche inevitabile. Da qui una seconda conseguenza, per così dire metodologica: la necessità di lasciare spazio e voce ad altri – psicologi, sociologi, informatici, filosofi – perché il triangolo che ci lega al suono che ascoltiamo e agli spazi che abitiamo è un triangolo ermeneutico potenzialmente ancora fertile forse non più tanto con la visionarietà e la sicumera del musicista-architetto o dell'architetto-musicista chiuso nella poetica solitudine del suo studio, quanto con il

rigore e la modestia del moderno ricercatore aperto alla collaborazione interdisciplinare. Anche la storia ci dà qualche indicazione in merito. Leon Battista Alberti attraversò tutte le discipline del *quadrivium*, “lui geometra, lui aritmetico, lui astrologo, lui musicista”, ma fu soprattutto “nella prospettiva meraviglioso”⁹. Dal canto suo Goethe conosceva certo la musica – aveva già iniziato a studiare pianoforte, nel 1763, quando a 14 anni, aveva assistito ad un concerto di Mozart, che di anni ne aveva la metà di lui¹⁰ – ma a lui non pensiamo certo come pianista o compositore. In modo non del tutto dissimile, Iannis Xenakis si era laureato in ingegneria civile nel 1948¹¹ e a 26 anni aveva iniziato a collaborare con Le Corbusier assistendolo nella progettazione di molte opere importanti, eppure passerà alla storia più come compositore che non come architetto.

Da qui una terza conseguenza, questa volta pratica: essendo il nostro un gruppo formato da architetti affascinati dalla musica e da musicisti affascinati dall’architettura sentivamo di dover fare concretamente qualcosa per non ritrovarci anche noi semplicemente ad “aggiungere emicicli” nel tentativo di precisare le intersezioni fra le orbite delle nostre discipline. Sembra che la storia del rapporto fra architettura e musica ricordi qui la storia dell’astronomia. Così come il sistema degli emicicli ideato da Apollonio resistette bene perché, in effetti, poteva spiegare una qualsiasi orbita chiusa e continua¹², anche il sistema delle proporzioni basate su rapporti semplici funziona bene perché sembra spiegare in modo esaustivo molte delle effettive analogie fra il lavoro dei compositori e degli architetti. Tuttavia, così come per comprendere davvero il rapporto fra il movimento dei pianeti occorre immaginare non delle orbite circolari che ruotano intorno ad un unico centro, ma delle orbite ellittiche che ruotano intorno ai due fuochi; per cogliere le potenzialità del rapporto fra musica e architettura volevamo suggerire la necessità di scardinare la centralità unica dell’architetto-musicista o del musicista-architetto a favore di un sistema a due o anche a più fuochi, in cui le discipline si intersecano pure mantenendo “centri” propri e separati.

9. CARDINI 1974, p. 117.

10. ABERT, SPENCER 2007, p. 33.

11. HARLEY 2004, p. 9.

12. BELLOS 2015, pp. 97-100.

Se questo mi sembra essere stato uno degli intenti profondi del nostro gruppo, di cui ho personalmente preso piena consapevolezza solo in seguito, mi sento di poter dire che di sicuro e fin da subito sentivamo il bisogno di gettare qualche sasso in uno specchio di acque storicamente fin troppo ferme. Un primo sasso ha prodotto il 18 ottobre 2011 il Convegno di Studio “Musica e Architettura” e il successivo omonimo libro¹³, il secondo ha prodotto sia un secondo convegno tenutosi a Roma il 9 ottobre 2012, sia un Call for Work (Design/Music) internazionale, una selezione rivolta ad “architetti e musicisti ‘under 45’ interessati a presentare opere riferite alla sfera concettuale e poetica di Musica e Architettura: Composizione, Spazio, Segno”¹⁴.

I partecipanti alla selezione hanno proposto lavori diversi fra loro. Alcuni hanno cercato di declinare il rapporto fra architettura e musica a partire da dispositivi, mappature e analogie non troppo lontane dai più tradizionali studi teorici sulle relazioni fra le due discipline. Altri ci sono sembrati intrecciare architettura e musica su un piano poetico, alludendo a relazioni, anche affascinanti e originali, da cogliere per lo più attraverso l'intuizione e la rivelazione. In altri ancora c'è parso d'intravedere la ricerca di rapporti espliciti, da cogliere attraverso processi razionali, dimostrabili e replicabili. Fra queste ultime, ho personalmente apprezzato quelli che mi sembrava sapessero rimandare ad un approccio che ho altrove definito “ecologico” e non “coloniale”¹⁵. Nel primo approccio è la realtà ad essere messa al centro, ad essere esplorata con l'intento di rivelarne qualcosa di nascosto nel suono e nello spazio che la conforma; il musicista, l'architetto (o entrambi) forniscono gli strumenti necessari all'esplorazione, non tanto come “creatori” o “inventori”, ma quasi come compassionevoli artigiani interessati a fabbricare “lenti” attraverso le quali favorire una ecologica integrazione con dei frammenti del reale altrimenti forse muti o invisibili. Nell'approccio coloniale, invece, è il soggetto o i soggetti creatori a rimanere saldamente e vittoriosamente al centro della loro opera; sono prima di tutto loro stessi a svelarsi al fruitore attraverso la propria azione sui suoni e gli spazi che la loro opera prevede. L'attitudine coloniale prevede un'organizzazione tendenzialmente arborescente, gerarchica,

13. AA.VV. 2012.

14. Bando della Call ancora disponibile su http://www.professionearchitetto.it/concorsi/archivio/file/2011/11/Call_for_Submissions_MusiArh_ita.pdf

15. CIFARIELLO CIARDI 2012, pp. 35-48.

in cui una disciplina o una dimensione percettiva si ritrova a prevalere sull'altra o dove entrambe sono funzionali ad un'idea che nasce fuori dallo spazio e dal suono che l'opera si trova ad occupare. L'attitudine ecologica, al contrario, favorisce un'organizzazione *rizomatica*¹⁶, la simbiosi, la disponibilità a prestare ascolto a ciò che è altro da sé: gli spazi e i suoni che abitano il luogo con cui l'opera si troverà a convivere o le discipline che concorrono alla sua creazione, disponendosi ad un'integrazione paritetica del sapere.

A quest'ultima categoria mi sento di anettere pienamente il lavoro degli autori selezionati: il collettivo tedesco Eyland07 insieme all'artista Florian Tuercke e il compositore campano Salvatore Carannante¹⁷.

3. *Urban-audio/Eyland07*

L'artista Florian Tuercke¹⁸, fondatore di Urban-audio, insieme agli architetti René Rissland e Thomas Brat a loro volta fondatori del gruppo Eyland07¹⁹, sono stati selezionati con due diversi lavori. Il primo, che ha per titolo "12-tone filter - TunedCity Tallinn", è una "installazione interattiva e partecipativa per uno spazio pubblico" progettata e realizzata in questo caso per la capitale dell'Estonia, ma presentata dagli autori anche a Berlino, a Norimberga e a Bruxelles²⁰. (Fig. 1.)

L'opera prende spunto da un'osservazione sul nostro abituale modo di entrare in relazione con gli spazi urbani: "edifici e architetture sono generalmente descritti in termini visivi, ma spesso è il nostro senso dell'udito che ci aiuta a sperimentare e navigare attraverso gli spazi delle città. Non c'è suono senza spazio e non c'è spazio senza un suono"²¹.

Il lavoro si basa su un oggetto sonoro mobile denominato "12-tone filter"²² dall'apparenza inquietante di una grande mitragliatrice a canne rotanti composta da 12 tubi in PVC di 10 cm di diametro. Ciascun tubo ha una lunghezza diversa che filtra l'aria presente al suo interno rendendo possibili 12 risonanze centrate intorno ad altrettante altezze disposte cromaticamente dal Mi3 al Mib4²³. Il suono prodotto dai 12

16. DELEUZE, GUATTARI 1980 p. 33.

17. <https://about.me/salvatore.carannante>

18. <http://www.urban-audio.org/home.html>

19. <http://eyland.de/wettbewerb.html>

20. http://www.tunedcity.net/?page_id=457

21. http://www.tunedcity.net/?page_id=496

22. http://www.tunedcity.net/?page_id=1356

23. Ovvero dai 165 Hz ai 311 Hz.



Fig. 1. Florian Tuercke/ Eyland07 12-tone filter.

Fig. 2a, 2b. Florian Tuercke/ Eyland07 12-tone filter, particolare e schema operativo.

tubi è captato da una serie di microfoni integrati nell'oggetto stesso e collegati ad un mixer e a delle cuffie (Fig. 2a, 2b).

Il fruitore è libero di agire sul mixer e ascoltare in cuffia il risultato di una propria personale esplorazione acustica della città ottenuta miscelando i suoni esterni filtrati diversamente da ciascun tubo. Attraverso questo espediente, di per sé semplice, ciascun partecipante si trova a veder amplificata e scomposta la consapevolezza del paesaggio acustico che lo circonda esclusivamente attraverso una particolare "intonazione" dei suoni propri di quello stesso spazio. La dimensione ecologica del lavoro è evidente anzitutto nel carattere "aperto" del dispositivo. Il "12-tone filter" non è di per sé l'opera, ma è la "lente" attraverso la quale artisti, musicisti, ma anche semplici passanti sono spinti a "mettere a fuoco" una riflessione critica che ciascuno, operativamente, articola per mezzo di una azione ludica ed espressiva: "suonando" lo spazio che lo circonda.

Infine e sempre grazie alla natura ecologica del dispositivo, la messa a fuoco acustica non è solo concettuale, ma anche musicale: la scomposizione per bande di risonanza, permettendo una valutazione "armonica" dei fenomeni acustici, orienta il fruitore verso un ascolto del suono-come-musica che può svelare anche le cangianti e inaspettate anime ritmiche del paesaggio in cui quotidianamente siamo immersi.

Il secondo lavoro di Florian Tuercke e Eyland07 è ancora un'installazione sonora, "hEAR TOuch LISTEN", definita dagli autori come una "trilogia partecipativa di suono e spazio". L'opera è *site-specific*, essendo stata ideata e realizzata per la Bass Concert Hall di Austin/Texas in occasione del simposio "Music in Architecture - Architecture in Music" nell'ottobre del 2011²⁴.

Rispetto all'opera precedente, l'impianto di "hEAR TOuch LISTEN" è decisamente più complesso. Per comprenderlo occorre partire dalla tradizionale catena dell'amplificazione microfono-amplificatore-altoparlante. Quando un suono prodotto eccitando un materiale vibrante si propaga nell'aria le onde di pressione e rarefazione che si producono possono essere captate da un microfono che le converte in un segnale elettrico. L'ampiezza di tale segnale può essere aumentata con uno o più dispositivi, eventualmente modificata per mezzo di filtri (equalizzatori),

24. In occasione dello stesso simposio una giuria ha anche selezionato "hEAR TOuch LISTEN" come la migliore opera di "Musica in Architecture" fra quelle presentate.

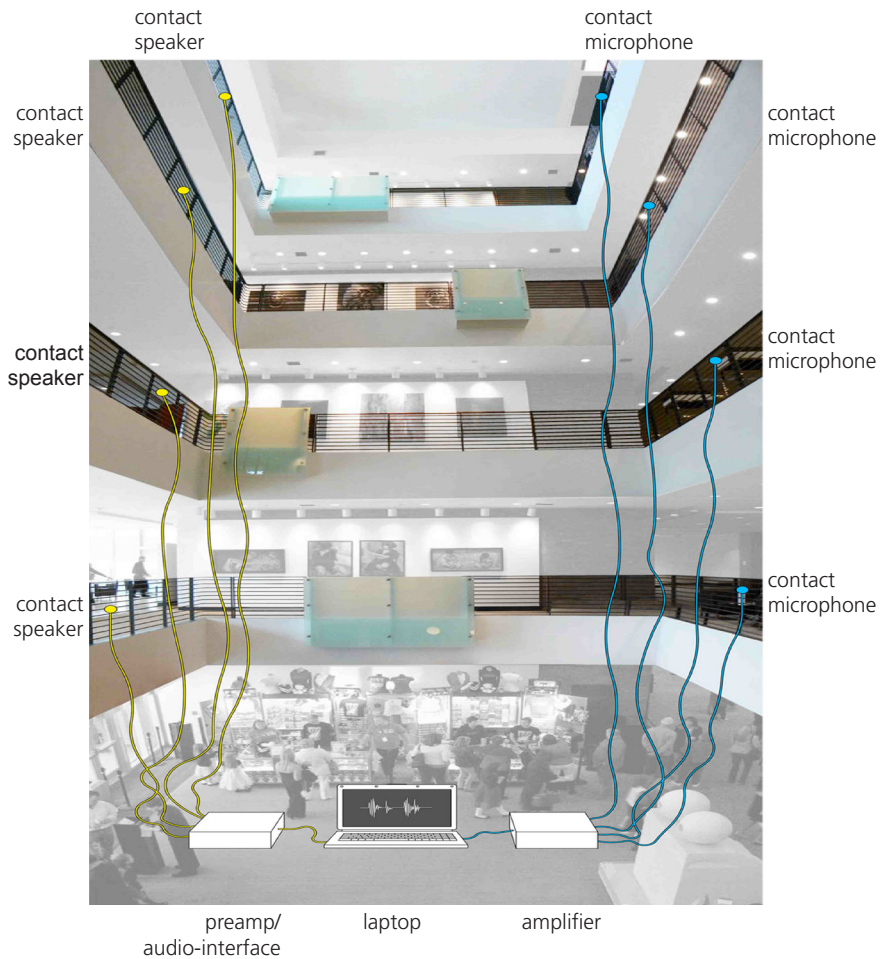
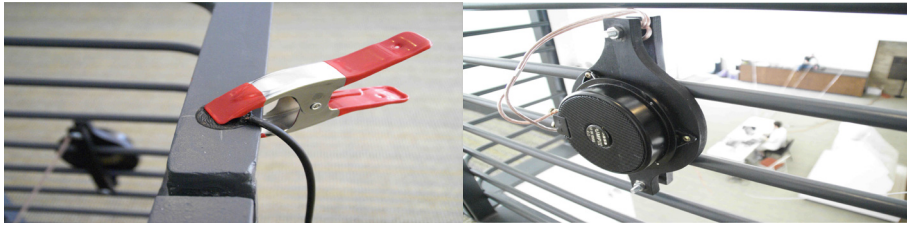


Fig. 3. Florian Tuercke/ Eyland07 "hEAR TOuch LISTEN", altoparlante e microfono a contatto.
Fig. 4. Florian Tuercke/ Eyland07 "hEAR TOuch LISTEN", schema dell'installazione.

per poi poter pilotare il movimento vibrante del cono di un altoparlante. Questo movimento, a sua volta, produce delle onde di pressione e rarefazione analoghe a quelle iniziali che si propagano nell'aria fino a raggiungere le orecchie dell'ascoltatore. La risposta di ciascun materiale vibrante presente nella catena dipende da un lato dalle caratteristiche dell'eccitatore, ovvero dalla causa che mette inizialmente in vibrazione il materiale, ma anche e soprattutto dalle caratteristiche fisiche del materiale che vibra, dalla sua lunghezza, spessore, densità e forma. La risposta in frequenza di qualsiasi materiale non è mai perfettamente lineare. In altre parole, un dato materiale risponderà meglio (risuonerà) se il suono che lo eccita conterrà determinate frequenze, mentre risponderà peggio se lo si cerca di mettere in vibrazione utilizzandone altre. Nel caso del "12-tone filter" i suoni della città presenti in un dato momento si propagano nell'aria fino a raggiungere quella presente dentro ciascun tubo. Qui la diversa lunghezza del tubo farà sì che l'aria al suo interno vibri in modo più udibile a determinate frequenze che non ad altre; alcune componenti del suono risulteranno quindi amplificate e 'risuoneranno' così da essere più facilmente catturate dal microfono integrato nel tubo mentre altre saranno attenuate. In un certo senso, la risonanza dell'aria nel tubo da un lato amplifica alcune componenti nascoste del suono che è entrato in quel tubo, ma dall'altro, ci svela qualcosa sulle caratteristiche del tubo stesso.

In "hEAR TOUch LISTEN" il fenomeno acustico alla base dell'installazione è il medesimo, ma a risuonare non è più l'aria che porta nei diversi tubi i suoni della città, ma alcune delle stesse componenti dell'edificio che ospita l'installazione. Più precisamente, sono i corrimani e le balaustre metalliche dai vari piani della Bass Concert Hall che affacciano verso il foyer ad essere messe in vibrazione da alcuni suoni sulla cui origine torneremo più avanti. A rendere possibile la vibrazione delle parti metalliche sono dei particolari altoparlanti (a contatto) nei quali il segnale elettrico corrispondente al suono viene sì trasdotto in vibrazione, ma non del tradizionale cono bensì degli stessi corrimani e delle balaustre.

Come abbiamo detto la risposta di un qualsiasi materiale a frequenze diverse non è mai perfettamente lineare e dunque, messo in vibrazione, il metallo dei corrimani e delle balaustre non solo non si limiterà ad amplificare in modo quasi lineare il suono che lo fa vibrare, come accade al cono di un normale altoparlante, ma lo farà risuonare in modo decisamente diverso a seconda delle caratteristiche

fisiche di ciascun corrimano e ciascuna balaustra. Certamente, a causa dell'elasticità e densità del metallo, del diametro dei tondini che compongono la balaustra e dei punti di ancoraggio al cemento del pavimento, l'ampiezza della vibrazione prodotta in questo modo sarà troppo debole per mettere in vibrazione l'aria circostante e far arrivare alle orecchie dei fruitori il suono che lo fa risuonare, ma non così debole da non poter essere captato da una speciale tipologia di microfoni, i così detti "microfoni a contatto". Questi microfoni funzionano in modo simile ma inverso rispetto agli altoparlanti a contatto: trasducono in segnali elettrici non la vibrazione dell'aria, ma la vibrazione di un materiale con cui sono "in contatto". In pratica i microfoni a contatto ci permettono di amplificare anche minime vibrazione di un materiale senza passare attraverso l'aria che lo circonda, così come lo stetoscopio medico amplifica il respiro che fa vibrare la nostra cassa toracica non attraverso l'aria tra il paziente e il dottore, ma attraverso l'aria del tubo che collega la piastra dello strumento alle orecchie del medico. A questo punto ci si potrebbe aspettare che il segnale catturato dal microfono a contatto sia amplificato e fatto sentire ai fruitori per mezzo di normali altoparlanti, ma così non è. La vibrazione, catturata dal microfono e amplificata, è nuovamente trasmessa ai corrimani e alle balaustre per mezzo degli altoparlanti a contatto e nuovamente captata dai microfoni a contatto e quindi ritrasmessa ai corrimani creando un feedback acustico che determina assai rapidamente un risultato particolare e affascinante. Dal momento che ogni materiale reagisce in modo diverso in base alle proprie particolari "frequenze di risonanza", mano a mano che il suono prodotto dalla vibrazione del metallo viene riutilizzato per far nuovamente vibrare quello stesso metallo, l'eccitazione iniziale "sopravviverà" solo nelle "frequenze di risonanza" proprie del materiale vibrante. Di conseguenza e rapidamente tutte le componenti del suono originale scompariranno fatta eccezione per quelle coincidenti con le possibilità di risonanza del materiale vibrante, che invece risulteranno tanto amplificate da raggiungere un'ampiezza udibile anche attraverso l'aria che separa i fruitori dai corrimano e dalle balaustre.

Se l'opera precedente consentiva di ascoltare il racconto dei suoni della città scomposti dai diversi tubi del "12-tone filter", l'installazione "hEAR TOUch LISTEN" mette i fruitori in grado di ascoltare il racconto sonoro dell'edificio che emerge dalla simultanea vibrazione delle sue componenti metalliche (Fig. 4).



*Fig. 5. Florian Tuercke/ Eyland07 12-tone filter, apparato di ricezione dei fruitori passivi.
Fig. 6. Florian Tuercke/ Eyland07 "hEAR TOuch LISTEN", terza fase partecipativa dell'installazione.*

A dare articolazione formale e quindi valenza estetica all'esperienza è, in questo caso e come nel precedente, la natura "partecipativa" dell'installazione. In "TunedCity Tallinn" era un singolo fruitore che poteva attivamente articolare il risultato sonoro miscelando liberamente le diverse risonanze rese udibili dal "12-tone filter" mentre gli altri potevano semmai limitarsi ad ascoltare passivamente la sua *performance*. In "hEAR TOuch LISTEN", invece, è la totalità dei fruitori che, in una seconda fase dell'installazione, interviene a modificare il risultato sonoro utilizzando i corrimani nel modo più tradizionale: poggiandoci le mani sopra. Se, come in questo caso, i corrimani sono *vibranti*, si ottengono due risultati. Il primo è udibile: la mano poggiata in uno specifico punto smorzera la vibrazione del metallo in quello specifico punto, modificando il risultato sonoro complessivo così come una pausa di una sezione di un'orchestra d'archi modifica l'armonia complessiva. Il secondo risultato è invece tattile perché se la mano del fruitore smorza la vibrazione del metallo, questa, anche se non più udibile, rimane percepibile attraverso la sua pelle. La fruizione dell'installazione prevede anche una terza fase in cui il *loop* acustico alla base delle risonanze della prima fase viene interrotto mentre il suono trasmesso al metallo dagli altoparlanti a contatto viene amplificato prima di essere trasmesso ai corrimani e alle balaustre. I fruitori vengono quindi invitati ad avvicinare l'orecchio al metallo che debolmente vibra o a sfruttare la capacità del proprio corpo di trasmettere le vibrazioni per scoprire l'origine dei suoni che permettono all'intera installazione di funzionare: suoni prodotti dal traffico, dalla natura, dalle persone, captati da altri e questa volta tradizionali microfoni posti all'esterno dell'edificio (Fig. 6).

4. Salvatore Carannante

Il terzo lavoro selezionato, "... in the Temple of Mercury"²⁵, non è opera di un gruppo, ma di un singolo musicista, Salvatore Carannante, all'epoca del concorso allievo del Conservatorio S. Pietro a Majella di Napoli nella classe di pianoforte di Eugenio Fels e in quella di musica elettronica di Agostino Di Scipio. Con quest'ultimo Carannante condivide l'interesse per opere che esplorano i possibili rapporti simbiotici e dinamici fra suoni, spazi e fruitori, qui esplorati –

25. Riferimento web al pdf inviato dall'autore.



Fig. 7. Esterno del “Tempio di Mercurio” a Baia.

ed è questo, a nostro avviso, uno dei motivi di interesse del lavoro – in rapporto dialettico con la storia di un’opera architettonica appartenente ad un passato lontano.

L’opera architettonica in questione è impropriamente conosciuta oggi come il “Tempio di Mercurio”, una costruzione simile ad un piccolo Pantheon, che sorgeva nell’antica *Baiae*, una località di svago dell’epoca romana affacciata sul golfo di Pozzuoli (Fig. 7).

Composta di un’ampia sala con copertura a cupola di circa 21 metri di diametro illuminata da quattro aperture laterali e da un *lumen* centrale, la struttura fu originariamente pensata per ospitare una piscina grande oggi coperta dall’acqua a causa del bradisismo flegreo che ha sprofondato l’originale piano di calpestio. Si tratta dunque di uno spazio ora “dormiente” ma che il compositore napoletano cerca, come direbbe Valéry, di far “cantare”²⁶ attraverso la propria azione artistica.

26. VALÉRY 1921, p. 54.

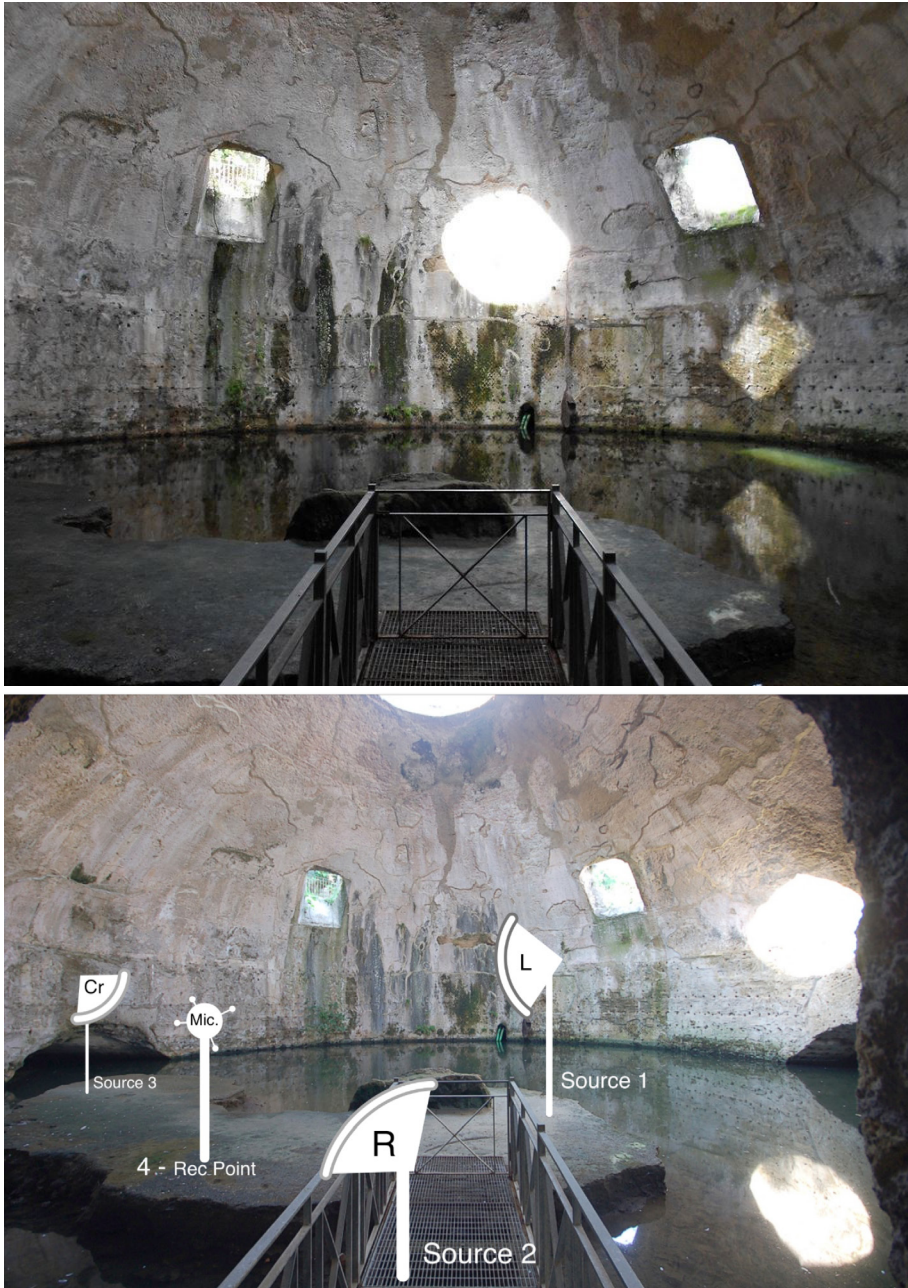


Fig. 8. Salvatore Carannante "...in the Temple of Mercury", piano per le riprese sonore finali.

Anche Carannante come Tuercke/ Eyland07 utilizza il principio della risonanza per esplorare e descrivere lo spazio attraverso il suono, ma secondo una modalità compositiva e performativa diversa e suggerita dalle particolari caratteristiche acustiche del luogo.

Nel Tempio le vibrazioni sonore si propagano ancora una volta nell'aria, però non più in quella filtrata dalla lunghezza dei tubi del "12-tonefilter", ma in uno spazio decisamente più articolato e musicalmente ricco: da un lato quello della sala, in cui la geometria a cupola della volta moltiplica ogni vibrazione prodotta al suo interno o proveniente dall'esterno producendo riflessioni irregolari che si fondono in un lungo riverbero; dall'altro, quello dello stretto e poco riverberante passaggio che dall'esterno conduce all'interno dell'edificio.

La ricchezza dell'informazione acustica porta già naturalmente il visitatore ad esplorare il Tempio attraverso la propria voce o per mezzo di piccoli rumori appositamente provocati proprio per cogliere la capacità del suono di raccontare l'ambiente intorno a lui, al punto che, quando il compositore inizia a progettare i suoi modi per far risuonare lo spazio, non fa altro che dare ecologica consistenza ad un'azione performativa che è quello stesso spazio a suggerire.

Per interagire con il Tempio, Carannante ha utilizzato dei suoni concreti e poveri come quelli producibili con un corrugato di plastica – anch'esso affascinante potenziale produttore di risonanze, come i tubi del precedente "12-tonefilter" –, e anche dei suoni indotti da fenomeni di risonanza non lontani da quelli già descritti negli altri lavori. Il materiale sonoro ottenuto è stato prima editato dal compositore, quindi re-immesso nello spazio del Tempio utilizzando 3 punti di diffusione (un altoparlante sulla grata dell'ingresso, e uno a sinistra e uno a destra della superficie non coperta dall'acqua); il risultato è stato quindi più volte registrato collocando un insieme di quattro microfoni in punti diversi dello spazio, così da ottenere 'letture sonore' delle caratteristiche acustiche dello spazio di volta in volta, differenti. Infine le registrazioni sono state ri-organizzate a posteriori in un brano da poter diffondere per mezzo di un sistema di diffusione a quattro canali nello spazio di una qualsiasi sala da concerti. (Fig. 8)

Ciò che mi colpisce in questo lavoro è la possibilità e l'utilità di declinare le diverse fasi di un'esperienza creativa non tradizionale. Il compositore poteva essere certo tentato di promuovere il suo lavoro presentando al pubblico solo o anzitutto il brano ottenuto alla fine dell'intera azione artistica, ma così facendo avrebbe richiesto al suo

uditorio uno sforzo forse ingiusto: quello di assegnare un senso a ciò che si ascolta basandosi *solo* sul risultato “musicale” finale. Una richiesta peraltro rischiosa poiché l'enfasi sulla sola fase conclusiva del progetto rischia di porre l'accento non sull'*oggetto* da indagare attraverso il suono, in questo caso lo spazio affascinante e “dormiente” del Tempio, ma sul *soggetto*, il compositore che sfrutta quello spazio per permettere al suo ego creatore di emergere.

Ad essere presentata è stata l'inezienza dell'azione artistica, la complessa dinamica che testimonia il suo integrarsi con lo spazio architettonico. In questo modo e forse solo così l'opera può svelare in forma compiuta il suo intento, in fondo quasi indifferente al puro risultato musicale del brano finale: un farsi orecchio per consentire di cogliere la “messa sotto suono” del Tempio di Mercurio.

5. Estensioni a libertà limitata

Nel suo complesso la richiesta esplorazione della “sfera concettuale e poetica di Musica e Architettura: Composizione, Spazio, Segno” emersa dai risultati della selezione mi pare abbia effettivamente funzionato come un sasso gettato, perché ha centrato e fatto deflagrare i tre vertici del triangolo che tengono insieme gli architetti, i compositori e i fruitori.

Il primo effetto dell'impatto è quello di un'estensione del concetto di musica. Non più solo suono organizzato che lo spazio è socialmente chiamato ad accogliere in determinate occasioni, ad esempio quelle che hanno determinato la nascita delle sale da concerto; piuttosto un suono che si auto-organizza direttamente *in situ*, in uno spazio che contribuisce fattivamente all'invenzione acustica di opere che non sono più rappresentate in un'architettura e neanche astrattamente dedicate ad un'architettura, ma che concretamente e tangibilmente emergono dalle risonanze delle pietre, dai metalli, dalle mura dello spazio architettonico che le avvolge. Il prezzo che una tale estensione deve pagare non è indifferente perché compromette quasi del tutto la “portabilità” dell'esperienza musicale: viene impedito il “valore di scambio” della musica proprio del suo essere *merce*, mentre viene massimizzato il “valore d'uso” dell'esperienza estetica diretta: l'opera non si offre più come magico artefatto che ha il privilegio di rimanere vivo ad ogni sua riproduzione indipendentemente dal tempo e dallo spazio, ma come un'effimera epifania, perché in grado di sopravvivere solo in un *hic* non replicabile, se non come testimonianza documentale.

Il secondo effetto del nostro sasso riguarda l'architettura. Strappato attraverso il suono dalla sua abituale natura funzionale, lo spazio architettonico diventa uno spazio di finzione: messo in risonanza *sembra* "cantare" proprio come sosteneva l'Eupalino di Valéry; esplorato per mezzo di vibrazioni acustiche *sembra* diventare, almeno per un po', un interlocutore che ci invita ad ascoltare i suoi racconti, la sua stessa storia, momentaneamente udibile proprio con le nostre orecchie. Il suono può "incorniciare" l'architettura²⁷ così come questa, a sua volta, incornicia lo spazio, rompendo i fili che fino ad un momento prima la tenevano legata alla sua funzione riconosciuta. In tutte e tre le opere selezionate lo spazio messo in qualche modo "in vibrazione" cessa momentaneamente di essere vissuto e utilizzato per quello che era perché l'azione creativa ci promette di mostrarcelo per ciò che non pensavamo potesse essere. Il crinale percorso dagli architetti e dai compositori si fa qui assai stretto e ripido perché l'azione di entrambi presuppone una presunzione di verità che mostra il limite utopico di ogni intento ecologico. Se il fruitore ha l'impressione che le due discipline gli stiano mostrando lo spazio sul quale intervengono per *ciò che veramente è*, potrebbe non sentirsi ecologicamente integrato nell'opera perché portato a vivere l'intervento creativo come un'imposizione e non come una possibilità da poter scegliere, liberamente, fra le molte che architetture meno incorniciate sono soliti offrirgli.

Ciò significa che una qualsiasi opera di architettura e suono è chiamata a confrontarsi con una contraddizione non facilmente sanabile. Così come per Mondrian il quadro senza cornice risulta spostato "nel nostro ambiente", condotto ad "un'esistenza più reale"²⁸; se priva di una cornice percepibile l'opera di architettura e musica, per quando originale, rischia di essere sopraffatta dal modo abituale con cui ci si aspetta di dover interagire con un luogo abitato dal suono: se non ci sembra di essere lì per ascoltare, siamo portati a pensare che il suono che arriva alle nostre orecchie sia quello solitamente prodotto dall'edificio (ad esempio il fruscio del suo impianto d'aerazione) o, se percepito come "musicale", sia stato messo lì da qualcuno per distrarci dai nostri pensieri, magari come di solito accade, per farci trarre un supposto massimo vantaggio dalla finalità dell'edificio (ad esempio per indurci a non preoccuparci del nostro misero conto in banca mentre giriamo

27. SCALABRONI 2008.

28. MONDRIAN 1943, pp.35-36.

spensieratamente per un centro commerciale). Al contrario, sentendo un suono che mette in cornice lo spazio *rigidamente* impedendoci di abitarlo come meglio crediamo o, viceversa, percependo lo spazio come un'inevitabile gabbia che inibisce il nostro diritto ad ascoltare ciò che ci pare, allora potremmo anche sentirci costretti nell'azione, privati del nostro diritto "allo sconfinamento" e quindi non ecologicamente integrati nel triangolo ermeneutico che ci dovrebbe legare all'azione dei musicisti e degli architetti, ma ancora una volta vittime dal solito intento colonizzatore dell'azione artistica che vuole mettere l'architettura, il suono e anche noi dentro una cornice.

Il terzo spostamento che i lavori selezionati ci hanno mostrato possibile riguarda proprio noi fruitori. Il sasso che abbiamo gettato per scuotere i rapporti fra architettura e musica sembra aver mandato in frantumi i collegamenti astratti che così spesso hanno storicamente unito le due discipline. Né Florian Tuercke, né Eyland07, né Salvatore Carannante citano numeri, proporzioni, simmetrie aprioristicamente indiscutibili perché auto-evidenti e "giuste" agli occhi magari non di tutti, ma pur sempre di quelli che come il Palladio precisa "studiano di sapere le ragioni delle cose". Chi guarda e chi ascolta è invece continuamente tirato in ballo: nel dare fondamento alle azioni sonore del "...in the Temple of Mercury", così come nel partecipare attivamente all'articolare di "12-tone filter –TunedCity Tallinn" e di "hEAR TOuch LISTEN".

Per tutti gli autori è proprio grazie al fruitore che la storia delle relazioni fra le due discipline può evitare la sorte della storia "antiquaria" che per Nietzsche "degenera nel momento in cui la fresca vita del presente non la anima e ravviva più"²⁹. Il rapporto di Tuercke, Eyland07 e Carannante non è neanche con una storia "monumentale", perché nessuno di loro cerca l'esempio consolatorio dei maestri del passato. Ciò che viene messo in pratica è semmai un esercizio di memoria *critica*, un'azione sovversiva che, parafrasando Nietzsche, potrebbe rimandare ad un attaccare "con il coltello [dell'arte] le radici" [esauste della storia], ad un "calpestare crudelmente [con il passo felpato dell'opera] tutte le pietà"³⁰ che ne impediscono la crescita. In questo quadro il fruitore non solo non è più eludibile, non è neanche più semplice spettatore passivo di qualche poetico emiciclo, ma con il suo stesso agire è fuoco dell'ellissi che può completare l'opera rendendo

29. NIETZSCHE 1874 (1974). p.27.

30. Ibidem p.29.

finalmente vivi e tangibili le intersezioni fra le orbite della musica e quelle dell'architettura.

Anche in questa terza e ultima estensione, tuttavia, il beneficiario non può fare a meno di pagare un dazio. Per il pubblico di un lavoro di architettura e musica come quelli selezionati, non è affatto detto che l'esperienza di fruizione si trasformi automaticamente in esperienza estetica e di conoscenza. Affinché ciò accada – affinché sia i suoni, sia gli spazi, sia coloro che li abitano s'integrino fra loro, si scambino informazioni interessanti perché etimologicamente "in mezzo all'essere", affinché diano vita ad un vero e proprio *ecosistema*³¹ – occorre che chi ascolta e guarda non si limiti alla contemplazione. Se il fruitore è entrato vuol dire che ha accettato di partecipare ad un gioco in cui anche lui deve fare la sua parte: usare non a caso, ma con ludica acribia le "lenti" che il compositore e l'architetto gli hanno messo a disposizione. In quanto tassello finale dell'invenzione fonospaziale, in quanto co-autore involontario dell'opera di architettura e musica il fruitore ne condivide, dunque, la responsabilità; rimane certo giudice dell'esperienza, ma prima di emettere il suo personale verdetto sulla qualità dell'esperienza avuta dovrà domandarsi se ha davvero accettato fino in fondo il suo previsto ruolo di complice.

Viste nel loro complesso, le tre estensioni che la nostra *Call for works* ci ha fatto intravedere sembrano spingerci a riflettere sulla possibilità di mescolare l'ecologia con l'arte. Anche le opere che ambiscono ad integrare lo spazio, il suono e il fruitore in modo ecologico non possono sfuggire alla natura impositiva dell'azione artistica, al suo cercare di entrare nella nostra vita e quindi, in fin dei conti, al tentativo dell'arte di "colonizzarci". La differenza la fa il modo in cui ciò accade. L'ecologia nei rapporti fra musica e architettura e forse nell'arte in generale non può presentarsi come meta e nemmeno come sentiero che porta "alla sommità del monte, in modo da procurare un libero giro d'orizzonte tutt'intorno, che svela agevolmente l'ondulata conformazione del paesaggio"³². L'inclusione del "reale" senza invasione, l'integrazione senza costrizione di ciò che vediamo e sentiamo, i responsabili di un'opera di musica-architettura possono solo immaginarla come possibilità e non come prescrizione, come un

31. AA.VV., 2012, p.37

32. GADAMER 1987, pp.19-20.

“prenderci cura dell’ambientalità del mondo che si incontra”³³, come attitudine e non come fine perché come tale è irraggiungibile.

Per cogliere la possibilità e dare nuova fertilità ai rapporti fra architettura e musica gli attori implicati ci sembra debbano essere disposti a mettere in gioco una porzione del loro libero arbitrio. Tutti debbono convincersi ad accettare un provvedimento di custodia (artistico-)cautelare che disponga un loro momentaneo e condiviso arresto domiciliare: la prescrizione di una “libertà limitata” che li obblighi a non allontanare il proprio pensiero dal luogo dove l’opera ha luogo, per “curare” quel luogo ognuno con il proprio ruolo, per espiare così la secolare presunzione di credersi tutti – architetti, compositori, ma anche fruitori – legittimati a pretendere attenzione, svago o conoscenza pur rivendicando nel contempo la libertà di vagare a piacimento con i pensieri e le azioni, convinti di essere sempre e comunque specchi affidabili che riflettono il “vero” del mondo.

Bibliografia

AA.VV. 2012

Alessandra Capanna, Fabio Cifariello Ciardi, Anna Irene Del Monaco, Maurizio Gabrieli, Luca Ribichini, Gianni Trovalusci (a cura di), *Musica & Architettura*, Edizioni Nuova Cultura. Con il coordinamento di Lucio Valerio Barbera e Giorgio Nottoli.

ALBERTI 1512 (1966)

Leon Battista Alberti. *De re aedificatoria*, IX, 5. Testo latino e traduzione a cura di Giovanni Orlandi. Edizioni Il Polifilo. Milano, 1512 (1966).

ABERT, SPENCER 2007

Hermann Abert, Stewart Spencer, *W. A. Mozart*. Yale University Press, 2007. p. 33.

BELLOS 2015

Alex Bellos, *I numeri ci somigliano*, Einaudi 2015, pp. 97-100.

CAPANNA 2009

Alessandra Capanna, *Music and Architecture. A cross between inspiration and method*. Nexus Journal, vol.11-2. pp. 265-268.

CARDINI 1974

Roberto Cardini, *Cristoforo Landino “Comento di Christoforo Landino sopra la Comedia di Dante Alighieri*. Firenze 1481. In Roberto Cardini (a cura di) *Cristoforo Landino Scritti Critici e Teorici*. Bulzoni, 1974, vol I, p.117.

33. FRANCO 2005, p.219.

CIFARIELLO CIARDI 2012

Fabio Cifariello Ciardi, *Occupare lo Spazio*. In AA.VV. *Musica & Architettura*, 2012, pp. 35-48.

DELEUZE, GUATTARI 1980

Gilles Deleuze e Félix Guattari, *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Castelvechi 1980, p. 33.

GADAMER 1987

Hans Georg Gadamer, *I sentieri di Heidegger*, trad. it. di Renato Cristin, Editore Marietti 1987, pp.19-20.

GOLDONI 2014

Goldoni Daniele, *Creatività: estetizzazione dell'economia o liberazione?* in Daniele Goldoni, Luigi Maria Sicca, Monica Calcagno, Luca Zan, *Management Arti Culture*, Napoli, Editoriale Scientifica, vol. 1, pp. 63-74.

FRANCO 2005

Antonello Franco, *Essere e senso: filosofia, religione, ermeneutica*. Guida Editori. p. 219.

HARLEY 2004

James Harley, *Xenakis: His Life in Music*, Psychology Press 2004, p. 9.

INSOM 1992

Giovanni Insom (a cura di), *J. Wolfgang Goethe. Sulla musica*, Edizioni Studio Tesi. 1992, p. 49.

MONDRIAN 1943

Piet Mondrian in AA.VV. (1943). *Eleven Europeans in America* (interviste a cura di James Johnson Sweeney). *The Museum of Modern Art Bulletin*, XIII, 4-5, 1946, pp. 35-36.

NIETZSCHE 1874 (1974)

Friedrich Nietzsche, *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben*. Trad. italiana di Sossio Giametta. *Sull'utilità e il danno della storia per la vita*. Adelphi, 1974. p. 27.

PUPPI 1988

Lionello Puppi (a cura di), *Andrea Palladio. Scritti sull'architettura, 1554-1579*, Centro Studi Andrea Palladio. p.123, 1988.

SCALABRONI 2008

Luisa Scalabroni (2008). *Forme e ruoli della cornice nella rappresentazione pittorica*. E|C rivista on-line dell'Associazione Italiana Studi Semiotica. Disponibile su http://www.ec-aiss.it/index_d.php?recordID=55.

VALÉRY 1921

Paul Valéry, *Eupalinos o l'architetto*, in *Tre dialoghi*, SE 2012, p. 54.

VARGA 1966

Balint Andras Varga, *Conversations with Iannis Xenakis*. Faber and Faber. p. 114.

Siti Web

<https://about.me/salvatore.carannante>

<http://www.urban-audio.org/home.html>

<http://eyland.de/wettbewerb.html>

http://www.tunedcity.net/?page_id=457

Bando della Call ancora disponibile su http://www.professionearchitetto.it/concorsi/archivio/file/2011/11/Call_for_Submissions_MusiArh_ita.pdf